



**Mise en scène: fotografía y escenificación
en los albores de la modernidad**

Juan Albarrán

Mise en scène: fotografía y escenificación en los albores de la modernidad

Mise en scène: photography and staging strategies in the beginnig of the modernity

Juan Albarrán*

Resumen: *Con el nacimiento de la fotografía, en 1839, se inauguran una serie de debates a propósito de la artisticidad de la imagen fotográfica. Para muchos, la fotografía debía resignarse a ser una mera herramienta auxiliar de las Bellas Artes, un espejo con memoria que reprodujese fielmente la realidad. Sin embargo, desde sus orígenes, la fotografía intentó alcanzar un estatus artístico acudiendo a la escenificación como medio para crear imágenes que dialogaban con las prácticas pictóricas y teatrales de la época. Ese impulso ficcional basado en la escenificación será una constante en los discursos fotográficos hasta que a principios del siglo XX la fotografía directa (straight photography) desplace al pictorialismo como corriente fotográfica dominante.*

Palabras clave: *Escenificación; fotografía; pictorialismo; tableau vivant.*

Abstract: *With the birth of photography, in 1839, several discussions about the artistic condition of photographic image have been opened. Many authors have defended that the photography must be just an auxiliary tool of the Fine Arts, a mirror with memory that reproduce faithfully the reality. Nevertheless, since her origins, the photography tried to reach an artistic status using staged strategies in order to create images in a dialogue with the artistic and theatrical practices of the epoch. This fictional impulse, based on the staged image, will be a constant in the photographic theories until the beginning of the 20th century. Then, the straight photography displaces the pictorial photography as the photographic main stream.*

Keywords: *Photography; pictorialism; staging strategies; tableau vivant.*

* Juan Albarrán Diego es historiador y crítico de arte, licenciado y máster en arte contemporáneo por la Universidad de Salamanca (España), donde actualmente desarrolla su labor investigadora. Es co-editor de las revistas *Brumaria* y *art.es* y colaborador del diario ABC. La presente investigación se enmarca dentro del proyecto Plataforma de investigación y desarrollo: artes visuales y puesta en escena en la era digital. SA024A10-1 (Junta de Castilla y León, España). E-mail: jad@usal.es.

Probidad y escenificación

En octubre de 1840, Hippolyte Bayard se autorretrata fingiéndose ahogado como acto de protesta ante el agravio comparativo del que estaba siendo víctima (Figura 1). El 19 de agosto de 1839 el proceso inventado por Nièpce y Daguerre había sido dado al mundo por la Nación francesa, que a su vez decide conceder un generoso apoyo económico a Daguerre. Pese a que varios investigadores alrededor del mundo – Bayard entre ellos – estaban en esos momentos muy cerca de “descubrir” la fotografía – Batchen nos habla de lo problemático de esta afirmación (BATCHEN, 2002), Daguerre pasará a la historia como el inventor del medio. Bayard se siente marginado, despreciado, vejado, ahogado económicamente. Para denunciar tal situación, crea la que tal vez sea la primera ficcionalización de la historia de la fotografía. Una escena acompañada de un texto en la que se autorrepresenta metafóricamente ahogado, privado de la ayuda económica que el Estado francés ha decidido dedicar a Daguerre en detrimento de otros autores que, como él, estaban trabajando en procedimientos similares.¹ Primer relato-ficción fotográfico, antecedente lejano de las prácticas fototextuales contemporáneas, escenificación que pone de manifiesto la mendacidad del medio así como su dependencia de otros lenguajes y contextos a la hora de generar significados. Desde sus orígenes, la probidad de la foto queda puesta en entredicho.

¹ “Le cadavre de monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s’occupait des perfectionnements de son invention. / L’Académie, le roi et tous ceux qui ont vu ses dessins, que lui trouvait impartais, les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui a fait beaucoup d’honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement, qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre, a dit ne pouvoir rien faire pour M. Bayard et le malheureux s’est noyé. Oh! Instabilité des choses humaines! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui pendant longtemps et aujourd’hui qu’il y a plusieurs tours qu’il est exposé à la morgue, personne ne l’a encore reconnu, ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d’autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la tête du monsieur et ses mains commencent à pourrir, comme vous pouvez le remarquer”. (FRIZOT, 1994, p.30).



Figura 1 - El ahogado, 1840
Fotografía: Hippolyte Bayard
Acervo: Biblioteca Nacional de Francia, París

Bayard, junto con autores como Gustave Le Gray y Henri Le Secq, pertenece a una primera generación de fotógrafos artistas que van a defender los valores plásticos y estéticos de la fotografía tratando de mantener una independencia radical con respecto a los usos comerciales – y, en consecuencia, vulgarizados – del medio. Desde su invención, se va a establecer una tensión entre aquéllos que consideran la fotografía como un arte y aquéllos otros que, como Baudelaire (1999), pretenden relegarla a unos usos técnicos, científicos y comerciales vinculados con la pretendida capacidad de la fotografía para reproducir el mundo tal y como es. En un contexto marcado por el proceso de autonomización del arte en las sociedades burguesas de mediados del siglo XIX, la fotografía deberá buscar su legitimidad artística en los modelos estéticos de la pintura, en sus temáticas, ámbitos de difusión, léxico estético, significación social y en los modelos historiográficos que rigen su estudio. Al mismo tiempo, en un momento de creciente interés hacia la historia del arte, la fotografía se va a convertir en el medio – supuestamente transparente – a través del cual

son educados nuestros gustos estéticos, imagen que nos permite conocer monumentos y obras de arte de cualquier época y procedencia geográfica.

A la escenificación fundacional de Baryard debemos añadir otros ejemplos, bien estudiados por los historiadores de la fotografía, a través de los cuales podemos establecer unas etapas en el desarrollo de las estrategias de puesta en escena fotográfica a lo largo del siglo XIX. Partiendo del academicismo victoriano y su posterior influencia en el pictorialismo, primer movimiento fotográfico con carácter internacional, la puesta en escena fotográfica se convertirá en un procedimiento clave para entender las tensiones entre pintura y fotografía, entre arte y técnica, en una coyuntura atravesada por las controversias acerca de la conveniencia de intervenir en los procesos de producción de imágenes – escenificación, manipulación de los negativos, montaje, etc. Debates a los que subyace la siempre problemática relación entre fotografía y realidad así como una serie de factores éticos derivados del posicionamiento y la distancia que el fotógrafo debe guardar con respecto al objeto que va a fotografiar.

En la muestra *Art Treasures* (Manchester, 1857), Oscar Gustav Rejlander, experimentado pintor formado en el gusto clásico, expone su trabajo *Los dos caminos de la vida*, tres de cuyas copias – de 79 x 40 cm., aproximadamente – fueron adquiridas por la Reina Victoria de Inglaterra. Se trata de una composición inspirada en *La Escuela de Atenas* de Rafael en la que Rejlander pone en escena una compleja alegoría moral. En el centro, vemos a un padre acompañado por sus dos hijos, que van a abandonar la casa familiar para trabajar en la ciudad. El de la derecha sigue los consejos de su progenitor y parece inclinarse por las representaciones del saber, la virtud y la honestidad; a la izquierda, la lujuria, el juego y el amor cautivan al segundo. Rejlander, magnífico conocedor de los tratados de Le Brun (*Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, 1698) y de las teorías de la representación actoral de la época, se muestra especialmente interesado por la captación de las expresiones y la psicología de los personajes, entre los que se establecen diversas relaciones visuales. Sin embargo, la composición no es una escenificación directa y unitaria – que hubiese conllevado un sinfín de

dificultades técnicas – , sino que está montada a partir de una treintena de negativos. El espacio fotográfico se convierte en una especie de caja escénica en la que el fotógrafo puede situar cuidadosamente a los personajes como si de un director de escena se tratase, sirviéndose del montaje, de la manipulación y de la yuxtaposición de los negativos. Lo que vemos en la imagen no estuvo nunca delante del objetivo. No, al menos, en un mismo espacio y lugar. El fotógrafo no se conforma con captar el mundo tal y como es – o como lo vería a través de su objetivo – sino que lo reordena, lo manipula en función de un gusto estético y una concepción muy concreta de la moralidad. Tal y como explica Mélon (1988, p. 82):

Manipular la fotografía, retocarla y fragmentarla para reconstruirla en un orden artificial confesado equivale a manipular el mundo y a dominar su orden. Este trabajo de fragmentación de lo real y de reordenación de las figuras en el conjunto de la imagen se puede asimilar con el trabajo de la ley moral, que separa el bien del mal y salva al mundo, sometiéndolo a un orden nuevo. De este modo, Rejlander ilustra el poder de la ley moral, al mismo tiempo que pasa por ser su producto.

Escenificación y narración

En esas mismas fechas, Henry Peach Robinson, formado también como pintor, está trabajando en una línea próxima a la de Rejlander. Utilizando la misma técnica de composición – sobre la que reflexionaría en su ensayo *Pictorial effect in photography* (ROBINSON, 2001, p.58-64) – crea la polémica *Desvaneciéndose* (Figura 2) – presentada en una exposición en el Cristal Palace de Londres en 1858 – imagen montada a partir de cinco negativos en la que una joven, supuestamente enferma de tuberculosis, agoniza en un interior burgués rodeada de sus allegados. Robinson es capaz de generar una enorme tensión narrativa en una escena aparentemente simple introduciendo una figura masculina que nos da la espalda y cuyo vínculo con la joven desconocemos – su padre, marido o

tal vez su amante. Incertidumbre que esconde un dilema moral potenciado por el hecho de que, en una foto de temática similar, Robinson había reproducido un fragmento de una obra de Shaekespeare (*Noche de reyes*, 1599): “She never told her love, But let concealment, like a worm i´the bud, feed on her damask cheek”. Aparece así una alusión al pecado, al deseo reprimido y al amor no correspondido que se combina con cierto erotismo mórbido. Aunque lo que realmente escandalizó al público de la época, tal y como apuntó Newhall (2002, p.76-77), fue la voluntad de Robinson de generar una ficción a propósito de un tema tan espinoso como la muerte de una adolescente, sirviéndose de un medio al que se le atribuía el peso incontestable de la verdad.



Figura 2 - *Desvaneciéndose*, 1858

Fotografía: Henry Peach Robinson

Acervo: The Royal Photographic Society, Londres

Julia Margaret Cameron es considerada como la alumna aventajada de Rejlander, de quien aprendió los rudimentos de la técnica fotográfica. Anglicana convencida, su posición acomodada le permitirá dedicarse a la fotografía, un hobby tan sólo al alcance de las clases altas. El conjunto de su trabajo se caracteriza por un marcado componente ético-religioso que en términos plásticos se ve reforzado por el empleo del *flou*, desenfoque que produce una falta de nitidez y que a su vez potencia el dramatismo y la teatralidad de las tomas. Al igual que su maestro, Cameron se sirve de la

escenificación y el montaje de negativos para construir composiciones inspiradas en pinturas de los grandes artistas del renacimiento, de sus amigos pre-rafaelitas así como en obras literarias de autores coetáneos. Sin ir más lejos, en 1874, el escritor Alfred Tennyson, amigo y vecino de Cameron en la isla de Wight, le encarga una serie de ilustraciones para su poemario *Idilios del rey*. La aurora trabajará durante más de tres meses en el proyecto haciendo que familiares, amigos y conocidos posaran para este conjunto de puestas en escena, que entrañaban una gran dificultad técnica dados los prolongados tiempos de exposición requeridos – entre siete y diez segundos.



Figura 3 - Vivianne y Merlín, 1874
Fotografía: Julia Margaret Cameron
Fonte: Idilios del rey, de Alfred Tennyson, 1874

Como nos cuenta Cox e Ford (2003, p.32-35), con cierta frecuencia, los Cameron y sus vecinos, los Tennyson, organizaban conciertos y modestas representaciones teatrales a modo de pasatiempos en torno a los cuales se desarrollaban pequeñas reuniones sociales. No parece

descabellado pensar que esas representaciones fuesen a su vez la matriz de algunas de estas fotografías en las que se condensaba la fuerza narrativa de una escena clave en el desarrollo de la obra. En este sentido, es interesante señalar la relación existente entre la escenificación fotográfica decimonónica y un entretenimiento muy extendido en las sociedades inglesa y francesa de la época: los *tableaux vivants*. En la entrada correspondiente de la *Encyclopedia of nineteenth-century photography* encontramos la siguiente definición:

The tableau is a combination of visual and theatrical arts, consisting of costumed figures arranged in static poses so as to create the effect of a picture. In the nineteenth Century, the tableau vivant, or living picture, imitating a well-known work of art or literary passage, was tremendously popular both as a private amusement and as public entertainment. In their most elaborate form, carefully posed and lit tableaux were staged behind a large gilt frames, covered with a layer of gauze that imitated the effect of barniz on an old painting. Tableaux flourished during photography's first half-century, especially in Britain, where two phenomena, tableaux and photography, often coincided. Not only did figures holding still in tableau lend themselves to being photographed, but to make an artistic or pictorial photograph with figures, one in effect had first to construct a tableau. (PETERSEN, 2008, p.1373-1375).

No sólo la pintura se va a convertir en un modelo para la fotografía. También el *tableau vivant*, como práctica parateatral, como entretenimiento muy extendido entre las clases altas de la sociedad victoriana, deviene modelo de una escenificación narrativa que otorga un marchamo de artísticidad al medio fotográfico. La temporalidad extendida del relato se condensa en una imagen única y reveladora que, para los espectadores educados, evoca un fragmento de una narración leída o reproduce la composición de un lienzo contemplado. Imagen, por tanto, sólo descifrable para los iniciados, para aquellos que han recibido una formación artística y literaria. Representación que, en lo social, abre una brecha de separación con respecto a las clases bajas que no tienen acceso

a la educación y, en lo estético, distancia la fotografía artística de los usos vulgarizados del medio: científicos, técnicos, no artísticos, en definitiva.

A finales del siglo XIX, la fotografía experimenta un proceso de popularización y socialización impulsado por los avances técnicos que van a suponer un considerable abaratamiento de los materiales fotográficos – cámaras, películas, procesos de revelado –, algo que en adelante hará más accesible una actividad hasta entonces reservada a unos pocos profesionales e iniciados – recordemos el conocido eslogan de Kodak: “Usted pulse el botón, y nosotros hacemos el resto”. Ante esos avances técnicos que simplificaban y amateurizaban la práctica fotográfica, el pictorialismo va a apelar a todo tipo de técnicas de manipulación y escenificación con el fin de producir imágenes artísticas. Procesos que requerían un profundo conocimiento de los rudimentos del oficio fotográfico así como la disponibilidad de un costoso equipo. Se levantaba así una barrera entre los profesionales artistas y los aficionados, faltos de formación técnica y gusto estético.

Aunque, en términos historiográficos, sólo podríamos hablar de pictorialismo a partir de 1890, Rouillé (2005) sitúa el origen del movimiento a mediados del siglo XIX en la figura de Paul Périer, vicepresidente de la *Société française de photographie* y defensor de la intervención y el retoque de la imagen como medios para alcanzar la artísticidad de la foto. Rechazando la vulgarización y masificación del arte fotográfico así como las nuevas dinámicas de consumo que primarían la cantidad por encima de la calidad, Périer incurre en una de las grandes contradicciones que posteriormente heredará el movimiento pictorialista: el desprecio hacia algunos de los rasgos específicos que, de un modo u otro, caracterizan el medio fotográfico: su reproductibilidad, su potencial democratizador, su simplicidad como mecanismo de producción y difusión de imágenes.

La oficialización de la corriente como tal tiene lugar en la exposición del Camera Club de Viena en 1891, a la que seguirán otras auspiciadas por diversas asociaciones de Europa y EEUU. Asociaciones que compiten entre sí, integradas por personalidades procedentes de clases

acomodadas que pueden poner en marcha concursos, revistas y salas de exposiciones generando al mismo tiempo escuelas nacionales. Retomando el camino iniciado tres décadas atrás por Hill, Adamson, Fenton, Rejlander y Robinson, entre otros, un sinnúmero de fotógrafos van a adoptar la pintura como modelo de legitimación estética y puerta de entrada en el olimpo de las Bellas Artes. El modelo a seguir, sin embargo, no será, al menos en un primer momento, la pintura simbolista o postimpresionista que comienza a desarrollarse en Europa como prelude de las primeras vanguardias, sino la pintura trasnochada y excesivamente académica que llenaba los salones más reaccionarios o, en el más audaz de los casos, el paisajismo realista de Barbizon.

Imbuido de un espíritu “antimoderno” (POIVERT, 1992, 2005), el pictorialismo va a resistirse a las dinámicas de modernización técnica y estética que acontecen en las postrimerías del siglo XIX. En cualquier caso, es difícil hablar de una estética pictorialista unitaria y homogénea. Tanto en las técnicas como en las temáticas existirán diferencias notables entre los autores y escuelas. No obstante, sus programas estéticos coincidirán en dos puntos: la fotografía debía ser considerada un arte al mismo nivel que la pintura y, con tal fin, la imagen fotográfica debía ser convenientemente manipulada mediante los más variados procedimientos técnicos, ya sea en el momento de la toma (escenificación) o en el del positivado (montaje). Ello les llevará a producir imágenes únicas, originales auráticos, obras que nacen de un trabajo artesanal y que subvierten uno de los principios básicos del medio fotográfico: la reproductibilidad de la imagen. Fotógrafos como Constant Puyo, Robert Demanchy (en Europa), Gertrude Käsebier, Edward Steichen. Fred Holland Day o el primer Stieglitz (en Estados Unidos) se convertirán en los máximos representantes de esta tendencia cuyo periodo álgido se extiende desde 1890 a 1920 aproximadamente.

En España, sin embargo, como apunta López Mondéjar (2005, p.230) la tendencia llegará con cierto retraso y va a tener, por diversos motivos, una vida más prolongada. Impulsado por la Real Sociedad Fotográfica a través de su revista *La Fotografía* – fundada en 1901 y

dirigida por Antonio Cánovas –, existirán algunos vínculos con el pictorialismo internacional, especialmente en aquellos trabajos que denotan la incorporación de elementos provenientes de la pintura modernista y postimpresionista. Como características del pictorialismo español, varios autores (YAÑEZ POLO, ORTIZ LARA, 1986; DOCTOR RONCERO, 1996; ZELICH, 1998; KING, 2000; TRIQUET, 2005) han señalado una orientación academicista más marcada que la de las escuelas europeas en un contexto con unas infraestructuras institucionales aún más precarias. Igualmente moralista y moralizante, el pictorialismo español es, en un primer momento, más narrativo y teatral que el europeo, por lo que pueden encontrarse numerosas puestas en escena en la obra de autores tan diversos como Antonio Cánovas, Julio García de la Puente, Joan Villatobà o Albert Rifà, que encuentran sus referentes visuales en la pintura academicista y, en menor medida, en el modernismo catalán. Estéticas que respondían al gusto de la burguesía de la época.

En el ámbito español suele hablarse de un segundo pictorialismo que se desarrollaría a partir de 1920. Esta segunda generación pictorialista resulta ser mucho menos teatral, abundando retratos y paisajes y siendo escasas las puestas en escena de tipo académico. En cualquier caso, en aquellos trabajos centrados en los tipos españoles, en los que el regeneracionismo y el problema de España aparecen como telón de fondo,

se produce una curiosa mezcla de fotografía con un pretendido carácter documental pero realizada a menudo con técnicas pigmentarias y en las que el fotógrafo, en el momento de la toma, intervenía a modo de director de escena colocando a los personajes. (ZELICH, 1998, p.19).

Es el caso de la obra de Ortiz Echagüe, el más internacional de los fotógrafos españoles del siglo XX, en cuya figura el pictorialismo se perpetuará como la corriente dominante hasta la década de los años cincuenta debido, principalmente, a su fácil encaje en el ideario estético del régimen franquista.



Figura 4 - ¡Quieñ supiera escribir!, 1905

Fotografía: Antonio Cainovas (Kaulak)

Fonte: libro de Ramoñ de Campoamor ilustrado con fotografìas de Antonio Cainovas, 1905

Este hecho contrasta con la situación internacional. En 1920 el pictorialismo está prácticamente extinguido. Hacia 1910, en el seno mismo del movimiento, en sus foros y espacios discursivos, surgen enconados debates entre los partidarios y detractores de la manipulación de la imagen, entre quienes abogan por la plasticidad del *flou* (desenfoco) y aquellos que empiezan a defender la nitidez de la imagen y la toma directa como fundamentos de una práctica auténticamente fotográfica.

Otra modernidad

Bajo la figura rectora de Stieglitz había aparecido en EEUU un complejo sistema de galerías, salas de exposición y revistas que van a ayudar a inscribir la fotografía en un sistema capitalista de producción y difusión. En 1903 nace la revista *Camera Work* – cincuenta números trimestrales publicados entre 1903-1917 – y en 1905 se inauguran The

Little Galleries of the Photo-Secession en el número 291 de la Quinta Avenida neoyorquina. Desde estos espacios se va a dar una especial cobertura al pictorialismo y a la fotografía artística que Stieglitz había traído de Europa. Pero también se impulsará una renovación del movimiento que tratará de superar así algunas de sus contradicciones. El rechazo hacia la fotografía directa, no manipulada – asociada hasta entonces con usos extraartísticos –, y la oposición frontal a la pureza en favor de la hibridación van a ir dejando paso a una reconsideración de las características esenciales del medio, una revalorización de lo “estrictamente fotográfico”, como nuevo camino de legitimación artística en el contexto de las poéticas modernistas de entreguerras.

El nuevo credo moderno va a desplazar a las antiguas técnicas de intervención otorgando más protagonismo a la cámara-máquina en detrimento de la manualidad artesanal del trabajo pictorialista. La modernidad fotográfica representada por el segundo Stieglitz o por Paul Strand – especialmente importantes fueron su exposición de 1916 en la Gallery 291 y la publicación de sus fotografías en los números 48 y 49-50 de *Camera Work* en 1916 y 1917 – en EEUU y por los fotógrafos próximos a la Nueva Objetividad en Europa desplazará al academicismo arcaizante en que se había convertido el pictorialismo. La escenificación, tan utilizada por los pictorialistas como método de composición de sus cuadros (*tableaux*), será en adelante rechazada como un elemento propio de otras artes (teatro, pintura), un lastre del que la fotografía directa debía desprenderse. El fotógrafo ya no va a construir la realidad poniéndola en escena ante el objetivo. En adelante la capturará con su cámara, robándole al mundo fragmentos fugaces en cuyo trascurso, al menos en teoría, no va a intervenir. De este modo, la modernidad de la *straight photography* va a superar la anti-modernidad escenificada del pictorialismo.

En cualquier caso, a espaldas de este purismo formalista propio de la fotografía directa – hegemónica durante décadas –, una modernidad mucho más politizada reivindicará las estrategias basadas

en la puesta en escena fotográfica. Pero no ya como había hecho el pictorialismo – como un medio para alcanzar la artisticidad de la fotografía – sino, bien al contrario, reclamando una paradójica condición antiartística para la imagen fotográfica en un momento en que las vanguardias de principios del siglo XX rechazan el academicismo y la autonomía del arte burgués. En este sentido, Ann Thomas ha señalado tres modelos generales de escenificación o puesta en escena fotográfica. La primera sería la que nos ha ocupado en este artículo, aquella consistente en situar personajes ante el objetivo – o montarlos a partir de diversos negativos – para componer cuadros narrativos.

La deuxième forme de photographie mise en scène, inspirée de la première mais un peu moins élaborée, présentait l'artiste comme acteur principal ou modèle en mettant l'accent sur l'interprétation de rôles souvent liés à des questions d'identité [...]. La troisième forme était davantage axée sur la performance. Les photographes eux-mêmes interprétaient diverses séquences chorégraphiques devant l'objectif, parfois avec des accessoires, parfois en se concentrant sur l'expression d'un éventail de gestes et d'émotions. (THOMAS, 2006, p.102).

Aunque con algunos antecedentes en el siglo XIX – retratos de tipo más bien académico –, estas dos últimas modalidades de escenificación fotográfica se desarrollarán de manera paradigmática en el entorno de las primeras vanguardias en un momento en que ciertas prácticas fotográficas, a salvo de las derivas formalistas de la *straight photography*, se convierten en un medio más con el que poner en jaque las estructuras del arte establecido. La escenificación, estrategia ficcional extremadamente extendida en la fotografía decimonónica, continuará presente en las prácticas fotográficas de la vanguardia artística. Sin embargo, durante buena parte del siglo XX, los discursos modernistas de cariz antiteatral relegarán la escenificación fotográfica a un segundo plano hasta que cierta postmodernidad la recupere en una especie de vuelta a lo reprimido.

Referências

BATCHEN, Geoffrey. **Arder en deseos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. El público moderno y la fotografía. In: _____. **Salones y otros escritos sobre arte**. Madrid: Visor, 1999. p.229-233.

COX, Julian; FORD, Colin (Ed.). **Julia Margaret Cameron: the complete photographs**. Londres: Thames and Hudson, 2003.

DOCTOR RONCERO, Rafael. Apuntes del pictorialismo español. In: _____. **50 años de fotografía española en la colección de la Real Sociedad Fotográfica (1900-1950)**. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1996.

FRIZOT, Michel. Les rélevations photographiques. In: FRIZOT, Michel (Ed.). **Nouvelle histoire de la photographie**. París: Bordas, 1994.

KING, S. Carl. El impresionismo fotográfico en España: una historia de la estética y la técnica de la fotografía pictorialista. **Archivos de la fotografía**, La Rioja, v.4, n. 1, p.9-162, 2000.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. **Historia de la fotografía en España**. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI. Madrid: Lunwerg, 2005.

MÉLON, Marc. Más allá de la fotografía artística. In: LEMAGNY, Jean Claude; ROUILLÉ, André (Ed.). **Historia de la fotografía**. Barcelona: Martínez Roca, 1988.

NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

PETERSEN, Stephen. Tableaux. In: HANNAVY, John (Ed.). **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. Londres: Routledge, 2008. p.1373-1375.

POIVERT, Michel. Une avant-garde sans combat: les antimodernes français face au prémodernisme de la Photo-Secession americaine. In: _____. **La photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918**. Bruselas: Bozar, 2005.

POIVERT, Michel. **Le pictorialisme en France**. París: Editions Hoëbeke, 1992.

ROBINSON, Henry Peach. Propósito pictorial en fotografía. In: FONTCUBERTA, Joan (Ed.). **Estética fotográfica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

ROUILLÉ, André. **La photographie**. París: Gallimard, 2005.

TRIQUET, Sophie. Les amateurs espagnols face au mouvement pictorialiste. In: _____. **La photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918**. Bruselas: Bozar, 2005.

YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel; ORTIZ LARA, Luis. Pictorialismo español de los cuarenta. In: YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel; ORTIZ LARA, Luis; BRENES, José Holgado (Ed.). **Historia de la fotografía española, 1839-1986**. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986.

ZELICH, Cristina. **La fotografía pictorialista en España, 1900-1936**. Barcelona: Fundació La Caixa, 1998.