

# La imatge escindida: el fotoperiodisme en el context museístic

[quaderndelesidees.press/la-imatge-escindida-el-fotoperiodisme-en-el-context-museistic/](http://quaderndelesidees.press/la-imatge-escindida-el-fotoperiodisme-en-el-context-museistic/)

June 9, 2016



*Imatge de la instal·lació de Sophie Ristelhueber a partir del seu treball WB (2005) a la Biennal de Sao Paulo, 2010. Fotografia: Marta Dahó.*

El traspàs d'imatges destinades a la pàgina impresa —com han estat tradicionalment les fotografies fotoperiodístiques— a l'àmbit museístic ha implicat sempre un procés de resignificació força complex i una delicada operació plena d'arestes. A banda de contribuir a encesos debats a favor i en contra de la legitimitat d'aquestes imatges en el si de la institució, les friccions entre les lògiques de la circulació informativa i les del discurs curatorial també han contribuït a donar forma a noves modalitats de creació i producció: han modificat les eleccions temàtiques i estètiques de molts fotoperiodistes desitjosos d'aconseguir el reconeixement del món de l'art, de la mateixa manera que han estimulat la pràctica artística entorn de la reflexió crítica sobre el sistema al qual respon la imatge de premsa. Tot plegat conforma una situació massa àmplia i amb massa ramificacions per poder-ne oferir una visió sintetitzada i genèrica en poques línies, però sí que podem citar aquells casos que el discurs historiogràfic ha tendit a destacar amb el propòsit de sospesar els arguments que han acompanyat la presència de la imatge de premsa exposada al museu i que, així mateix, ens introdueixen en el nucli del problema principal: què li succeeix a la imatge de premsa quan travessa el llindar que constitueix la porta de la institució museística? Quines alteracions «cel·lulars» pateix aquesta exhibició de la pràctica fotogràfica escindida de la funció i del context de difusió originaris?

Tot i ser una obvietat, les modalitats amb les quals la imatge de premsa ha estat presentada als museus, sobretot des dels anys trenta del segle passat, tendeixen a fer-nos oblidar que aquesta sol entrar a l'espai expositiu en tant que fotografia reconvertida en objecte estètic. Desposseïda, no solament del peu de foto, sinó també del text al qual probablement acompanyava en la seva versió editorial, i alterada en la seva narrativa (constituïda habitualment per diverses imatges), el cos del treball vindrà traduït a una altra gramàtica, la museística, tan sovint inclinada a privilegiar la imatge única.



*Imatges: Instal·lació de la mostra de Susan Meiselas, Mediations, a l'exposició Aún no. Sobre la reinvençió del documental y la crítica de la modernidad, comissariada per Jorge Ribalta, MNCARS, març 2015. A la filera superior es mostren les imatges que havien estat publicades per la premsa internacional pertanyents al seu treball sobre la revolució que va tenir lloc a Nicaragua entre el 1978 i el 1979. La filera central inclou les imatges que havien estat publicades al seu llibre Nicaragua, que oferia una cronologia dels esdeveniments de la revolució, mentre que la filera inferior fa visibles aquelles fotografies que, per diverses raons, no havien estat ni exposades ni publicades, però que sens dubte oferien visions alternatives de la revolució. Fotografia: Marta Dahó.*



L'ara cèlebre fotografia de Timothy O'Sullivan de la batalla de Gettysburg, *A Harvest of Death* (1863)<sup>1</sup>, va ser inclosa en una exposició organitzada pel fotògraf Anselm Adams a San Francisco el 1940, tot just abans de començar a col·laborar amb el MoMA on, amb l'ajuda del que seria el primer conservador de fotografia del museu, Beaumont Newhall, van proposar una nova interpretació en clau moderna dels fotògrafs de l'Oest americà del XIX com, a banda de O'Sullivan, William Henry Jackson o Carleton Watkins. Al catàleg de l'exposició, Adams es referia a aquestes fotografies com a «exemples suprems

de fotografia creativa», mentre que Newhall, tot i reconèixer que havien estat fetes sense cap «pretensió estètica implícita», les reivindicava com a art considerant que prefiguraven els interessos i preocupacions de fotògrafs moderns com Walker Evans o Berenice Abbot<sup>2</sup>. Inclosa a la col·lecció del MoMA dos anys més tard, la fotografia de premsa començava així un llarg procés de reconversió a objecte estètic autònom. Serà, però, amb el seu successor, Edward Steichen, que la imatge de premsa es converteix en un autèntic fenomen cultural de masses amb exposicions de caràcter propagandístic com ara «Road to Victory» (1942), «Power in the Pacific» (1945), «Korea: The Impact of War» (1951), o, la més cèlebre de totes: «The Family of Man» (1955), el gran monument a la fotografia humanista i la culminació dels mètodes curatorials de Steichen<sup>3</sup>: exposicions de dimensions monumentals, espectacularitat dels dispositius d'exposició, narracions perfectament orquestrades de fotografies molt heterogènies, retallades arran d'imatge, reproduïdes en formats diversos, diferents alçades i profunditats, per aconseguir un impacte visual sense precedents, que tenien com a principal propòsit deixar embadalit l'espectador. Envoltat d'escenògrafs preeminentes de l'avantguarda europea com Herbert Bayer, Steichen va desplegar una exhibició de la imatge de premsa que pretenia anar molt més enllà d'una evident expansió de la revista als murs dels museu<sup>4</sup>. Amb una narrativa visual que combinava els efectes cinematogràfics amb la retòrica visual del fotoperiodisme a l'estil de la revista *Life*, però sense menció als seus autors o context de producció, aquestes exposicions, que en el cas de «The Family of Man» va itinerar durant anys en diversos països d'arreu del món, aconseguiren unes xifres de visitants que no havia obtingut mai abans cap exposició de fotografia.



*Imatges de l'exposició Magnum Contact Sheets, FOAM, Amsterdam, setembre 2015. Fotografia: Marta Dahó.*

No menys conegudes i influents en el discurs historiogràfic posterior han estat les paraules que dedicà Roland Barthes a «The Family of Man»: «Aquí, tot, el contingut i el valor fotogràfic de les imatges, i el discurs que les justifica, tendeix a suprimir el pes determinant de la història: ens quedem a la superfície d'una identitat, sense poder penetrar en una zona més profunda de la conducta humana perquè el sentimentalisme ens ho impedeix, aquella zona en la qual l'alienació històrica introdueix *diferències* que

aquí anomenarem senzillament *injustícies*»<sup>5</sup>. L'argument del filòsof francès, que qüestiona l'omnipotència de Steichen com a autor absolut, més enllà del que avui se li podria discutir<sup>6</sup>, podria aplicar-se a moltes de les exposicions comissariades per Steichen en aquells anys. Per posar un exemple representatiu del grau d'intervenció manipulativa no només formal sinó també textual, a «Road to Victory», una exposició realitzada justament uns anys abans i amb motius gairebé oposats als de «The Family of Man» —contribuir a convèncer l'opinió pública d'entrar en guerra després de l'atac a Pearl Harbour—, Steichen afegeix un text a una fotografia de Dorothea Lange d'un granger presa l'any 38 sobre l'agricultura industrialitzada, on es podia llegir com si fos una declaració del mateix home: «La guerra! No volien guerra? Per Déu, ara ja la tenen!»<sup>7</sup>.



*Imatges de l'exposició Magnum Contact Sheets, FOAM, Amsterdam, setembre 2015. Fotografia: Marta Dahó.*

Molt conscient dels excessos de Steichen i molt més preocupat per la qualitat formal de les imatges exposades, John Szarkowski, l'historiador de l'art que el va succeir al MoMA al capdavant del departament de fotografia, va desenvolupar la seva tasca intentant adaptar les tesis de Clement Greenberg sobre l'art modern a l'àmbit fotogràfic; una tasca no exempta de problemes pel que fa a la imatge informativa, tenint en compte que el seu propòsit de dotar d'autonomia la història de la fotografia suposarà, en molts sentits, la continuació de la mateixa lògica deshistoritzadora exercida per Steichen anys enrere. Per posar un exemple més concret, les 225 imatges que selecciona amb l'ajut de Diane Arbus i Carole Kismaric a partir dels arxius del *Daily News* per a la seva exposició «From the Picture Press», l'any 1973, s'organitzen seguint la premissa que «mentre que les fotografies d'actualitat més originals i convinents descriuen esdeveniments de significació històrica menor, el caràcter formal i iconogràfic d'aquestes imatges ha significat una important contribució al desenvolupament del vocabulari visual modern»<sup>8</sup>. Ara bé, en la seva reinterpretació expositiva, Szarkowski deixava de banda qualsevol consideració sobre el rerefons econòmic i ideològic de la pràctica fotoperiodística alhora que optava per descartar tota referència a esdeveniments històrics que, sens dubte, haurien dificultat il·lustrar les seves idees respecte a les imatges de premsa. D'altra banda, tampoc es pot dissociar el

plantejament d'aquesta exposició de les declaracions que havia fet uns anys abans, en les quals advertia de l'esgotament incipient que es podia trobar en la major part de treballs fotogràfics de la dècada anterior<sup>9</sup>. Degudament desproveïdes dels peus de foto originals, organitzades en blocs temàtics (cerimònies, vencedors, perdedors, bones notícies, alarmes i problemes, enfrontaments i desastres) i analitzades des d'un punt formal que tendia a subratllar la permanència al llarg de cinc dècades dels mateixos motius i enfocaments, les fotografies estaven llestes per respondre les seves hipòtesis.

L'operació teòrica de Szarkowski ha tingut conseqüències cabdals per a la història de la fotografia: el rescat museogràfic de la fotografia utilitària del XIX o la recuperació de Walker Evans al final de la seva trajectòria després d'anys d'invisibilitat, van incidir de manera determinant en les noves generacions d'autors, molt especialment en la comprensió del que el mateix Evans va definir a principis dels anys setanta com a *estil documental*<sup>10</sup>. Tanmateix, Szarkowski i la política del MoMA van ser també objecte de duríssimes crítiques per part d'aquells que varen observar les conseqüències d'aquest procés de despolitització de la imatge documental en el si del museu<sup>11</sup>. Aquestes crítiques coincideixen també amb un moment especialment significatiu per a la pràctica fotogràfica. D'una banda, gràcies a l'ús creixent que en fan els artistes, el mitjà aconsegueix la seva definitiva legitimització per entrar al museu en igualtat de condicions amb altres disciplines<sup>12</sup>; de l'altra, la fotografia de premsa, que es troba aleshores en un moment hegemònic del seu poder informatiu, comença un lent procés de retirada en el seu rol dominant com a font de notícies davant de l'arribada de les televisions i la creixent censura en els contextos de conflicte bèl·lic, en els quals els governs ja no volen tenir testimonis incòmodes que incideixin excessivament en l'opinió pública, com havia succeït a la guerra del Vietnam.



*Imatges de l'exposició Walker Evans.  
Anonimous, Les Rencontres de la Photographie,  
Arles, 2015. Fotografia: Marta Dahó.*

La crisi mundial que va afectar el fotoperiodisme o, en tot cas, la conclusió d'una determinada manera de treballar en l'àmbit de la imatge de premsa, no va arribar de manera definitiva fins ben entrada la dècada dels vuitanta i noranta, la qual cosa va provocar un lògic i comprensible transvasament cap a l'àmbit cultural de molts fotoperiodistes, que no pot entendre's tampoc deslligant-lo de les creixents mostres

d'interès per part dels museus de programar exposicions de fotografia. Ara bé, és interessant constatar quines transformacions temàtiques i estètiques ha comportat aquest desplaçament. Per a molts autors, cada cop més desvinculats de les obligacions informatives de l'actualitat, trobar el seu lloc en el sistema de l'art era sinònim d'una mena de plusvàlua estètica que s'ha exercit seguint uns paràmetres insospitadament polaritzats: d'una banda, l'afirmació d'una subjectivitat exacerbada per recursos tècnics com els enquadraments agosarats, desenfocaments molt pronunciats, grans contrastos de llum i ombra, que poden arribar a comprometre la llegibilitat de la imatge, però que aconseguen transmetre la interpretació personal de l'autor dels fets dels quals és testimoni, com és el cas de molts treballs d'autors com Stanley Green o Paolo Pellegrin, per citar-ne alguns. D'altra banda, trobem aquells fotògrafs que, pel contrari, van començar a posar distància entre les seves eleccions estilístiques en la pràctica destinada a la premsa i aquella destinada al context expositiu o la realització de llibres d'autor.

Com ha assenyalat la historiadora Gaëlle Morel<sup>13</sup>, la paradoxa —que s'ha fet evident en els darrers quinze anys— és que en aquests casos la producció destinada a la premsa es caracteritza per l'evidència de signes autorals que ratifiquen l'autenticitat del testimoni, mentre que les propostes pensades per a les institucions museístiques, tot i que sovint realitzades als mateixos indrets, mostren una clara contenció expressiva i un evident distanciament respecte a postures més centrades en «l'instant decisiu» o la presència subjectiva de l'autor. Així mateix, les raons d'alguns d'aquests canvis d'àmbit també corresponen a un rebuig a les transformacions que ha travessat la mateixa organització de la difusió de notícies. La necessitat per part de nombrosos autors d'abandonar els temps cada cop més ràpids, com les formules més i més estandarditzades que exigeixen les agències i les corporacions mediàtiques, ha propiciat que diversos fotògrafs comencessin a optar per altres modalitats de treball, aquelles que trobem redefinides sota el terme de *fotografia tardia* o *aftermath photography*, per designar aquells que arribarien quan les càmeres de televisió i els fotògrafs d'actualitat ja han marxat, com ha estat en molts casos el treball de Sophie Ristelhueber<sup>14</sup> (Il. 1).

Mentrestant, la imatge de premsa ha anat fent el seu camí cap al museu de forma gradual. La primera mostra a França va tenir lloc el 1977, comissariada per Pierre de Fenoÿl, però no va ser fins a finals de la dècada dels vuitanta quan es va produir una autèntica reconsideració del reportatge en l'àmbit expositiu<sup>15</sup>. L'any 1982 es presenta al Centre Pompidou «Comment va la presse?», que, sense seguir el model de Steichen, sí que comença a emprar alguns recursos més espectaculars dels utilitzats fins aleshores privilegiant grans pantalles de projecció. És, però, «Forum du reportage», el 1988 al mateix Centre Pompidou, l'esdeveniment que, segons l'historiador Michel Poivert, marca un autèntic reconeixement de la fotografia informativa per part de la institució museística, no només pel fet d'exhibir-se com a tal, sinó també pel propòsit d'analitzar-la com a pràctica tenint en compte les seves modalitats i procediments<sup>16</sup>. El «Forum du reportage», a més d'una projecció col·lectiva de les agències franceses, també incloïa una exposició en què aquestes constituïen el tema mateix de la mostra, així com l'exposició concebuda per la fundació World Press Photo, «Trente ans de

photojournalisme», i una gran quantitat d'activitats entre debats, conferències i més projeccions, amb un notable èxit de públic que, sens dubte, va ser també fonamental en l'establiment del festival Visa pour l'Image que es creà el mateix any<sup>17</sup>.

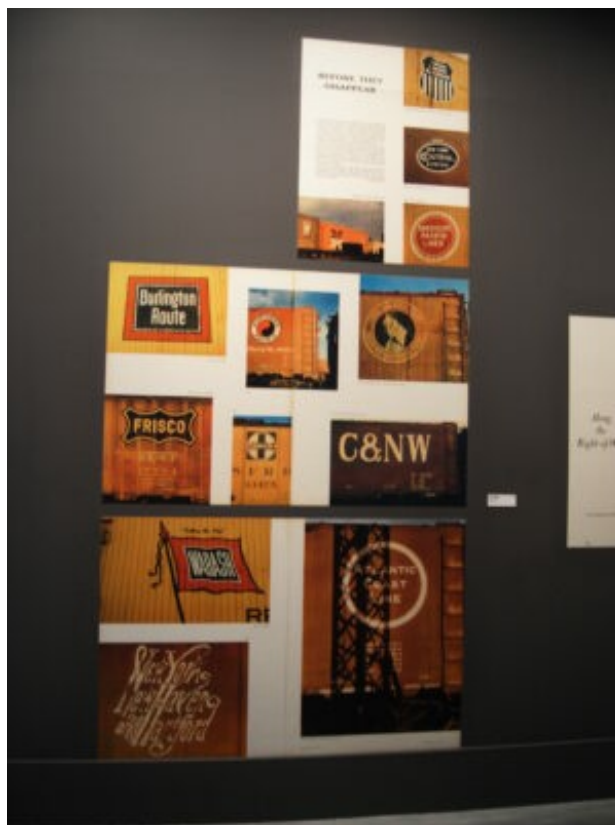
Ens els darrers quinze anys, un seguit d'exposicions s'han proposat reflexionar sobre els efectes i les conseqüències d'aquests desplaçaments que mai han estat del tot lliures de dificultats.

D'aquesta manera reflexionava el teòric James Elkins respecte als arguments de justificació del comissari Julian Stallabrass amb motiu de la Brighton Photo Biennial del 2008, dedicada a la imatge de conflicte i els conflictes generats per aquest tipus d'imatges<sup>18</sup>, quan explicava que moltes de les fotografies seleccionades, de procedències

molt diverses, s'havien exposat en graella per destacar-ne el caràcter genèric i per no ser confoses amb un treball artístic, o els motius pels quals no es varen incloure certes imatges, com el cas d'una fotografia d'un nen iraquità greument ferit, de Simon Norfolk, a l'exposició «The Sublime Image of Destruction» perquè el gran format «a l'escala d'un museu de fotografia»<sup>19</sup> resultava problemàtic:

“El problema era que, si la inquietant fotografia s'ampliava, això implicaria que es tractava d'art i l'art mateix podria semblar una posició irresponsable, quasi una atrocitat; i fins i tot podria haver semblat que la fotografia de Norfolk necessitava de l'ampliació per ser qualificada com a art. (...) Aquestes qüestions són menys confuses si les idees polítiques són el que compta perquè aleshores la fotografia artística pot treballar com a plataforma, ajudant l'art a acostar-se al món. Si les idees polítiques són les que estan en joc, aleshores és impossible objectar que una fotografia és considerada com a art pel fet de ser presentada en una exposició titulada «The Sublime Image of Destruction» o, en la Brighton Photo Biennial del 2009, titulada «Memory of Fire: Images of War and The War of Images». En aquest cas, doncs, no importaria si la fotografia mereixia ser art, o fins i tot, de manera més general, si pogués semblar poc ètic presentar-la com a art<sup>20</sup>.

Uns anys abans, el 2005, es presentava al Kunstmuseum de Basilea «Covering the Real. Art and the Press Picture from Warhol to Tillmans», una mostra que, plantejada amb el propòsit de reflexionar entorn de les preocupacions que susciten les imatges de premsa en l'esfera artística, reprenia, en molts sentits, els propòsits de la gran exposició



*Imatges de l'exposició Walker Evans. Anonimous, Les Rencontres de la Photographie, Arles, 2015. Fotografia: Marta Dahó.*

presentada uns anys abans al Centre Pompidou, «Face à l'Histoire 1933-1996»<sup>21</sup>. Si a l'exposició parisenca els reportatges s'exposaven com a imatges aïllades i emmarcades, ahora que integrava una important selecció de revistes originals en vitrines, a Suïssa la tria d'imatges de premsa s'exhibia a través de dues modalitats molt diferenciades: d'una banda, retallades a tall d'imatge del seus suports originals i, de l'altra, a través d'una projecció d'imatges que arribaven en temps real a l'agència Keystone de Zurich abans de ser editades. Ahora, aquestes imatges de l'àmbit informatiu es confrontaven directament amb obres d'art que, o bé els artistes se n'havien apropiat en els seus treballs (Andy Warhol, Gerhard Richter, Richard Hamilton o Sigmar Polke) o proposaven una deconstrucció dels seus estatuts (com era el cas de treballs de John Baldessari, John Hilliard, Martha Rosler, Wolfgang Tillmans) o elaboraven alternatives als tractaments habituals de la informació periodística, com era el cas de les obres de Bruno Serralongue, Allan Sekula o Gilles Saussier. En l'acollida per part de la premsa, força contrastada segons el parer del seu comissari, els arguments negatius més reiterats respecte a la mostra feien al·lusió a dues qüestions essencials: a la descontextualització i desinformació amb relació a les imatges de premsa, els peus de foto de les quals només apareixien al catàleg, així com també a una presentació espectacular i estetitzant que dissolia la complexitat dels temes als quals feien al·lusió les imatges deixant-ne el sentit en suspens<sup>22</sup>.

Amb més o menys pertinència, doncs, és a dir, aconseguint problematitzar aquesta despolitització de la imatge de premsa absorbida per l'espai museístic o caient de nou en l'espectacularització estètica desconectada, la imatge de premsa ha entrat en els darrers anys en programes museístics com a tema en si mateix. Seguint un plantejament ja assajat per la fotògrafa Susan Meiselas amb la instal·lació sobre el seu treball realitzat a Nicaragua, exposat el 1982 a la galeria Camerawork de Londres<sup>23</sup>, on analitzava l'ús de les seves fotografies per part dels mitjans de comunicació (Il. 2 i 3), l'exposició «Magnum Contact Sheets», organitzada recentment per l'ICP de Nova York<sup>24</sup>, també proposava reflexionar sobre els processos d'edició (il. 4 i 5), tot i que difuminant el sentit polític de la proposta de Meiselas i convertint el full de contactes en una preciosa relíquia dels temps analògics. Tot i així, el creixent interès per aprofundir en els processos de treball dels fotògrafs i editors gràfics, es corrobora pel nombre d'exposicions, que reconeixen la necessitat d'una interpretació comparada que inclogui materials originals reproduïts en diversos suports o, com també mostrava una de les darreres mostres del treball menys conegut de Waker Evans publicat durant anys a la revista *Fortune*<sup>25</sup>, la possibilitat de fer dialogar grans reproduccions de les imatges originals encolades directament a la paret amb la presència de les revistes originals en vitrines, que permetien veure'n els detalls sense perdre ni la qualitat d'impressió de les revistes de l'època, ni el context editorial (Il. 6 i 7).

En els darrers anys tampoc no han faltat les exposicions que han tractat o han estat fruit del periodisme ciutadà<sup>26</sup>, mostres que han recollit el treball dels fotoperiodistes que rebutgen acompanyar l'exèrcit en els conflictes bèl·lics més recents<sup>27</sup> o el treball crític d'artistes sobre allò que escapa i oculta la imatge de premsa i les seves condicions de producció, com el cas de la brillant «Antifotoperiodistes», comissariada per Carles



Guerra, que es va poder veure a la Virreina l'any 2010. Ara bé, reaccions tan polaritzades com les que continuen generant tant les exposicions més analíticament crítiques o les que plantegen noves perspectives, ja sigui en contingut o escenografia, en el cas d'exposicions encara més recents com «Conflict, Time, Photography», presentada a la Tate de Londres el passat novembre de 2014 o la relectura de «Barcelona en Blanc i Negre» de Xavier Miserachs, actualment al Macba<sup>28</sup> —tot i les seves evidents diferències que de cap manera pretenem desdibuixar o comparar—, posen de manifest dues qüestions importants que a dia d'avui segueixen marcant la recepció per part del públic d'aquestes exposicions. D'una banda, les herències d'un discurs historiogràfic i un pensament sobre el mitjà profundament escindit entre l'àmbit artístic i el fotoperiodístic; de l'altra, la necessitat de seguir debatent sobre els plantejaments curatorials que aborden la qüestió del fotoperiodisme, analitzant-ne les modalitats interpretatives més enllà de criteris exclusivament fotoperiodístics o artístics, és a dir, integrant la reflexió en una antropologia de la imatge capaç d'aprofundir en les pràctiques fotoperiodístiques i les seves produccions en relació amb el context social, econòmic i polític. Reptes que, delimitats a l'àmbit català, són tan ineludibles com l'atenció a les carències històriques en matèria d'exposicions dedicades a aquest camp.

## MARTA DAHÓ

---

1. Actualment a la col·lecció del Metropolitan Museum de Nova York. ↵
2. Christopher Phillips, «El tribunal de la fotografia», Gloria Pizazo, Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento contemporáneo*, Macba, Barcelona, 1997, pàg. 59-98. Publicat originalment a Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, MIT Press, Cambridge, 1989. ↵
3. De fet, la nominació de Steichen i la creació d'un departament de fotografia, fins aleshores inexistent, va estar molt condicionada per l'èxit de l'exposició «Road to Victory», el disseny de la qual va ser de Herbert Bayer i on es combinen l'herència constructivista europea amb la lògica dels *mass media* americans. LUGON, Olivier, «Edward Steichen as Exhibition Designer», BRANDOW, T. EWING, W.A., Edward Steichen. *Lives in Photography*. Norton and Company, Nova York, 2007, pàg. 267-272. ↵

4. 4. La fotògrafa Barbara Morgan, en un article sobre «The Family of Man», reflecteix perfectament l'impacte causat per l'escenografia de l'exposició argumentant que no constituïa únicament una nova manera de mostrar la fotografia sinó un nou mitjà, la denominació del qual com a *exposició de fotografia* seria necessàriament reductora: «Alguns han suggerit *mosaic fotogràfic, edició tridimensional, pel·lícula d'imatges fixes*, però cap d'aquestes és satisfactòria». MORGAN Barbara, «The Theme Show: A Contemporary Exhibition Technique», *Aperture*, vol. 3. núm. 2, 1955, pàg. 24. Citada per LUGON, Olivier, «L'Exposition moderne de la Photographie», Diversos autors, MOREL, Gaëlle (Dir.), *Les Espace de l'image*. Cat. exp. Mois de la Photographie, Montreal, 2009. ↵
5. 5. Roland Barthes: «La grande famille des homes», 1955. Publicat posteriorment al seu llibre *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957, pàg. 173-176. ↵
6. 6. El 2011, amb motiu del festival de fotografia Les Rencontres d'Arles, Ariella Azoulay esbossava un nou gir interpretatiu de l'exposició «The Family of Man», atenent al fet que més enllà de les crítiques havia estat capdal com a exposició que destacava la importància dels drets universals de l'home. Ariella Azoulay, «“The Family of Man”: A visual universal declaration of human rights», Thomas Keenan i Tirdad Zolghadr (eds.), *The Human Snapshot*, Luma Foundation, Sternberg Press, Berlin, 2013, pàg. 19-48. ↵
7. 7. Christopher Phillips, «El tribunal de la fotografia», *op. cit.*, pàg. 94. ↵
8. 8. «(...) that while the most original and compelling news photographs describe events of minor historical significance, the formal and iconographic character of these pictures has made a significant contribution to the development of the modern visual vocabulary». Nota de premsa de l'exposició (pdf). ↵
9. 9. John Szarkowski, «Photography and the mass media», *Aperture*, núm. 3 (1967). ↵
10. 10. «¿Documental? Un terme molt sofisticat i enganyós. I no gaire clar. [...] El terme hauria de ser: *estil documental*. Un exemple literal de *document* seria la fotografia policial de l'escena d'un crim. Un document té un ús, mentre que l'art és inútil. Per tant, l'art mai és un document, tot i que certament en pot adoptar l'estil». Leslie Katz, «Interview with Walker Evans», *Art in America* núm. 59, març-abril, 1971, pàg. 87 *apud* Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans*, Macula, París, 2001, pàg. 18. ↵
11. 11. Entre les més significatives destacaria la d'Allan Sekula, «Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación» (1978), Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, pàg. 35-63. ↵

12. 12. Aquest argument, sovint esgrimit per la historiografia anglosaxona és sobretot vàlid per al context nord-americà, però en l' europeu serà posterior i, evidentment, amb moltes diferències entre països com França, Espanya, Itàlia, o Anglaterra. ⇐
13. 13. Gaëlle Morel, «Esthetique de l'auteur», *Études Photographiques*, núm. 20, juny, 2007. ⇐
14. 14. David Company, «Seguridad en la parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la fotografía tardía», David Greed (ed.), *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pàg. 135-146. ⇐
15. 15. A l'estat espanyol, tenint en compte les circumstàncies polítiques de l'època, la situació no podia sinó alentir-se encara més. Van destacar algunes exposicions a l'estranger com «Spagna 1936-1939. Fotografia e informazione di guerra» o «Spagna vanguardia artistica e realtà sociale 1936-1976», presentades a la Biennial de Venècia del 1976, que van suposar el descobriment i la difusió dels fotomuntatges de Josep Renau. ⇐
16. 16. Michel Poivert, «De l'image imprimée à l'image exposée: La photographie de reportage et le "mythe de l'exposition"», Gaëlle Morel (dir.), *Photojournalisme et Art contemporain. Les derniers tableaux*, Éditions des archives contemporains, París, 2008. ⇐
17. 17. Garance Chabert, «Le festival Visa pour l'image», *Études photographiques*, Núm. 15, novembre 2004, en línia des del 20 de setembre de 2008. ⇐
18. 18. *Memory of Fire: Images of War and The War of Images*, Photoworks, London, 2013. ⇐
19. 19. *Ibid.*, pàg. 54. ⇐
20. 20. James Elkins, *What Photography Is*, Routledge, Nova York, 2012, pàg.187. ⇐
21. 21. *Face à l'Histoire 1933-1996. L'artiste moderne face à l'évènement historique. Engagement*, Témoignage, Vision, Centre Pompidou, Paris, 1996. ⇐
22. 22. Garanche Chabert, «Covering the Real. Entretien avec Hartwig Fischer», Gaëlle Morel (dir.), *Photojournalisme et Art contemporain. Les derniers tableaux, op. cit.*, pàg. 13-24. *Covering the Real. Art and the Press Picture from Warhol to Tillmans*, comissariada per Hartwig Fischer, cat. exp., DuMont Litartur i Kunst Verlag GmbH & Co, Amsterdam, 2005. ⇐
23. 23. Instal·lació que portava per títol *Mediations* i s'ha pogut veure recentment a l'exposició «Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad», comissariada per Jorge Ribalta, al MNCARS, el passat 2015. ⇐
24. 24. «Magnum Contact Sheets», comissariada per Kristen Lubben, Nova York, Thames & Hudson, 2012. [www.icp.org/exhibitions/magnum-contact-sheets](http://www.icp.org/exhibitions/magnum-contact-sheets) ⇐

25. 25. Walker Evans. Anonimous, comissariada per David Company, Jean Paul Derrider i Sam Stourzé, Les Rencontres de la Photographie, Arles, 2015. ⇐
26. 26. Com per exemple: «Here is New York. A democracy in Photographs», 116 Prince Street, Nova York, 2011 o «Tous Photographes! La mutation de la photographie amateur à l'heure numérique», Musée de l'Elysée, Lausanne, 2007. ⇐
27. 27. *Unembedded: Four Independent Photojournalist on the War in Iraq*, Chelsea Green, White River Junction, 2005. ⇐
28. 28. «Miserachs Barcelona», comissariada per Horacio Fernández i actualment a les sales del Macba. ⇐

Marta Dahó

