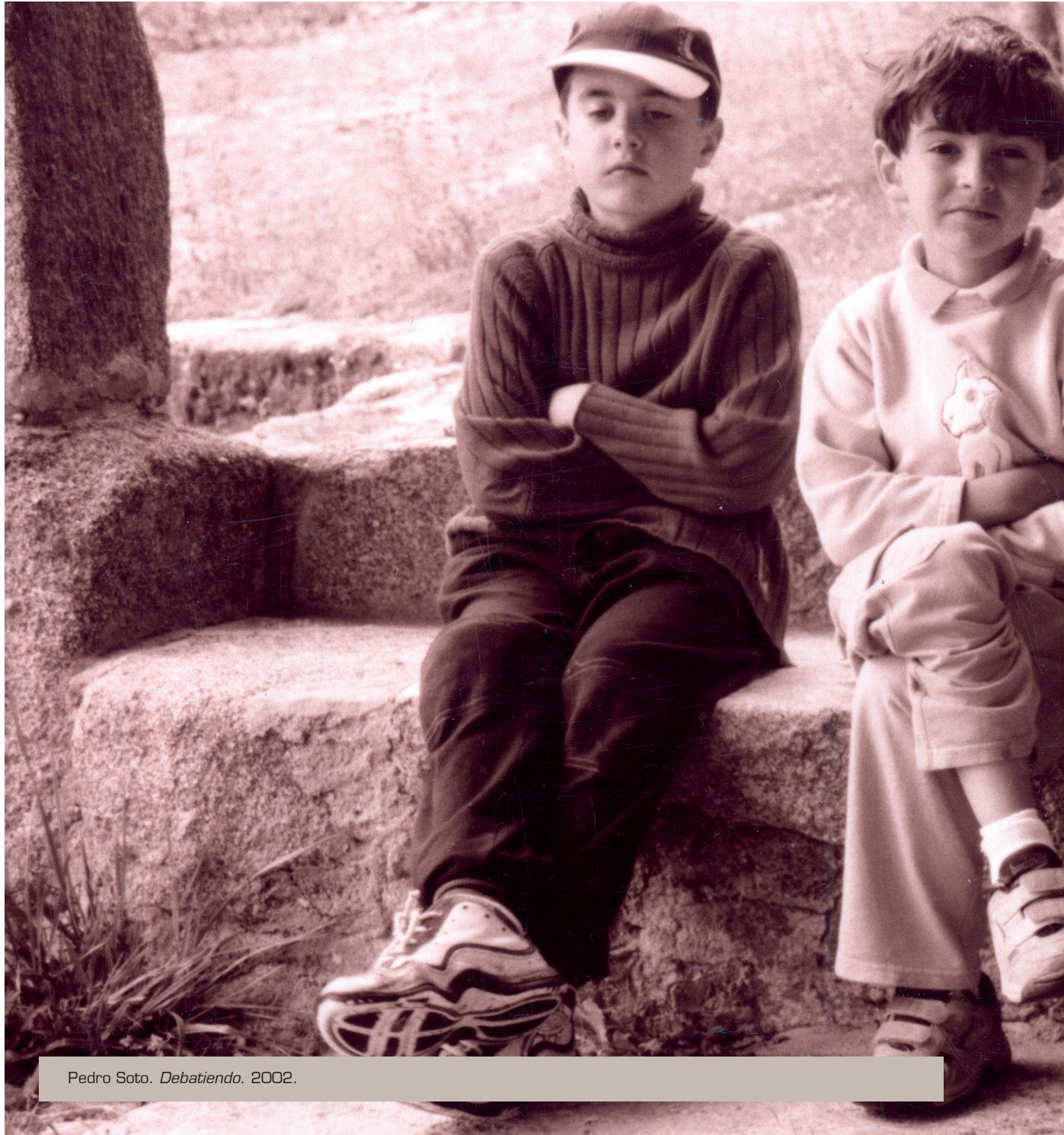


Fotografía y patrimonio a debate





Pedro Soto. *Debatiendo*. 2002.

# Patrimonio Cultural de España N.º 11 – 2016

Fotografía y patrimonio a debate



Catálogo de publicaciones del Ministerio: [www.mecd.gob.es](http://www.mecd.gob.es)  
Catálogo general de publicaciones oficiales: [publicacionesoficiales.boe.es](http://publicacionesoficiales.boe.es)

Edición 2016

Fotografía de la cubierta:

Rubén Morales. *A volar*. Fotografía tomada desde una de las ventanas de la Facultad de Bellas Artes de la UCM, a través de un cristal dibujado. © Rubén Morales.

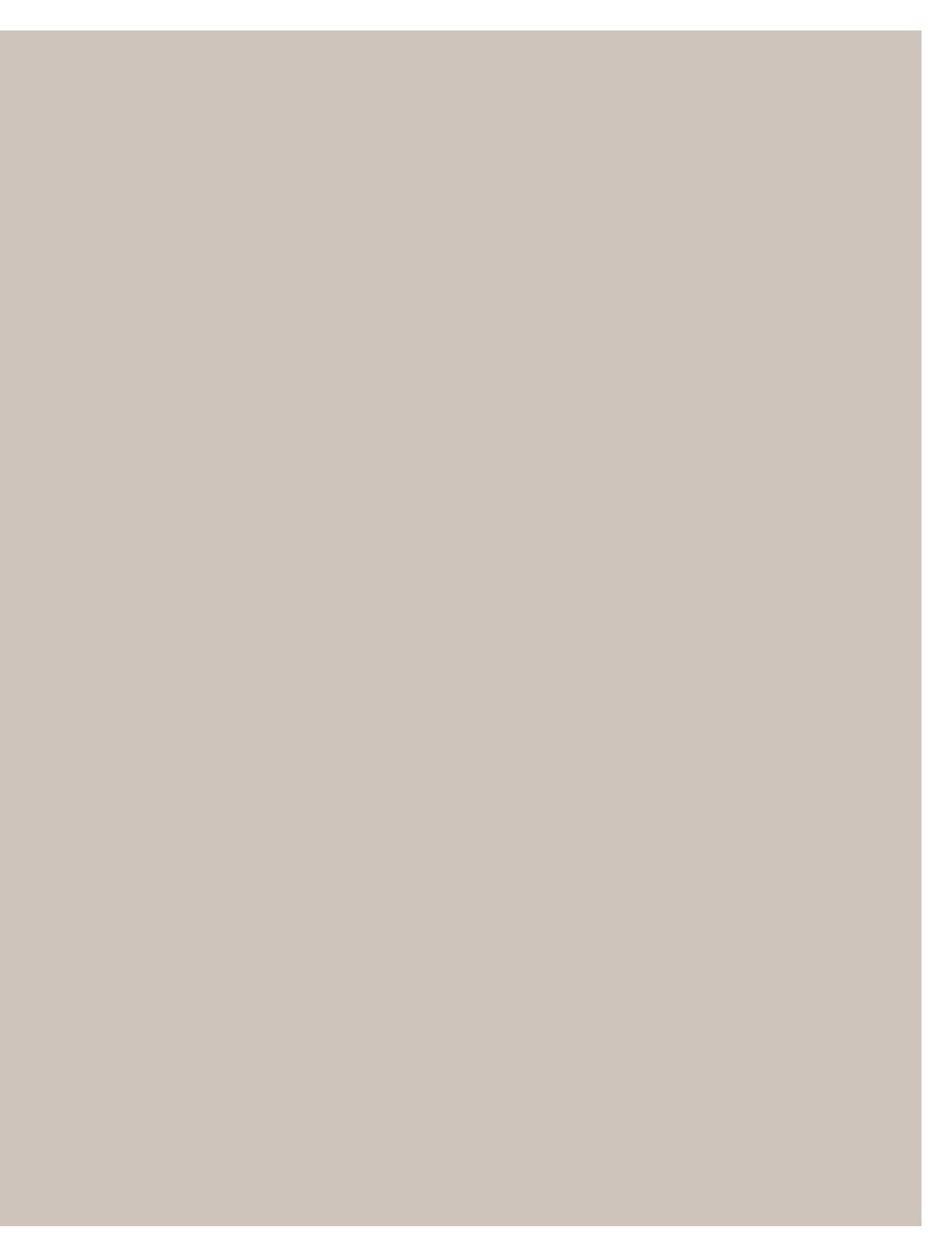


MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE

Edita:  
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA  
Subdirección General  
de Documentación y Publicaciones

© De los textos e imágenes: sus autores

NIPO: 030-15-165-1  
ISSN: 2386-6586



**Patrimonio Cultural de España.  
N.º 11. 2016**

**DIRECTOR**

Alfonso Muñoz Cosme

**CONSEJO DE REDACCIÓN**

Isabel Argerich Fernández  
Alejandro Carrión Gútiez  
Rosa Chumillas Zamora  
Soledad Díaz Martínez  
Adolfo García García  
Carlos Jiménez Cuenca  
Lorenzo Martín Sánchez  
Alfonso Muñoz Cosme  
José Vicente Navarro Gascón  
Carmen Pérez de Andrés  
María Pía Timón Tiemblo

**COORDINACIÓN DE LA PUBLICACIÓN**

Alejandro Carrión Gútiez

**COORDINACIÓN CIENTÍFICA DEL N.º 11**

Rosa Chumillas Zamora

**DISEÑO GRÁFICO ORIGINAL**

Leona

**WEB**

<http://ipce.mcu.es/difusion/publicaciones/revistas-patr.html>

**DISTRIBUCIÓN Y VENTA DE PUBLICACIONES**

Abdón Terradas, 7. 28015 Madrid  
Tel. 915 439 333. Fax. 915 493 418

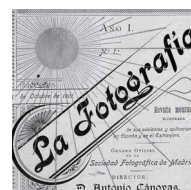


- 9** Editorial  
Rosa Chumillas Zamora

## Artículos de análisis

### Una mirada desde la conservación y gestión del patrimonio fotográfico

- 17** Un tiempo nuevo en la gestión del patrimonio fotográfico. Desafíos y oportunidades  
Joan Boadas i Raset
- 37** Estrategias de gestión y difusión de colecciones en el marco de las nuevas tecnologías  
Miguel García Cárceles
- 49** Fotografía, tecnología y comunicación. Una confluencia de intereses para el archivo digital  
David Iglesias Franch
- 59** La preservación del patrimonio fotográfico en los planes de estudio del grado de conservación-restauración del patrimonio cultural  
Rubén Morales González
- 71** La conservación y permanencia de la memoria visual de las «viejas» fotografías  
Isabel Argerich Fernández
- 79** Retos y compromisos en la conservación de nuevos materiales de impresión y montaje en fotografía  
Rosina Herrera Garrido



### Desde el pasado: apuntes de historia de la fotografía

- 93** La Real Sociedad Fotográfica y los orígenes de la fotografía artística española  
Jorge Latorre Izquierdo
- 107** Kâulak: más allá del retrato  
Juan Miguel Sánchez Vigil
- 119** Tipos y trajes: breve historia de un tema fotográfico  
Javier Ortiz-Echagüe
- 131** Notas sobre el álbum de familia, la memoria y el olvido  
Pedro Vicente



- 141** Maridaje de fotos y edificios: interacciones en la modernidad española  
Iñaki Bergera

### Nuevos rumbos: visión de críticos y fotógrafos

- 161** La fotografía desorientada: apuntes para la supervivencia de un medio  
Mónica Lozano Mata
- 173** Expandir la fotografía. Usos de lo fotográfico en el arte actual en España  
Ana Berruguete
- 187** El encuadre fotográfico entendido como proceso  
Paula Anta
- 199** El ojo artificial. El pasado en el presente fotográfico  
Martí Llorens y Rebecca Mutell





[Fotógrafo no identificado con su cámara]. Entre 1909 y 1923. Library of Congress.



«Cuando la imagen impresa ya ha quedado desposeída de la intriga del revelado; cuando las nuevas tecnologías, la era digital, han aniquilado la habilidad y la manufactura del proceso; cuando la fotografía ya no es un género documental (y la credibilidad deja de ser su gran virtud), nace esta nueva era en la que la imagen ya no aparece en su estado puro, sino que se mezcla e hibrida con otros planteamientos expresivos»<sup>1</sup>.

Con una admirable capacidad de síntesis y en el contexto de una exposición en la que ya desde el título –«Afterpost»– juega con el término postfotografía acuñado por Fontcuberta, Sema Acosta plantea un estado de la cuestión que puede servir para reflexionar sobre el presente, pasado y futuro del hecho fotográfico. Una reflexión que, desde el interés común por la preservación, difusión y reconocimiento de obras y autores, deberían plantearse todos los agentes implicados en el mundo de la fotografía: desde los propios creadores hasta galeristas, coleccionistas, críticos, conservadores y, por supuesto, gestores de patrimonio.

Para empezar, parece claro que en fotografía, de forma aún más marcada que en otras disciplinas artísticas, resulta cada vez más difícil establecer la frontera entre el producto de consumo y la obra de creación. Al lastre de la sobreproducción de imágenes se une la aparente facilidad de un medio que permite «crear belleza» mediante un acto tan simple como apretar un botón<sup>2</sup>.

Pero la fotografía histórica además, como el cine o los audiovisuales, presenta un valor documental añadido que, sin necesidad de evaluar su mérito artístico, hace obligada su preservación.

¿A qué llamamos pues patrimonio fotográfico? ¿A la fotografía que documenta las diversas manifestaciones del patrimonio cultural o a la que puede considerarse un bien cultural por sí misma? Uno y otro tipo entrarían sin duda en la definición. Pero ¿hasta dónde debemos retroceder en el tiempo para considerar que una imagen tiene carácter histórico y, por lo tanto, patrimonial? O, dicho de otro modo, ¿hasta dónde deberíamos intentar recuperar, como gestores, los fondos recopilados por fotógrafos profesionales y amateurs desde el inicio de la fotografía? A partir de un determinado momento resulta evidente que el caudal fotográfico se desborda y obliga a fijar criterios de calidad, temática o singularidad. Pero ¿dónde marcar ese momento? ¿En la década de los años 50 del siglo xx? ¿En la de los sesenta? ¿Antes? Y, sobre todo, ¿cómo establecer criterios de selección?

Todas estas cuestiones, que no están resueltas por mucho que puedan parecer elementales, subyacen tras la dificultad de establecer una definición de patrimonio fotográfico. Y pesan, muy especialmente, a la hora de decidir sobre el futuro de obras y colecciones. Porque es indudable que ninguna administración pública tiene recursos suficientes para salvaguardar y difundir los miles de millones de imágenes (se habla ya, sin complejos, de trillones) que han ido creciendo de forma exponencial en todos los países del mundo desde que se inventó la fotografía en 1839.

Los gestores, conservadores, críticos, coleccionistas, y los propios autores en el caso de la fotografía contemporánea, tenemos por delante, por tanto, una importantísima labor de selección que no podemos seguir ignorando y que es tanto o más trascendental que las tareas de conservación, investigación o difusión.



PLAN  
NACIONAL DE  
CONSERVACIÓN DEL  
PATRIMONIO FOTOGRÁFICO



Ministerio  
de Educación, Cultura  
y Deporte



Dado que no podemos abarcar toda la producción fotográfica generada desde el s. XIX, tendremos que elegir cuidadosamente las obras a preservar y establecer sistemas eficaces para el tratamiento y conservación de los fondos y colecciones más relevantes.

En este sentido, las herramientas de estrategia y planificación, como el Plan Nacional de Fotografía impulsado por la Generalitat de Cataluña o el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico, coordinado desde el Instituto del Patrimonio Cultural de España en colaboración con buena parte de las comunidades autónomas, se presentan como instrumentos clave para sistematizar y optimizar la gestión del patrimonio fotográfico.

Es pronto quizá para valorar la influencia de ambos planes (aprobados y publicados en 2015) pero no cabe duda de que su mera existencia prueba el interés de las administraciones por la fotografía y por la problemática que plantea su conservación, gestión y difusión, sin dejar de lado cuestiones como la necesidad de políticas de sensibilización social o de actuaciones en materia de educación y formación de profesionales.

Precisamente al amparo del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico nace la presente publicación, como número monográfico de la revista *Patrimonio Cultural de España*. Con una organización estructurada en tres bloques temáticos, se ha ofrecido a gestores, historiadores y críticos la posibilidad de poner sobre la mesa las cuestiones que preocupan al sector, los logros, conseguidos o pendientes, y las iniciativas más inspiradoras.

Tras abordar materias de gestión y pasear brevemente por la historia de la fotografía, el último apartado se centra en creadores que intentan responder a las dudas sobre el futuro profesional de la fotografía desde su propia óptica. «Al popularizarse el conocimiento fotográfico (...) el especialista corre el riesgo de convertirse en una especie en extinción. El fotógrafo necesita auto-reflexionarse e incluso re-inventarse»<sup>3</sup>. En esta línea, artistas como Martí Llorens y Rebecca Mutell presentan la obra de fotógrafos que, como ellos, plantean una «relectura del pasado en el arte contemporáneo»<sup>4</sup>, mientras Ana Berruguete analiza corrientes y autores que usan la fotografía como una herramienta más en la creación de obra gráfica o audiovisual, integrando medios y técnicas.

Aun sin citarlos –sus artículos y trayectoria los avalan– no quiero cerrar esta introducción sin dar las gracias a todos los que han hecho posible la publicación de esta revista mediante la cesión desinteresada de textos, reflexiones, fotografías, libros e ideas. Han demostrado que la generosidad en nuestro ámbito es un valor al alza y han dejado constancia de su entrega e implicación en la defensa de un patrimonio cuya salvaguarda, por un motivo u otro, parece pender siempre de un hilo. Trabajaremos por convertirlo, al menos, en un cable de acero.

**Rosa Chumillas Zamora**  
Jefa del Servicio de Documentación  
Instituto del Patrimonio Cultural de España

<sup>1</sup> Sema Acosta, comisario de la muestra «Afterpost. Más allá de la fotografía», en entrevista publicada por *El correo de Andalucía* del 21 de mayo de 2010 (<http://elcorreoweb.es/historico/bienvenida-a-la-era-de-la-post-fotografia-GHEC239069>).

<sup>2</sup> En una entrevista publicada en junio de este año a raíz de su exposición en la Fundación Mapfre, Hiroshi Sugimoto declara: «El mundo de la fotografía está decayendo porque es demasiado fácil». (*El Cultural*, 22/06/2016) (<http://www.elcultural.com/noticias/arte/Hiroshi-Sugimoto-El-futuro-de-la-fotografia-pasa-por-la-vuelta-a-lo-tradicional/9458>).

<sup>3</sup> <https://oscarenfotos.com/2014/08/23/postfotografia/>

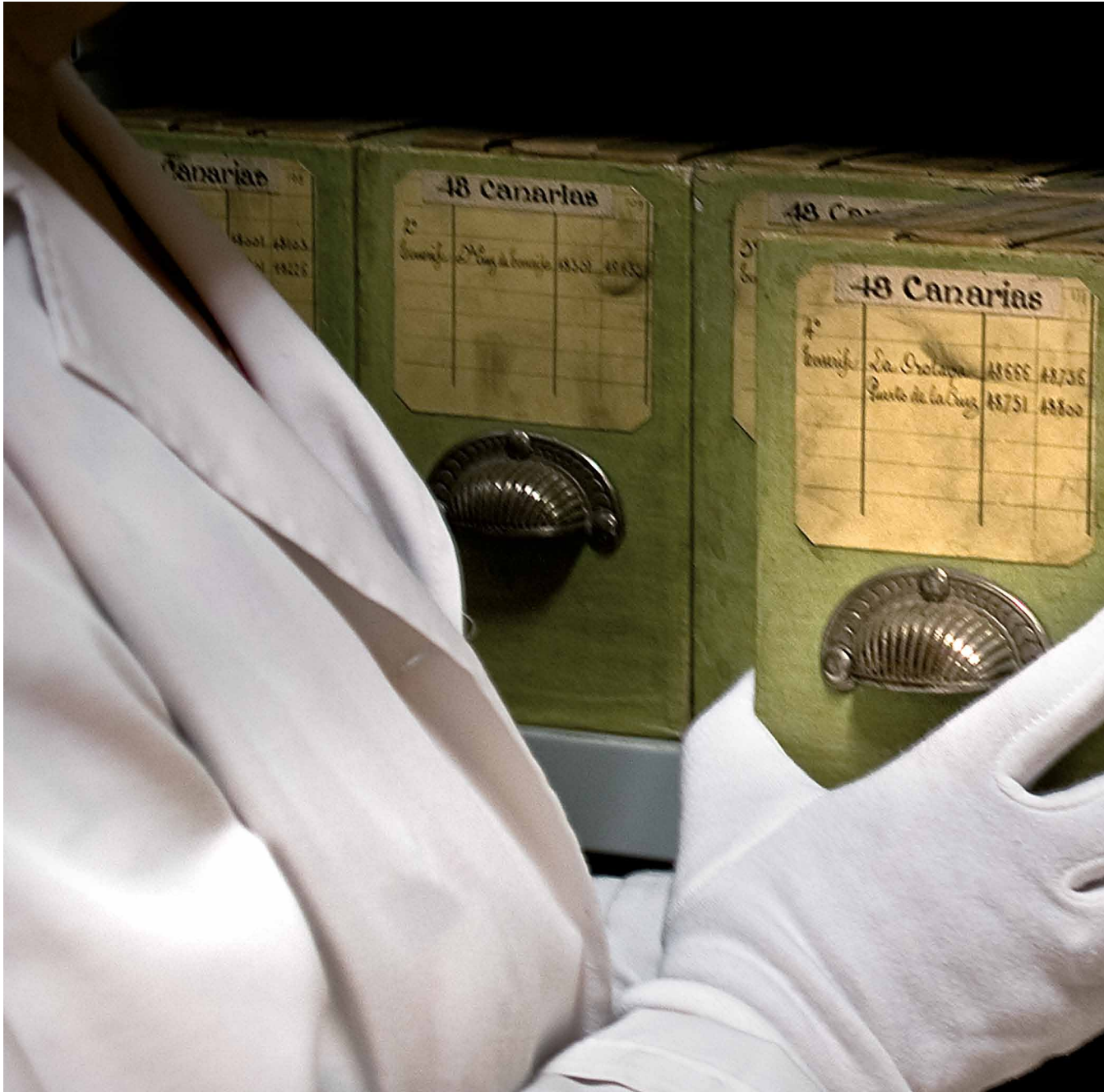
<sup>4</sup> Martí Llorens & Rebecca Mutell. *AtelieRetaguardia: heliografía contemporánea*. Museo Universidad de Navarra, 2016.



María Prego de Lis. *Autorretrato*. 2006.

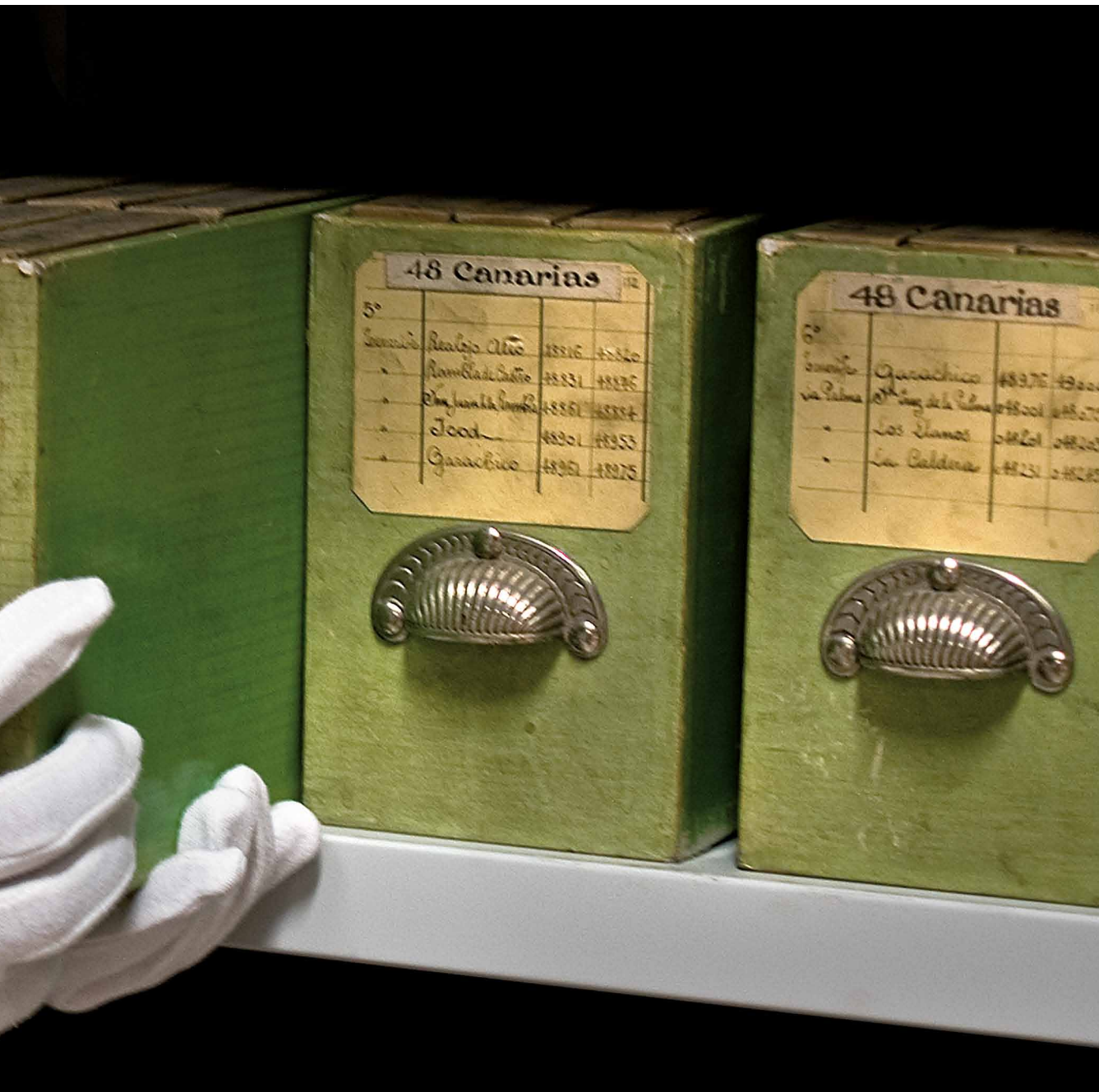
## Artículos de análisis





Placas del Archivo Loty en sus contenedores originales. 2010. Fotografía: Jesús Herrero. Fototeca del IPCE.

# Una mirada desde la conservación y gestión del patrimonio fotográfico





Fotografia Unal. Retrato de Narcisa Raset Guillamet (esquerra) i Maria Torras Raset (dreta). 1928. Ajuntament de Girona. CRDI.



# Un tiempo nuevo en la gestión del patrimonio fotográfico. Desafíos y oportunidades

**Joan Boadas i Raset**

Comisionado del Consejo Internacional de Archivos (ICA) para los Archivos fotográficos y audiovisuales  
Director del Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI). Ayuntamiento de Girona

## Resumen

Parece poco cuestionable afirmar que nos hallamos ante un tiempo nuevo en todo lo que se refiere a la gestión del patrimonio fotográfico. En muy pocos años las cosas han cambiado mucho, demasiado, para abordarlas con las mismas actitudes, aptitudes y herramientas que hasta hace muy poco nos eran suficientes.

El artículo pretende hacer un recorrido sobre algunas de estas transformaciones, con la intención de motivar una reflexión profesional ante algunos modelos de actuación que posiblemente debamos obviar si queremos que nuestros servicios, y nuestros profesionales, desarrollen y cumplan una verdadera función de utilidad pública y den respuesta a las actuales necesidades que nos plantea la ciudadanía.

## Palabras clave

Fotografía, gestión, planificación, tecnología, futuro.

## Abstract

It seems unquestionable that we are facing a new era in what refers to the management of photographic heritage. In only a few years, things have changed drastically, too much in fact to be addressed with the same attitudes, aptitudes and tools that were previously sufficient.

This article intends to lay out an itinerary about these transformations, with the objective of encouraging a professional reflection about some models of action that we should probably omit, if we want our services and our professionals to develop and fulfill a real function of public interest and to give an answer to the needs demanded by citizenship.

## Keywords

Photography, management, planning, technology, future.

(...) «La era de la dominación comercial de las imágenes basadas en haluros de plata ha llegado a su cierre. La mayoría de las tomas de cámaras hechas hoy no producen ningún objeto tangible. Las cosas que ahora se llaman fotografías no están hechas de materiales sensibles a la luz. La fotografía es ahora un subconjunto de la tecnología de la imagen»<sup>1</sup>. Grant Romer.

«La fotografía físico-química que hemos conocido y disfrutado, ya ha sido; no saber entenderlo hará que traslademos nuestras debilidades a los registros de la era digital donde nuestra independencia frente a la tecnología es un escenario imposible (...) Aquellos que controlen el tiempo de respuesta de las tecnologías, hallarán en la industria una aliada; quienes lo ignoren, conocerán a un eficaz verdugo»<sup>2</sup>. Ángel Fuentes.

Que las cosas han cambiado, en el ámbito de aquello que llamamos genéricamente fotografía, parece del todo evidente. Las palabras que acabamos de reproducir del que fuera conservador de la Eastman House y las del añorado maestro Ángel Fuentes, nos sitúan ante dos escenarios distintos. El primero, aquello que hemos entendido desde siempre como fotografía, al menos desde que Henry Fox Talbot aconsejado por su amigo John Herschel decidiera, hacia 1840, bautizarla con este nombre: durante más de siglo y medio, todo el conjunto de procedimientos basados en «haluros de plata» han recibido el nombre de fotografía, que hoy va siendo sustituido por el retrónimo fotografía analógica.

El segundo de los escenarios surge hacia finales del s. xx y se impone de una manera rápida, implacable y absoluta, especialmente cuando los dispositivos de captura de imágenes se asocian a los dispositivos móviles y estos a internet (web 2.0). Estamos hablando, claro está, de la fotografía digital y ya para muchos, a la espera de que aparezca un término más ajustado a lo que pretende definir, de postfotografía<sup>3</sup>.

Las cosas han cambiado, sin duda. Unas cifras también pueden contribuir a reflejar esta transformación. Gisèle Freund<sup>4</sup> estimaba que en los Estados Unidos, durante el período 1840-1860, se habían realizado un total de 30 millones de fotografías. Hoy Facebook recibe diariamente unos 600 millones de imágenes. Se estima que en este año de 2016 el 50 % de la población mundial (unos 3750 millones de personas) dispondrán de un *smartphone*: las imágenes cada día capturadas y circulando por las redes sociales desbordan cualquier imaginación.

A diferencia de décadas pasadas, cuando la mayoría de fotografías eran realizadas para ser observadas, hoy las imágenes apenas reciben una fugaz mirada. Y sin ser vistas, las cosas es como si no existieran. La práctica totalidad de imágenes que circulan por la red, no volverán a ser revisitadas por sus creadores y serán olvidadas por los receptores después de mirar brevemente la pantalla de su dispositivo o de haber pulsado el corazón (*like*) para manifestar su aprobación.



Foto Lux. 1929. Ajuntament de Girona (CRDI).

Unos y otros, emisores y receptores, estamos demasiado ocupados capturando, enviando y recibiendo imágenes como para dedicar tiempo a observarlas, valorarlas y entenderlas. Las consecuencias de la intangibilidad a la que se refería Grant Romer.

Más que intuir, ya empezamos a conocer las dificultades que tendremos a la hora de responder a esta, ya no nueva, situación y qué estrategias de gestión deberemos establecer o adaptar para hacerle frente. De aquello que tenemos certezas, en cambio, es cómo se ha gestionado el patrimonio fotográfico en el estado español a partir del momento (inicio de la década de 1980) en el cual unos cuantos agentes privados y ciertas instituciones públicas, alertaron de su valor como un elemento imprescindible, definitorio, en el patrimonio documental y artístico de cualquier colectividad.

## 1. El origen de las cosas

El primero de los aspectos donde debemos poner el foco es en el ingreso del patrimonio fotográfico en los centros públicos de gestión. No insistiremos ahora en la necesidad de documentar y explicitar todas las condiciones que se pacten y establezcan entre las partes, en este tránsito que comporta un cambio de titularidad desde el ámbito privado al público<sup>5</sup>. Nos interesa más evidenciar una circunstancia que, a nuestro juicio, es bastante relevante para comprender la situación de la fotografía en el estado español: tenemos muchos fondos fotográficos y muy pocas colecciones fotográficas, situación que, en mi opinión, refleja una clara ausencia de políticas públicas en favor de la fotografía: más aluvión que planificación.

Aunque sea utilizando conceptos un poco alejados de la ortodoxia, vamos a intentar definir y establecer las diferencias entre colección y fondo<sup>6</sup>. En el primer caso estamos ante un acto voluntario. A partir de unos criterios generalmente preestablecidos, una persona o una institución deciden crear, por voluntad propia, una colección para uso y disfrute personal o colectivo. Un comentario colateral, pero muy revelador de su naturaleza: los elementos que integran una colección se cuentan generalmente por centenas y, excepcionalmente, por unos cuantos miles. Además, y si nos centramos en la fotografía, el conjunto coleccionado está integrado por muy diversos autores que pueden provenir de muy distintas procedencias. Ante esta particularidad, la gestión de una colección fotográfica conlleva, especialmente en todo aquello referido a los derechos de autor y propiedad intelectual, especificidades distintas a las que puede tener un fondo.

El fondo fotográfico procede de un acto inevitable. De manera espontánea y a raíz de la actividad, profesional o *amateur*, de su creador, se producen un conjunto de documentos fotográficos que de manera acumulativa generan un archivo. Ahí, generalmente, no hablamos de centenas, sino de decenas o centenares de miles de documentos fruto del trabajo de un fotógrafo profesional, una saga familiar o una empresa fotográfica. Ante un único (o pocos) titular de los derechos de explotación, la gestión de estos aspectos es mucho más homogénea.

Sin duda que hay excepciones, y algunas de muy alto interés, pero aquello que constituye la mayoría del patrimonio fotográfico custodiado en centros públicos en el estado, procede de fondos fotográficos que a través de distintas modalidades, también en algún caso por compra, han ingresado en ellos. Y, naturalmente, esto tiene unas consecuencias que son bastante evidentes: nuestros centros custodian millones de negativos fotográficos y, a riesgo de exagerar un poco, solo cientos de miles de copias fotográficas positivas.

La explicación a esta situación es bastante lógica. Lo que el fotógrafo ha entregado a sus clientes es el resultado final de su trabajo. Sin copia fotográfica podríamos decir que no existía la fotografía. El revelado de los negativos en el laboratorio demostraba las habilidades y capacidades del fotógrafo o de sus directos colaboradores. Todos sabemos que de una misma matriz, de un mismo negativo, se pueden obtener resultados muy distintos en función de los profesionales que hayan intervenido en el proceso.

Lo que hemos ingresado, por tanto, aquello que tenemos por millones en nuestros archivos, es solo una parte del que debemos entender como el proceso fotográfico y tendremos que positivarlo (hoy la digitalización facilita esta tarea) para volver a darle significado y poder comprender o leer su contenido.

Podemos deducir otra repercusión. Aquello que pertenece al mercado fotográfico ha sido, y son, las copias. En consecuencia, aquello que debería ser objeto de compra y venta serían las copias fotográficas, pero no los negativos. La imagen que estos contienen ya fue vendida en formato positivo en su momento, ya fue comercio, y, como hemos mencionado, solo volverá a recuperar su condición de «fotografía positiva» a partir de nuestra intervención: deberemos completar de nuevo el trabajo que ya había sido ejecutado. Pero, naturalmente, estaremos suplantando al autor y validando unos resultados finales que nunca sabremos si contarían con su entera aprobación.

Probablemente aún podríamos inferir una tercera repercusión a esta circunstancia. Los negativos fotográficos deberían «pertener» al ámbito de actuación de los archivos. Los positivos, singularmente aquellos con «valor fotográfico»<sup>7</sup> y las colecciones estarían más vinculados al ámbito de la exhibición y los museos. Y esto debería ayudarnos a establecer una nueva estrategia ante una situación que hoy en día no está dilucidada con claridad: los fondos fotográficos, si se quiere, los archivos fotográficos, no deberían ser objeto del mercado, es decir no deberían ser comprados por parte de las administraciones. Los positivos de autor y las colecciones, sí. El mercado lo que valora es el trabajo final del autor, no una parte de su proceso creativo.

Si se me permite, comprar fondos fotográficos sería lo fácil. El uso del talonario tiene escaso interés si lo confrontamos a la existencia de una política de gestión del patrimonio documental bien articulada y tejida a partir de múltiples complicidades. Una política que sitúe en el centro del debate la utilización



Josep Buil. 1960 ca. Ajuntament de Girona (CRDI).

racional de los recursos públicos. Una política de futuro que proponga a los privados un marco de explotación conjunta de sus fondos documentales, que garantice los deberes y los derechos de las partes y que borre del panorama el cómodo recurso a la mejor dotada chequera, alimentada, por cierto, con nuestros impuestos<sup>8</sup>.

Acabamos de mencionar un aspecto que a nuestro entender es determinante: proponer un marco de explotación conjunta. Ahí radica un aspecto clave en la relación que debería establecerse entre el titular de los fondos fotográficos y la administración receptora de ellos, y que debe concretarse en el establecimiento de convenios entre las partes donde se establezcan con claridad las obligaciones de cada cual y el reparto de los ingresos económicos derivados de los usos lucrativos que pueda generar el fondo en cuestión.

Sinceramente, no consideramos que en la mayoría de casos lo más justo sea utilizar los recursos públicos para adquirir un fondo fotográfico y, a continuación, tener que invertir del mismo erario público importantes presupuestos para, dotarle de un valor patrimonial que sin duda tenía latente, pero que en ningún caso era evidente.

Si la explotación de los fondos fotográficos fuera rentable económicamente, ¿qué particular o empresa se desharía de ellos? No hay duda de que la inmensa mayoría de ellos tienen un incuestionable valor cultural, pero es a partir de formas de colaboración y explotación conjunta cuando, a mi juicio, podremos garantizar la conservación, el acceso y la difusión integral de nuestro patrimonio fotográfico<sup>9</sup>.

## 2. El tratamiento de las cosas

### ¿Qué y cómo lo han hecho los fotógrafos?

Estamos ante un tema muy delicado ante el cual la generalización de los planteamientos conlleva un riesgo evidente. Mi intención es enfocarlo, especialmente debido a la inexistencia de datos oficiales creíbles, a partir de nuestra propia experiencia y el conocimiento que nos aportan más de veinticinco años de trabajo en este sector.

Empecemos con una pregunta deliberadamente dura: ¿Lo han considerado «realmente» su patrimonio? Es decir, ¿el resultado del trabajo profesional de años y en ocasiones décadas que se materializa en un fondo fotográfico, ha recibido las atenciones y el interés que merece aquello que por su titular debería recibir la consideración de patrimonio?

Apelando, como he indicado, a la experiencia personal, en la inmensísima mayoría de fondos fotográficos que hemos ingresado en nuestro centro la organización brilla por su ausencia<sup>10</sup>. El fondo fotográfico (me resisto a llamarle archivo por lo que este concepto conlleva de orden y gestión) suele ser una acumulación ingente de negativos que en forma de aluvión se han ido depositando en cajas, o en el mejor de los casos en estantes, situadas y situados en espacios que no han garantizado unas condiciones de temperatura y humedad mínimamente exigibles.

Abundando en lo anterior, el estado de conservación de los soportes fotográficos a ingresar no acostumbra a ser el más óptimo. Y, especialmente, los materiales que deberían proteger los negativos, tanto en vidrio como en plástico, se alejan ostensiblemente de cualquier instalación normalizada.

En demasiados casos, los libros registro y otra documentación que debería contribuir a identificar, documentar y datar con precisión las fotografías ingresadas, no existe. Una práctica habitual ha consistido en conservar las imágenes y eliminar y, por tanto, no considerar como parte del patrimonio fotográfico, la documentación textual asociada a ellas. Sin información de detalle y de contexto, aquello que ingresamos viene acompañado de un clamoroso silencio que impide conocer, con cierto rigor y aproximación, su verdadera naturaleza y su importancia para la colectividad.

Moviéndome aún en la zona de riesgo, pero basándome en los casos que he conocido, creo que en muchas ocasiones los fotógrafos, o sus herederos, descubren el valor patrimonial (económico) de su fondo en paralelo a la disminución o finalización de los ingresos derivados de su actividad profesional. Si los autores, los depositarios o los herederos de estos fondos, considerasen que ello es realmente patrimonio, ¿no hubieran actuado con un comportamiento más adecuado al valor que, en ocasiones, súbitamente reclaman?

Sintiéndome ya en el ojo del huracán, planteo si los fondos fotográficos adquiridos desde las administraciones públicas, lo han sido fruto de una planificación o para solucionar problemas económicos de algunos fotógrafos o de sus familiares. El problema real ¿no vendrá derivado de las misérrimas pensiones que como autónomos (que por la propia inestabilidad de la profesión generalmente han cotizado en los tramos inferiores) perciben los fotógrafos cuando cesan su actividad profesional? La inexistencia

de un mercado donde poder vender las copias fotográficas de su trabajo, ¿no sería otro de los elementos a considerar?

Creo, sinceramente, que este es uno de los aspectos en donde se deberían centrar más los esfuerzos para intentar cambiar y mejorar la situación de los profesionales que trabajan en el ámbito de la fotografía. Como apunté hace unos años (...) «las copias pertenecen claramente al mercado, donde deben competir con las demás obras de creación. La Administración debe ser uno más (nunca el único) de los agentes que actúan en él. Seguramente, en una primera etapa le correspondería ser el más activo de ellos, contribuyendo de manera decisiva a su creación y articulación. Sin mercado la fotografía languidece y creadores, gestores y ciudadanos carecen de un escenario comercial donde mostrar unos, y adquirir otros, los trabajos realizados»<sup>11</sup>.

¿Qué y cómo lo ha hecho la administración?

Acabamos de plantear, reconozco que quizás con demasiada crudeza, la situación de muchos de los fondos fotográficos antes de su ingreso en una institución pública. ¿Cómo se ha intervenido desde este sector? Hablaremos más adelante de la endémica falta de políticas públicas de las distintas administraciones con responsabilidad en esta materia. Ahora quisiera centrarme en cómo hemos tenido que actuar para convertir lo que generalmente ha sido una inmensa acumulación de negativos, de distintas épocas y soportes, en patrimonio cultural.



Narcís Sans. 1968. Ajuntament de Girona (CRDI).

¿Cuáles han sido estas actuaciones que han conseguido valorizar estos fondos y permitido su acceso y difusión pública?

1. Identificar los procedimientos fotográficos existentes en el fondo; valorar su estado de conservación y establecer las políticas de tratamiento y/o restauración, reservadas a manos de profesionales especializados.
2. Reinstalar los soportes fotográficos, utilizando materiales estándares de protección íntima.
3. Recuperar, en su caso, la estructura y el orden originario del fondo o fondos.
4. Evaluar y seleccionar aquellas imágenes fotográficas que deberán ser de custodia permanente.
5. Documentar y describir las fotografías.
6. Digitalizar las imágenes analógicas y, con ello, positivarlas para hacerlas inteligibles.
7. Permitir el acceso, también remoto, al contenido de los fondos fotográficos mediante el uso de los programas informáticos correspondientes.
8. Disponer de instalaciones con los parámetros de conservación adecuados y personal técnico especializado.
9. Establecer una política de gestión que permita explotar, también económicamente, los contenidos del fondo o fondos fotográficos.
10. Identificar, en muchos casos, a los distintos productores de un fondo fotográfico y establecer los posibles titulares de los derechos correspondientes.

Naturalmente, la implantación de este conjunto de medidas (que en ningún caso han pretendido ser exhaustivas) requiere una inversión económica importante que debe ser asumida desde el sector público. Inversión que no se limita a una intervención puntual, sino que debe ser constante y permanente si queremos garantizar que aquello que inicialmente perteneció al ámbito de la actividad comercial mantenga, para siempre, la condición de patrimonio.

### **3. Los intentos para mejorar las cosas**

Apelar a la planificación como concepto básico, nuclear, cuando hablamos de gestionar el patrimonio, produce cierto rubor a estas alturas. Y cuando nos referimos al patrimonio fotográfico, también. Indiqué en una ocasión<sup>12</sup> que en este tema es como si nos halláramos ante un enorme archipiélago. «Los centros que conservan y gestionan esta documentación en el estado español son como islas rodeadas por un mar de fotografías. Un inmenso archipiélago que dispone de unas cartas de navegar apenas esbozadas que dificultan una segura travesía entre islas. Un archipiélago donde aún quedan muchos puertos seguros por construir, muchas líneas regulares que establecer, con escasos barcos para fletar y con tripulaciones voluntariosas y arriesgadas, pero a todas luces insuficientes».

Intentos de establecer cartas de navegar ha habido muchos en estos últimos 35 años, los mismos que fracasos acumulados. Relatarlos en este texto sería prolijo y es más positivo pensar que todos estos esfuerzos han contribuido a dibujar el escenario en el que hoy nos encontramos.

Empecemos por Catalunya y situémonos en el día 30 de diciembre de 2014, cuando el gobierno catalán, a propuesta de la Consejería de Cultura, adoptó un acuerdo por el cual se aprobaba el Plan Nacional de Fotografía y se creaba la Comisión de Impulso<sup>14</sup>.

No podemos analizar en detalle las propuestas que pretende desarrollar el PNF, pero creemos útil dejar explícitos los ejes de acción que establece:

1. Creación de un portal de fotografía para divulgar y difundir el patrimonio fotográfico histórico y contemporáneo de Catalunya.
2. Creación de instrumentos de protección y descripción del patrimonio fotográfico.

3. Creación del Fondo Nacional de Fotografía.
4. Ampliación de la Colección Nacional de Fotografía Histórica y Contemporánea.
5. Establecimiento de criterios comunes de gestión de colecciones.
6. Incorporación de la fotografía en el relato del Museo Nacional de Arte de Catalunya.
7. Identificación y formación de los centros de referencia en la restauración, conservación y preservación del patrimonio fotográfico de Catalunya.
8. Incorporación de la fotografía en los programas universitarios y promoción de la formación a través de grados profesionales.
9. Creación del Centro Nacional de Fotografía.

El Plan contempla también la creación de la Comisión de Impulso, órgano que velará por su desarrollo y ejecución y que tendrá como funciones principales el fomento y la cooperación entre los diferentes agentes implicados, asegurar su comunicación, coordinación y relación y proponer medidas para atender las necesidades en la gestión y promoción del patrimonio fotográfico histórico y contemporáneo, y la fotografía en general en Catalunya.

Para desarrollar las distintas actuaciones previstas en los mencionados ejes se han creado distintos grupos de trabajo con una misión y unos objetivos específicos, y con unas acciones y un calendario de ejecución que, a priori, deben marcar el ritmo de implantación del mencionado Plan. El presupuesto que se destinaba a esa finalidad era, para 2015, de 460 000 €, de los cuales 360 000 € provenían de recursos propios del Departamento de Cultura y 100 000 € de patrocinio privado. Dentro de la aportación del Departamento se incluyen 150 000 € de recursos provenientes del 1 % cultural.

Pocos meses después, en marzo de 2015, y para el ámbito del conjunto del Estado, debemos referirnos al Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico<sup>15</sup>, impulsado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y más concretamente por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas.

Su coordinación corresponde al Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) y se integra en el conjunto de los Planes Nacionales de Patrimonio Cultural los cuales partiendo del estudio de los bienes que lo integran, permiten racionalizar y optimizar los recursos destinados a su conservación y difusión, asegurando en todo momento la coordinación de las actuaciones de los organismos de la Administración estatal, autonómica y local<sup>16</sup>.

Fue aprobado en marzo de ese año por el Consejo del Patrimonio Histórico, y con ello la creación de una Comisión Técnica de Seguimiento, que debe velar por el cumplimiento y desarrollo de las diversas líneas de actuación propuestas en el documento. Un documento extenso y redactado por un grupo de acreditados expertos y expertas, que en sus páginas iniciales traza un sintético estado de la cuestión de la evolución en la gestión del patrimonio fotográfico en el estado español, analizando los siguientes ámbitos: conservación de originales y preservación digital; descripción de fondos y colecciones; uso y difusión; formación; política de adquisiciones y propiedad intelectual, sobre los cuales plantea posteriormente las líneas de actuación a implementar.

Tampoco en este caso podemos detenernos a analizar el Plan, pero nos parece relevante dejar constancia en este texto de sus objetivos y sus líneas de actuación.

## Objetivos

1. Establecimiento de criterios, metodológicos y deontológicos, para la gestión, conservación preventiva, preservación digital, descripción, uso y difusión de colecciones fotográficas.
2. Fomento de la investigación sobre los diversos aspectos de la gestión del patrimonio fotográfico, apoyando el desarrollo de técnicas innovadoras y buenas prácticas.



3. Elaboración de pautas y procedimientos que regulen la gestión de donaciones, depósitos y adquisiciones de colecciones fotográficas por parte de instituciones públicas o privadas, teniendo en cuenta el marco legislativo vigente en materia de propiedad intelectual.
4. Promoción de iniciativas que faciliten el acceso al patrimonio fotográfico y fomenten su utilización por parte de investigadores, industrias creativas y culturales (ICC) y ciudadanos.
5. Apoyo de iniciativas de formación que implementen, tanto en los currículos educativos como en ámbitos de educación no formal, programas relacionados con los diversos conocimientos, técnicas y profesiones que convergen en el contexto fotográfico.
6. Desarrollo y promoción de estrategias de sensibilización social para el conocimiento y la valoración del patrimonio fotográfico y de la fotografía como documento histórico y como bien cultural.
7. Fomento de la comunicación y coordinación interadministrativas, así como de políticas orientadas hacia el intercambio de información entre profesionales y centros propietarios o depositarios de colecciones fotográficas.
8. Creación de un Observatorio sobre Patrimonio Fotográfico que asesore en materia de gestión, conservación y difusión de fotografía y promueva la articulación de una red nacional de centros.

#### Líneas de actuación

- Conservación de originales y preservación digital.
- Facilitar, a través de programas de cooperación y asesoramiento interinstitucional, la elaboración de planes de conservación de fondos fotográficos.
- Apoyar iniciativas para garantizar la perdurabilidad de las obras de los fotógrafos contemporáneos.



Valentí Fargnoli. 1924. Ajuntament de Girona (CRDI).

## Descripción de fondos y colecciones

- Impulsar la catalogación normalizada de las colecciones, con inclusión de información sobre derechos de autor y uso de tesauros específicos para fotografía.
- Promover el uso de datos abiertos para favorecer la interoperabilidad con plataformas externas y la reutilización de la información.

## Uso y difusión

- Apoyar el desarrollo de herramientas y soluciones informáticas que faciliten la publicación de catálogos fotográficos en acceso abierto (OAI).
- Promover iniciativas que incrementen la visibilidad y presencia del patrimonio fotográfico en catálogos virtuales y repositorios internacionales.
- Fomentar la reutilización de imágenes patrimoniales mediante la puesta a disposición pública de información de calidad y la progresiva liberación de contenidos en dominio público.
- Desarrollar estrategias de difusión y sensibilización social, combinando las actividades de comunicación pública al uso (exposiciones, publicaciones, seminarios y congresos) con el fomento de mecanismos colaborativos y de participación ciudadana (exposiciones virtuales, aplicaciones para móviles, redes sociales).

## Formación

- Impulsar la introducción de contenidos relacionados con la fotografía en los diversos niveles de la educación formal (enseñanza obligatoria, formación profesional, grados y posgrados universitarios).
- Promover el desarrollo de programas de formación y reciclaje para profesionales en activo.

## Política de adquisiciones e incremento de fondos

- Promover la adopción de criterios unificados para la evaluación de las adquisiciones de obra fotográfica.
- Apoyar desarrollos legislativos que estimulen el coleccionismo y favorezcan el aumento de donaciones de utilidad pública.

## Propiedad intelectual

- Incentivar el desarrollo de un proyecto piloto para la identificación de autores, titulares y gestores de derechos de propiedad intelectual en el ámbito de la fotografía.

A diferencia del Plan Nacional de Fotografía de Catalunya, los responsables de elaborar el Plan estatal no proponen la creación de un Centro Nacional de Fotografía, sino la de un Observatorio sobre el Patrimonio Fotográfico<sup>17</sup>, solución que a nuestro juicio parece más adecuada a los retos que se plantean en pleno s. XXI.<sup>18</sup>

¿Cómo se financiará el Plan estatal? El estudio económico y financiero elaborado prevé, durante los diez años de vigencia establecidos, invertir 200 000 € en 2015 y 400 000 € por anualidad hasta 2025 (total 3 800 000 €). Los recursos se destinarán fundamentalmente a estas tres áreas: Investigación y documentación (20 %); Colaboración Institucional (40 %) y Formación y Difusión (40 %).

## Valoración de los resultados de 2015 y líneas de trabajo para 2016

La evaluación de los resultados obtenidos a raíz de la puesta en marcha del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico es difícil de abordar, ya que aparte del documento en sí no hay datos publicados sobre su seguimiento. La información proporcionada por el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), en su calidad de coordinador/impulsor del proyecto, es la siguiente:

«La comisión de seguimiento del plan, formada en el segundo semestre de 2015, presentó las siguientes propuestas para 2016, actualmente en distintas fases de ejecución:

- Estudio de las diversas alternativas de plataforma open source para la gestión de colecciones fotográficas en instituciones pequeñas.
- Metodología y proyecto piloto para la elaboración de un censo de fondos fotográficos.
- Proyecto piloto de procedimientos para la gestión y documentación de los derechos de propiedad intelectual en los fondos fotográficos.
- Un patrimonio por descubrir: las colecciones de Jean Laurent en los museos estatales.
- Proyecto de formación en materia de conservación del patrimonio fotográfico para el personal de archivos, bibliotecas y museos.

A ellas se unen las actividades de difusión organizadas por el IPCE entre octubre y diciembre de 2015 –Jornada de presentación de los planes nacionales de patrimonio cultural; curso “Imágenes del patrimonio cultural en la fotografía española”; exposición “Zaragoza 1930, la ciudad en la fotografía de Loty”, etc.–, así como un proyecto para la preservación, tratamiento y difusión de 70 000 documentos fotográficos pertenecientes a los archivos Pando y Wunderlich, adjudicado en febrero de 2016 y que se está desarrollando en la actualidad. La propia edición de esta revista, dedicada de forma monográfica a la fotografía, es una iniciativa derivada de la implantación del Plan Nacional»<sup>19</sup>.

Con respecto al Plan Nacional de Fotografía de Catalunya, empezó a desplegar los ejes previstos durante 2015 con los resultados siguientes:

A finales del mencionado año se presentó el portal de fotografía<sup>20</sup> al que se destinó un total de 65 000 €. Tiene como misión la divulgación y difusión del patrimonio fotográfico histórico y contemporáneo de Catalunya a nivel nacional e internacional. Se presentó acogiendo el exiguo total de 1500 fotografías en línea correspondientes a seis instituciones, la oferta de unos 300 recursos y una exposición virtual.

No creo que sea aún el momento (por su breve recorrido) de indicar las posibles limitaciones que presenta la versión 2015 del portal (el no uso del inglés cuando se pretende la internacionalización de la fotografía catalana, sería una de las más evidentes) y parece ser que para el año 2016 están previstas un conjunto de medidas de mejora y actualización, a las cuales se pretende dedicar un total de 65 000 €.

Si no entramos en detalle de cómo se ha hecho, en el año 2015 se han destinado 150 000 € a la adquisición de obra de fotógrafos «clásicos», obra de fotógrafos contemporáneos y obra de fotógrafos emergentes o nuevos valores, con el objetivo de crear una colección Nacional de fotografía que coordinada por el futuro Centro Nacional de Fotografía sea custodiada en distintos centros con capacidad de gestión en el territorio catalán. La misma cantidad se prevé dedicar a esta actuación en el año 2016.

El presupuesto para 2016 destinado a desplegar políticas de fondos y colecciones mediante el establecimiento de criterios para la promoción de depósitos, donaciones y adquisiciones será de 12 000 € y 13 000 € se destinarán a un conjunto de actuaciones vinculadas al eje 7, consistentes en la celebración de un seminario destinado a profesionales técnicos en preservación y conservación del patrimonio fotográfico y a algunas intervenciones de restauración.

A mi juicio, la actuación de más envergadura y la que, si no se ve obstaculizada por aquellos frecuentes vaivenes a los que nos tiene acostumbrados la administración, puede dar unos resultados muy positivos para el futuro del patrimonio fotográfico de Catalunya, es la desarrollada a lo largo de 2015 y primeros meses de 2016 con relación al eje 2, que prevé impulsar la elaboración de los instrumentos de

protección y descripción del patrimonio fotográfico: registro de archivos fotográficos, censo de archivos fotográficos e inventario de fondos y colecciones.

El calendario de ejecución prevé, quizás con un exceso de entusiasmo, que el trabajo censatario de todos los fondos y colecciones de Catalunya termine a finales de 2017. Digo con exceso de entusiasmo porque los objetivos son sumamente ambiciosos puesto que aspiran a incorporar al censo cualquier centro público o privado que esté en posesión de fondos, colecciones o piezas que se consideren que deben formar parte de él.

La primera campaña se ha desarrollado en la provincia de Girona, con un resultado de cerca de 400 fichas elaboradas, fruto de un trabajo en tres líneas principales: ayuntamientos, fotógrafos profesionales y fondos de sectores diversos. Es de remarcar el trabajo de detección y registro que se ha realizado de los fotógrafos profesionales, de entre los cuales se ha dado prioridad a aquellos que conservan su propio fondo y que no ha sido depositado en archivos públicos. La inversión en 2015 fue de 50 000 € y la previsión para 2016, que debería abordar la ciudad y provincia de Barcelona es de 220 000 €.

Este censo o registro puede significar un cambio importante en la gestión del patrimonio fotográfico de Catalunya. Es prácticamente imposible establecer políticas públicas sobre cualquier sector del patrimonio si no se conoce en profundidad su contenido, condiciones, estado de conservación, etc. Tener una foto fija, una radiografía precisa de la fotografía en nuestro país, debe permitir establecer prioridades de actuación, políticas de ayuda y promoción, actuaciones de difusión y, en definitiva desarrollar una planificación que no responda a la arbitrariedad sino al conocimiento y a la necesidad. Una alerta debe indicarse: es necesario mantener constantemente actualizados estos censos e inventarios si queremos que su utilidad sea permanente. Y para ello la única respuesta es la existencia de una partida presupuestaria que lo haga posible.

#### **4. La necesidad de clarificar las cosas**

##### **Obra fotográfica y mera fotografía**

Contribuir a que las cosas fueran más sencillas, más claras, debería ser el objetivo de las leyes. Pero no siempre es así. Solo muy brevemente nos permitimos una aproximación a la Ley de Propiedad Intelectual (LPI), que tiene como fundamento el Real Decreto Ley aprobado en 1996 y sucesivas modificaciones, la última de 2006<sup>21</sup>.

Todos los gestores de patrimonio fotográfico conocen esta ley y especialmente dos artículos referidos de manera explícita a la fotografía. El primero es el 10.1.h. cuando indica que «las obras fotográficas y las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía» son «objeto de propiedad intelectual». El segundo el 128, que señala lo que debe ser considerado meras fotografías:

«Quien realice una fotografía u otra reproducción obtenida por procedimiento análogo a aquella, cuando ni una ni otra tengan el carácter de obras protegidas en el Libro I, goza del derecho exclusivo de autorizar su reproducción, distribución y comunicación pública, en los mismos términos reconocidos en la presente Ley a los autores de obras fotográficas.

Este derecho tendrá una duración de veinticinco años computados desde el día 1 de enero del año siguiente a la fecha de realización de la fotografía o reproducción».

El legislador no define con claridad lo que debe considerarse obra fotográfica y, a la vez, define la mera fotografía por exclusión de la anterior, con lo cual ni el fotógrafo ni el gestor saben a qué atenerse. Y la clarificación de este aspecto es muy importante: mientras que las fotografías que tengan la consideración de obra fotográfica gozan de un período de protección de derechos de explotación de 80 o 70 años a partir del fallecimiento del autor, en función de si este ha ocurrido con anterioridad o posterioridad al año 1987 (LPI de 1996), las meras fotografías, como acabamos de ver, pasan a dominio público prácticamente 25 años después de su creación.

Otra derivada, incomprensible, de esta situación: la consideración de mera fotografía no atribuye ningún derecho moral a su autor, con lo cual desaparece la obligación de identificar su autoría.

Y, naturalmente, cuando el legislador genera confusión con sus textos legislativos, quien toma la palabra es el juez, con lo cual la diversidad y la contradicción entre sentencias están definitivamente servidas.

La celebración de una Mesa Redonda, en 2012, en el marco de las Jornadas Imatge i Recerca<sup>22</sup>, sirvió para evidenciar el oceánico desacuerdo entre la postura del fotógrafo y la opinión del juez. Mientras el primero accedía a otorgar la consideración de meras fotografías solo a aquellas procedentes de los radares policiales de tráfico, las de fotomatón y las reproducciones de obras en dos dimensiones (a pesar de presentar una importante dificultad técnica), para el juez podían serlo (y así lo avalaban sentencias que él había dictado) «escenas de la vida, figuras de minerales, paisajes, objetos cotidianos, plantas y animales, que no incorporen ningún elemento estético o artístico». También podían acceder a esta categoría, fotografías de actos deportivos, las de catálogos comerciales y las fotografías subacuáticas.

Es evidente que nos hallamos ante una ley conceptualmente anticuada, nacida en la era predigital y que poco contribuye a una gestión eficaz del patrimonio fotográfico.

### ¿Licencias libres versus acceso tradicional?

No es mi intención abordar desde el punto de vista técnico qué son y cómo se utilizan las licencias *copyleft* y las más conocidas de entre ellas, las *creative commons*. Existe abundante información sobre ellas en la red y algunos textos han realizado un eficaz resumen sobre sus características, posibilidades, uso y contenido<sup>23</sup>.

Mi idea es intentar reflexionar sobre si su aplicación es conveniente, o inconveniente, en los centros públicos de gestión del patrimonio fotográfico. Partimos de la hipótesis de que los centros en cuestión son titulares de los derechos de explotación de las fotografías y, en consecuencia, están autorizados y facultados para su tratamiento y divulgación.

Empecemos por unas cuestiones previas:

- ¿Qué cantidad de ingresos son atribuibles a la explotación económica con finalidades lucrativas en los distintos centros públicos?
- ¿Qué cantidad de gasto realizan los centros públicos para gestionar las peticiones de usos fotográficos con finalidades no lucrativas y, por tanto, exentas de liquidación de derechos?
- ¿En cuánto deberíamos cuantificar este trabajo administrativo que ahora podríamos ahorrarnos gracias a la aplicación de estas licencias?
- ¿Generaríamos más ingresos difundiendo nuestras fotografías bajo licencia cc?

Si una de las finalidades básicas de los centros públicos es la difusión del patrimonio que custodian, ¿sería razonable pensar que divulgar las fotografías a través de la red bajo licencia cc aumentaría su uso por parte del conjunto de la ciudadanía, que mayoritariamente no hace un uso lucrativo de ellas?

La difusión de las fotografías bajo este tipo de licencias no autoriza, si no lo explícita el centro titular, la posibilidad de su uso para fines lucrativos. ¿Qué nos impide poder perseguir, como ahora, un uso incorrecto de nuestras imágenes fotográficas?

Cuando los grandes centros públicos de referencia internacional, (Library of Congress, de Washington, Rijksmuseum, de Amsterdam,...) apuestan por ofrecer sin limitaciones sus fotografías en la red, ¿son unos inconscientes o nos están marcando el camino a seguir?

¿No sería conveniente que intentáramos facilitar las cosas a la ciudadanía y desburocratizar los procesos que permiten el acceso al consumo de las fotografías?

Vamos a intentar plantear algunos ejemplos pertenecientes a administraciones de distinto nivel territorial y competencial para que nos ayuden a formarnos una opinión al respecto.

El Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) del Ayuntamiento de Girona, ha gestionado en los últimos cinco años una media anual de 31 380 € en concepto de derechos de explotación de sus imágenes (incluye los documentos audiovisuales). De acuerdo con los precios públicos de la institución y atendiendo a la finalidad no lucrativa de la mayoría de las peticiones, la cantidad eximida ha sido, también de mediana, de 26 699 €. Los ingresos netos derivados de la explotación de más de 3,5 millones de fotografías ha sido de unos 4710 € anuales. Para entendernos: desde el centro se han tramitado administrativamente todas las peticiones y, al final del proceso, y de acuerdo con la política establecida por una entidad pública como es un ayuntamiento, el peticionario ha recibido mayoritariamente un documento en el que se le notifica su exención.

Un segundo ejemplo, de ámbito nacional, procede de los ingresos derivados del concepto «derechos de explotación» gestionados por el Arxiu Nacional de Catalunya durante el 2015: 4244,80 €. Ni que decir tiene que esta cifra está a una enorme distancia de la generada por los archivos comarcales, dependientes también de la Generalitat, y de la totalidad de los archivos municipales de Catalunya, excepción hecha del Arxiu Fotogràfic de Barcelona, que con un sistema singular de comercialización de sus fondos fotográficos confirma unos ingresos de 13 237 € como media de los años veinte13-2015.

Un tercer ejemplo nos lo proporciona el Ministerio de Educación Cultura y Deporte del estado español. Los ingresos generados durante el año 2013 en virtud de la aplicación de la Orden CUL/1077/2011, por la que se fijan los precios públicos de determinados servicios prestados por los órganos centrales del Ministerio de Cultura<sup>24</sup>, representaron, por lo que se refiere a explotación de derechos fotográficos, un total de 43 504,197 €. Veamos el desglose:

#### *Subdirección General de Museos Estatales*

Le corresponde la gestión exclusiva de 16 museos, entre ellos el Museo Arqueológico Nacional, el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, los Nacionales de Antropología, Arqueología Subacuática, Arte Romano, Artes Decorativas, el Museo del Greco, el Museo Sefardí, el Museo Sorolla, el Museo de América, etc. Los ingresos derivados por la explotación mencionada fueron de 10 400 €, procedentes de la reproducción de 250 fotografías. Correspondería, de media, a cada museo un total de 650 €.

#### *Subdirección General del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)*

Tiene como misión la investigación, conservación, y restauración de los bienes que conforman el Patrimonio Cultural. Cantidad ingresada: 4836,19 €.

#### *Subdirección General de los Archivos Estatales*

Tiene la gestión exclusiva del Archivo de la Corona de Aragón (ACA), el Archivo General de la Administración (AGA), el Archivo General de Indias (AGI), el Archivo General de Simancas (AGS), el Archivo Histórico Nacional (AHN), el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHV), el Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH) y la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional (SNAHN). La cantidad total ingresada fueron 28 268 €. Correspondería, de media, a cada archivo un total de 31 41 €, que en el año objeto de análisis fluctuaron entre los 512,77 € del ACA, los 3802 € del CDMH o los 6918 € del AGI.

En resumen, si repercutimos el total ingresado por todos estos equipamientos gestionados por el Ministerio español (43 504,19 €) entre los 26 centros referenciados, la cantidad que les correspondió en 2013 fue de 1673,24 €, lo que equivale a la exigua cantidad de 139 € mensuales.



Foto Lux. 1935 ca. Ajuntament de Girona (CRDI).

¿Qué nos enseñan estas cifras? En mi opinión que existe una abismal diferencia entre la edificación y el sostenimiento del entramado legislativo y normativo del cual nos hemos dotado, y los magros resultados económicos que de él se derivan. Entramado que lejos de significar un agente activador de recursos económicos para los centros titulares de la gestión de estos fondos fotográficos, se convierte en una tupida telaraña que aleja a los posibles interesados y aumenta la sensación de opacidad de muchos de nuestros equipamientos.

Posiblemente sea necesario un trabajo pedagógico destinado a los usuarios para que sean conscientes que estas licencias no permiten, si no se usa aquella que lo evidencia, el uso lucrativo de las fotografías. En contrapartida también podríamos pensar que una mayor facilidad de acceso a las fotografías puede contribuir a su divulgación y consumo y estimular posibles usos que puedan tener finalidades comerciales que redunden en un mayor ingreso económico para nuestros centros.

Se trataría, en definitiva, de anteponer en un primer estadio la visión cultural para conseguir un mayor consumo que, a la larga redunde en unos ingresos económicos que ahora mismo tampoco son determinantes.

Y a pesar de que no sea este el espacio para un análisis pormenorizado de lo que establece la legislación sobre la reutilización de la información del sector público<sup>25</sup>, y sus ambigüedades interpretativas, lo cierto es que sería muy bien recibida la celebración de un debate profesional que ayudara a clarificar las distintas posiciones existentes.

Como mínimo, creo que los resultados económicos que hemos presentado garantizan que por parte de las administraciones públicas los obstáculos para facilitar las cosas deberían ser muy escasos. Es cierto que la Ley matiza el uso de los documentos de los archivos, bibliotecas y museos, pero también lo es que anima a la administración, cuando es titular de los derechos de propiedad intelectual, a facilitar su reutilización<sup>26</sup>.

¿Cómo actuar ante los fondos y colecciones de origen privado ingresados en el pasado o los de futuro ingreso? La disposición adicional quinta de la mencionada Ley establece que «en cuanto a los documentos, archivos y colecciones de origen privado, conservadas en los archivos, bibliotecas (incluidas las universitarias) y museos, su puesta a disposición con fines de reutilización, ha de respetar las condiciones establecidas en el instrumento jurídico correspondiente que haya dado lugar a la conservación y custodia de estos fondos en instituciones culturales públicas».

## **5. Hacia dónde parece que deberían ir las cosas**

### **El futuro del pasado**

En las últimas tres décadas hemos acumulado bastante conocimiento en relación a la gestión del patrimonio fotográfico clásico, expresado en base química. Existe un considerable corpus teórico publicado. Una oferta formativa, también universitaria, se está abriendo camino. Los fotógrafos van adquiriendo plena consciencia de la importancia del trabajo que han realizado y del valor patrimonial cultural de sus archivos y parece que las administraciones empiezan a asumir su responsabilidad, de la que habían abdicado con mucha ligereza.

Durante estos treinta años largos, un buen número de personas vinculadas al sector se han vaciado de propuestas, al mismo tiempo que se llenaban de escepticismo. Pero, objetivamente, creo que debemos afirmar que estamos ante el mejor de los momentos posibles, o quizás mejor dicho, ante el mejor momento que la actual coyuntura puede ofrecernos. Y creo que, a pesar de las evidentes limitaciones de las propuestas formuladas, debemos intentar aprovecharlo.

No parece demasiado probable que en los próximos años mejore la disponibilidad económica de que ahora disponemos. La cantidad es escasa, no hay duda, pero si las distintas administraciones siguieran el camino que ahora marcan algunas administraciones locales, el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya o el Ministerio de Cultura del estado español, el salto cualitativo que podría darse sería muy remarcable.



Un salto para hacer qué. Lo primero, intentar normalizar el sector a partir de establecer criterios de gestión y tratamiento lo más homogéneos posible. Criterios, y criterio, ante propuestas de adquisición que no responden a ninguna política preestablecida.

Criterios sobre aquello que debe constituir el patrimonio fotográfico representativo de cada territorio o comunidad y aquello que puede ser prescindible.

Criterios, también, para trabajar con los fotógrafos, sus representantes o sus herederos, con el objetivo de buscar fórmulas que generen espacios de colaboración en los cuales administración y profesionales conozcan los límites y las posibilidades de cada uno.

Aquello a lo que costará hacer frente, con estos presupuestos, es a la creación de instalaciones que aseguren una eficaz conservación de los distintos procedimientos fotográficos y de los repositorios de preservación digital. Y esto naturalmente es clave si queremos garantizar la supervivencia de este patrimonio (y mejor que no mencionemos el patrimonio audiovisual).

Añadamos a esta deficiencia la falta de salas y circuitos donde exhibir las copias fotográficas con las garantías exigibles, las campañas de promoción internacional de la obra de nuestros fotógrafos, la mejora en la publicación de sus trabajos, el incentivo a la investigación de la historia de la fotografía de cada territorio, etc.

### El futuro del presente

Creo que una pregunta adecuada podría ser: ¿podemos intentar evitar cometer los mismos errores que, ahora, pueden tener consecuencias mucho peores? Jessica Bushey lo ha formulado de una manera muy clara: «la “durabilidad” de las fotografías tradicionales permite al fotógrafo posponer las actividades de gestión y conservación, permitiendo una benigna falta de atención, mientras que la fotografía digital exige una gestión activa para evitar la pérdida, tanto en medios externos como en los diferentes dispositivos. Como consecuencia, el potencial de destrucción accidental de fotografías digitales (...) es mucho mayor en el entorno digital»<sup>27</sup>.

Se impone, por tanto, un cambio de modelo, un cambio de actuación. Por parte de los fotógrafos, estos deben incorporar en su quehacer profesional el concepto de «gestión activa» que acabamos de mencionar. No como algo añadido sino como elemento indisociable de su proceso de trabajo. Y este concepto lleva incorporado el de la selección del trabajo realizado. Si el autor pretende que su fondo fotográfico tenga valor, y sea convenientemente valorado, debe eliminar aquellas imágenes que no cumplen los estándares exigibles. Nadie mejor que el fotógrafo para conocer aquello que responde a su objetivo y, en consecuencia, nadie mejor que él para proceder a crear un archivo creíble, razonable, reflejo de su actividad profesional. La acumulación indiscriminada solo resta cuando se valora el trabajo de cualquier profesional y, a mi parecer, denota una falta de consideración hacia su propio trabajo.

Por parte de las administraciones creo que los conceptos evidentes podrían ser anticipación, audacia y, sin duda, colaboración. Anticipación en el sentido de conocer la realidad en su ámbito de influencia y proponer fórmulas de entendimiento con los profesionales del sector en paralelo a su vida profesional activa. Audacia a la hora de explorar estas estrategias de vinculación entre el sector público y el privado que vayan más allá de la castrante normativa existente que limita enormemente esta relación planteada.

En cuanto a la colaboración, pienso que si descartáramos del horizonte el fácil recurso a la compra de archivos fotográficos y avanzáramos en fórmulas de explotación conjunta, quizás sería más fácil crear nuevos escenarios. Escenarios colaborativos en el tratamiento de los fondos, en su selección, en su descripción, como elemento que permita que, sin perder ninguno de sus derechos, el fotógrafo tenga su archivo bien organizado y dispuesto para su eficaz explotación. Desde la administración se vería con tranquilidad que aquello que posiblemente algún día ingrese en un centro público, lo hará en la mejor de las condiciones posibles y con un ahorro económico para el conjunto de la ciudadanía.

Nuevos escenarios donde las administraciones adquieran, y a precio de mercado, las copias fotográficas positivas con el objetivo de crear colecciones públicas como las que ya existen desde hace décadas en los países de nuestro entorno. Escenarios, en fin, donde el conjunto de la ciudadanía no considere una rareza la compra de fotografías para su propio uso y disfrute o para ofrecer a un tercero.

Estamos ante un tiempo nuevo y no parece aconsejable gestionar el patrimonio fotográfico en el s. XXI con mentalidad del s. XX. Tenemos a nuestra disposición nuevas herramientas, inimaginables hace tan solo quince años. Se nos presentan nuevos retos que exigen nuevas y rápidas respuestas, si no queremos arriesgarnos a que nuestros servicios vuelvan a la inclemente clandestinidad. Los perfiles y demandas de nuestros usuarios se han ampliado y modificado por completo<sup>28</sup>, y la ciudadanía ha tomado consciencia de que el acceso a la documentación pública forma parte irrenunciable de sus derechos.

Un tiempo nuevo, sin duda, donde aquello que va a permanecer inalterable será la voluntad que siempre ha tenido la humanidad de atrapar el instante, fijar lo fugitivo<sup>29</sup>. La fotografía, ayer, hoy y mañana, seguirá persiguiendo el anhelo de mostrar lo que fuimos y el deseo de que lleguen a comprender lo que somos. O lo que es lo mismo: «la voluntad radical de fijar una memoria y de levantar acta de existencia»<sup>30</sup>.

#### Notas:

<sup>1</sup> ROMER, Grant. Introducción al libro VV. AA.: *Conservación de fotografías: Treinta años de ciencia. Conservation of Photographs: Thirty Years of Science*. Ed. Jesús Cía, Pamplona, 2016, p. 345.

<sup>2</sup> FUENTES DE CÍA, Ángel. «La fotografía físico-química, el fin de una era. Consideraciones estratégicas». *II Jornadas de historia de la fotografía en Castilla La Mancha*. Toledo 2006. [http://www.angelfuentes.es/PDF/Fotografia\\_fisico.pdf](http://www.angelfuentes.es/PDF/Fotografia_fisico.pdf).

<sup>3</sup> Imprescindibles las reflexiones de FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de Pandora. La Fotografía@ después de la Fotografía*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2010, 191 p.

<sup>4</sup> FREUND, Gisele. *La fotografía como documento social*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1994, p. 207.

<sup>5</sup> Para todos los aspectos vinculados a la gestión de la documentación fotográfica: BOADAS, Joan; CASELLAS, Lluís-Esteve; SUQUET, M. A. *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Girona, Curbet CG – Ajuntament de Girona-CRDI, 2001, p. 426. También, BOADAS, Joan; IGLESIAS, David. «La evolución de la archivística española en el tratamiento de fondos fotográficos: un camino hacia la especialización», en VV. AA.: *Conservación de fotografías: Treinta años de ciencia. Conservation of Photographs: Thirty Years of Science*. Ed. Jesús Cía, Pamplona, 2016, pp. 15-52.

<sup>6</sup> Proyectos muy interesantes como dFoto, Directorio de fondos y colecciones de fotografía en España (<http://www.dfoto.info/index.php/colecciones>), no contribuyen a establecer de manera clara esta distinción cuando bajo el epígrafe Nombre de la colección aquello que se menciona de manera muy mayoritaria son fondos y archivos fotográficos.

<sup>7</sup> Considero preferible esta expresión a la de «valor artístico».

<sup>8</sup> BOADAS i RASET, Joan: «Archivos y talonario». *El Periódico de Catalunya* (24/02/2011), p. 12.

<sup>9</sup> El Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) del Ayuntamiento de Girona, no prevé hasta la fecha la adquisición de fondos fotográficos. La propuesta a los titulares de las fotografías y los derechos correspondientes pasa por la firma de un convenio donde se establecen las obligaciones de las partes y se indica que los ingresos derivados de los usos lucrativos de las imágenes se distribuirán al 50 % entre ellas. El Ayuntamiento se reserva la autorización de los usos culturales y para la propia administración.

<sup>10</sup> Utilizo en este apartado los argumentos expuestos en el siguiente artículo: BOADAS i RASET, Joan: «Fotografía, comercio y Patrimonio. Elementos para un debate». Sevilla, *Encuentro provincial de investigadores locales*, Diputación de Sevilla, 2016 (en prensa).

<sup>11</sup> BOADAS i RASET, Joan. «¿Qué hacemos con los archivos fotográficos? El papel de la administración». *La Vanguardia* (29/05/2011).

<sup>12</sup> BOADAS, Joan; IGLESIAS, David. «La evolución de la archivística española en el tratamiento de fondos fotográficos: un camino hacia la especialización», en VV. AA. *Conservación de fotografías: Treinta años de ciencia. Conservation of Photographs: Thirty Years of Science*. Ed. Jesús Cía, Pamplona, 2016, p. 15.

<sup>13</sup> Para el caso de Catalunya, véase BOADAS i RASET, Joan. «El patrimoni fotogràfic documental a Catalunya: balanç i propostes». Ligall. *Revista catalana d'arxivística*, 30 (2009), pp. 124-152.

<sup>14</sup> Más información en: <http://web.gencat.cat/es/actualitat/detall/Pla-Nacional-de-Fotografia-00001>.

<sup>15</sup> <http://ipce.mcu.es/pdfs/PlanNPatrimonioFoto.pdf>

<sup>16</sup> <http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales.html>

<sup>17</sup> Esta también fue la propuesta sugerida al Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya por el Grupo de Expertos de Análisis del Patrimonio Fotográfico Catalán, que entregó sus propuestas en mayo del 2012. Véase: BOADAS i RASET, Joan. «Fotografía, comercio y Patrimonio. Elementos para un debate». Sevilla, *Encuentro provincial de investigadores locales*, Diputación de Sevilla, 2016 (en prensa).

En 2015 se creó el FOTOBERVATORIO del Patrimonio Fotográfico Mexicano, con la misión de «ser el organismo encargado de contribuir a la instalación, mantenimiento, desarrollo y mejora de los archivos o acervos fotográficos de México». <http://fotob-ervatorio.mx/index.html>.

<sup>18</sup> «Cuando nos interrogamos acerca de las políticas públicas conducidas por parte de los gestores responsables, tanto de ámbito estatal como autonómico, la imagen resultante es bastante borrosa, desenfocada. Y, si no estamos atentos, corremos el riesgo de que se planteen fórmulas antiguas para resolver problemas y situaciones nuevas.

¿Nos sirven las herramientas que han sido utilizadas en el s. xx? ¿Es una buena respuesta la creación de grandes centros, con la adjetivación nacional detrás del nombre? ¿Contribuye una decisión de estas características a la transformación e impulso de los sectores implicados o sirve esencialmente para satisfacer la vanidad, y promoción, del gobernante de turno? ¿Se deberían sustituir los antiguos y anticuados esquemas basados en el control, la acumulación y la monumentalidad, por conceptos como cooperación, complementariedad, red, intercambio, compartición?» BOADAS i RASET, Joan. «Patrimonio Fotográfico. Propuestas para una gestión eficaz». *Del Artefacto Mágico al Pixel. Estudios de Fotografía*. Madrid, Facultad de Ciencias de la Información. UCM, 2014, pp. 17-23.

<sup>19</sup> El texto que aparece entrecomillado en este apartado valorativo ha sido redactado por los responsables del Instituto del Patrimonio Cultural de España. El autor no se responsabiliza de los datos expuestos en esta información.

<sup>20</sup> <http://www.fotografiacatalunya.cat/>.

<sup>21</sup> Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual. Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

<sup>22</sup> Organizada por el CRDI del Ayuntamiento de Girona, contó con la participación de un fotógrafo y representante del Sindicato de la Imagen de Catalunya, un juez, un abogado y un archivero.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZTJxhtkwNgk&feature=youtu.be>.

<sup>23</sup> CRUANYES i TOR, Josep; SALVADOR BENÍTEZ, Antonia. «Marco jurídico de la fotografía». En *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión*. Gijón. Ed. Trea, 2015, pp. 217-242.

<sup>24</sup> *Boletín Oficial del Estado*, n.º 102, pp. 43786-43795. La Orden incorpora 6 páginas de detallados anexos en donde se pretende cubrir la diferente casuística ante la solicitud de servicios por parte de las personas interesadas en ellos.

<sup>25</sup> *Ley 18/2015 de 9 de julio, por la que se modifica la Ley 37/2007, de 16 de noviembre, sobre reutilización de la información del sector público*. BOE, n.º 164 /10/07/2015).

<sup>26</sup> Artículo 3. Ámbito objetivo de aplicación.

(...) e) Los documentos sobre los que existan derechos de propiedad intelectual o industrial por parte de terceros.

No obstante, la presente Ley no afecta a la existencia de derechos de propiedad intelectual de las Administraciones y organismos del sector público ni a su posesión por éstos, ni restringe el ejercicio de esos derechos fuera de los límites establecidos por la presente Ley. El ejercicio de los derechos de propiedad intelectual de las Administraciones y organismos del sector público deberá realizarse de forma que se facilite su reutilización.

Lo previsto en el párrafo anterior será de aplicación, asimismo, a los documentos respecto de los que las bibliotecas, incluidas las universitarias, los museos y los archivos sean titulares originarios de los derechos de propiedad intelectual como creadores de la misma conforme a lo establecido en la legislación de propiedad intelectual, así como cuando sean titulares porque se les haya transmitido la titularidad de los derechos sobre dicha obra según lo dispuesto en la citada legislación, debiendo en este caso respetar lo establecido en los términos de la cesión.

f) Los documentos conservados por las entidades que gestionen los servicios esenciales de radiodifusión sonora y televisiva y sus filiales.

g) Los documentos producidos o conservados por instituciones educativas y de investigación (incluidas las organizaciones para la transferencia de los resultados de la investigación, centros escolares y universidades, exceptuando las bibliotecas universitarias) así como los museos y archivos estatales como agentes de ejecución del Sistema Español de Ciencia, Tecnología e Innovación siempre que sean resultado de una investigación.

h) Los documentos producidos o conservados por instituciones culturales que no sean bibliotecas, incluidas las universitarias, museos y archivos.

<sup>27</sup> BUSHEY, Jessica. «La fotografía en las redes sociales: ¿archivos personales o materiales efímeros?» *Tábula*, 17 (2014) p. 107-120. La cita corresponde a la p. 108.

<sup>28</sup> BOADAS i RASET, Joan. «De quoi les citoyens ont-ils besoin? S'adapter ou disparaître!» *Comma. International Journal on Archives*, 2012, p. 103-108.

[http://www.girona.cat/sgdap/docs/Boadas\\_CITRA\\_Malta\\_2009\\_fra.pdf](http://www.girona.cat/sgdap/docs/Boadas_CITRA_Malta_2009_fra.pdf)

<sup>29</sup> Magístral expresión que debemos al filósofo Tzvetan Todorov, cuando se refiere a los pintores holandeses del s. xvii. TODO-ROV, Tzvetan. *Elogio de lo cotidiano*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2013. La cita corresponde a la p. 92

<sup>30</sup> MUNTADA, Lluís. Texto introductorio a la exposición *Vides miNÚscules*. Girona, 2016. Traducido del original en catalán.



Trabajando en el Archivo. 2010. Fotografía: Jesús Herrero. Fototeca del IPCE.

# Estrategias de gestión y difusión de colecciones en el marco de las nuevas tecnologías

**Miguel García Cárceles**

Doctor en fotografía y nuevos medios audiovisuales  
garciaarceles@gmail.com

## Resumen

El desarrollo de las industrias culturales es una realidad gracias en parte a la inclusión de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). Vivimos en un mundo digital, nuestro entorno más inmediato ya lo es y las industrias culturales van camino de serlo. De la misma manera que las TIC han encontrado su lugar con cierta rapidez en otros campos, como los nuevos modelos de enseñanza-aprendizaje dotados de fórmulas que son en la mayoría de los casos sinónimo de prestigio, el patrimonio cultural y específicamente el patrimonio fotográfico tienen una oportunidad de comunicación, distribución y uso, más allá de lo que se pudiera imaginar hace tan sólo unos años.

## Palabras clave

Tecnologías de la información y la comunicación, TIC, patrimonio fotográfico, gestión, difusión.

## Abstract

Cultural industries are developing largely as a result of the incorporation of Information and Communication Technologies (ICT). We are now living in a digital world. Our surrounding environs are already digital, and cultural industries are moving in that direction. Similarly to the way that ICTs quickly opened up a space for themselves in other fields, such as new models of teaching and learning predicated on formulas that are mostly synonymous with added prestige, now cultural heritage and more specifically photographic heritage have the potential for far wider communication, distribution and use than one could have imagined just a few years ago.

## Keywords

Information and Communication Technologies (ICT), photographic heritage, management, diffusion.

El uso de las TIC en la gestión y difusión del patrimonio fotográfico debe afrontar, a grandes rasgos, la posibilidad de hacer visible el patrimonio fotográfico en un entorno digital.

Reconocida la importancia de las TIC como canal de comunicación en la era digital, su intervención sobre el patrimonio fotográfico está centrada principalmente en la difusión, que es el fin último de las «instituciones culturales de la memoria» o centros patrimoniales. Esta posibilidad no se limita ya a la difusión estricta de contenidos a través de internet, sino que contempla nuevos escenarios participativos de comunicación que faciliten el acceso a la cultura y al conocimiento a un mayor número de personas, de manera que el uso de las TIC implica la modificación de los criterios de actuación en las instituciones culturales. Facilitar el acceso a nuevos usuarios con perfiles más amplios requiere una elaboración de discursos más cercanos al usuario no especializado, que necesita herramientas para interpretar los contenidos. Este artículo hace un análisis de las posibilidades que ofrecen las TIC para introducir el patrimonio fotográfico en este nuevo entorno cultural-digital.

Los detractores del uso de las nuevas tecnologías en la difusión del patrimonio, se escudarán en la barrera tecnológica (fractura digital) de los usuarios para evitar su inmersión en proyectos TIC, pero lo cierto es que resulta una simplificación del problema poco objetiva y que no contempla la dificultad aún mayor de desplazarse físicamente para tener acceso a la cultura. Sin embargo se debe tener la precaución de no considerar la tecnología como un fin en sí mismo, en un alarde de «modernidad» de las instituciones, sino como herramienta para los nuevos modelos de transmisión de conocimiento.

Las instituciones encargadas de la custodia de nuestro patrimonio fotográfico (archivos, bibliotecas y museos principalmente) que se mantengan al margen de las nuevas tecnologías corren el riesgo de quedarse al margen de la sociedad, de sufrir una «exclusión social» y de perder oportunidades de entrar en los debates culturales, en definitiva de difundir la cultura.

Para las instituciones que asuman su presencia en internet más allá de su propia página web, hay que hablar también de «posicionamiento» y de reconocimiento institucional gracias a las TIC. Los proyectos de difusión en el marco de las TIC posibilitan la localización y el intercambio de información, incluso el debate a través de los medios de comunicación, redes sociales y otros espacios virtuales: blogs, *wikis* y repositorios.

Con independencia de su finalidad última, las instituciones culturales deben implicarse activamente en aquellos sistemas que permitan mejorar la transmisión de conocimiento. Si lo miramos son cierta perspectiva, las TIC están presentes en cada una de las actividades de producción de valor sobre el patrimonio fotográfico, bien en las actividades que podríamos denominar «primarias» (aquellas que están marcadas por ley para las instituciones: el acceso del ciudadano a la cultura), o bien en las actividades secundarias (aquellas que posibilitan el funcionamiento o mejora de las actividades primarias). La amplia naturaleza de sus manifestaciones se traduce en un gran abanico de posibilidades educativas apoyadas en narrativas capaces de captar la atención del usuario de manera más activa.

Gran parte de nuestro patrimonio fotográfico está en manos de las Administraciones Públicas y muchas de las instituciones culturales que se encargan de la custodia de este patrimonio son organizaciones sin ánimo de lucro. Los recursos de dichas organizaciones se orientan a la difusión cultural, educativa o artística, con el compromiso de preservación y gestión del patrimonio cultural que custodian. Por lo tanto, el aprovechamiento óptimo de los recursos y la eficacia son fundamentales para la subsistencia de estas instituciones culturales.

Dirigido a la transformación digital en la Administración, en el año 2015 la Dirección de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (DTIC) publicó un «Plan de Transformación Digital de la Administración General del Estado y sus organismos públicos (Estrategia TIC 2015 -2020)». Este plan establece distintos objetivos que buscan la eficacia de los servicios públicos. Evidentemente el documento, editado por el Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas, no contempla el ámbito de la cultura, pero sus principios, objetivos estratégicos y líneas de acción no difieren en nada de los preceptos que debiera seguir cualquier organización cultural.

Si algo se ha aprendido de la implantación de las TIC en la empresa privada es que las TIC están orientadas al ahorro de medios. Pero ¿es la empresa privada el sector en el que mirarse reflejado? Seguramente no, porque no todo han sido logros. Las TIC en las empresas privadas han sido un inmenso mar de triunfos y fracasos a partes iguales, pero donde con la experiencia de los años y la aparición de nuevos profesionales se puede aprender mucho.

Precisamente la falta de celeridad por parte de las distintas administraciones públicas por subirse al carro de las tecnologías de la información, puede ser ahora una oportunidad para incorporarse a un escenario tecnológico con cierto recorrido y experiencia. Ahora es un buen momento para, por medio de las TIC, desarrollar políticas públicas que ofrezcan nuevas posibilidades de participación cultural y de acceso a nuevos contenidos pero contemplando, por qué no, aquellas cuestiones que tanto interesan al sector privado como son el impacto económico de estas acciones y su incorporación a las políticas culturales.

### **Gestión del patrimonio fotográfico**

Entendemos por gestión todas aquellas fases que intervienen en el tratamiento documental, desde el ingreso hasta la difusión, pasando por las tareas de preservación. En general la bibliografía dedicada a la gestión de fondos y colecciones de fotografía se centra en la aplicación de estándares de descripción pensados para la gestión de documentos de archivo ISAD(G) o la aplicación de la ISBD

a los «materiales especiales» en bibliotecas y en aspectos referidos a la identificación de técnicas fotográficas, pero sin contemplar el uso de las nuevas tecnologías en la gestión documental. Para una correcta gestión del patrimonio fotográfico es necesario conocer la evolución y fijación de estándares internacionales de descripción y de intercambio de información, la aplicación práctica de los estándares adoptados por las instituciones españolas para la gestión de los materiales fotográficos, las comunicaciones y recomendaciones europeas sobre preservación y acceso, la legislación sobre derechos de autor, etc., pero también es fundamental conocer las posibilidades de gestión que ofrece la informática.

Las grandes instituciones encargadas de la custodia del patrimonio fotográfico han optado, con mayor o menor éxito, por los Sistemas de Gestión Integral o Sistemas Integrados de Gestión para el control de sus fondos y colecciones. A pesar de las diferencias importantes entre los tipos de instituciones (archivos, bibliotecas, centros de documentación, museos, etc.) principalmente por la aplicación de estándares diferenciados, estos sistemas son herramientas informáticas orientadas a la gestión documental normalizada: recoger, almacenar y difundir la información; permitiendo además automatizar los procesos de gestión y flujos de trabajo de la institución en el ejercicio de sus funciones. Así pues, un sistema de gestión de bibliotecas comprenderá desde la gestión de nuevos ingresos a la catalogación de ejemplares, pasando por el sistema de búsqueda, la gestión de préstamos, los avisos a usuarios, etc. A pesar de que son sistemas que nacieron con la idea de ser aplicaciones *offline*, muchos de ellos se han convertido en *online* por el uso de servicios de alojamiento y servidores virtuales externalizados.

El más conocido de estos sistemas de gestión es la aplicación DOMUS, utilizada en la actualidad por 170 museos reunidos en la Red Digital de Colecciones de Museos de España. Definido como programa de documentación de colecciones, es un sistema integrado de documentación y gestión museográfica desarrollado por el Ministerio de Cultura. La herramienta informática está provista de un modelo normalizado de estructuras de información para la catalogación de fondos y colecciones museográficas.

Algunas de las herramientas empleadas para la gestión de los fondos y colecciones de fotografía se han quedado obsoletas en un período de tiempo muy corto. Los requisitos funcionales, la velocidad de acceso a los contenidos multimedia, la escalabilidad del sistema o la interoperabilidad entre herramientas informáticas, son aspectos a tener en cuenta a la hora de implantar un sistema de gestión integral. Aunque durante muchos años se habló de la importancia del uso de *software* libre, Collective Access por poner un ejemplo, lo cierto es que muchas instituciones optan por el uso de herramientas de gestión comerciales como MuseumPlus de Zetcom en el sector museístico, de la misma manera que ocurre en el sector de archivos y bibliotecas, precisamente por las supuestas garantías de evolución y mantenimiento de los productos que comercializan.

### **Difusión del patrimonio fotográfico**

Sin ninguna duda los primeros proyectos dedicados a la difusión de bienes culturales llegaron de la mano de las bibliotecas, bien como proyectos nacionales o como proyectos de colaboración internacional propiciados por la aparición de tecnologías para la digitalización. En el caso de Europa, con un interés especial por parte de la Comisión Europea en proyectos norteamericanos como referencia.

Una vez superado el período necesario para crear las infraestructuras de conectividad que garantizaran el uso de las TIC, la promoción y salvaguarda del patrimonio cultural europeo se dirigió hacia tres objetivos específicos: la accesibilidad en línea, la digitalización de colecciones analógicas (que supusieron la mayor parte de los recursos económicos invertidos) y la preservación y almacenamiento de los contenidos digitales para archivos, bibliotecas y museos.

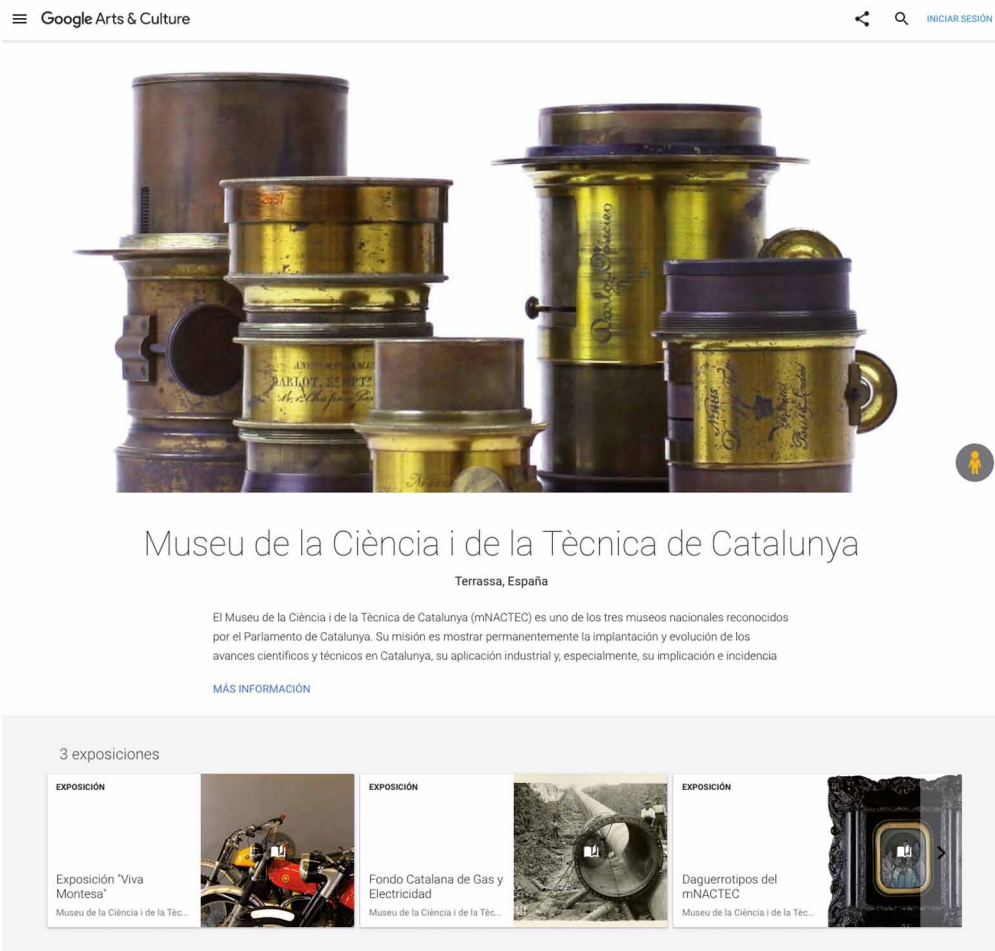
El reto actual es la creación de espacios pensados para la cultura digital, con nuevas formas de difusión que contemplen la interacción de los contenidos con los usuarios más allá de la simple visualización de fotografías.

## 1. Contenidos en línea

Su máximo exponente es el catálogo en línea, que supone la culminación de los trabajos de gestión y digitalización para una institución cultural.

Aunque no nos detendremos mucho en este aspecto, puesto que es una cuestión ya resuelta por muchas de las instituciones culturales y con variedad de fórmulas para dar acceso a los contenidos a través de sus propios portales web, sí que señalaremos dos aspectos fundamentales que en ocasiones olvidan las instituciones. El primero es la importancia del punto de acceso común que ofrece la posibilidad de buscar contenidos en diversas instituciones al mismo tiempo sin necesidad de visitar cada una de estas instituciones en su página web correspondiente. El paradigma del acceso común a contenidos digitales sería Europea y en el ámbito exclusivo de la fotografía encontramos proyectos muy interesantes como el Directory of Photographic Collections in the UK.

El más reciente y quizá más tecnológico de estos portales de acceso común a contenidos digitales, en este caso relacionados con las artes plásticas, es el denominado Google Art Project, con contenidos, proyectos, exposiciones en línea y visitas virtuales en instituciones de todo el mundo.



The screenshot shows the Google Arts & Culture interface. At the top, there is a navigation bar with the Google Arts & Culture logo on the left and a search icon and 'INICIAR SESIÓN' on the right. Below the navigation bar is a large image of several historical scientific instruments, including brass cylinders and a stack of metal components. Below the image, the text reads 'Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya' and 'Terrassa, España'. A short paragraph describes the museum as one of the three national museums recognized by the Parliament of Catalonia, with a mission to show the implementation and evolution of scientific and technical advances. Below this is a link for 'MÁS INFORMACIÓN'. At the bottom, there is a section titled '3 exposiciones' with three preview cards. The first card is for 'Exposición "Viva Montesa"', the second for 'Fondo Catalana de Gas y Electricidad', and the third for 'Daguerrotipos del mNACTEC'. Each card includes a small image and the text 'Museu de la Ciència i de la Tèc...'.

Sitio web del Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya de Terrassa en Google Art Project.  
Disponible en: <<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/partner/museu-de-la-ciencia-i-de-la-tecnica-de-catalunya>>. Fecha de acceso: 27 junio 2016.



El segundo aspecto importante es la difusión de imágenes libres de derechos con posibilidad de construir tus propias colecciones. Las instituciones tienen que asumir que en el momento que dan acceso a las fotografías en formato digital a través de internet pierden el control (al menos parcialmente) sobre el uso que hagan los usuarios con estos contenidos.

Un ejemplo notable sobre la difusión libre de derechos con opciones de selección, descarga, e incluso la posibilidad de compartir estos contenidos con otros usuarios es el proyecto Open Musée Niépce. En su base de datos se encuentran disponibles 20 000 fotografías libres de derechos con opciones de búsqueda temática.

Algunas fórmulas optan por mostrar simplemente una agenda cultural de diversas actividades desde un punto de acceso común, como por ejemplo el Smithsonian Art Museum en su sección de «Online Exhibitions». No es estrictamente un catálogo en línea como lo entendemos desde la perspectiva tradicional, pero cumple una función de dar acceso a contenidos de forma muy similar.

Otras fórmulas de difusión de contenidos contemplan el uso de las *Wikis*. Se denominan así los sitios web cuyo contenido puede ser editado desde el navegador sin necesidad de acceder al gestor de contenidos de la página, de manera que los usuarios pueden crear o modificar el contenido. Su uso más extendido es el de las enciclopedias colaborativas y su máximo exponente es la Wikipedia. Lo que en origen fue una enciclopedia de carácter divulgativo y dudoso rigor académico, se ha convertido con el paso de los años en un espacio de prestigio para las instituciones donde aportar conocimiento a través de la publicación de contenidos. Este es el caso de museos como el J. Paul Getty Museum, que aporta los contenidos y los ficheros digitales de sus colecciones a la propia Wikipedia (o Wikimedia) y a plataformas como Google Art Project.

Dentro de los catálogos en línea se encontraría también el modelo «tradicional» de exposiciones virtuales, que son aquellas que emplean un medio informático y accesible a través de internet para mostrar las obras. Pero las exposiciones virtuales ya no se limitan al acceso por medio de internet, a obras físicas digitalizadas y organizadas según un criterio expositivo concreto, sino que contempla otros escenarios, con nuevos contenidos y nuevos protagonistas que veremos más adelante.

Merecen especial atención como contenidos en línea los repositorios especializados. Entendidos como depósitos donde se almacena y mantiene información en formato digital, son uno de los mejores recursos para la búsqueda de fuentes primarias de información. Aunque no especializado en fotografía, pero de gran importancia para la investigación sobre fotografía histórica, podemos encontrar la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, resultado de un proceso de digitalización cooperativa del Ministerio de Cultura, las comunidades autónomas y otras instituciones culturales.

Dentro de la categoría de repositorio especializado en fotografía encontramos portales web como Daguerreobase. Se trata de una aplicación en línea diseñada para contener información detallada sobre daguerrotipos. Funciona como un catálogo en línea de colecciones europeas y, aunque mejorable en cuanto a la recuperación de información, contiene más de 16 000 objetos catalogados entre daguerrotipos, publicaciones, cámaras y otros objetos relacionados con esta técnica fotográfica. La información ofrecida se centra en la conservación de tan singulares objetos y ofrece además una publicación especializada (*Daguerreotype journal*) y una agenda internacional relacionada con el daguerrotipo.

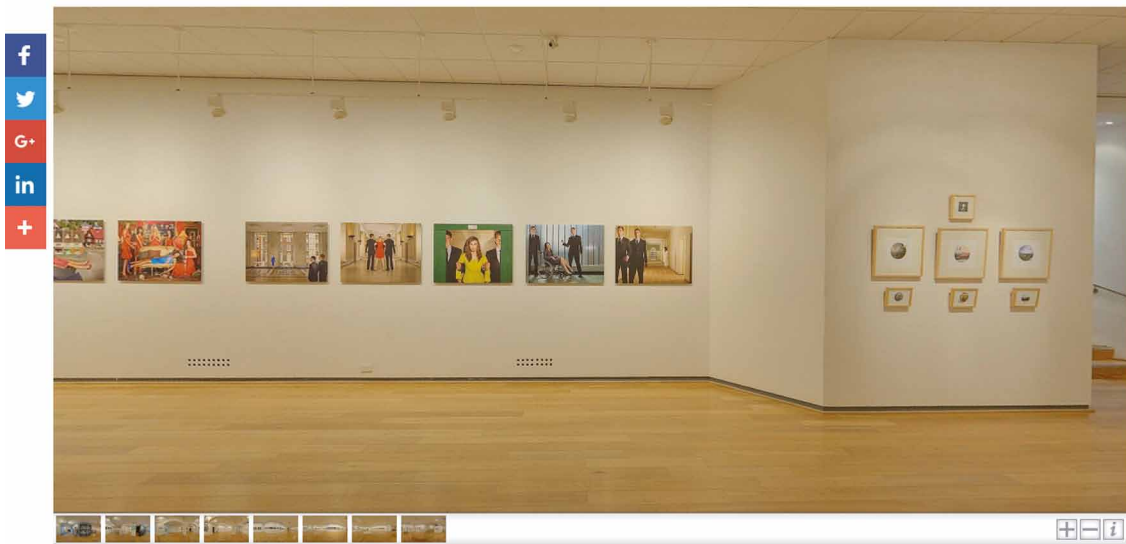
## 2. Contenido digital-espacio virtual

Como adelantamos anteriormente, los contenidos digitales y el uso de las TIC en las instituciones culturales incide en otros escenarios, con nuevos contenidos y nuevos protagonistas que analizaremos en este punto. A diferencia del apartado anterior en el que se prioriza el objeto sobre la narración, en este apartado haremos un recorrido por recursos en los que prevalece la creación de nuevas narrativas.

## 2.1. Nuevos escenarios

Para entender los nuevos escenarios culturales hay que profundizar en las diferencias entre los visitantes reales que buscan la experiencia de estar frente a la obra y los visitantes digitales que buscan la experiencia a través de dispositivos informáticos preferiblemente móviles.

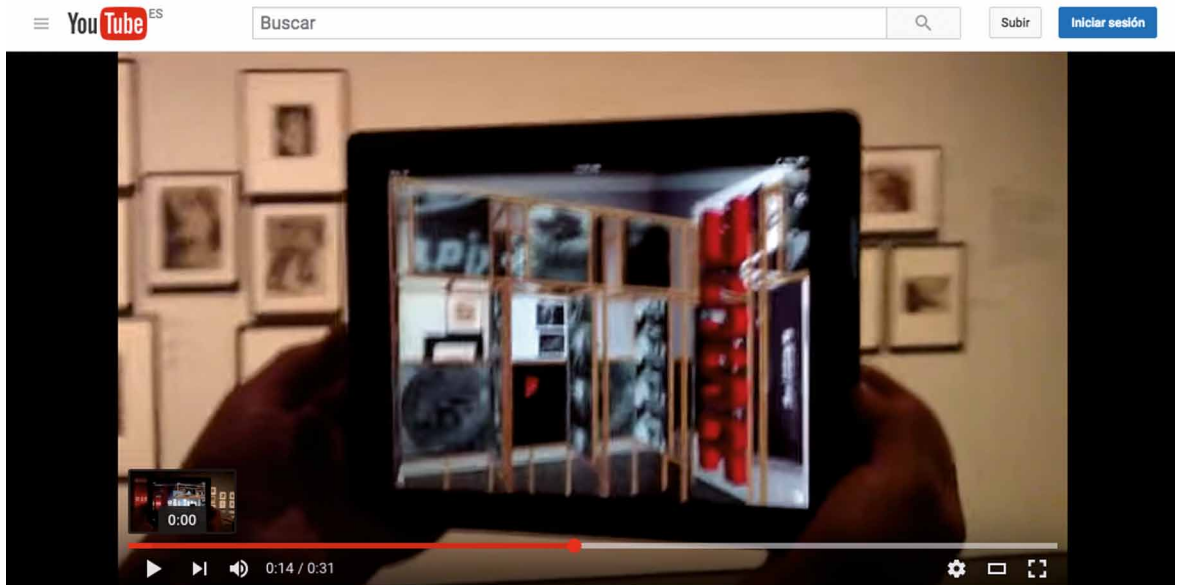
La posibilidad de desplazarse por las salas del museo sin salir de casa es una oferta cada vez más frecuente que permite el consumo cultural desde cualquier parte del mundo.




### London College of Fashion, MA Photography Exhibition

Ejemplo de visita virtual de la página web del London College of Fashion. Disponible en:  
<[http://www.eyerevolution.co.uk/virtual-tours/london\\_college\\_of\\_fashion\\_ma\\_sters\\_photography/](http://www.eyerevolution.co.uk/virtual-tours/london_college_of_fashion_ma_sters_photography/)>.  
Fecha de acceso: 27 junio 2016.

Existen también experiencias combinadas que se valen de construcciones virtuales y realidad aumentada para captar la atención de ambos sectores de público, con obras de arte digital y con el desarrollo de aplicaciones para dispositivos móviles.



**Hans RichtAR @ Hans Richter: Encounters, LACMA**

 **John Craig Freeman**  
[Suscribirse](#) 49

**489 visualizaciones**

+ Añadir    ➦ Compartir    ... Más    👍 1    🗨️ 0

Publicado el 3 may. 2013  
John Craig Freeman and Will Pappenheimer

Categoría	Motor
Licencia	Licencia de YouTube estándar

MOSTRAR MENOS

John Craig Freeman and Will Pappenheimer, Hans RichtAR, augmented reality installation included in the exhibition «Hans Richter: Encounters», Los Angeles County Museum of Art, 2013. Publicado en YouTube: Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=B2xaxw0EpO>>. Fecha de acceso: 27 junio 2016.

Las aplicaciones para dispositivos móviles han sobrepasado los límites del espacio cultural con aplicaciones como la del Arxiu Fotogràfic de Barcelona, denominada Barcelona Visual. Una aplicación gratuita, interactiva a través de la realidad aumentada y la geolocalización, donde el usuario puede recorrer Barcelona y navegar por su historia a través de las fotografías históricas custodiadas por la institución. El Arxiu incorpora periódicamente nuevas rutas con imágenes descargables desde su portal web.

El desarrollo de Apps es un negocio en expansión. Existen empresas y laboratorios de investigación especializados en desarrollos tecnológicos dirigidos hacia la fotografía, numerosas aplicaciones basadas en imágenes fotográficas, como la aplicación para identificación de plantas denominada Leafsnap, así como aplicaciones para crear espacios virtuales para dispositivos móviles como Rooms, creado por la comunidad EyeEmy que se encuentra todavía en desarrollo.

En el campo de las redes sociales es cada vez más frecuente la presencia de instituciones culturales en plataformas como Flickr, Pinterest, Facebook o Twitter. El ejemplo más conocido es el sitio web de la Biblioteca Nacional de España en Flickr, con contenidos publicados en álbumes como «Vistas de ciudades de J. Laurent» que cuenta con más de 22 000 visitas. En los dos últimos años, Pinterest se está imponiendo entre los museos como red social donde difundir contenidos por las posibilidades que ofrece sobre otras redes, pero lo cierto es que algunas instituciones se muestran todavía reacias a publicar contenidos fotográficos directamente en las redes sociales, quizá por el uso sin control que se pueda hacer de estos, y optan por publicar una agenda cultural con información sobre inauguraciones, talleres, ciclos de conferencias, o simplemente entradas de blog con curiosidades sobre sus fondos, en Facebook o Twitter.



Álbum «Retratos de Manuel Castellano» en el sitio web de la Biblioteca Nacional de España en Flickr. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/bibliotecabne/albums/72157633310432928>. Fecha de acceso: 27 junio 2016.

## 2.2. Nuevos contenidos

Para las grandes instituciones culturales la búsqueda de públicos potenciales es un reto facilitado por algunas herramientas en la web 2.0 o 3.0 como *podcasts*, blogs, *widgets* de audio o en canales como Youtube.

Los Podcast son archivos multimedia reproducibles bajo demanda, es decir, en el caso de las emisiones de radio o televisión, son contenidos que pudieron ser emitidos en una fecha concreta, pero que se pueden reproducir en el momento que el usuario decida. Su uso es verdaderamente amplio, pero en nuestro caso nos interesa especialmente su valor educativo: congresos, entrevistas, etc. La propia web de Radio Televisión Española (rtve) ofrece un volumen de contenidos considerable; basta hacer una búsqueda sencilla sobre fotógrafos como Alberto García-Alix o Cristina García Rodero para constatarlo.

Existen también algunos casos en los que instituciones que no tienen fondos propios empiezan a crear la colección con entrevistas y conocimiento oral, como es el caso del Museo de la Historia de la Inmigración de Cataluña, que empezó su colección con el denominado «material testimonial» en el Centro de Documentación del museo. La web 3.0 permite la creación de contenidos por parte de los usuarios, por un lado con la aportación de memoria oral y por otro lado aportando contenidos en formato digital sin necesidad de aportar los originales en soporte físico. De esta manera el portal web deja de ser un proveedor de contenidos para convertirse en una plataforma de intercambio de información.

## 2.3. Nuevos protagonistas

La conversión a digital de objetos originariamente no digitales, la digitalización, abre la puerta a nuevas fórmulas de acceso a contenidos que dan protagonismo al usuario final y al uso que este haga de los contenidos que consume.

En este contexto se producen contenidos con valores añadidos como la colaboración y, más concretamente, el etiquetaje colaborativo. Entendemos por etiquetado colaborativo la asignación de *tags* o palabras clave que facilitan el acceso a la información. Este tipo de sistemas de indexación producidos por el usuario se llaman «folcsonomías» por oposición a taxonomías y, asumiendo los posibles errores semánticos, pueden ser un ahorro en inversión de recursos para las instituciones. Antes de continuar, es necesario aclarar que la verdadera descripción debe realizarse por profesionales de la información, sujeta a normas y estándares que garanticen su recuperación futura. Las herramientas colaborativas en ningún modo sustituyen a los sistemas de clasificación propios de las ciencias documentales desarrollados a partir de vocabularios controlados, ni mucho menos son capaces de sustituir las clasificaciones orgánico-funcionales propias de los cuadros de clasificación en archivos. Son sin embargo una herramienta útil en la recuperación de información en internet, ya que son los propios usuarios los que determinan los términos que identifican y describen los contenidos haciéndolos, a priori, más intuitivos.

Hay ocasiones en las que la colaboración puede ir más allá del etiquetado, especialmente en la identificación de fotografía histórica. Este es el caso de la New York Academy of Medicine, que en el año 2015 realizó un proyecto de digitalización y gestión de 223 cartas de visita de médicos y científicos europeos y americanos coleccionados por el Dr. Edward Henry Paeslee alrededor de 1924. Aun siendo capaces en la institución de identificar a la mayoría de los personajes retratados, había cuatro fotografías sobre las que no habían podido hacer una identificación completa, para lo que la academia de medicina lanzó un «reto» a través de distintos canales en internet: *Do You Recognize These Men? Help Us Identify 19<sup>th</sup> century Carte de Visite Photographs*.

Cada vez son más frecuentes los proyectos de acceso a imágenes con valor patrimonial sin importar dónde o quién custodia los originales, pero estos proyectos llevan implícitos trabajos de gestión documental. Muchos de estos proyectos en los que se trabaja sobre fondos de distintas instituciones, tienen como contrapartida el enorme volumen de información que se ha de gestionar y la necesidad de crear fórmulas narrativas distintas a las ofrecidas por la institución propietaria con el consiguiente coste económico. En este supuesto encontramos un proyecto de puesta a disposición de contenidos del

Registro de Propiedad Intelectual de Canadá, transferidos en 1924 a la British Library con la fórmula del *crowdsourcing*, consistente en externalizar tareas con usuarios voluntarios.

Nadie duda del uso educativo de los fondos y colecciones en archivos, bibliotecas y museos, pero la relación con las instituciones de enseñanza se limita, en el mejor de los casos, a visitas concertadas a museos. Las instituciones de la memoria deben ocupar un papel más relevante en la educación formal y deben conocer las necesidades de los distintos sectores de público. Las diferencias entre las distintas tipologías de instituciones que custodian el patrimonio fotográfico son sustanciales y resulta difícil definir fórmulas que sirvan para todos los casos, pero lo que sí queda claro es que todas las instituciones deben hacer un esfuerzo por llegar a un público no erudito.

Las instituciones culturales de la memoria son grandes fuentes de conocimiento, ya sea como fuente primaria de información para un público más especializado, o bien a través de materiales educativos elaborados y adaptados a distintos niveles de conocimiento.

Un ejemplo paradigmático de lo que significa ofrecer recursos adaptados a distintos niveles culturales-educativos en la difusión de la fotografía es el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Con recursos que tratan desde los aspectos más divulgativos hasta aquellos con un perfil más científico-técnico, con ensayos primarios, ensayos secundarios o relacionados, cronología, palabras clave, biografías de artistas y contenidos relacionados.

The screenshot shows the 'Heilbrunn Timeline of Art History' page on the Metropolitan Museum of Art website. The page title is 'The Daguerreian Era and Early American Photography on Paper, 1839-1860'. Below the title is a row of five daguerreotypes: a portrait of a man, a small figure, two women, a Native American man, and a man in a hat. Below the images is a text block and a 'RELATED' section with links to primary and secondary essays, chronology, keywords, artist/maker, and see also.

**THE MET**  
Heilbrunn Timeline of Art History

ESSAYS WORKS OF ART CHRONOLOGY Q

### The Daguerreian Era and Early American Photography on Paper, 1839-1860

[See works of art >](#)

The daguerreotype, the first photographic process, was invented by [Louis-Jacques-Mandé Daguerre](#) (1787–1851) and spread rapidly around the world after its presentation to the public in Paris in 1839. Exposed in a camera obscura and developed in mercury vapors, each highly polished silvered copper plate is a unique photograph that, when viewed in proper light, exhibits extraordinary detail and three-dimensionality. Although born in Europe, the daguerreotype was extremely popular in the United States—especially in New York City, where in the late 1850s hundreds of daguerreotypists vied for clients. The most successful artists built lavish portrait studios on the upper floors of buildings on and just off Broadway, and in other major American cities from Boston to San Francisco.

RELATED

- + PRIMARY ESSAYS
- + SECONDARY ESSAYS
- + CHRONOLOGY
- + KEYWORDS
- + ARTIST / MAKER
- + SEE ALSO

Ejemplo de contenidos elaborados bajo el título de «Timeline of Art History» ofrecidos en la página web del Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Disponible en: <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/adag/hd\\_adag.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/adag/hd_adag.htm)>. Fecha de acceso: 27 junio 2016.

## Conclusión

La selección de ejemplos presentados a lo largo del texto no pretende ser, por supuesto, exhaustiva, sino una muestra representativa de distintas opciones de gestión y difusión del patrimonio fotográfico, teniendo en cuenta que siguen apareciendo y evolucionando estos recursos al tiempo que escribimos sobre ellos.

En ocasiones se confunde este uso de las TIC en la difusión del patrimonio fotográfico con la simple publicación de contenidos digitales en línea a través de la propia Web. Pero existe una inevitable confluencia TIC-Industria cultural de la información y del entretenimiento. Para algunas instituciones, su inclusión en proyectos de difusión «masiva» de la cultura les ha obligado a traspasar la frontera que divide la cultura en «cultura con mayúsculas» y «pequeñas culturas» –esto que tanto han evitado algunas instituciones y que, por si fuera poco, entra en conflicto directo con el sentimiento patrimonial (de posesión) de algunas de las grandes instituciones de nuestro país–. Estas divisiones están re-conformando la idea de cultura y de patrimonio, dejando un panorama en el que la división se establece entre las culturas presentes en internet, los nuevos medios de consumo de cultura y las culturas invisibles en la red.

Las TIC no son únicamente una «comodidad» para la difusión del patrimonio fotográfico, ni un alarde de medios para las instituciones con recursos económicos, sino una oportunidad competitiva real en las estrategias de las instituciones, que se traduce en posicionamiento, prestigio y aumento del número de usuarios que «consumen» el patrimonio que custodian.

La inclusión de las TIC dentro de la planificación y las estrategias de una institución no se produce aisladamente del resto de actividades y se debe mantener un equilibrio entre la inversión y envergadura de los recursos TIC y el presupuesto, el tiempo, y los recursos humanos y técnicos disponibles. Las TIC no se pueden ver únicamente como un producto de marketing para vender más y sus resultados se deben medir a medio-largo plazo y conjuntamente con otros indicadores. Es decir, en un contexto cultural de actividades con un fuerte contenido informativo y absolutamente informatizado, la gestión debe ser coherente con el resto de actividades de la institución, por lo que es de vital importancia la evaluación de resultados en la implantación de las TIC.

## Bibliografía

AVRAM, Horea (2013): *The convergence effect: real and virtual encounters in augmented reality* Art. M/C journal, [S.l.], v. 16, n.º 6, nov. 2013. Disponible en: <<http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/735>> . Fecha de acceso: 27 junio 2016.

CARRERAS MONFORT, Cèsar; MUNILLA, Glòria (2014): *Patrimonio digital*. Barcelona, Editorial UOC.

VIVES, Josep (2009): *Digitalización del patrimonio: archivos, bibliotecas y museos en la red*. Barcelona, Editorial UOC.



Editando imágenes. 2016. Fototeca del IPCE.



# Fotografía, tecnología y comunicación. Una confluencia de intereses para el archivo digital

**David Iglesias Franch**

Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI). Ajuntament de Girona  
diglesias@ajgirona.cat

## **Resumen**

Este artículo trata de la influencia de la industria de la imagen y del sector de la comunicación en la gestión del archivo digital. El objetivo es evidenciar que hay muchos intereses por parte de la industria que son altamente beneficiosos para el sector patrimonial y que la gestión de la imagen digital es interdisciplinar. En este sentido es importante destacar el rol protagonista que debería atribuirse el sector cultural, por su profesionalidad y especialización en la custodia y gestión del patrimonio fotográfico.

## **Palabras clave**

Fotografía, imagen digital, archivo digital, industria de la imagen, agencias de prensa y de noticias, metadatos, web semántica.

## **Abstract**

This is an article about the influence of the imaging industry and communication sector in the management of the digital archive. The aim is to make evident that there are many interests on the part of the industry that are highly beneficial for the heritage field and that the digital image managing is interdisciplinary. In this sense, it is important to highlight the leading role that should be attributed to the cultural sector, for their professionalism and specialization in the custody and management of photographic heritage.

## **Keywords**

Photography, digital image, digital archiving, image industry, press and news agencies, metadata, semantic web.

## **Introducción**

La evolución tecnológica conlleva asociadas un sinfín de oportunidades: para el empleo, para la salud, para el entretenimiento, para la comunicación, etc. Es lógico pensar que un mundo en transformación se presta mucho más a la innovación y que la consolidación del cambio depende en buena parte de las ventajas que se perciben para el mercado, aunque estas ventajas no siempre coinciden con los intereses y necesidades de todos los actores involucrados. En este sentido, como responsables del patrimonio fotográfico, podemos preguntarnos qué oportunidades nos ofrece la evolución tecnológica para después analizar qué ventajas suponen para la gestión de los archivos. Es importante posicionarse en el ámbito tecnológico, aunque se hace difícil pensar que el «sector patrimonial» pueda ser un actor de influencia. De todos modos, no deberíamos subestimar su incidencia sobre el cambio, sobre todo si asumimos que la labor cultural tiene consecuencias positivas para el desarrollo de la sociedad. Aunque solamente si actuamos como *lobby* podremos ejercer algún tipo de influencia sobre la industria, con el objetivo de ser más eficientes en nuestro servicio.

La industria de la imagen se ha constituido como un sector muy potente que democratiza el derecho a la información. Al menos esto nos inspira la observación de Alexis de Tocqueville cuando escribe: «En los países aristocráticos se producen unas pocas grandes imágenes; en los países democráticos, un enorme número de imágenes insignificantes» (*Democracy in America*, 1840). Con la imagen digital esta observación alcanza aún más sentido ya que la imagen se ha convertido también en un recurso al servicio de la intercomunicación personal. Al mismo tiempo, esta democratización está sujeta a un cambio evolutivo y constante y engulle cualquier praxis dubitativa por parte de las compañías que en algún momento se han resistido al cambio. El camino está marcado y no hay lugar ni respeto para la tradición, llámese Kodak o Leica. Los valores sobre conservación, contextualización, investigación, etc., quedan relegados a favor de la comunicación, la inmediatez y la universalidad. Parece en principio que el cambio es poco alentador para las instituciones dedicadas al patrimonio, mucho más identificadas con la tradición. Sin embargo, si analizamos las necesidades que se desprenden de la gestión del archivo digital, nos percatamos que estamos ante un reto importante, el de vincular tecnología y tradición, algo que podemos plantear en circunstancias propicias: tenemos un legado de poco más de siglo y medio de fotografía y una tecnología en expansión que podemos poner a su servicio.

A lo largo de este artículo intentaré analizar cuáles son las oportunidades que se presentan para el archivo digital a partir del análisis de los factores de confluencia entre fotografía, industria y comunicación. Los actores involucrados son numerosos y proceden de distintos ámbitos. Por una parte encontramos la industria del *hardware*, con compañías como Nokia, Canon o Apple. Por otra parte encontramos la industria del *software*, con gran protagonismo por parte de Adobe, pero con otros actores importantes como los desarrolladores de DAM (Digital Asset Management). También juegan un rol relevante las agencias de prensa y comunicación, constituidas como *lobby* en torno al consejo del IPTC. Ligado al ámbito de la comunicación, encontramos el desarrollo constante de la Web aunque más vinculado al ámbito universitario. Por último, toda la tecnología que generan las industrias culturales y creativas que a partir de videojuegos o modelados 3D nos ofrecen unas perspectivas de difusión del patrimonio que hasta hace pocos años eran inimaginables. Este aspecto resulta clave para entender las posibilidades de difusión y reutilización de la imagen aunque no lo trataremos en este artículo en el cual ponemos el foco únicamente en los aspectos de gestión.

Todos estos actores ofrecen tecnología para la organización de los archivos y permiten que proyectemos nuestros servicios a las expectativas del siglo XXI. Porque las propuestas que tenemos sobre la mesa nos hablan de cosas muy concretas, como son los formatos gráficos, los metadatos codificados, las herramientas de edición y de gestión o los lenguajes desarrollados para la nueva web. Las concreciones en la adopción y uso de estas tecnologías pueden proporcionar una proyección notable a los entes culturales pero además permiten alcanzar un hito para el patrimonio fotográfico, el de formar parte del entramado cultural de toda sociedad.

### **La industria del *hardware* y del *software***

Nokia, Canon, Sony, Adobe, Apple y Microsoft crearon en el año 2010 el Grupo de Trabajo sobre Metadatos (MWG: Metadata Working Group) con el fin de facilitar el uso de los metadatos para la experiencia del usuario. Y no se refieren tanto a la experiencia para la impresión o edición de imágenes, algo que ya tenían más o menos resuelto con los estándares de metadatos técnicos, sino más bien a la experiencia de hacer búsquedas sobre los contenidos, dando respuestas a las clásicas preguntas del Quién, Qué, Dónde y Cuándo. ¿Se olvidaron de nosotros? Si el objeto de trabajo eran los metadatos, parecería lógico que contaran con las GLAM (Galleries, Libraries, Archives and Museums), por ser los entes más experimentados en el tema. Pero no fue así, y tiraron adelante buscando soluciones a los problemas de interoperabilidad que se presentan en el ámbito del consumidor. Lo relevante del caso es que la industria reconoció la importancia para el usuario de poder documentar las imágenes e impulsaron la formación de este grupo.

Si nos fijamos en objetivos más específicos, la iniciativa nos llama aún más la atención, puesto que el grupo persigue la preservación de las imágenes, la posibilidad de crear nuevos flujos de trabajo y la superación de los problemas de interoperabilidad entre aplicaciones, dispositivos y ser-

vicios. Unos objetivos que pretenden superar determinados problemas tecnológicos derivados de la complejidad estructural de los metadatos. Sabemos que existen problemas en la manera en que determinadas aplicaciones o dispositivos gestionan los metadatos, en cómo los almacenan, en la creación de metadatos propietarios en el marco de un estándar (cómo los *Maker Note* del Exif, que pueden perderse fácilmente), en el mal uso de determinados metadatos en beneficio de determinadas funcionalidades, etc. En definitiva problemas que amenazan seriamente la preservación y la reutilización de las imágenes.

Parece que estos colosos llegaron a conclusiones que tienen una importante repercusión para nuestro trabajo, ya que el archivo digital se baraja entre estas cuestiones que condicionan de manera significativa la buena gestión. La preservación supone un gran desafío y contar con estos aliados da cierta tranquilidad. Porque tenemos que tener presente que la industria fotográfica ya cuenta con una cierta experiencia en combatir el descontento del consumidor por temas de conservación. En los años 1980 se vivió intensamente, sobre todo en Estados Unidos, una batalla para la permanencia del color, porque las imágenes se desvanecían con extrema facilidad. También el digital ha vivido diferentes batallas por el mismo tema, lo que ha propiciado una alta inversión en tecnología de impresión. Esto se ha traducido también en un reclamo publicitario. Entonces, ¿cómo iban a descuidar la imagen digital? Claro que el concepto de preservación se ciñe en este caso al ámbito particular, algo que no resuelve nuestra compleja casuística para la preservación de los objetos digitales. Sin embargo, cualquier estandarización en la estructuración de metadatos supone un importante paso adelante.

También resulta fundamental resolver los problemas de interoperabilidad ya que los metadatos que genere cualquier *software* tienen que ser altamente consistentes. Este logro permite idear flujos de trabajos eficientes, en los cuáles el productor no solamente crea las imágenes sino que las documenta parcialmente, al menos en lo que refiere a los aspectos más críticos de la gestión, cómo pueden ser la autoría y la propiedad intelectual. La consistencia de metadatos también pasa por una codificación estandarizada en la que la estructura sintáctica adquiere significado a partir de la codificación de los elementos. En este sentido, la asignación de identificadores únicos (URI: Unique Resource Identification) englobados en los *namespaces* (traducido habitualmente como espacios de lugar y que proporciona la raíz de los diferentes URIs) supone la liberación de los contenidos respecto a cualquier *software* ya que los metadatos pasan a ser inteligibles para las máquinas.



**Figura 1.** La estandarización resulta fundamental para la reutilización de las imágenes. Lluís Cruset, 2002. Ajuntament de Girona. (CRDI - El Punt).

URL: <a href="http://purl.org/dc/terms/">http://purl.org/dc/terms/</a>			
Àlies: dcterms			
Mostrar nom	Id	Nom del camp	Nor Nom de l'espai
dcterms:format	550	format	dcterms
dcterms:isPartOf	552	isPartOf	dcterms
dcterms:medium	551	medium	dcterms
Llocs	652	spatial	dcterms
Reg. esp. DCT	658	Isparloff	dcterms
URL: <a href="http://ns.adobe.com/xap/1.0/">http://ns.adobe.com/xap/1.0/</a>			
Àlies: xmp			
Mostrar nom	Id	Nom del camp	Nor Nom de l'espai
CreateDate	510	CreateDate	xmp
MetadataDate	512	MetadataDate	xmp
ModifyDate	511	ModifyDate	xmp
Originating Program	65	CreatorTool	xmp
URL: <a href="http://creativecommons.org/ns#">http://creativecommons.org/ns#</a>			
Àlies: cc			
Mostrar nom	Id	Nom del camp	Nor Nom de l'espai
Attribution Name	343	attributionName	cc
Attribution URL	342	attributionURL	cc
Llicències CC	340	license	cc
More Permissions	341	morePermissions	cc

**Figura 2.** Metadatos codificados y agrupos según los *namespaces*.

Una iniciativa anterior de la industria centrada en los metadatos, es la del DiG35, un estándar creado en 1999 para el intercambio de archivos. El Digital Imaging Group, que posteriormente se convirtió en la International Imaging Industry Association, integraba hasta 80 empresas del sector, entre ellas Agfa, Hewlett-Packard, FujiFilm, Canon, Kodak, Microsoft, Adobe o Polaroid. El mérito del trabajo es evidente, ya que el DiG35 fue el claro precedente del diccionario de la norma ANSI/NISO Z39.87 que define 200 metadatos para el acceso y la preservación de la imagen fija. Algunas declaraciones de los miembros del Digital Imaging Group nos alertan de la importancia de contar con metadatos embebidos y creo que podrían ser suscritas por cualquier responsable de patrimonio. Tony Henning, de Future Image, comentó en referencia a los metadatos: «Son quizás más valiosos que el objeto al que describen. Es vuestro capital intelectual», en clara referencia al valor informativo de los metadatos frente a la descripción numérica de los píxeles. Mientras que Alexis Gerad, presidente de la misma empresa, añadió: «El enlace de objetos y metadatos tiene exponencialmente más valor que cualquiera de estos dos componentes aislados. Cada objeto que viaja a través de la red global puede ser su propio registro catalográfico autónomo, listo para ser comprendido, organizado, recuperado y utilizado de manera inteligente. El poder que esto aporta al usuario no puede ser subestimado». Un poder que se multiplica altamente si añadimos a estos metadatos que propone la industria los que proponen las instituciones culturales.

Esta es la gran baza del GLAM y uno de los factores estratégicos a tener en cuenta, ya que su aportación daría otra magnitud a la autonomía informativa del objeto, en beneficio del uso cultural pero también del comercio electrónico. Al reto de la interoperabilidad semántica que propone la industria para facilitar el intercambio, la edición y la impresión de la imagen, hay que sumarle el reto de las instituciones culturales para la organización y gestión del archivo, con una visión mucho más amplia y con exigencias técnicas más elevadas que las que puedan tener los particulares e incluso los fotógrafos profesionales. En este sentido queda camino por recorrer y ya podemos identificar quiénes deben ser nuestros socios.

También resulta fundamental para nuestros intereses el posicionamiento por parte de la industria respecto a los formatos gráficos. Una de las iniciativas más celebradas es la de las asociaciones japonesas JEITA (Japan Electronic and Information Technology Industries Association) y CIPA (Camera and Imaging Products Association), en las que hay representadas compañías como Olympus, Nikon, Ricoh, Sony o Casio. Estas presentaron en 1998 una primera propuesta para la creación de un contenedor estándar en base a los formatos más extensamente utilizados. Estamos hablando del formato EXIF que ya cuenta con tres versiones (la última, el Exif 2.3 de 2010). El formato tiene la virtud de contar con la base de los formatos más utilizados en el mercado, ya que es utilizado como contenedor del JPEG (entendido aquí como una combinación de algoritmos de compresión) para las imágenes comprimidas y del TIFF (formato propietario de Adobe) para las imágenes sin comprimir. El hecho de estar libre de patentes, de ser altamente compatible, de tener las especificaciones técnicas publicadas y, sobre todo, ser contenedor de JPEG o TIFF lo ha convertido en un dominador del mercado.

En contraposición a esta iniciativa exitosa de estandarización respecto a los formatos gráficos, nos encontramos con la opacidad informativa por parte de los fabricantes de cámaras. Cada una de ellas cuenta con formato RAW propietario, con metadatos encriptados y que presentan serios problemas para la preservación. Creo que este es uno de los principales obstáculos que nos encontramos para la preservación pues parece que cada vez se hace más evidente la necesidad de trabajar con RAW procedentes de la digitalización. Con estos ficheros las posibilidades de edición son muchas y la potencialidad de adaptación a futuras tecnologías es mayor. La combinación RAW-JPEG (o el formato que lo sustituya) parece un tándem con grandes posibilidades para el futuro inmediato, en la línea que lo fue el colodión-albúmina para los inicios de la fotografía. Por esto es tan necesaria la reacción de la industria en favor de la creación de un RAW estándar, que no esté sujeto a la servidumbre y a los peajes del DNG de Adobe, hasta el momento la iniciativa más loable en este ámbito. De hecho, existe ya un movimiento a favor del RAW estándar, el Openraw, que reclama sobre todo que las especificaciones técnicas de los formatos sean públicas. De momento ya consiguieron un resultado muy positivo: el hecho de que las compañías aceptaran la interoperabilidad de sus formatos propietarios con distinto *software*. Hay miles de fotógrafos que están metidos en esta lucha, ya que la situación actual supone una amenaza para sus archivos y por extensión para todas aquellas imágenes que en el futuro pasen a formar parte de nuestro patrimonio.

En lo que respeta a la industria del *software* merece especial atención la compañía Adobe, por su acaparador protagonismo en el sector de la imagen pero también por sus iniciativas en favor de la estandarización y la interoperabilidad de la información. El caso del formato DNG, antes comentado, es el mejor ejemplo para explicar la orientación de negocio de esta compañía, pues entendieron la necesidad de contar con un formato RAW público y además lo hicieron en base al omnipresente TIFF, hecho que da credibilidad a la apuesta.

Esta circunstancia demuestra también las atenciones de Adobe hacia su público, en este caso los fotógrafos, que fueron quienes más reclamaron la creación de este estándar. En esta línea está la alianza con el IPTC (International Press Telecommunication Council), con quienes han desarrollado herramientas tecnológicas de gestión de gran éxito. Su colaboración empieza en los años noventa cuando crearon para Photoshop el Image Resource Block que integraron los encabezamientos IPTC provenientes del IIM (Information Interchange Model). Pero el hito culminante fue la creación del XMP (Extensible Metadata Platform) en 2001, que integra los metadatos IPTC Core e IPTC Extension pero que sobre todo permite contar con una plataforma extensible de metadatos codificados para romper las restricciones de cualquier sistema propietario. Esta es sin duda la gran aportación de Adobe en la gestión de metadatos ya que el XMP puede contener cualquier paquete de elementos, desde los metadatos Dublin Core, pasando por los IPTC, los propios del *software* (PSIR) y llegando a los más específicos, como pueden ser los metadatos EAD para los archivos. Además cuentan con el valor añadido de poder ser embebidos, pues los contenedores XMP tienen espacio propio tanto dentro de los ficheros TIFF como de los JPEG, por nombrar los más populares. En definitiva, Adobe ofrece una plataforma que abre las puertas a una nueva gestión de los archivos digitales y, en consecuencia, a un nuevo tipo de *software* orientado precisamente, aunque no exclusivamente, a la gestión de metadatos embebidos.

Este *software* se identifica bajo las siglas del DAM (Digital Asset Management), porque está claramente orientado a la gestión de estos activos digitales, entendidos como objetos que integran la información de contenido, la de representación y potencialmente la documental y de gestión. Aunque sus funcionalidades no se limitan ahí sino que además ofrecen a menudo la edición de la imagen, la ingesta de ficheros en el sistema, una operativa básica sobre estos ficheros, el reconocimiento de distintos formatos gráficos, la transformación de estos formatos, la consulta y un largo etcétera.



```

</dc:type>
</dc:contributor>
<rdf:Seq>
  <rdfa>Imprenta Franquet</rdfa>
</rdf:Seq>
</dc:contributor>
<dc:subject>
<rdf:Bag>
  <rdfa>Arquitectura i urbanisme</rdfa>
  <rdfa>Estacions de ferrocarrils</rdfa>
  <rdfa>Transport</rdfa>
  <rdfa>Ferrocarrils (Girona)</rdfa>
  <rdfa>Ferrocarrils - Vies</rdfa>
  <rdfa>Locomotores</rdfa>
</rdf:Bag>
</dc:subject>
<dc:date>
<rdf:Seq>
  <rdfa>1900</rdfa>
</rdf:Seq>
</dc:date>
<dc:creator>
<rdf:Seq>
  <rdfa>Desconegut</rdfa>
</rdf:Seq>
</dc:creator>
</rdf:Description>
<rdf:Description rdf:about=""
  xmlns:cc="http://creativecommons.org/ns#"
  <cc:license>Unknown</cc:license>
  <cc:attributionURL>http://www.europeana.eu/rights/unknown</cc:attributionURL>
  <cc:copyright>Unknown copyright status</cc:copyright>
  </rdf:Description>
<rdf:Description rdf:about=""
  xmlns:tiff="http://ns.adobe.com/tiff/1.0/"
  <tiff:ImageWidth>3500</tiff:ImageWidth>
  <tiff:ImageLength>2310</tiff:ImageLength>
  <tiff:Compression>5</tiff:Compression>
  <tiff:PhotometricInterpretation>1</tiff:PhotometricInterpretation>
  <tiff:Orientation>1</tiff:Orientation>
  <tiff:SamplesPerPixel>1</tiff:SamplesPerPixel>
  <tiff:Resolution>300000/10000</tiff:Resolution>
  <tiff:Resolution>300000/10000</tiff:Resolution>
  <tiff:ResolutionUnit>2</tiff:ResolutionUnit>
  <tiff:Make>Phase One</tiff:Make>
  <tiff:Model>P40</tiff:Model>
  <tiff:BitsPerSample>
</rdf:Seq>

```

Figura 3. Los metadatos técnicos y los documentales conviven en el mismo fichero.

Sin embargo, lo que nos interesa para nuestro discurso no son tanto las especificidades y excelencias de este *software* sino su orientación respecto a la gestión de objetos digitales. En este sentido hay una apuesta clarísima centrada en los metadatos embebidos. Una apuesta que se ha hecho posible gracias al trabajo de estandarización del DIG, de la ANSI/NISO Z.39.87, de la JEITA y la CIPA, del MWG y sobre todo gracias a la creación de una plataforma como el XMP. Prueba de ello son las declaraciones de Jennifer Neumann, presidente de Canto (empresa que desarrolló el DAM Canto Cumulus), cuando se aprobó el estándar DIG35: «Las especificaciones de metadatos DIG35 aportan un conjunto amplio de definiciones de metadatos orientados al contenido. Esta es una iniciativa importante porque los metadatos determinan el valor de todos los activos...» y adoptaron el DIG 35 para su *software* de gestión. Desde entonces esta ha sido la tendencia de todas las compañías que trabajan con los DAM, la de incluir los estándares de metadatos, con especial protagonismo para el XMP, y cuidando especialmente los aspectos estructurales a favor de la interoperabilidad y la reutilización de la información asociada.

Ante este panorama descrito sobre el rol de las industrias del *hardware* y del *software* parece sensato aceptar que contamos con socios muy activos, preocupados principalmente por el negocio, que circunstancialmente depende de unos intereses que confluyen parcialmente con los derivados de la gestión del archivo digital. Desde este punto de vista las empresas de la industria tecnológica son nuestros aliados del presente. La constante evolución tecnológica marca unas tendencias en pro a una mejor explotación del archivo digital, ya que los objetivos que se persiguen son siempre bastante coincidentes con los objetivos que se establecen para la custodia del patrimonio fotográfico.

## Prensa y comunicación

El protagonismo de la fotografía en los medios de comunicación de masas se inició en Alemania en los años veinte del siglo pasado con la consolidación del fotoperiodismo. Este fue impulsado por un concepto de la información que daba protagonismo a la imagen y fue posible gracias a la evolución tecnológica que se concretó en cámaras de pequeño formato como la Ermanox o la Leica.

A partir de este momento, el fotoperiodismo como práctica fotográfica ha producido grandes volúmenes de imágenes y esta circunstancia ha propiciado la necesidad de gestionar archivos que dan servicio al negocio editorial. Esto explica el activismo de agencias de prensa y de noticias que a través del asociacionismo han resultado decisivos en la evolución tecnológica vinculada a la gestión de la imagen. En 1979 ya presentaron un primer estándar (solo para texto) por parte de la principal asociación a nivel internacional, el consorcio de agencias, editores y vendedores de noticias IPTC (International Press Telecommunication Council). A partir de este momento se fueron desarrollando nuevos estándares, con nueva tecnología, hasta llegar al IPTC Core y al IPTC Extension vinculados a la ya mencionada plataforma XMP.



**Figura 4.** La imagen fija es pasado, presente y futuro para el periodismo. Miquel Ruiz, 2006. Ajuntament de Girona [CRDI - El Punt].

Lo interesante del IPTC, aparte lógicamente de los estándares y las herramientas que han desarrollado, es su reflexión entorno al archivo digital y su posicionamiento al respecto y, más concretamente, sobre los metadatos a través del *Manifiesto sobre metadatos Embebidos* (2011). Un manifiesto que representa una revelación del enfoque más apropiado para la gestión del archivo digital en base a las tecnologías existentes. Entre sus principios destaca la consideración de los metadatos como algo esencial para el intercambio de ficheros y, en consecuencia, los formatos de ficheros deben proporcionar la capacidad de embeber metadatos que puedan ser leídos y gestionados por diferente *software*. A su vez, tanto los elementos como los valores contenidos tienen que ser consistentes y no verse amenazados por los cambios de formato. Entre estos valores, la información de *copyright* debería ser inalterable y mantenerse siempre como parte del objeto.

Estos principios del manifiesto responden bien a las necesidades del sector de la comunicación y son fácilmente asumibles por cualquier archivo fotográfico. Aun para aquellos que no consideren prioritario trabajar con metadatos embebidos, el solo hecho de considerar autorías y *copyright* como algo esencial les induce a ciertas afinidades. En definitiva, se trata de entender e integrar la información que aportan los metadatos, ya sea para la preservación de la imagen o bien para su gestión. El flujo de trabajo para el archivo se inicia con la producción de la imagen, al margen muchas veces de cualquier protocolo preestablecido. Sin embargo, la estandarización de la producción propiciada por las iniciativas de la Industria y la Comunicación nos inmiscuye en un «protocolo universal» que simplifica muchísimo el trabajo de descripción y administración de imágenes de archivo. Para ser más concretos y simplificando la cuestión, la sola idea de tener identificados a todos los autores y a los propietarios de *copyright* nos traslada a un escenario casi idílico. Si además podemos contar de origen con descripción sobre contenidos iconográficos, con licencias de uso, con información técnica de la evolución de la imagen y con infinitas funcionalidades para su reutilización, nos encontramos sin lugar a dudas ante una revolución de orden tecnológico y conceptual del archivo que no tiene precedentes.

Otro organismo del sector con un rol importante es el CEPIC (Coordination of European Picture Agencies Stock, Press and Heritage) una asociación que engloba las agencias de imagen a nivel mundial y que a la vez es miembro del IPTC. Entre los méritos que acumulan están los de velar por los metadatos, a nivel pedagógico entre sus asociados y a nivel legal actuando como *lobby* de presión para los diferentes gobiernos en favor de la protección de los metadatos embebidos. Una consecuencia de ello es la prohibición en algunos países de borrar metadatos embebidos sin permiso del propietario de la imagen, algo difícilmente controlable cuando hay *software* que de manera automática elimina parte de esta información asociada a la imagen. Sin embargo, el solo hecho de dar cobertura legal a los metadatos los sitúa en la esfera de lo importante para la sociedad.

También podríamos incluir en este apartado de Comunicación, la labor del comité JPEG que si bien fue un ente promovido por la ISO (International Standardization Organization) y la IEC (International Electrotechnical Commission) cuenta con la colaboración adicional del International Telecommunication Union (ITU), agencia especializada de las Naciones Unidas para las Tecnologías de la Información y la Comunicación que tiene la misión de proteger el derecho personal a la comunicación en todos los lugares del mundo. Esto les impulsa al uso estandarizado de las tecnologías. Sin embargo, si analizamos los resultados obtenidos en sus largos años al servicio de la codificación estándar de la imagen fija, parece que el peso de la industria fotográfica impone sus intereses. Por ejemplo, el hecho de que el JPEG estándar no haya cedido espacio al JPEG2000 parece difícil de explicar. Los argumentos entorno a la velocidad de procesado parecen poco convincentes. Si analizamos las enormes ventajas del JPEG2000 para los archivos, tanto para la preservación como para la gestión, se refuerza más esta percepción de que detrás hay otros intereses, tal vez legítimos, pero que chocan parcialmente con la filosofía fundacional del comité.

Sin embargo, el rol más determinante en el ámbito de la Comunicación proviene principalmente del ámbito universitario, centrado en las instituciones del MIT (Massachusetts Institute of Technology) en Estados Unidos, el ERCIM (European Research Consortium for Informatics and Mathematics) en Europa y la Universidad de Keio en Japón. Estas son las instituciones principales que administran el World Wide Web Consortium W3C, que tiene como fundador y líder a Tim Berners-Lee. El objetivo inicial de este consorcio era precisamente entrar en contacto con las diferentes industrias para minimizar los problemas de compatibilidad con las nuevas tecnologías desarrolladas para la web.

Entre las nuevas tecnologías contamos todo el desarrollo que se está produciendo actualmente



**Figura 5.** El JPEG ha ganado claramente el mercado del aficionado. La automatización del procesado permite a uno relajarse. Manel Lladó, 2013. Ajuntament de Girona (CRDI - El Punt)

para impulsar la web semántica, una web centrada en los datos como alternativa a los documentos. Ahí se abre un potencial enorme para la comunicación pública de la imagen ya que el enlace de datos debe permitir un servicio más personalizado y adaptable a necesidades informativas concretas. Por esto es importante seguir la tendencia de la industria y de los lobbies más influyentes en términos de metadatos, porque el recorrido para alcanzar la web semántica empieza por disponer de datos estructurados y estandarizados, por las codificaciones universales únicas que ofrecen los nombres de lugar de los estándares, por la estructuración adecuada de datos en los ficheros, por los valores skosificados de los vocabularios contralados, etc. En definitiva, se trata de añadir significado a los códigos para que los contenidos publicados en la web tengan un valor universal y, de esta manera, se facilite la interrelación entre conceptos.

Siendo más concretos, cuando hablamos de web semántica estamos refiriéndonos a tecnologías como RDF, LOD, SKOS, etc. El RDF (Resource Description Language) se ha desarrollado para la descripción de datos que sean interpretables por máquinas y que a su vez establezcan relaciones semánticas en las web. Es, posiblemente, la tecnología de base para esta web. Otro elemento capital es el LOD (Linked Open Data) un método para enlazar automáticamente recursos relacionados de manera significativa con el fin de poder compartir datos y en el que los URIs juegan un rol determinante. También resulta relevante la creación de vocabularios en SKOS (Simple Knowledge Organization System) ya que per-

concept ID	prefLabel@eng	narrower term	prefLabel@ita	prefLabel@cat	prefLabel@pol	prefLabel@slo	EuPhoto URI
10000	Photographic techniques		Tecniche fotografiche	tècniques fotogràfiques	Techniki fotograficzne	Fotografické techniky	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/10000
11000	Positive	10000	positivo	positiu	pozytyw	pozitiv	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11000
11001	Direct positives	11000	positivi diretti	positiu directe de càmera	bezpośrednie pozytywy	priamy pozitiv	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11001
11002	Ambrotypes	11001	ambrotipi	ambrotip	ambrotypy	ambrotypia	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11002
11003	Daguerreotypes	11001	dagherrotipi	daguerrotip	dagerotypy	dagerotypia	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11003
11004	Hillotypes	11001	hillotipi	hillotip	hillotypie	hillotypia	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11004
11005	Image transfers	11001	trasporti dell'immagine	imatge per transferència	transfery obrazu	prenos obrazu/fotografie	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11005
11006	Tintypes	11001	ferrotipi	ferrotip	ferrotypy	tintypia	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11006
11007	Photographic prints	11000	stampe fotografiche	còpia fotogràfica	odbtki fotograficzne	fototlač	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11007
11008	Negative prints	11007	stampe negative	negatiu en paper	odbtki negatywowe	tlač z negativu	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11008
11009	Black-and-white prints	11007	stampe in bianco e nero	còpia blanc i negre	wydruki czarno-biale	černobiela tlač	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11009
11010	Color prints	11007	stampe a colori	còpia color	wydruki kolorowe	farebná tlač	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11010
11011	Albumen prints	11007	stampe all'albumina	paper a l'albumina	odbtki albuminowe	albuminová tlač	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11011
11012	Crystalotypes	11011	crystalotipi	crystalotip	crystolea	krystalotypia	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11012
11013	Hyalotypes	11011	hyalotipi	hyaolotip	hyalotypy	hyalotypia	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11013
11014	Collodion prints	11007	stampe al collodio	paper al col·lodió	odbtki kolodionowe	kolódiová tlač	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11014
11015	Collodion transfers	11007	trasporti al collodio	transferència al col·lodió	transfery kolodionowe	kolódiový prenos	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11015
11016	Cyanotypes	11007	cianotipi	cianotip	cyanotypie	kyanotypia	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11016
11017	Gelatin silver prints	11007	argentotipo, gelatine ai se	paper a la gelatina de plata	odbtki żelatynowo-srebric	želatinová tlač	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11017
11018	Palladium prints	11007	paladiotipo, stampe al pl	paper al pal·ladi	odbtki palladowe	paládiová tlač	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11018
11019	Carbon prints	11007	stampe al carbone	paper al carbó	odbtki węglove	uhľotlač	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11019
11020	Platinum prints	11007	platiniotipo, stampe al pl	paper al platí	odbtki platynowe	platinová tlač	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11020
11021	Salted paper prints	11007	stampe su carta salata	paper a la sal	odbtki na papierze solny	slaný papier	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11021
11022	Silver-dye bleach prints	11007	stampe d'argento sbianca	revelat per blanqueig de ti	odbtki "silver-dye bleach	striebr tlač	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11022
11023	Photographic transparencie	11000	lucidi fotografiche	transparència fotogràfica	folie fotograficzne	fotografické diapozitivy	http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/11023

Figura 6. Vocabulario especializado desarrollado en el marco del proyecto Europea Photography.

```

<edm:WebResource rdf:about="http://sgdap.girona.cat/fotoweb/archives/5002/Arxiu_Municipal_1/FOTOGRAFIA/Fons
<skos:Concept rdf:about="http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/12007">
  <skos:prefLabel xml:lang="pl">negatyw żelatynowo-srebrzy</skos:prefLabel>
  <skos:prefLabel xml:lang="de">Silbergelatine Negative</skos:prefLabel>
  <skos:prefLabel xml:lang="en">Gelatin silver negatives</skos:prefLabel>
  <skos:prefLabel xml:lang="sl">želatinový negativ</skos:prefLabel>
  <skos:prefLabel xml:lang="da">gelatine sølv negativ</skos:prefLabel>
  <skos:prefLabel xml:lang="it">negativi alla gelatina d'argento</skos:prefLabel>
  <skos:prefLabel xml:lang="ca">negatiu de gelatina de plata</skos:prefLabel>
  <skos:prefLabel xml:lang="es">negativos de plata en gelatina</skos:prefLabel>
  <skos:prefLabel xml:lang="ru">Негативы на плёнках с серебряно-желатиновым слоем (эмульсий)</skos:prefLa
  <skos:prefLabel xml:lang="nl">Gelatine-zilver negatief</skos:prefLabel>
  <skos:prefLabel xml:lang="bg">сребърно-желатинов негатив</skos:prefLabel>
  <skos:prefLabel xml:lang="fr">Négatif gélatino-argentique</skos:prefLabel>
  <skos:prefLabel xml:lang="lt">želatiniai sidabro negatyvai</skos:prefLabel>
  <skos:prefLabel xml:lang="zh">明胶银底片</skos:prefLabel>
  <skos:prefLabel xml:lang="uk">Негативи на плівці з срібно-желатиновим шаром (емульсією)</skos:prefLabel>
  <skos:broader rdf:resource="http://bib.arts.kuleuven.be/photoVocabulary/12000"/>
</skos:Concept>

```

Figura 7. La skosificación del vocabulario permite establecer relaciones jerárquicas y también permite el multilingüismo.



miten el enlace entre diferentes tesauros y la disponibilidad de un vocabulario multilingüe, un hecho fundamental para la recuperación de la información textual, que en un futuro inmediato vendrán acompañados de las técnicas de reconocimiento de imagen. Ambas tecnologías revolucionarán las posibilidades de acceso a los catálogos de imagen.

## Conclusión

El escritor, teórico y artista Victor Burgin (1981) escribió que «si lanzas tres piedras a un estanque y observas las olas que producen, verás que en los lugares donde estas ondas se cruzan se produce un nuevo fenómeno». De esta manera simple explicó lo que ocurría con el encuentro de frentes de ondas diferentes, queriendo demostrar que a partir de estos encuentros se producían nuevos fenómenos culturales. Esta metáfora nos viene bien para explicar la situación actual de la imagen digital en que las oportunidades surgen precisamente en estas zonas de interferencias. Hemos visto y expuesto que desde el sector de la industria se han lanzado unas cuantas piedras y también lo han hecho desde el amplio espectro que constituye el sector de la comunicación. Esto ha propiciado la aparición de ondulaciones que no son necesariamente exclusivas de ningún sector y que ofrecen nuevos escenarios en los que desenvolverse. Escenarios pensados y creados sobre todo para la sociedad civil y para profesionales de diferente índole, pero también para todos los actores con responsabilidades sobre el patrimonio fotográfico. Nuestra aspiración debería ser la de instalarnos continuamente sobre estas ondulaciones, no solo para beneficiarnos de las mencionadas oportunidades que nos brinda la tecnología sino también para generar a partir de ellas estadios superiores de gestión. Después de más de treinta años de experiencia en la gestión del patrimonio fotográfico, nadie podrá ignorar el impacto de nuestras piedras.

## Bibliografía

BURGIN, Victor (2004). *Ensayos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

DIG 35 specification (2001). *Metadata for digital images. Digital Imaging Group. Version 1.1*. Disponible en: <http://www.bgbm.org/TDWG/acc/Documents/DIG35-v1.1WD-010416.pdf> [Consulta: 23 de mayo de 2016].

DIG announce completed DIG35 (2000). En: *DPreview*. Disponible en: <http://www.dpreview.com/articles/2473008670/dig35> [Consulta: 23 de mayo de 2016]. (Las citas de este texto han sido traducidas del original en inglés por el autor).

*Embedded Metadata Manifesto (2011)*. IPTC. Disponible en: <http://www.embeddedmetadata.org/embedded-metadata-manifesto.php>

*Guidelines for handling image metadata (November 2010). V. 2.0*. Metadata Working Group, MWG. Disponible en: [http://www.metadataworkinggroup.org/pdf/mwg\\_guidance.pdf](http://www.metadataworkinggroup.org/pdf/mwg_guidance.pdf) [Consulta: 23 de mayo de 2016].

*The New Renaissance. Report of the «Comité des Sages» (2011)*. Brussels. Disponible en: [http://www.eurosfair.pr.fr/7pc/doc/1302102400\\_kk7911109enc\\_002.pdf](http://www.eurosfair.pr.fr/7pc/doc/1302102400_kk7911109enc_002.pdf) [Consulta: 23 de mayo de 2016] Punt).



Consolidación de una placa de vidrio. 2016. Fotografía: Eduardo Seco. Fototeca del IPCE.

# La preservación del patrimonio fotográfico en los planes de estudio del grado de conservación-restauración del patrimonio cultural

**Rubén Morales González**

Conservador de fotografía

[www.rubenmorales.es](http://www.rubenmorales.es)

## Resumen

La puesta en marcha del Grado en Conservación-Restauración del Patrimonio Cultural en algunas universidades españolas ha supuesto un avance significativo respecto a la oferta formativa disponible hasta entonces en esta materia. Sin embargo, la fotografía en general y el patrimonio fotográfico en particular, no gozan de la presencia necesaria en los planes de estudio de estos grados. Mientras tanto, el tiempo apremia y millones de fotografías se han perdido y se seguirán perdiendo en los próximos años, si por un lado no se generan políticas de sensibilización hacia el patrimonio fotográfico, y por otro no se forman profesionales especializados en la materia.

## Palabras clave

Formación, patrimonio cultural, planes de estudio, patrimonio fotográfico, formación universitaria, conservación, salvaguarda, fotografía, deterioro, investigación, sensibilización, digitalización, difusión.

## Abstract

The implementation of Cultural Heritage Conservation and Restoration degrees in some Spanish faculties represents a significant progress in the training offer available until now; however photography in general, and photo heritage particularly, are not enjoying the desirable presence in degree study plans. Meanwhile, time is pressing and millions of photographs have been lost and will continue to disappear in the coming years if there is not an engagement in policies towards photographic heritage preservation, and non-specialized professionals keep not being trained in this subject.

## Keywords

Training, cultural heritage, study plans, photographic heritage, university training, conservation, safeguarding, photography, deterioration, investigation, sensitization, digitization, diffusion.

## Justificación

En este artículo se indican algunas pautas basadas en la experiencia personal del autor, cuya profesión de conservador fue desarrollando de manera autodidacta por su relación profesional con la fotoquímica y la reproducción fotográfica de obras de arte, y complementada con cursos y talleres, formando años más tarde parte de la primera promoción de graduados en Conservación-Restauración del Patrimonio Cultural por la Universidad Complutense de Madrid. Esta experiencia enriquecedora de cara a la profesión puso a su vez de manifiesto las carencias formativas en la materia. Desde el punto de vista docente, este artículo recoge una serie de pautas básicas dirigidas a complementar la formación respecto al patrimonio fotográfico, enfocadas al entorno de la universidad. Consciente de las dificultades que entraña cualquier tipo de modificación en los planes de estudio universitarios, y que el programa actual basado en grados de cuatro años y máster de uno hace inviable la multiplicidad de especialidades, este artículo tan solo pretende ser un esbozo básico de las necesidades educativas sobre el que desarrollar futuras aportaciones en cuanto a la formación fotográfica en el ámbito de la conservación-restauración.

## Introducción

El tiempo de muchos archivos fotográficos existentes en nuestras instituciones, fondos o colecciones empieza a agotarse. Parte de ellos ya se han perdido para siempre, no solo sin haber sido duplicados o digitalizados, sino sin ni siquiera haber sido vistos. Con ellos, desaparece una parte importante de nuestra historia. Documentos únicos que dan cuenta de una época y, en muchos casos, no se han visualizado nunca, por lo que podrían suponer una importante fuente de información en investigaciones futuras.

La enorme diversidad de técnicas fotográficas a lo largo de la historia, las variables de las mismas y sus distintos soportes, ponen a prueba la capacidad para establecer una estrategia de salvaguarda coherente con todos esos procesos. A esto se le une que el campo de la preservación fotográfica requiere una formación muy especializada y a la vez diversificada: dos artefactos fotográficos de distintas épocas y técnica, pueden requerir pautas de intervención y conservación totalmente diferentes.

Como apuntó el maestro Ángel Fuentes de Cía, «la conservación fotográfica es una de las ramas más jóvenes de la conservación del patrimonio y, solo recientemente, ha sido capaz de caracterizar las bases científicas de la permanencia de imágenes y de pautar los mecanismos de deterioro»<sup>1</sup>. Sin embargo, hay mecanismos de deterioro que aún no están del todo entendidos por la ciencia, y seguramente algunos de ellos estén por aparecer, sobre todo en los materiales más recientes. Todo ello, unido a que la divulgación científica al respecto es muy escasa, deja la profesión de conservador de fotografía en una situación en la que, desde fuera, puede parecer que hay muy poco que hacer salvo una pequeña limpieza y guardar los artefactos en embalajes libres de ácido.

De ahí la necesidad de actuar en el ámbito educativo, con programas de especialización que proporcionen a las próximas generaciones de conservadores una formación completa para acometer los retos que les plantee el futuro.



**Figura 1.** Negativos de nitrato de celulosa en estado de descomposición. Rubén Morales.

## Análisis de los planes de estudio relativos a las distintas universidades

En el campo de la conservación-restauración, la fotografía abarca dos campos principales a tener en cuenta con respecto al problema planteado:

- Por un lado es el sistema principal para la documentación gráfica de toda obra o bien en el que se vaya a acometer un proceso de conservación-restauración. Es un aspecto vital desde el punto de vista documental de cara a una intervención. Toda información que un conservador-restaurador pueda generar, analizar, procesar y por supuesto transmitir a la siguiente generación sobre una intervención, es de un valor altísimo.
- Por otro lado, el vasto patrimonio fotográfico presente en archivos, fondos y colecciones tanto públicas como privadas, constituye un importante corpus histórico, así como una fuente de documentación primaria. Es decir, la fotografía puede ser a la vez patrimonio y fuente de información patrimonial, como demuestran los millones de fotografías que fueron tomadas con el fin de documentar y catalogar monumentos u obras de arte. En muchos casos, esas fotografías son el único testimonio del estado de la obra en un momento determinado. Por tanto, parte de estos archivos afectan directamente al resto del patrimonio. Un ejemplo de ello es el Archivo Moreno, que se encuentra en el Instituto del Patrimonio Cultural de España<sup>2</sup>.

En los planes de estudio actuales en materia de conservación, se contempla de manera desigual la formación en el terreno de la documentación fotográfica de Bienes Culturales. A su vez, hay una ausencia total de asignaturas específicas sobre intervención, preservación y mantenimiento del patrimonio fotográfico. Este hecho ha sido recientemente estudiado en el artículo «Los estudios de fotografía en la universidad», en el que la autora analiza el papel de la fotografía en las universidades españolas y dedica una parte del mismo al patrimonio fotográfico<sup>3</sup>.

Según los planes de estudio de Grado ofertados por las universidades, las asignaturas relacionadas de alguna manera con el tema propuesto son:

- Universidad Complutense de Madrid: incluye en el primer curso la asignatura «Fotografía básica» y ofrece la optativa «Conservación y restauración de documento gráfico», bastante variada según su ficha docente, pero con poco contenido en materia fotográfica.
- Universidad de Granada: ofrece la asignatura específica «Documentación fotográfica», enfocada a la reproducción y documentación de los Bienes Culturales. La parte correspondiente a conservación fotográfica se engloba en la asignatura «Técnicas artísticas y su conservación III – Documento gráfico», dedicándole un espacio compartido aunque minoritario con respecto al resto de técnicas.
- Universidad Politécnica de Valencia: «Tecnologías de la imagen I y II» son asignaturas, según la descripción de su programa, enfocadas al manejo de los medios digitales como herramienta. La asignatura «Fotografía y documentación aplicada al estudio de los Bienes Culturales» es una asignatura específica para el campo que nos ocupa, en cuya descripción se detalla la importancia de estos conocimientos.



**Figura 2.** Clase de reproducción de carteles antiguos. María Pascual.



**Plan de estudios**

- > Asignaturas
- > Horarios
- > Competencias

**Normativa**

- > Acceso y admisión
- > Matrícula
- > De permanencia
- > De reconocimiento y transferencia de créditos
- > Suplemento Europeo al Título

**Calidad**

- > El SIGCTI UPV
- > Indicadores
- > Informes

**Sugerencias, quejas y felicitaciones**

**Prácticas en empresa**

- Trabajo de Fin de Grado
- Intercambio Académico

**Expandir**

**Asignaturas**

**Asignaturas**

Ent. Resp. [Facultad de Bellas Artes](#)  
 Unid. Gestión Facultad de Bellas Artes  
 Titulación [Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales](#)  
 Bloque Tercero  
 Clase Obligatorio General  
 Cred. Min. –

Código	Asignaturas	Carácter	Sem.	ECTS
13080	Fotografía y documentación aplicada al estudio de los bienes culturales	Obligatorio	A	9
10564	Principios Físico-químicos de los materiales integrantes de los Bienes Culturales	Obligatorio	B	9

Cómo llegar  
|  
Planos  
|



Figura 3. Web del grado de la UPV.

- Universidad de Barcelona: en su plan de estudios aparecen hasta cuatro asignaturas relacionadas pero no disponen de información complementaria: «Representación gráfica», «Laboratorio de fotografía», «Laboratorio de aplicaciones gráficas» y «Examen, diagnóstico y documentación I y II».
- Universidad de Sevilla: su programa contiene una asignatura llamada «Tecnología digital aplicada», muy variada.
- Universidad del País Vasco: oferta la asignatura «Arte y tecnología II», donde figura la fotografía, y la asignatura «Examen técnico y documentación de los Bienes Culturales: investigación y método científico», en la que una de las actividades prácticas es el registro fotográfico y el tratamiento de la imagen.
- Universidad de La Laguna: en su programa se encuentran las asignaturas «Fotografía», «Técnicas fotográficas de documentación» y «Digitalizado tridimensional y patrimonio». Al igual que en los casos anteriores, el patrimonio fotográfico no está contemplado.

En todos los planes de estudio se observa una ausencia total de asignaturas específicas sobre patrimonio fotográfico. Sin embargo, la mayor parte de ellos incluyen materias relacionadas con la reproducción y documentación fotográfica e inciden en la relevancia que esto supone para el futuro conservador.

Hay que apuntar que existen másteres como el «Máster universitario en Patrimonio audiovisual. Historia, Recuperación y Gestión», de la Universidad Complutense de Madrid, que incluyen asignaturas relacionadas con la fotografía y con el patrimonio fotográfico, su conservación y gestión. De igual manera, algunas de las Escuelas Superiores de Conservación y Restauración de Bienes Culturales imparten programas similares a los de las universidades, e incluso ofertan cursos específicos que complementan la formación existente hasta ahora en la materia. Este artículo, por su extensión y enfoque, se ciñe al ámbito de las distintas universidades que imparten el Grado. Sin embargo, no es posible dejar de mencionar la tarea formativa de las Escuelas Superiores de Restauración.

### La necesidad de un nuevo marco formativo

Los tiempos han cambiado en el terreno de la conservación-restauración en los últimos años. Numerosos avances e investigaciones están transformando nuestra profesión, pero también lo están haciendo los recortes presupuestarios, la extinción de puestos de trabajo, la falta de contratación, la escasa sensibilización hacia diversas formas de patrimonio, el consabido, (y consentido), intrusismo... Pero ante este escenario, la única opción posible consiste en enfrentarse a esa transformación para adecuarse al nuevo paradigma, mediante una formación multidisciplinar, pero con posibilidades de especialización profunda, que permita al futuro profesional disponer de todos los recursos posibles para acometer trabajos especializados.

En lo que respecta a la formación en patrimonio fotográfico, como se ha comentado anteriormente está casi todo por hacer, lo cual, visto desde el lado positivo, es una oportunidad para poner en marcha una formación que garantice profesionales capacitados para poder realizar rigurosos proyectos en este terreno.



Figura 4. Mesa de trabajo de un taller de restauración de placas de vidrio. Rubén Morales.

La escasez de formación fotográfica y sensibilización con el patrimonio fotográfico en los planes de estudio en el campo de la conservación-restauración, es un problema ya abordado en otras ocasiones, más recientemente en el Plan Nacional de Conservación de Patrimonio Fotográfico, en el que se señala que «la formación en el campo de la conservación del patrimonio fotográfico en nuestro país es prácticamente inexistente, con la consecuencia de que los escasos profesionales en ejercicio en este ámbito son autodidactas o se han ido formando en centros extranjeros. Este hecho, junto con la falta de concienciación sobre la importancia de la fotografía, ha provocado la desaparición de gran cantidad de archivos fotográficos a lo largo del siglo xx»<sup>4</sup>.

Sin profundizar demasiado en publicaciones relativas a esta cuestión, ya en 1991 Klaus B. Hendriks en la obra *Fundamentals of photograph conservation: a study guide*<sup>5</sup> consideró cruciales una serie de áreas de estudio para futuros conservadores que se estaban impartiendo en el Archivo Nacional de Canadá, y que por desgracia en España no han llegado a incorporarse a los planes de estudio universitarios, y en muchos casos tampoco a la formación no reglada.

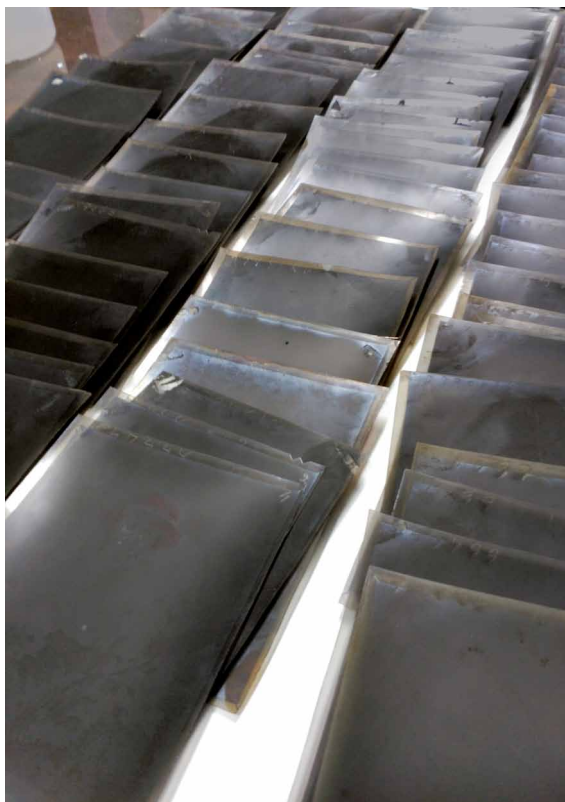
Las necesidades actuales sobrepasan con creces no solo el número de profesionales sino también la formación de las futuras generaciones de conservadores. La fotografía del xix y xx precisa una aproximación más realista y que no se base únicamente en los especímenes fotográficos, su identificación, número y conservación preventiva.

Debido al nuevo paradigma, hay aspectos de suma importancia a tener en cuenta. El conservador-restaurador del siglo xxi debe asumir nuevas competencias para poder hacer frente a las necesidades actuales. Sin un orden concreto, se citan a continuación algunas propuestas que deberían considerarse de cara a los nuevos planes de estudio.

### 1. Mayor investigación documental

Este es un aspecto, que hasta ahora se ha contemplado de una manera muy elemental, y que supone una mejora sustancial en la forma en la que el futuro conservador-restaurador se enfrente al reto que implica la salvaguarda de un archivo fotográfico. El número de artefactos que puede contener un solo fondo, que no siempre llega ordenado ni documentado en el momento de su adquisición, requiere sumo cuidado en su manejo e inventariado para evitar extravíos y esos errores de catalogación a los que tan acostumbrados estamos. Sin embargo, estos vastos fondos, son a su vez una fuente de información muy valiosa que pueden aportar datos acerca del fotógrafo/os, sus técnicas, su evolución y su flujo de trabajo. Además de su interés histórico-práctico, esta información puede proporcionar pistas para elegir una estrategia de conservación adecuada.

El patrimonio fotográfico no está solo formado por negativos y positivos, sino por todo el aparataje necesario, (cámaras, tanques de revelado, ampliadoras, cubetas...), por los restos de materiales usados, (cajas de negativos o papel, frascos de químicos...), así como por todas las notas y apuntes del fotógrafo, (libros de clientes, formularios, agendas, correspondencia, libros, diarios...) Un conocimiento de todos estos aspectos repercutirá sin ninguna duda en un diagnóstico más certero y en una estrategia adecuada.



**Figura 5.** Negativos a la espera de ser identificados.  
Rubén Morales.



De igual manera se debe incidir en la investigación del flujo de trabajo de los fotógrafos, no solo por todo el conocimiento que aporta al estudiante, sino por la información que puede llegar a proporcionar de cara a la intervención. Esto obliga a reestructurar el concepto de historia de la fotografía en los planes de estudio, complementándola y dirigiéndola, además de hacia la mera historia, al flujo de trabajo de los fotógrafos de cada época, sus técnicas o sus modos de aprendizaje en cada contexto histórico, político, social y cultural.

Por último, pero no menos importante, la formación debe contemplar las herramientas informáticas actuales de inventario, catalogación y archivo, y dotar al alumnado de unas nociones básicas, con el fin de evitar pérdidas o errores y unificar la información para los documentalistas.



**Figura 6.** Preparación de soluciones químicas fotográficas. Jorge Pozuelo.

## 2. Algo más que nociones de fotoquímica

La mayor parte de los especímenes fotográficos que se encuentran hoy en día en las colecciones fueron procesados mediante métodos físico-químicos de diversa índole. La producción de fotografías desde los años treinta del siglo XIX hasta los inicios del siglo XXI ha sido tan grande, que en el cómputo total de artefactos, un porcentaje muy bajo corresponden a procesos no físico-químicos. Esto no quiere decir que no se deba prestar atención a estos últimos, más bien al contrario, para no cometer los errores del pasado y adelantarnos a los daños que estas obras puedan sufrir en el futuro. Por suerte, algunas iniciativas individuales como las llevadas a cabo por la conservadora Angélica Soleiman, están dirigidas en este sentido<sup>6</sup>.

Sin embargo, el futuro conservador-restaurador de patrimonio fotográfico se va a encontrar principalmente con negativos y copias pre-digitales. Por esta razón uno de los aspectos pendientes en la formación relativa a la conservación fotográfica pasa por el laboratorio fotográfico a fin de entender el proceso de formación de la imagen ya sea argéntica, cromógena, numérica o pigmentaria, así como el resto de pasos para llegar al estado de copia final. Y no es suficiente un simple paseo por el cuarto oscuro.

La cuestión fotoquímica es una de las grandes olvidadas en la formación no reglada actual. Es de entender, ya sea por la duración de los cursos o porque muchos talleres se imparten en espacios que no disponen de laboratorio. También es cierto que hay un cierto número de conservadores que no disponen de conocimientos profundos ni prácticos del proceso fotoquímico, lo que hace en ocasiones que estos recurran a laboratoristas que no tienen conocimientos de conservación ni de los distintos procesos históricos. Un pequeño esfuerzo en los planes de estudio solventaría esa carencia, y haría del futuro conservador un profesional más completo e implicado y en disposición de tomar más decisiones.

Además de la formación en el laboratorio fotográfico, es importante recalcar la necesidad de conocimientos de química fotográfica, en especial



**Figura 7.** Clase de identificación de negativos. Javier Moreno.

la utilizada en cada época, ya que de cara a una intervención se realiza un peritaje del soporte y se identifica el artefacto pero no siempre se tiene en cuenta la química utilizada en el proceso. Esto es algo que a priori pudiera no parecer determinante, de no ser porque la presencia de ciertos residuos de ese proceso químico será la fuente de la mayoría de las alteraciones. Confundir una sulfuración con una oxidación o fotooxidación es algo bastante común y la génesis de muchas de estas degradaciones suele ser la presencia de algún residuo no eliminado en el lavado<sup>7</sup>.

No deja de asombrar como en algunas fototecas, al observar un negativo amarillento, de inmediato lo identifican como deteriorado, descompuesto o en la socorrida «fase amarilla», sin tener en cuenta que mucho antes de que la industria fotográfica pusiese en el mercado los reveladores que combinaron dos agentes reductores y superaditivos como el metol y la hidroquinona, se usaba el ácido pirogálico, un agente reductor curtiente que mancha los negativos (*stain developers*). En ocasiones se separan artefactos que se suponen descompuestos y se mezclan con otros que sí lo están, con lo cual se está condenando un espécimen sano.

### 3. Digitalización y herramientas informáticas

Se han escrito muchas líneas al respecto, con mucha polémica incluida también debida, entre otras cosas, a los efectos colaterales que han tenido algunas digitalizaciones masivas. Ciñéndose al tema propuesto por este artículo, es necesaria una formación en digitalización aprovechando las últimas tecnologías en captura y edición de imagen, sin olvidar que un simple teléfono móvil se está revelando como una herramienta valiosísima en nuestro sector.

Esta parte de la formación no es exclusiva del patrimonio fotográfico, puesto que abarca todo lo demás y se incluye en algunos planes de estudios, como se ha visto anteriormente. Pero no deja de ser cierto que el método de digitalización de placas, negativos y positivos requiere una revisión, visto por un lado, los avances y facilidades técnicas y, por otro, los recortes en personal que cada vez más dificultan la correcta digitalización en algunas instituciones, como se ha señalado. Aparte de estas consideraciones, la digitalización de fotografías con fines patrimoniales requiere de unos criterios y parámetros específicos. Más allá del dominio técnico, es imprescindible determinar los objetivos de la digitalización (conservación, difusión), pero siempre desde el más absoluto respeto del original.

Por supuesto, y de nuevo no en exclusiva para el patrimonio fotográfico, los principales programas de edición de imagen deben ser impartidos con un enfoque específico hacia la materia, a fin de conseguir que el alumnado acabe sus estudios dominando estas herramientas básicas.

### 4. Investigación

En cuestiones de conservación-restauración, la tendencia hoy en día, y con un criterio más que acertado, es la mínima intervención posible. En el caso del artefacto fotográfico esta máxima cobra mayor sentido, debido a la constitución del mismo, los diferentes procesos que se han dado a lo largo de la historia y el hecho de que muchas de las reacciones que se producen y precipitan su deterioro aún no están completamente estudiadas. Ello nos lleva en la actualidad a primar la conservación preventiva para retrasar el posible deterioro, aunque no implique evitarlo.

Sin embargo no se puede olvidar que este artículo aborda la educación universitaria, y por tanto al campo de la docencia y la investigación. En este sentido, el apoyo a iniciativas de investigación se-



**Figura 8.** Elaboración de emulsiones alternativas.  
Javier Moreno.

ría de sumo interés para docentes, estudiantes y en definitiva para el patrimonio fotográfico, que no es especialmente pródigo en investigaciones de ningún tipo.

En el artículo de la *Revista española de documentación científica*, «Tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española. Análisis de la producción y dirección (1976-2012)», se pone de manifiesto un dato revelador: entre 1976 y 2012 solo se presentaron en España 275 tesis doctorales sobre fotografía. La gran mayoría de esas tesis trataron sobre arte y y autores y tan solo 36 están englobadas en la temática de técnica y tecnología y 17 en historia<sup>8</sup>.

Hay aún muchos mecanismos de deterioro y descomposición que desentrañar y muchos tratamientos preventivos por descubrir.

## Conclusiones

El Grado universitario en Conservación-Restauración de Patrimonio Cultural, con sus primeras promociones ya en la calle, continúa demasiado focalizado en las disciplinas de pintura y escultura, y deja en un papel secundario o incluso inexistente otras disciplinas artísticas que conforman el patrimonio cultural, y que paradójicamente necesitan de profesionales cualificados para garantizar su salvaguarda. Si cada facultad de Bellas Artes egresa una media de 50 personas en cada promoción, con una formación tan específica en dos campos que ya cuentan con numerosos profesionales, las posibilidades de encontrar un trabajo relacionado con lo estudiado se reducen drásticamente.

Resulta necesario poner solución a esa situación de manera urgente por dos razones de peso: el patrimonio fotográfico necesita profesionales formados para hacer frente a su degradación, y el Grado de Conservación-Restauración necesita ampliar competencias para poner en el mercado laboral profesionales preparados y especializados con más posibilidades de encontrar empleo.

Para todo ello, se requiere una sensibilización mayor en cuanto al patrimonio fotográfico, que puede encontrar un pilar fundamental en la universidad, a través de la formación, la investigación y la difusión. La universidad es una plataforma indispensable y debe involucrarse en ese sentido.

Pese a las dificultades para implementar cambios a los planes de estudios actuales, se debe incidir en la importancia de todo lo anterior y buscar vías alternativas para ir sembrando poco a poco el futuro de nuestra profesión, ya sea mediante cursos especializados impartidos en las facultades, asignaturas optativas, máster, extensión universitaria, formación continua u otras iniciativas.

## Bibliografía

- B. HENDRIKS, K.: *Fundamentals of photograph conservation: a study guide*. Lugus Publications, Toronto, 1991.
- BOADAS, J.; CASELLAS, LL., y SUQUET, M. A.: *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficos*. CCG, 2001.
- FUENTES CIA, A.: *La conservación de archivos fotográficos*. SEDIC: Asociación Española de Documentación e Información Científica, Madrid, 2012.
- LAVÉDRINE, B.: *(Re)Conocer y conservar las fotografías antiguas*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, París, 2010.
- MESTRE I VERGÉS, J.: *Identificación y conservación de fotografías*. Trea, Gijón, 2014.
- PAVAO, L.: *Conservación de colecciones de fotografías*. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla, 2001.
- OLIVERA-ZALDUA, M., y SALVADOR, A.: «Del artefacto mágico al píxel. Estudio de fotografía». Facultad de Ciencias de la Documentación, Madrid, 2014.
- SAN ANDRÉS, M. DE LA VIÑA, S.: *Fundamentos de química y física para la conservación y restauración*. Editorial Síntesis, Madrid, 2009.
- SÁNCHEZ-VIGIL, J. M.; MARCOS RECIO, J. C., y OLIVERA-ZALDUA, M.: *Tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española. Análisis de la producción y dirección (1976-2012)*. *Revista Española de Documentación Científica*, Madrid, 2014.
- TORRENT BURGUÉS, J.: *Química fotográfica*. Edicions UPC, Barcelona, 2001.
- VV. AA.: *Issues in the conservation of photographs*. Getty Publications, Los Angeles, 2010.

## Otros recursos

<http://ipce.mcu.es/pdfs/PlanNPatrimonioFoto.pdf>

<http://ipce.mcu.es/documentacion/fototeca/fondos/moreno.html>

[www.san.mncn.csic.es/cursos\\_seminarios1.php?idcursosimi=5753](http://www.san.mncn.csic.es/cursos_seminarios1.php?idcursosimi=5753)

<https://www.ucm.es/estudios/grado-conservacionyrestauraciondelpatrimoniocultural>

[www.us.es/estudios/grados/plan\\_193](http://www.us.es/estudios/grados/plan_193)

<https://www.ehu.es/es/web/bellasartes/kultura-ondareen-zaintza-eta-zaharberritzeari-buruzko-gradua>

[www.ull.es/view/centros/bbaa/Grado\\_en\\_conservacion\\_y\\_restauracion\\_de\\_Bienes\\_culturales/es](http://www.ull.es/view/centros/bbaa/Grado_en_conservacion_y_restauracion_de_Bienes_culturales/es)

<https://www.upv.es/titulaciones/GCRBC/>

[www.grados.ugr.es/restauración/](http://www.grados.ugr.es/restauración/)

[www.ub.edu/web/ub/es/estudis/oferta\\_formativa/graus/fitxa/C/G1003/](http://www.ub.edu/web/ub/es/estudis/oferta_formativa/graus/fitxa/C/G1003/)

## Notas

<sup>1</sup> Extraído del prólogo del libro *Conservación de las colecciones de fotografía de Luís Pavão*. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2001.

<sup>2</sup> Creado entre 1893 y 1954, es uno de los archivos más importantes de España sobre temática patrimonial. Disponible en: <http://ipce.mcu.es/documentacion/fototeca/fondos/moreno.html>

<sup>3</sup> Vega Pérez, C. 2014. «Los estudios de fotografía en la universidad» en: Olivera, M. y Salvador, A. «Del artefacto mágico al píxel. Estudio de fotografía». Madrid: Facultad de Ciencias de la Documentación. 2014, pp. 227-239.

<sup>4</sup> *Plan Nacional de Conservación de Patrimonio Fotográfico*. Disponible en: <http://ipce.mcu.es/pdfs/PlanNPatrimonioFoto.pdf>

<sup>5</sup> B. Hendriks, K. *Fundamentals of photograph conservation: a study guide*. Lugus Publications, Toronto 1991.

<sup>6</sup> La conservadora Angélica Soleiman organiza el taller Identificación y conservación de copias digitales en el Museo Nacional de Ciencias Naturales.

<sup>7</sup> Ángel Fuentes de Cía apuntó la dificultad para identificar y distinguir ciertas oxidaciones en su obra *La conservación de archivos fotográficos*. SEDIC. Madrid, 2012.

<sup>8</sup> Sánchez-Vigil, J. M.; Marcos Recio, J. C., y Olivera-Zaldúa, M. (2014). Tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española. Análisis de la producción y dirección (1976-2012). *Revista española de documentación científica*, 37 (1):e034. Doi: <http://dx.doi.org/10.3989/redc.2014.1.1073>.



Consultando fotografías en el Archivo. 2010. Fotografía: Jesús Herrero. Fototeca del IPCE.



Detalle de los cajones originales usados por Otto Wunderlich para sus positivos fotográficos. 2015. Fotografía: Alejandro Almazán Peces. Fototeca del IPCE.

# La conservación y permanencia de la memoria visual de las «viejas» fotografías

**Isabel Argerich Fernández**

Conservadora de fotografía histórica.  
Instituto del Patrimonio Cultural de España

## Resumen

El texto aborda la evolución en la formación de bases teóricas para la conservación de la fotografía fotoquímica a lo largo de la historia de este medio. Así como las carencias y logros en la aplicación de estos criterios, en un período culminado por la transición de la fotografía basada en la sensibilidad a la luz de las sales de plata a la fotografía digital.

## Palabras clave

Fotografía, conservación, investigación, conversión, transición, accesibilidad.

## Abstract

This text deals with the evolution in the establishment of theoretical basis for the conservation of photochemical photography along the history of this medium. It is also about the shortages and successes in the application of these criteria, in a period that reached its highest point with the transition from a photography based on the sensitivity to light of silver salts to digital photography.

## Keywords

Photography, conservation, research, conversion, transition, accessibility.

Cumplidos ya veinticinco años de su presencia en el mercado, la imagen digital ha desbancado en gran medida a la fotografía basada en la sensibilidad a la luz de las sales de plata o de otros compuestos también fotosensibles. Este nuevo tipo de imágenes es tan diferente de sus predecesoras, que nos permite hablar de una revolución en el campo de la creación y comunicación visual, ya que han cambiado los componentes constitutivos de las fotografías, así como la forma de producir y de consumir imágenes. Este cambio se evidencia en una escala que afecta al significado social que se otorga a las imágenes, a la enorme proliferación de imágenes realizadas y a su valoración como «documentos» que dotamos o no de valor permanente.

La conservación de fotografías en la era digital abre, de este modo, parámetros muy diferentes a los tenidos en cuenta con la imagen fotoquímica, tanto para las fotografías nacidas digitales como para las que fueron luego procesadas para ser convertidas en ceros y unos por medio de la digitalización. De modo paralelo, en los más de 150 años de práctica de la fotografía basada en agentes fotosensibles fueron creadas millones de imágenes, gran parte de las cuales queremos conservar. La digitalización, la consulta de bases de datos y la creación de la red añadió a la conservación, tradicionalmente entendida, un nuevo requisito: la accesibilidad. Ya no se trata solo de conservar para perdurar, sino de dotar de una nueva «vida» a todo ese cúmulo de imágenes, mediante la posibilidad de su consulta desde cualquier punto geográfico y con las finalidades más diversas.

Este requisito de accesibilidad lleva en ocasiones a considerar que, una vez descrita y digitalizada la imagen fotoquímica, la conservación del original pasa a un segundo plano. Es cierto que la utilidad de la conservación de los originales, no tiene la visibilidad social que tiene el volcado del contenido icónico de las mismas en repositorios digitales. Sin embargo, las instituciones que conservan este gran legado

son –o deberían ser– conscientes de que conservar no es solo describir y digitalizar, y que es esencial que la planificación del trabajo incluya también actuaciones en pro de la permanencia de los objetos denominados «fotografías».

La historia de la fotografía nos muestra que, desde su descubrimiento, la adecuada conservación de las imágenes obtenidas por este medio ha sido abordada de forma constante. De hecho, parte de la evolución tecnológica de la fotografía se ha debido a las continuas investigaciones realizadas para incrementar la estabilidad de la imagen; bien mediante las mejoras en los procesos para la consecución de la imagen final, o mediante el uso de agentes sensibles diferentes a las sales de plata. Principal ejemplo de ello es la aportación del astrofísico John Herschel: la capacidad del hiposulfito de sodio para disolver las sales de plata –observada por él en 1818 sin que le encontrara aplicación hasta 1839– con lo que logró formular uno de los requisitos esenciales del procedimiento fotográfico, parar la «acción ulterior de la luz» (Newhall, 1982, pp. 20-21) sobre la imagen ya expuesta y así fijar dicha imagen, lo que vino a completar la formulación de los primeros procedimientos fotográficos, daguerrotipo y talbotipo, y ha seguido siendo utilizado desde entonces hasta la actualidad.

En las primeras décadas de la fotografía, cuando los diferentes procedimientos se procesaban de forma completamente artesanal, fueron muchos los científicos que, interesados por las posibilidades de este nuevo medio, se dedicaron a la investigación y mejora de los procedimientos y la experimentación sobre los mismos. La mayor parte de estas investigaciones buscaba la mejora de las cualidades inherentes a la imagen fotográfica o su procesado. Sus conclusiones, logros etc., solían ser presentados en las academias de ciencia o en las diversas revistas científicas publicadas en aquella época, incluyendo las de carácter monográfico como *Journal of Photographic Science* o *American Journal of Photography*.

Entre estas investigaciones destaca, por su precocidad y la vigencia actual de sus conclusiones, la llevada a cabo por el Committee Appointed to Take into Consideration the Question of the Fading of Positive Photographic Pictures upon Paper, formado por químicos y fotógrafos a instancias de la Photographic Society of London (actual Royal Photographic Society). Que, patrocinado por el Príncipe Alberto y bajo la dirección del químico Thomas Hardwich, publicó sus resultados en noviembre de 1855. Sus estudios determinaron el efecto adverso para la conservación de la fotografía generado por los residuos del procesado, la contaminación atmosférica y la alta HR (HESS, JAE, 2010), asimismo, tres de los principales factores de deterioro de la imagen fotográfica que son señalados en la actualidad.

En el ámbito de la mejora de procedimientos o de la difusión rigurosa de los mismos, queremos mencionar en España la aportación del papel leptográfico, inventado por Martínez Sánchez en 1866 y perfeccionado por J. Laurent, que introdujo por primera vez la capa de barita en el papel



Armario original del Archivo Moreno para el almacenamiento de placas de vidrio de gran formato (45 × 55 cm). 2016. Fotografía: José Puy, Fototeca IPCE.



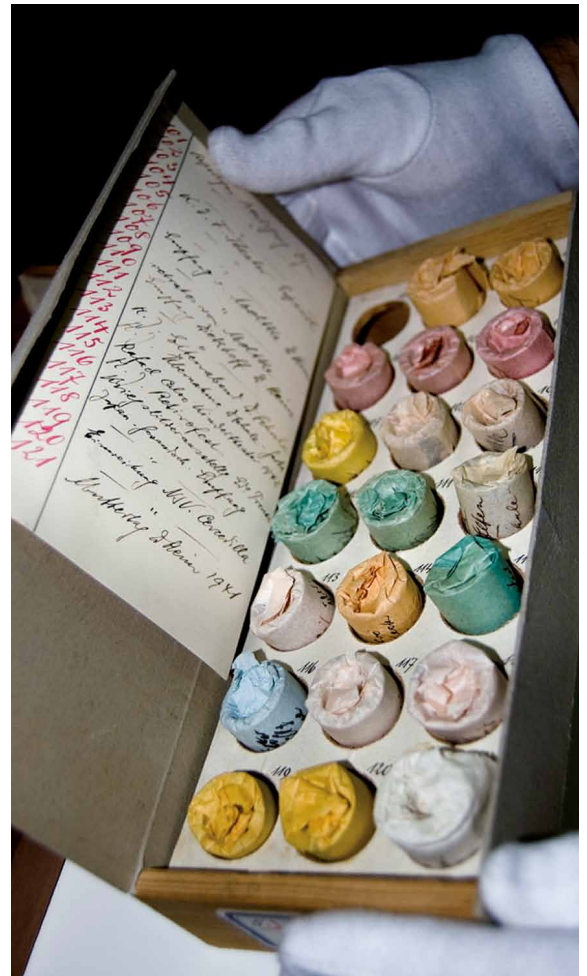
de copia. Y, respecto a los orígenes de la fotografía en color, destaca la magnífica publicación de Santiago Ramón y Cajal *Fotografía de los colores. Bases científicas y reglas prácticas*, (Ramón y Cajal, 1912) en la que describe de forma rigurosa los diferentes procedimientos fotográficos en pos de conseguir captar los colores de la imagen, más allá de su gradación tonal monocromática.

A las investigaciones realizadas en el ámbito de la fotografía artesanal o pre-industrial, le siguieron las desarrolladas por la industria de fabricación de materiales fotográficos; que permitieron la comercialización de los diferentes productos necesarios para la obtención de negativos y copias, así como para su correcto procesado. Todo ello fue sentando las bases para posibilitar el vertiginoso desarrollo e implantación a nivel mundial de la fotografía como medio esencial de creación y comunicación en los diferentes ámbitos de la sociedad que se produjo a lo largo del siglo xx.

Fruto de este desarrollo, a partir de la década de 1950 la fotografía comienza a integrarse en las colecciones de los museos, y a ser considerada como elemento singular y valioso de los fondos de archivo. Debido a ello, el interés por la conservación de las imágenes fotográficas va trascendiendo a otros ámbitos: instituciones culturales, archivos, museos etc. que poseen fondos o colecciones de fotografía. Se inician las políticas de recuperación de archivos, de formación o incremento de colecciones, y, en la base de todo ello, el desarrollo de los criterios y metodología para el tratamiento adecuado de este tipo de fondos. Con el objetivo final de que este valioso legado –las imágenes fotográficas– permanezca estable en el tiempo para el disfrute de las generaciones futuras.

Desde la década de 1970, juegan un papel de referencia en el establecimiento de los parámetros más adecuados para la conservación de conjuntos fotográficos, los organismos de normalización; concretamente la ISO (International Organization for Standardization), creada en 1947 para el desarrollo de estándares normalizados de calidad para los diferentes sectores productivos. En el ámbito de la fotografía, dentro de la ISO se crea un Comité Técnico específico, que engloba a expertos de organismos nacionales de normalización de diferentes países. En este Comité, destaca por sus aportaciones el organismo de normalización americano ANSI (American National Standards Institute), que elabora y contiene numerosas normas desarrolladas en este campo. Los encuentros son trienales y el primero tuvo lugar en 1973 (Peter Z. Adelstein, 1996). Entre otros trabajos, el Comité Técnico de la ISO ha desarrollado importantes estándares en el campo de las condiciones de almacenaje de los materiales fotográficos, así como en el desarrollo de test esenciales como el *Photographic activity test* (ISO 18916:2007 *Imaging materials. Processed imaging materials. Photographic activity tests for enclosure materials*), para comprobar la reacción de los materiales fotográficos en contacto con los diferentes tipos de envoltorio.

Es cierto que, en ocasiones, las recomendaciones de algunas normas ISO pueden considerarse excesivamente rígidas y poco adecuadas para su aplicación en entornos no necesariamente ideales. Es el



Caja original del Archivo Wunderlich con rollos de película fotográfica de 35 mm. 2012.  
Fotografía: Jesús Herrero. Fototeca del IPCE.

caso de los parámetros que establecen para el almacenamiento de película fotográfica en espacios climatizados (ISO 5466:1996 *Photography. Processed safety photographic films. Storage practices*).

Por un lado, la misma Norma evidencia que los beneficios que procura la climatización artificial para la conservación de fondos fotográficos, se ven mermados seriamente en función del número de veces que esos materiales son extraídos de dicho ambiente. Por otro, hay estudios que sugieren que algunos de estos parámetros son demasiado restrictivos, además de requerir un costoso mantenimiento, y que no son necesariamente eficaces para la conservación del conjunto de la colección.

En cuanto a la conservación de colecciones formadas por negativos fotográficos con soportes plásticos, estos estudios sugieren «explorar una estrategia alternativa [a la climatización en frío del conjunto del fondo] que combine una política activa de inspección y tratamiento, con un control climático basado en la modificación mínima del clima local, que procure un microclima seguro en los depósitos» (Padfield, Stub, 1996). Con esta estrategia el esfuerzo energético del almacenamiento en frío se reservaría exclusivamente para los fondos de la colección que lo requieran, por mostrar degradación de los soportes, lo que puede favorecer la sostenibilidad del sistema de conservación adoptado. Hay que hacer, por tanto, una lectura no esquemática de las normas, y considerarlas como una guía objetiva para establecer los parámetros a los que debe tender cualquier institución que conserve estos materiales.

A las normas internacionales se une en 1984 uno de los estudios RAMP (Programa de Gestión de Documentos y Archivos) publicados por la Unesco: *Preservación y restauración de materiales fotográficos en archivos y bibliotecas. Un estudio RAMP con directrices*. El estudio se inscribe en las directivas especializadas en materia de gestión de registros y archivos propiciadas por Unesco, es el n.º 39 de una serie de guías iniciadas en 1976. Fue elaborado por el eminente científico Klaus B. Hendrick, que desarrollaba sus investigaciones en el Instituto Canadiense de Conservación. Su objetivo fue proporcionar una visión global sobre esta materia; una orientación de conjunto que incluye tanto las particularidades de los principales procedimientos fotográficos, como los diferentes aspectos implicados para su preservación y gestión. Fue editado en varios idiomas, y resulta una herramienta realmente útil como primer contacto con estos materiales y su especificidad. Es también encomiable la sólida base científica que desprende el estudio, expuesta de tal forma que resulta fácilmente accesible, así como la bibliografía que permitiría profundizar en los temas planteados.



Cajas originales del Archivo Conde de Polentinos con placas fotográficas del archivo. 2010.  
Fotografía: Jesús Herrero. Fototeca del IPCE.

De modo paralelo al desarrollo de la normativa internacional, se han ido sucediendo innumerables investigaciones sobre la naturaleza y estabilidad de estos materiales, y sobre el tratamiento o gestión de los conjuntos documentales basados en fotografía, que han resultado una inestimable aportación para el establecimiento de criterios de conservación en archivos, bibliotecas y museos. Buena parte de las contribuciones destacadas han quedado recopiladas en la publicación *Issues in the Conservation of Photographs* (HESS y JAE, 2010). Que incluye artículos sobre historia de la conservación de la fotografía, estabilidad de la imagen de plata, gestión de archivos, exhibición de fotografías y sobre procedimientos determinados. Los artículos fueron publicados principalmente en las décadas de 1970 a 1990, y queda evidenciado que el número de artículos publicados sobre la materia decae a partir de la década de 2000.

Las normativas y estudios internacionales junto a las contribuciones de las instituciones cultura-

les involucradas en el estudio de la fotografía, han generado un corpus teórico global, para la conservación de los materiales fotográficos fotoquímicos, plenamente aceptado. La conservación de fondos fotográficos debe basarse en una actuación interdisciplinar, que tenga en cuenta los diferentes aspectos implicados en el tratamiento y gestión de este tipo de materiales. Es necesario contar para ello con profesionales formados en la materia, que conozcan la naturaleza de los materiales a conservar, sus características y componentes, así como de los factores que pueden contribuir a su deterioro.

A partir de esa base de conocimiento y de equipos de trabajo formados por profesionales, las instituciones que poseen fondos fotográficos deben tener en cuenta para la conservación de los mismos las siguientes consideraciones:

1. Depósitos adecuados, que procuren las condiciones ambientales recomendadas por las normas internacionales o, al menos, los límites básicos para fondos fotográficos.
2. Seguridad de las instalaciones.
3. Ventilación, atmósfera limpia e iluminación sin fuentes de luz con contenido en UV.
4. Mobiliario y forma de disposición de los fondos adecuado a las características de los materiales a conservar.
5. Envoltorios en contacto directo o secundario con la pieza que no sean nocivos para la misma.
6. Manipulación responsable de los originales, que no ponga en riesgo la estabilidad del objeto.

A ello se une una planificación y gestión que permita la accesibilidad, no necesariamente a los originales, sino a la información que contienen.

Nos encontramos en una situación en que están claramente establecidos los parámetros que se deben alcanzar y la metodología a aplicar, y en la que -dependiendo de los países, instituciones, recursos etc.- estas políticas de conservación han sido abordadas de diferente manera, con grandes aciertos en unos casos y manifiestas carencias en otros.

La conferencia internacional celebrada en Logroño en 2011 *Conservación de fotografías: Treinta años de ciencia* con dirección científica de Ángel Fuentes, dio la oportunidad a relevantes investigadores y conservadores internacionales de exponer los estudios llevados a cabo en este tiempo, y de establecer un balance del estado de la cuestión en el ámbito de la teoría, así como en el de su aplicación. Las diversas variables incorporadas en estos treinta años se reflejan en las Actas de la Conferencia: la gestión en este campo realizada en Portugal, la ciudad de París, o el estado español. El papel de la investigación científica para la conservación de este patrimonio, junto a los problemas abordados por instituciones como el Image Permanence Institute (IPI). Los recursos que ofrece la tecnología digital, y temas candentes como la formación de conservadores, o los relativos al mercado del arte, la autenticación de originales fotográficos, su exhibición y el papel de la fotografía en los museos.



Carpeta original del Archivo Wunderlich con positivos de diversos formatos. 2012. Fotografía: Jesús Herrero. Fototeca del IPCE.

El balance expuesto en las Actas sobre la evolución de la conservación de fotografía en el campo de los archivos en España (Boadas, Iglesias, 2016) plantea vivamente –junto a un resumen de la evolución metodológica archivística en publicaciones y contribuciones teóricas en el estado español desde los años noventa– las numerosas necesidades que se nos plantean en la actualidad para una correcta gestión y conservación de fondos fotográficos: profesionalización de la gestión y conservación de archivos. Requerimientos de formación reglada ante la falta de especialización en la materia. Habilitación de depósitos comunes para optimizar los recursos, rentabilidad social, cultural y, a ser posible, económica; creación de arquitecturas de relación para que haya una mayor participación en la concepción de los proyectos. Normalizar los criterios de aceptación social del valor del patrimonio fotográfico, y colaborar en los mecanismos de protección mediante los inventarios y las declaraciones como Bien de Interés Cultural. Y la necesaria normalización de la terminología archivística.



Placas del Archivo Conde de Polentinos tras su tratamiento de preservación. 2010.  
Fotografía: Jesús Herrero. Fototeca del IPCE.

El Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico recientemente elaborado por un equipo interdisciplinar que integra representantes de las comunidades autónomas, de la Administración general y de expertos en diversas materias, supone un esfuerzo de coordinación de criterios en esta materia que no debería caer en saco roto. Una de sus propuestas es la formación de un observatorio del patrimonio fotográfico, que permita la colaboración en red de las diversas instituciones implicadas en la conservación de la memoria visual en el ámbito estatal. Una red de apoyo mutuo y coordinación de actuaciones, que podría ser muy positiva para el avance en este campo.

A modo de conclusión, señalar de nuevo, que, así como a comienzos del s. xx se produjo la transición del uso de materiales fotográficos fotoquímicos artesanales a los industriales, el desarrollo tecnológico en torno a la imagen fotográfica ha realizado una nueva transición de la fotografía fotoquímica a la digital. Este nuevo tipo de imagen ofrece un catálogo de posibilidades realmente asombrosas y, lógicamente, requiere abordar una problemática de conservación muy diferente a la planteada por la fotografía fotoquímica. Surgen conceptos, relativos a la estabilidad de los soportes electrónicos, migración, compatibilidad de lenguajes, conversión, resolución, formatos de archivo, recuperación y un largo etc. conceptos muy alejados de los que plantea la conservación de fotografías fotoquímicas, que han focalizado –debido a su complejidad– gran parte de los esfuerzos en el establecimiento de criterios, metodologías y protocolos de actuación desde finales del siglo xx.

Los esfuerzos en la conservación de este nuevo tipo de imágenes –ya sean de origen digital o fruto de la conversión digital de archivos– y en garantizar la accesibilidad de la información, no deben hacernos olvidar los factores de permanencia del «objeto» fotográfico fotoquímico original. En resumen, lograr la transición de la llamada sociedad de la imagen a la sociedad de la información teniendo buen cuidado en la permanencia de esos objetos, esas «viejas» fotografías que nutren la memoria social del tiempo pasado.

#### **Bibliografía:**

ADELSTEIN, Peter Z. (1996): «Standars on the permanence of Imaging Materials», *Research Techniques in Photographic Conservation. Proceedings of the Copenhagen Conference*, pp. 51-58. Copenhague: The Royal Danish Academy of Fine Arts.

BOADAS, J. e IGLESIAS, D. (2016): «La evolución de la archivística española en el tratamiento de fondos fotográficos: un camino hacia la especialización», *Conservación de Fotografías: Treinta años de ciencia. Conferencia Internacional, Logroño 2011*. Dirección científica Angel M. Fuentes, pp. 15-54. Zaragoza: Jesús Cía.

HARDWICH T. F. y otros (1855): «First Report of the Committee Appointed to Take into Consideration the Question of the Fading of Positive Photographic Pictures upon Paper», en Hess Norris, D. y Jae Gutierrez, J., (ed.) 2010. *Issues in the Conservation of Photographs*. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute.

HENDRICK, Klaus B. (1984): *Preservación y restauración de materiales fotográficos en archivos y bibliotecas. Un estudio RAMP con directrices*. París: Unesco.

HESS NORRIS, D., y JAE GUTIÉRREZ, J. (ed.). (2010): *Issues in the Conservation of Photographs*. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute.

NEWHALL, Beaumont. (1982): *The History of Photography*. Nueva York: Museum of Modern Art.

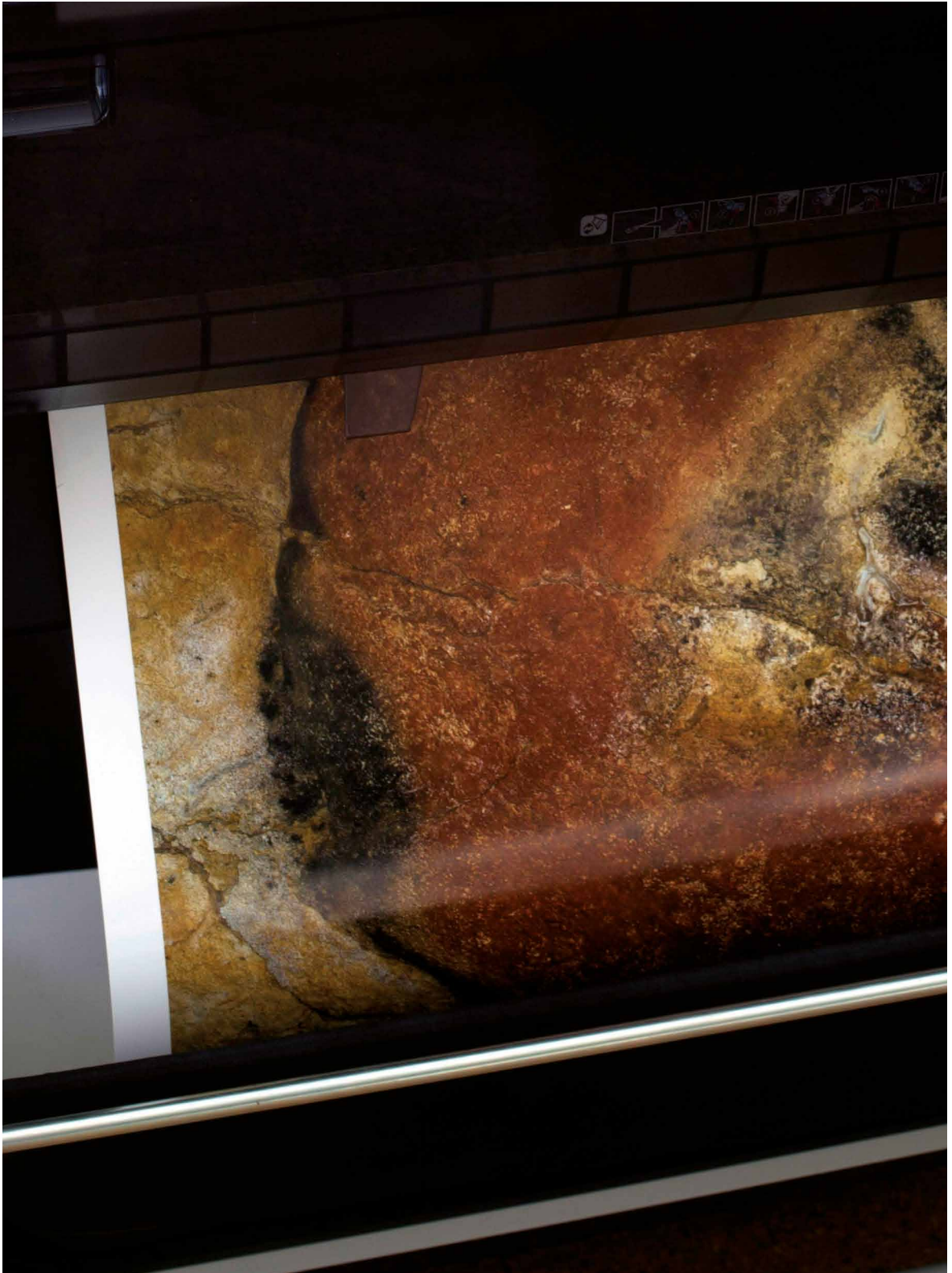
PADFIELD, T., y STUB JHONSEN, J. (1996): «The Breath of Arrhenius: Air Conditioning in Photographic Archives», en *Research Techniques in Photographic Conservation. Proceedings of the Copenhagen Conference*, pp. 59-64. Copenhagen: The Royal Danish Academy of Fine Arts.

Plan Nacional Conservación Patrimonio Fotográfico. <http://es.calameo.com/read/0000753355ea12ba04391>

RAMÓN Y CAJAL, Santiago (1912): *La fotografía de los colores: Fundamentos científicos y reglas prácticas*. Madrid: Imprenta y Librería de Nicolás Moya. Reedición a cargo de Gerardo Kurtz, 1994, Madrid: Clan.



Prensa de contacto para positivado. 2010. Fotografía: Jesús Herrero. Fototeca del IPCE.



Impresión de fotografía en plotter. 2016. Fotografía: José Puy. Fototeca del IPCE.

# Retos y compromisos en la conservación de nuevos materiales de impresión y montaje en fotografía

**Rosina Herrera Garrido**

Rijksmuseum, Ámsterdam (Países Bajos)

r.herrera.garrido@rijksmuseum.nl

## Resumen

Desde los años ochenta del s. xx, la fotografía ha experimentado una gran evolución. Ha pasado de ser una tecnología basada en la fotosensibilidad de distintas sustancias a un conjunto de técnicas en las que el objeto artístico se genera por la impresión de información digital.

Las nuevas impresiones están en vías de estudio y existe un desconocimiento generalizado de las distintas técnicas. Cuando llegan a nuestras colecciones, estas copias son tratadas del mismo modo que las fotografías, sin advertir que, para garantizar una conservación adecuada, los criterios deberían ser revisados.

Incorporar estos nuevos materiales condiciona todos los aspectos significativos de la custodia de una colección: desde la adquisición y descripción de la obra hasta su tratamiento, montaje y exposición. Además, estas obras tienden a ser, cada vez, de mayores dimensiones, lo que ha motivado la aparición de nuevos soportes que han sustituido a los tradicionales montajes de cartón.

## Palabras clave

Impresión electrónica, fotografía, sublimación, electrofotografía, inyección de tintas.

## Abstract

Since 1980's, photography has experienced a great evolution. It has evolved from being a technology based on the photosensitivity of different substances to a series of techniques where the artistic object is generated from printing digital data.

The new prints are still under research and there is a general lack of knowledge about all the different techniques. When they arrive to our collections, these prints are treated in the same way as photographs, without taking into account that, in order to guarantee a proper conservation, the criteria should be reviewed.

To incorporate these new materials has an effect on every significant aspect in the care of a collection: from the acquisition and description of the piece to its treatment, mounting and exhibition. These works, also, tend to be increasingly larger, something that has motivated the introduction of new supports, which have replaced the traditional mounts made from board.

## Keywords

Electronic printing, photography, sublimation, electrophotography, ink injection.

## Introducción

La fotografía es un proceso tecnológico que ha estado en constante evolución desde su invención en 1839. Nacida como una extensión de las técnicas de grabado y estampación, pronto se convirtió en una tecnología independiente que ha ido desarrollando materiales y métodos propios. La trayectoria de la fotografía en los últimos veinte años, hacia el mundo digital y la impresión de imágenes, ha permitido, de nuevo, el paralelismo con la stampa, ya que tanto en estas como en las actuales impresiones electrónicas, la imagen está formada, simplemente, por tinta sobre papel.

Mientras los restauradores de papel y los de fotografía se disputan burlescamente quién debería restaurar este tipo de obras, las colecciones de todos los museos del mundo siguen adquiriendo estas impresiones y catalogándolas como fotografías sin cuestionarse si lo son o no. La confusión llega a tal punto que en colecciones como en la que trabajo actualmente, una copia de inyección de tintas, será, normalmente, adquirida por los conservadores del Departamento de Fotografía y pasará a ser catalogada bajo una signatura «RP-F», en la que la «F» indica que el objeto es fotográfico. Paradójicamente, la colección de Dibujos y Estampas, también alberga copias de inyección de tintas, con la única diferencia de que la imagen simula un dibujo al carboncillo. Por ello, este ejemplo se catalogó en su día bajo la signatura «RP-P», en la cual la «P» indica que se trata de una mera estampa (*prent*, en holandés). En otros casos, fotografías o impresiones con gran cantidad de aplicación de color e intervenciones de técnicas mixtas pueden pertenecer al departamento de Pintura y recibir una signatura que empiece por «SK» (*schilderij*), como el resto de cuadros del museo.

## 1. Adquisición de obra fotográfica contemporánea

A la hora de adquirir obra reciente, es muy recomendable recolectar la mayor cantidad de información posible sobre los detalles de su ejecución para garantizar una correcta identificación y posterior preservación de la obra. El artista tiene el deber moral de colaborar con las instituciones que custodian su trabajo para facilitar la labor de conservadores y restauradores. Por ello, se ha extendido el uso de formularios de entrada en los que el artista debe detallar los materiales empleados en las piezas que done o venda a un museo (tintas, acabados, barnices, adhesivos de montaje, etc.). El formulario propuesto desde el American Institute for Conservation es, sin duda, el más completo y extendido. Se conoce como *Photographic Information Record* y la última versión (del 2009) se encuentra *online*, y es accesible en 14 idiomas, entre los que se encuentran el castellano y el catalán<sup>1</sup>.

En este informe se registra, por ejemplo, información relevante al tipo de imagen final, si está formada a partir de sales de plata, colorantes cromógenos, o por destrucción de tintes, o inyección de tintas, etc. Si este último fuera el caso, se solicita detallar también el tipo de tintas empleadas, el nombre comercial y el tipo de impresora que generó la imagen. Del mismo modo, es práctico conocer los tipos y técnicas de acabados aplicados a la obra: virados, retoques, laminados en el anverso, soportes rígidos en el reverso, etc.

Por último, es muy útil obtener también la información sobre anteriores exposiciones y restauraciones, preguntando abiertamente al artista o propietario cuántas veces ha sido esa obra expuesta y durante cuánto tiempo. Es evidente que esto no es posible con las fotografías antiguas que llegan a nosotros tras una vida larga e incierta. En esos objetos podemos identificar claramente las marcas de una exposición excesiva a la luz pero nos es imposible rescatar su historia expositiva completa. Por este motivo, no hay que perder la oportunidad de hacerlo sistemáticamente con las obras contemporáneas, anotando las exposiciones de las que forma parte a partir del momento en que entran en nuestra colección. La obra estará siempre acompañada de este bagaje por distintas salas y museos; un historial que, a modo de informe médico, servirá para recordar cuántas veces se ha puesto su salud en riesgo. Esta información nos ayudará en un futuro, por ejemplo, a poder respetar y seguir las recomendaciones lumínicas que encontramos en la bibliografía, que nos indican los máximos permitidos de exposición (Lavédrine, 2009: 305; Herrera, 2014: 73) así como los períodos mínimos de descanso entre los períodos expositivos (Wagner; McCabe y Lemmen, 2007: 127).

## 2. Descripción e Identificación de procesos

### 2.1. Tecnología Digital

Hoy día se definen bajo el término «copia digital» una gran cantidad de obras. Sin embargo este concepto es harto indefinido y confuso, y, aunque se acepte su uso entre el público general y el mundo comercial, la mayoría de autores desaconseja aplicarlo en el ámbito cultural y museístico (Burge, Nishimura y Estrada, 2009: 6; Herrera, 2014: 82).



Por «copia digital» se entienden una serie de obras muy diferentes entre sí, como pueden ser: cualquier objeto impreso en una impresora digital (ya sea imagen o texto), cualquier imagen tomada por una cámara digital, o bien, aquellas copias realizadas exponiendo un archivo digital sobre papel fotográfico (fotosensible) (Burge, Nishimura y Estrada, 2009: 6). Esto puede provocar malentendidos y ambigüedades a la hora de describir nuestras colecciones, por lo que es más recomendable definir estas obras, no por cómo fueron generadas, sino en función de lo que son en el producto final. De este modo, atendemos al tipo de copia en sí, tal y como se ha venido haciendo desde la historia del grabado (con términos como xilografía, aguafuerte, etc.) y como se continuó haciendo durante toda la fotografía analógica (con el papel salado, a la albúmina, de revelado cromógeno y demás). Si esta ha sido nuestra tendencia, el clasificar las obras por su técnica, ¿por qué nos encontramos ahora con esta gran variedad de procesos bajo la misma etiqueta de «copia digital»? La respuesta se encuentra, probablemente, en el hecho de que no existe suficiente práctica ni conocimiento a la hora de identificar los distintos tipos de impresión. La revolución digital ha sido tan repentina que no ha dado tiempo a asimilar la gran variedad de productos que el mercado ha venido generando. Por suerte, estas lagunas pueden ser fácilmente subsanadas a base de entrenamiento en identificación de procesos. Para empezar, lo principal es clasificar las distintas impresiones electrónicas en una de las cuatro principales familias, que se describen a continuación:

### 2.1.1. Copias basadas en haluros de plata

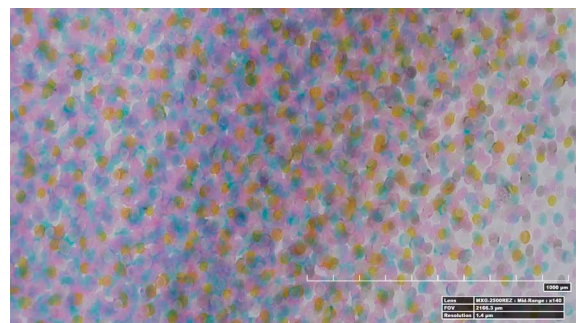
Esta es la tecnología empleada en la fotografía analógica, en la cual la plata metálica o tintes cromógenos (figura 1) eran formados, durante el procesado, en las áreas previamente expuestas a la luz. En principio, las copias se realizaban sobre papel fotosensible expuesto a partir de un negativo. Sin embargo, en los años noventa, muchos laboratorios cambiaron sus equipos de revelado fotográfico por máquinas que escaneaban dicho negativo e imprimían la información sobre un papel fotográfico expuesto con un láser o luz LED. Hoy día, se imprime directamente desde el archivo digital tomado en cámara, habiéndose perdido el paso del negativo escaneado. En este caso, la cámara es digital, al igual que la impresora, pero el papel de copia es igual que el empleado en fotografía analógica, siendo este un ejemplo claro de la ambigüedad entre copia digital y fotografía tradicional<sup>2</sup> (Burge, Nishimura y Estrada, 2009: 24-25; Herrera, 2014: 85).



**Figura 1.** Detalle de una copia a color de revelado cromógeno vista al microscopio (140x). Se aprecia el tono continuo y la distribución de los colorantes (cian, magenta y amarillo) formando las características «nubes» (*dye clouds*). Fotografía: Rosina Herrera Garrido.

### 2.1.2. Papeles para impresoras de chorro /inyección de tinta (*inkjet prints*)

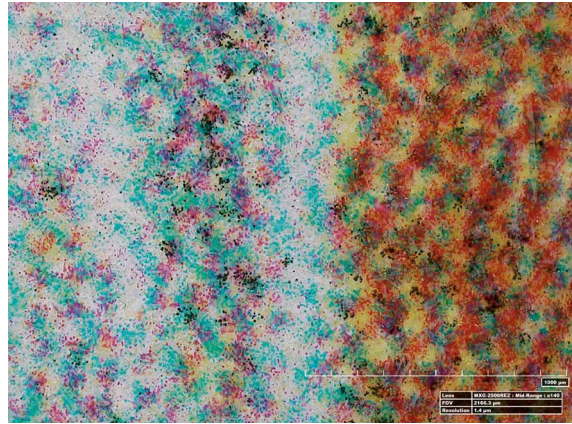
En este tipo de impresiones, la imagen se forma por la expulsión de tinta líquida en reguero, la cual es recibida por el papel en forma de gotas que se superponen formando el color correspondiente (figura 2)<sup>3</sup>. La mayoría de impresoras que encontramos en hogares u oficinas y que empleamos tanto para imprimir documentos como imágenes se basan en esta tecnología. Es también la empleada a nivel profesional y artístico en los distintos laboratorios de impresión para generar copias con muy distintas características y acabados. Las tintas empleadas por estas impresoras pueden haber sido fabricadas a partir de colorantes o



**Figura 2.** Detalle de una copia de inyección de tintas vista al microscopio (140x). Se aprecia el patrón de gotas de tinta (CMYK). Fotografía: Rosina Herrera Garrido.



**Figura 3.** Detalle de una copia imprimida por sublimación de colorantes vista al microscopio [140x]. Se muestra el característico tono continuo, la ausencia de grano y de contornos nítidos y la presencia de un moteado, en este caso blanco, provocado por polvo que quedó atrapado entre la banda transportadora de tintes y el papel durante la impresión (Jürgens, 2009: 174). Fotografía: Rosina Herrera Garrido.



**Figura 4.** Copia electrofotográfica vista al microscopio [140x]. Esta copia fue obtenida en una impresora láser a color, por lo que se detectan las características partículas extraviadas de tóner seco (CMYK). Fotografía: Rosina Herrera Garrido.

pigmentos, siendo estos últimos más estables dado su mayor tamaño de partícula y su insolubilidad al agua (Herrera, 2014: 85-87).

### 1.3. Papeles para impresoras de sublimación de colorantes (Termografía / D2T2<sup>5</sup>)

Este tipo de impresoras aplican calor a una banda plástica que transporta los distintos colorantes (cian, magenta y amarillo), transfiriéndolos, en la cantidad adecuada, al papel. Este tipo de sistemas son empleados en el ámbito doméstico para obtener copias de 10 × 15 cm en pocos minutos y son el medio empleado por los laboratorios fotográficos para ofrecer «impresiones instantáneas». Este tipo de papeles son los que más se asemejan visualmente al papel fotográfico sin ser, eso sí, sensible a la luz (figura 3) (Herrera, 2014: 85).

### 1.4. Papeles para impresoras láser (electrofotografía/xerografía)

Las impresoras láser se basan en el funcionamiento de las fotocopiadoras. Un láser expone el tambor cargado del interior de la impresora, de manera que las partículas de tóner (seco o líquido) son atraídas por la carga electrostática producida en el tambor. Dichas partículas de tóner son fijadas sobre el papel por medio de presión y calor (figura 4). El tóner suele estar compuesto de pigmentos, empleando, por ejemplo, negro de humo (pigmento muy estable), para los negros. Esta tecnología se emplea sobre todo para imprimir texto pero también se ha utilizado para obtener imágenes con fines artísticos (Herrera, 2014: 85).

Con este breve repaso a las principales tecnologías de generación digital de copias, podemos ver cómo el término «copia digital» engloba tanto los documentos y fotocopias que hacemos a diario en nuestro trabajo, como obras de arte cuya apariencia y acabado es muy similar a las fotografías «tradicionales». De esta manera, materiales impresos exactamente por el mismo tipo de tecnología pueden ser preservados de muy diversa manera. Si una copia tiene aspecto fotográfico podrá, fácilmente, acabar almacenada en un archivo frío, mientras que si se trata de un documento escrito será dejada a su suerte en una habitación sin control ambiental. En resumen, estos objetos corren el riesgo de acabar siendo clasificados por un criterio basado en lo que se asemejan y no en lo que son realmente. Por tanto, lo más recomendable para una preservación adecuada es tratar los distintos materiales según su estructura física y no por lo que parezcan o por la tecnología empleada para su toma o impresión. Esto es relevante puesto que los grupos anteriormente definidos son objetos totalmente distintos y tendrán una sensibilidad diferente al uso y las condiciones ambientales. (Burge, Nishimura y Estrada, 2009: 24-25).

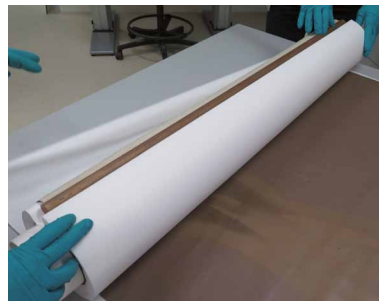
### 3. Almacenamiento

Estos nuevos materiales ofrecen también un reto a la hora de ser almacenados. La costumbre nos ha llevado a tratarlos como material fotográfico y a albergarlos en el mismo tipo de sobres y cajas, asumiendo que lo que es recomendable para una fotografía lo es también para una copia generada en impresora. En general, los conservadores de fotografía nos guiamos por las normas ISO 18902 e ISO 18916, pero las últimas investigaciones han ayudado a matizar la información al respecto. Algunas de las conclusiones de estos estudios son resumidas a continuación (Burge; Rima, 2010: 8):

- Las copias imprimidas digitalmente son igual de sensibles a los papeles de pasta de madera que las fotografías tradicionales.
- El pH del sobre tiene poco impacto en el desvanecimiento o manchado de la imagen impresa, pero, como sabemos que la acidez afecta al soporte de papel, se mantiene la recomendación de emplear materiales que tengan un pH entre 7-9.5.
- Los plásticos inertes, como el poliéster y polipropileno, son químicamente seguros para emplear con materiales imprimidos digitalmente. Sin embargo, pueden causar daños mecánicos como abrasión, arañazos y ferrotizado de la superficie.
- Las impresiones de inyección de tintas, electrofotografías y termografías son menos susceptibles a adherirse a vidrio/plástico o entre sí (en bloque) que las fotografías con emulsiones a la gelatina.
- Las impresiones por inyección de tintas basadas en pigmentos son muy sensibles a la abrasión y no aceptan nada en contacto con su superficie. A la hora de montar estas copias para su almacenamiento, se podrán añadir ventanas o espaciadores que garanticen que la tapa de la carpeta no repose en contacto directo con la copia.
- Algunas copias imprimidas digitalmente son vulnerables a adhesivos que han pasado el PAT<sup>6</sup> y que son comúnmente empleados en la conservación de fotografía. Por ejemplo, el engrudo de trigo o la gelatina fotográfica pueden hacer sangrar algunas tintas.
- Estos materiales deben protegerse siguiendo las recomendaciones recogidas en las normas ISO 18902. Con estos materiales fabricaremos sobres y carpetas cuyo diseño atenderá a las dimensiones y cualidades de la obra (figura 5). Cuando la obra sea de un formato demasiado grande para nuestras instalaciones existirá siempre la opción de guardarla enrollada, protegiendo adecuadamente su superficie y enrollándola en torno a un cilindro de amplio diámetro que evitará la deformación permanente de la obra (figuras 6 y 7).



**Figura 5.** Ioannis Vasallos mostrando el sistema de almacenamiento típico en los depósitos del Rijksmuseum. La obra se monta a una carpeta y se guarda en cajas o, si la obra es de grandes dimensiones, directamente en planeros. En la imagen, Wildschut, Henk, Shelter, 2006, RP-D-2015-6-1. Fotografía: Rosina Herrera Garrido.



**Figura 6.** Las obras de gran formato pueden almacenarse enrolladas alrededor de cilindros específicos para este fin. En la imagen, el cilindro ha sido adaptado para albergar la pieza de madera de la que cuelga la fotografía. Fotografía: Rosina Herrera Garrido.



**Figura 7.** Un vez enrollada, la copia puede ser protegida con *tissue* o Tyvek® y guardada en una caja en la que el rollo quede pendido, sin que ninguno de los lados toque el fondo para evitar así su aplastamiento. Fotografía: Rosina Herrera Garrido.

Humedad	Calor	Agentes contaminantes
Craquelado	Craquelado	Craquelado
Delaminación	Delaminación	Delaminación
Sangrado de tintas	Amarillamiento	Amarillamiento
Adhesión en bloque		Sangrado de tintas
Ferrotipado de la superficie		Desvanecimiento
Hongos		

**Figura 8.** Tabla 1. Factores de riesgo en los depósitos. Tabla inspirada en las recomendaciones del IPI (Burge, 2014: 2).

Tipo de Copia	Temperatura Máxima	Intervalo Humedad Relativa
Revelado cromógeno	4°C	30 - 50% HR
Inyección de tintas		
Electrofotografía	20°C	
Sublimación de tintas		

**Figura 9.** Tabla 2. Recomendaciones para el almacenamiento de copias electrónicas. Tabla inspirada en las recomendaciones del IPI (Burge, 2014: 2).

En relación a las condiciones ambientales, las copias impresas digitalmente reaccionan ante una gran variedad de fuerzas, siendo el calor, la humedad y los agentes contaminantes los principales causantes de deterioro (figura 8). Por tanto, el control ambiental sigue siendo tan necesario como en las colecciones de material fotográfico (figura 9). La humedad es especialmente dañina para las copias por inyección de tintas imprimidas con colorantes, los cuales pueden sangrar al ser expuestos a elevada humedad por periodos cortos de tiempo (Connor; Burge, 2016).

El almacenamiento en frío reduce los deterioros causados por el envejecimiento natural y los agentes contaminantes, y es especialmente recomendable para prevenir el amarilleamiento de las copias de inyección de tintas. A pesar de que su imagen tiene mayor permanencia que la de las copias a color de revelado cromógeno, se siguen las mismas recomendaciones de almacenamiento en frío (Burge, 2014: 2).

La exposición prolongada a la luz puede causar desvanecimiento, amarilleamiento y friabilidad en todas las copias impresas por inyección de tintas, tanto las basadas en tintes como en pigmentos (Burge, 2014: 2). De hecho, estas copias presentan una resistencia a la luz similar al material cromógeno y son, incluso, más sensibles que algunos procesos fotográficos del s. XIX, sobre todo si se trata de papeles anteriores al año 2000 (Wagner; McCabe; Lemmen, 2007: 127). Como recomendación general, se dan valores de exposición máxima de 12 000 lx.h al año (Lavédrine, 2009: 305; Herrera, 2015: 73), aunque otros autores proponen un máximo de 50 000 lx.h, siempre y cuando ese período expositivo vaya acompañado de un descanso a oscuras de 3 años (Wagner; McCabe; Lemmen, 2007: 127).

Es importante tener en cuenta que las recomendaciones son meramente orientativas ya que existen tantas variantes entre productos y fabricantes, que papeles y tintas equivalentes en distintas marcas pueden reaccionar de manera muy distinta a los agentes de deterioro. Esto es debido a leves alteraciones en la composición del papel y la formulación de las tintas, por lo que lo mejor es tratar estos objetos de manera individual.

## Deterioro y tratamiento

Muchos de los deterioros que nos encontramos en las impresiones electrónicas son los propios de toda obra sobre papel, siendo comunes los daños mecánicos producidos por una manipulación incorrecta, sobre todo en obras de gran formato: desgarros, arrugas, faltas, dobleces, deformaciones, etc. Aquellas copias impresas en sustratos plásticos son más estables a este tipo de daños pero pueden presentar deterioros específicos de estos materiales: encogimiento, amarilleamiento, etc. Cabe destacar que la presencia de materiales plásticos, aplicados como soporte o en superficie (laminados), ha aumentado con respecto a los procesos fotográficos anteriores. Estos añadidos limitan la intervención y pueden llegar a hacer inviables tratamientos comunes de limpieza, consolidación o reintegración cromática.

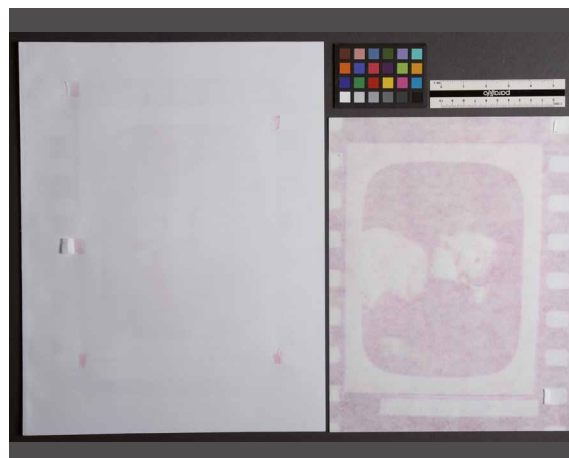
La superficie de las impresiones electrónicas es especialmente sensible al tacto, arañazos y abrasión, lo que se manifiesta con un cambio de brillo o falta de color en esas zonas. Las copias fotográficas con emulsiones de gelatina, al entrar en contacto con una superficie muy lisa (vidrio, plástico) en condiciones de elevada humedad relativa, tendían a adherirse adquiriendo un aumento de brillo en esas zonas (ferrotipado). En los nuevos papeles de impresión este deterioro puede provocarse tan solo por la acción de la humedad, calor, luz, polución y/o abrasión, sin necesidad de que entren en contacto con otra superficie. Resulta, además, mucho más fácil dejar huellas dactilares o marcas, incluso con guantes<sup>8</sup>.

Un ambiente excesivamente seco, o un exceso de luz o contaminación puede provocar craquelados de las capas receptoras de tinta, así como problemas de adhesión entre las distintas capas del papel (delaminación), sobre todo en las copias de inyección de tintas. La delaminación suele comenzar siendo un problema local, a lo largo de los bordes, para acabar extendiéndose, poco a poco, por toda la copia. Las copias de sublimación de colorantes o las electrofotográficas de tóner líquido pueden también delaminarse, aunque, en este caso, la principal causa será el contacto con el agua.

Estas obras son además muy sensibles a los contaminantes atmosféricos, debido a la estructura porosa del papel (deterioro menos grave en los papeles plastificados, como los RC<sup>9</sup>). La contaminación puede producir, en pocos meses, el desvanecimiento de las tintas, así como manchas y amarilleamiento del papel, deterioro que observaremos claramente en las zonas no impresas (los blancos). El amarilleamiento del soporte se ve potenciado, además, por el desvanecimiento de los blanqueadores ópticos por efecto de la luz<sup>10</sup>.

Algunas tintas (en las copias de inyección basadas en colorantes) pueden sangrar al mojarse o, simplemente, por encontrarse en ambientes con elevada humedad relativa; otras tintas, y esto es un efecto menos conocido, sangran en presencia de elevadas temperaturas, como se ha observado en las copias de sublimación. El lidiar con imágenes solubles es un problema totalmente nuevo para el conservador-restaurador de fotografía, puesto que ningún proceso fotográfico anterior había adolecido de este problema. El que las tintas puedan ser solubles al agua limita la realización de tratamientos convencionales basados en humectación (alisado) o en la aplicación y, posterior reversibilidad, de adhesivos o técnicas al agua (como reintegraciones cromáticas con acuarela). Por otro lado, a la hora de manipular estas obras, será de vital importancia no hablar o respirar sobre ellas para prevenir que una mínima gota de saliva arruine la copia, recomendándose, incluso, el uso de mascarilla.

Aparte de la solubilidad de las tintas, existen otros problemas de estabilidad y movilidad de las tintas, característicos de procesos tempranos, como el Color in color de 3M, cuyos colorantes tienden a migrar hacia el reverso y material adyacente, incluso en condiciones ambientales controladas<sup>11</sup>. Este proceso se potencia cuando la obra entra en contacto con materiales celulósicos, pero no se puede asegurar que esa migración pueda frenarse con materiales inertes que actúen de barrera, como poliéster. Lamentablemente está aún por comprobar cuál es la mejor opción de almacenamiento de estas copias para prevenir esta alteración (figura 10).



**Figura 10.** A la derecha: verso de copia color in color. A la izquierda: papel Renaissance, de Light Impressions, al que la obra estaba montada con charnelas. Después de cuatro años, almacenada con control ambiental, se observó que las tintas se habían transferido al reverso y al material de montaje. Nótese las charnelas ahora magentas a pesar de que habían sido pegadas a zonas sin imagen. [Heinecken, Robert, Daytime Color TV Fantasy, 1974-75. 215 x 279 mm, 2013. 176 x 99 mm Rijksmuseum. RP-F-F17750. Fotografía: Rosina Herrera Garrido].

## Montaje y exhibición

Tradicionalmente, a la hora de almacenar o exponer, las fotografías se montan en carpetas o *passerpartouts* de cartón, que cumplen las recomendaciones recogidas en el ISO 18902. Existen infinidad de métodos de sujeción de la obra al cartón, la mayoría heredados de la conservación de papel (esquineras, charnelas, tiras de sujeción, de montaje, etc.), cuyo uso se ha extendido, con una mayor o menor satisfacción, al montaje de estas impresiones electrónicas. El grupo más problemático es el de las copias realizadas en papeles que presenten algún tipo de recubrimiento plástico (RC, entre otros) o cuyo soporte sea directamente una lámina plástica. En todos estos casos, será difícil adherir cualquier tipo de elemento o charnela de montaje. Los adhesivos al agua no tendrán suficiente fuerza y pueden afectar a la textura de la zona en que se apliquen, dejando manchas y marcas irreversibles. Del mismo modo, otro tipo de adhesivos que se aplican en disolventes plantean el riesgo de disolver o modificar la textura de esos acabados plásticos.

Si las charnelas plantean tantos problemas, las esquineras de papel o poliéster no siempre son una mejor opción, por lo que habrá que llegar a una solución de compromiso. El poliéster es un material muy duro y su textura tan lisa puede alterar la superficie de las impresiones. En contacto con papeles de acabado brillo, el poliéster puede causar arañazos y abrasión, mientras que sobre impresiones de textura muy mate, provocará brillos localizados indeseados. Es más habitual el uso de esquineras de papel, a pesar de que estas también dan problemas, ya que se ha observado que, con el tiempo, las esquineras pueden quedarse marcadas en la superficie de la copia<sup>12</sup>. Se recomienda además, siempre que sea posible, solicitar a los artistas que nos cedan las obras imprimidas con un amplio margen blanco alrededor. De este modo, si nuestro método de montaje afecta a la obra de una manera u otra (con esquineras que se marcan en el recto o charnelas que afectan el acabado del reverso), al menos la zona afectada carecerá de imagen.

Por otro lado, las opciones tradicionales de montaje se basan en la sujeción de la obra en puntos localizados (esquinas o a lo largo de los bordes), por lo que no son soluciones viables para obras de gran formato. Si estas obras nunca fueron montadas por el artista y son requeridas para ser expuestas, tendremos que usar otro tipo de alternativas que sean lo suficientemente fuertes para sujetar el peso y, a la vez, inocuas y reversibles. Adaptaciones del montaje con charnelas a partir de bordes perimetrales realizados con Hollytex 3221 y adheridos al verso de los bordes de la copia con Lascaux 498 HV, se han empleado de manera satisfactoria para montajes temporales, siendo los bordes retirados tras la exposición (Chen *et al.*, 2007; Daffner; Herrera, 2012).

En muchas ocasiones las obras llegarán a nuestras colecciones ya montadas a un segundo soporte elegido por el propio autor, lo cual nos exime de la responsabilidad de idear un sistema de montaje adecuado. Existen infinidad de opciones en el mercado que garantizan la planicidad de la obra, incluso para formatos de grandes dimensiones. Espumas rígidas, distintos tipos de plástico o paneles de aluminio a los que las copias se adhieren con adhesivos en lámina activados por calor y/o presión son opciones muy comunes hoy día (Herrera, 2014). En ocasiones, una lámina acrílica, normalmente Polimetilmetacrilato (Plexiglas®), se añade al anverso de la obra (adherida con silicona o películas acrílicas adhesivas) con el fin de dar un acabado de alto brillo y colores muy saturados. En otras, esos laminados son flexibles y consisten en una película plástica que se funde a la superficie de la copia. Todas estas prácticas tienen una función estética concreta pero plantean complicaciones y problemas de conservación a medio o largo plazo. Estos plásticos añadidos, imposibles de despegar, pasan a ser la superficie de la obra, con la gran desventaja de ser muy fáciles de arañar o quebrar. Plantean, además, problemas de envejecimiento que hacen que la estética de la obra se altere irreversiblemente en poco tiempo (Pénichon, 2004; Pénichon y Jürgens, 2001; Pénichon y Jürgens, 2005).

## Conclusiones

Es primordial que los profesionales que trabajan con colecciones fotográficas adquieran, poco a poco, un conocimiento profundo de los nuevos materiales empleados para la realización, impresión y presentación de fotografías e impresiones electrónicas contemporáneas. Aprender a mirar e identificar las

distintas copias generadas por ordenador es una tarea pendiente pero cada vez más accesible gracias a los diversos cursos y herramientas *online*.

El primer propósito debería ser empezar a definir nuestras colecciones de manera concreta, evitando términos como «digital» o «tradicional», y describiendo los objetos atendiendo a su estructura físico-química, y no a la tecnología empleada para generar su imagen. A la hora de proteger y almacenar estas obras, seguiremos empleando los métodos, materiales y condiciones ambientales aplicados anteriormente a la fotografía, pero debemos mantenernos abiertos a nuevas opciones y soluciones de compromiso cuando los métodos tradicionales no sean óptimos. La tendencia, en general, es a minimizar el tratamiento e intervenir solo cuando es estrictamente necesario. La conservación preventiva ha de ser el principal objetivo en nuestras colecciones, sean del tipo que sean.

## Bibliografía

BURGE, D.; NISHIMURA, D., y ESTRADA, M. (2009): «What Do You Mean When You Say “Digital Print”?». *Society of American Archivist's Archival Outlook*, marzo-abril, pp. 6, 24-25. Disponible en: <[http://www.dp3project.org/webfm\\_send/551](http://www.dp3project.org/webfm_send/551)>. [Consulta: 25 de junio de 2016].

BURGE, D., y RIMA, L. (2010): «Selecting Suitable Enclosures for Digitally Printed Materials», en *Actas del 4<sup>th</sup> International Conference on Preservation and Conservation Issues in Digital Printing and Digital Photography* (27-28 de mayo de 2010). *Journal of Physics: Conference Series* 231. Londres: The Institute of Physics, pp. 1-9. Disponible en: <<http://iopscience.iop.org/article/10.1088/1742-6596/231/1/012007>>. [Consulta: 25 de junio de 2016].

BURGE, D. (2014): *IPI Guide to Preservation of Digitally-Printed Photographs*, pp. 1-10. Rochester, NY: Image Permanence Institute. Rochester Institute of Technology. Disponible en: <[http://www.dp3project.org/webfm\\_send/739](http://www.dp3project.org/webfm_send/739)>. [Consulta: 25 de junio de 2016].

CHEN, J. J.; HERRERA, R.; RAVINES, P.K; WIEGANDT, R.; PÉNICHON, S., y SIRVEN, M. (2007): «Reversible mounting technique for the display of large format photographs», en *Topics in Photograph Conservation*, vol.12, Photographic Materials Group, Washington D. C.: American Institute for Conservation, pp. 131-142. Disponible en: <<http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/topics/v12/pmgt12-022.pdf>>. [Consulta: 25 de junio de 2016].

CONNOR, M. y BURGE, D. (2016): *The Atlas of Water Damage on inkjet-printed fine art*. Rochester (NY): Image Permanence Institute. Rochester Institute of Technology. Disponible en: <<http://www.imagepermanenceinstitute.org/atlaswaterdamage/>>. [Consulta: 25 de junio de 2016].

DAFFNER L. A. y HERRERA, R., (2012): «Método de montaje con bordes perimetrales para exponer fotografías contemporáneas en el MoMA», en *Actas 13.ª Jornadas de Conservación Arte Contemporáneo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: 2012, pp. 1-10.

GORDELADZE, N.; BURGE, D., y VENOSA, A. (2011): «The Effects of Various Adhesives on Dye and Pigment-based Inkjet and Dye Sublimation Prints». *NIP and Digital Fabrication 2011 Technical Program and Proceedings*. IS&T: The Society for Imaging Science and Technology, pp. 209-212. Disponible en: <[http://www.dp3project.org/webfm\\_send/590](http://www.dp3project.org/webfm_send/590)>. [Consulta: 25 de junio de 2016].

HERRERA, R. (2014). «La conservación de fotografía contemporánea. Nuevos retos y problemas», *Actas 15.ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo*, pp. 81-95. Disponible en: <[http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/conservacion\\_de\\_arte\\_contemporaneo\\_15.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/conservacion_de_arte_contemporaneo_15.pdf)>. [Consulta: 25 de junio de 2016].

— (2015): «La conservación de patrimonio fotográfico», en SALVADOR, A. (coord.). *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión*. Madrid: Ediciones Trea, pp. 51-82.

IMAGE PERMANENCE INSTITUTE: *A Consumer Guide to Traditional and Digital Print Stability*. Rochester Intitute of Technology. Disponible en: <<https://imagepermanenceinstitute.org/resources/publications>>. [Consulta: 25 de junio de 2016].

— *DP3 Digital Print Preservation Portal*. Disponible en: <[http://www.dp3project.org/proj\\_timeline.shtml](http://www.dp3project.org/proj_timeline.shtml)>. [Consulta: 25 de junio de 2016].

— *Digital Sample Book*. Disponible en: <<http://www.digitalsamplebook.org/home.html>>. [Consulta: 25 de junio de 2016].

— *Graphics Atlas*. Disponible en: <<http://www.graphicsatlas.org/>>. [Consulta: 25 de junio de 2016].

ISO 18902 (2001): *Imaging Materials. Processed photographic films, plates and papers. Filing enclosures and storage containers*. Ginebra: International Organization for Standardization.

ISO 18916 (2007): *Photography. Processed photographic materials*. Ginebra: International Organization for Standardization.

JÜRGENS, M. (2009): *The Digital Print: Identification and Preservation*. Los Angeles, CA: The Getty Conservation Institute.

LAVÉDRINE, B. (2009): *Re-conocer y conservar las fotografías antiguas*. Paris: Comité des travaux historiques.

MESSIER, P.; BAAS, V.; TAFIŁOWSKI, D. y VARGA, L. (2005): «Optical Brightening Agents in Photographic Paper», en *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 44, n.º 1, *Spring*, pp. 1-12. Disponible en: <<http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic44-01-001.html>>.

PÉNICHON, S. (2004): «Mounting substrates for contemporary photographs», en *Actas Modern Art*, New Museums: Contributions to the Bilbao Congress, (13-17 de septiembre de 2014). Londres: Ashok Roy and Perry Smith (Ed.). International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004, pp. 114-18.

PÉNICHON, S. y JÜRGENS, M. (2001): «Two finishing techniques for contemporary photographs», en *Topics in Photograph Conservation*, vol. 9, Photographic Materials Group, Washington D. C.: American Institute for Conservation, pp. 85-96. Disponible en: <[http://resources.conservation-us.org/pmgtopics/2001-volume-nine/09\\_06\\_Penichon.pdf](http://resources.conservation-us.org/pmgtopics/2001-volume-nine/09_06_Penichon.pdf)> . [Consulta: 25 de junio de 2016].

— (2005): «Plastic lamination and face mounting of contemporary photographs», en *Constance McCabe (Ed.), Coatings on Photographs: Materials, Techniques and Conservation*. Washington, D. C.: American Institute for Conservation, pp. 218-235.

SMITH, M. (2012): «Face-mounting techniques for contemporary photographs and digital images», en *7<sup>th</sup> AICCM Book, Paper and Photographic Materials Symposium*, Brisbane, pp. 75-81. Disponible en: <<https://aiccm.org.au/sites/default/files/SMITHPaper.pdf>> . [Consulta: 25 de junio de 2016].

WAGNER, S.; McCABE, C. y LEMMEN, B. (2001, actualizado en 2007): «Guidelines for exhibition light levels for photographic materials», en *Topics in Photographic Preservation*, vol. 9, Photographic Materials Group. Washington D. C.: American Institute for Conservation, pp. 127-129. Disponible en: <[http://resources.conservation-us.org/pmgtopics/2001-volume-nine/09\\_11\\_Wagner.pdf](http://resources.conservation-us.org/pmgtopics/2001-volume-nine/09_11_Wagner.pdf)> . [Consulta: 25 de junio de 2016].

## Notas

<sup>1</sup> Registro para la Información de Fotografías, American Institute for Conservation. Disponible en: <<http://www.conservation-us.org/publications/our-publications/specialty-group/photographic-materials/photographic-information-record#.V3S4GE-3VyUk>> . [Consulta: 25 de junio de 2016].

<sup>2</sup> Las copias realizadas a partir de un archivo digital impreso en papel fotográfico tendrán un aspecto tan similar a las generadas a partir de un negativo que será muy difícil distinguirlas. Ambas presentarán tono continuo y, bajo la lupa de aumento, observaremos nubes pequeñas de colorantes, sin patrón de gotas de tinta. En cambio, en las copias expuestas por láser, se detectan unas líneas paralelas, muy finas, casi imperceptibles, que provienen del propio láser recorriendo la copia de un lado a otro durante la exposición.

<sup>3</sup> A la hora de identificar ante qué tipo de copia nos encontramos, habrá que observar el patrón visible bajo una lente de aumento y observar cómo se alinean las gotas, si son o no de tamaño uniforme, si dicho patrón es lineal o de puntos (dependiendo de si han sido realizadas en una impresora de líneas – *line plotter* – o de matriz de puntos – *dot matrix*), etc. (<[www.graficatlas.org](http://www.graficatlas.org)> . [Consulta: 25 de junio de 2016]; Jürgens, 2009).

<sup>4</sup> Si una copia ha sido imprimida con pigmentos, lo podremos detectar observándola con luz rasante, observando un brillo diferencial entre el papel y la tinta. En este tipo de papeles también se puede percibir el efecto conocido como *bronzing*, un brillo dorado en las zonas muy oscuras. Para una ilustración y descripción completa de estos fenómenos que nos ayudan a la correcta identificación de las copias, véase <[www.graficatlas.org](http://www.graficatlas.org)> . [Consulta: 25 de junio de 2016].

<sup>5</sup> Del inglés *Dye Difusión Termal Transfer*.

<sup>6</sup> *Photographic Activity Test*, realizado por el Image Permanence Institute (IPI) <<https://www.imagepermanenceminstitute.org/testing/pat>> . [Consulta: 25 de junio de 2016].

<sup>7</sup> La intensidad de la luz en las exposiciones suele ser de 50 lx pero no es tan importante la intensidad lumínica como la duración del período expositivo, por ello las exposiciones de fotografía suelen limitarse a un máximo de tres meses. Es exactamente igual de dañino exponer una fotografía a muy baja intensidad por un período largo de tiempo (por ejemplo a 30 lx durante 5 meses, 10 horas al día) que a mayor intensidad durante menos tiempo (50 lx durante 3 meses, 10 horas al día). Lo importante es no sobrepasar una determinada cantidad de iluminación al año que se expresa en lux.hora (lx.h) y se calcula multiplicando el valor de la iluminación (lux) por la duración de la exposición (en horas). (Lavédrine, 2009: 304).

<sup>8</sup> Los de algodón dejan pasar la humedad, por eso son más recomendables los de nitrilo.

<sup>9</sup> De *resine coated*, papeles con un recubrimiento de polietileno por ambos lados. Este papel, empleado en el pasado en fotografía, se usa ahora también para imprimir con impresora.

<sup>10</sup> Los blanqueadores ópticos [optical brightening agents (OBAs), en inglés] son compuestos químicos que absorben la radiación en la región del violeta-ultravioleta (340-370 nm) y la re-emiten como luz en la región del azul (420-470 nm) por medio de un efecto de fluorescencia. Estos aditivos se han venido añadiendo al papel fotográfico desde mediados de 1950 para producir un efecto blanqueante al papel, compensando la tendencia natural al amarilleamiento (Messier *et al.*, 2005).

<sup>11</sup> *Color-in-color* es uno de los primeros procesos de fotocopia a color (1968). Se trata de un papel híbrido entre los procesos electrostáticos (ya que se aplican la fotoconductividad y la electrostática para generar la imagen) y térmicos (puesto que la imagen se forma sobre el papel por transferencia térmica de los distintos colorantes: cian, magenta y amarillo). Forma parte de la familia de los «DIT2» (del inglés «Direct Thermal Transfer») (Jürgens, 2009).

<sup>12</sup> Para prevenir que se marquen en la obra, intentaremos emplear papeles muy finos, como Silversafe® Paper (50 gsm) y cortarlas al agua en vez de a bisturí. Se ha observado también que, cuando los papeles empleados para intercalar y proteger el recto de la obra son más pequeños que ésta, dejan marcas a lo largo de los bordes. Se recomienda, por tanto, que sean de las mismas dimensiones.



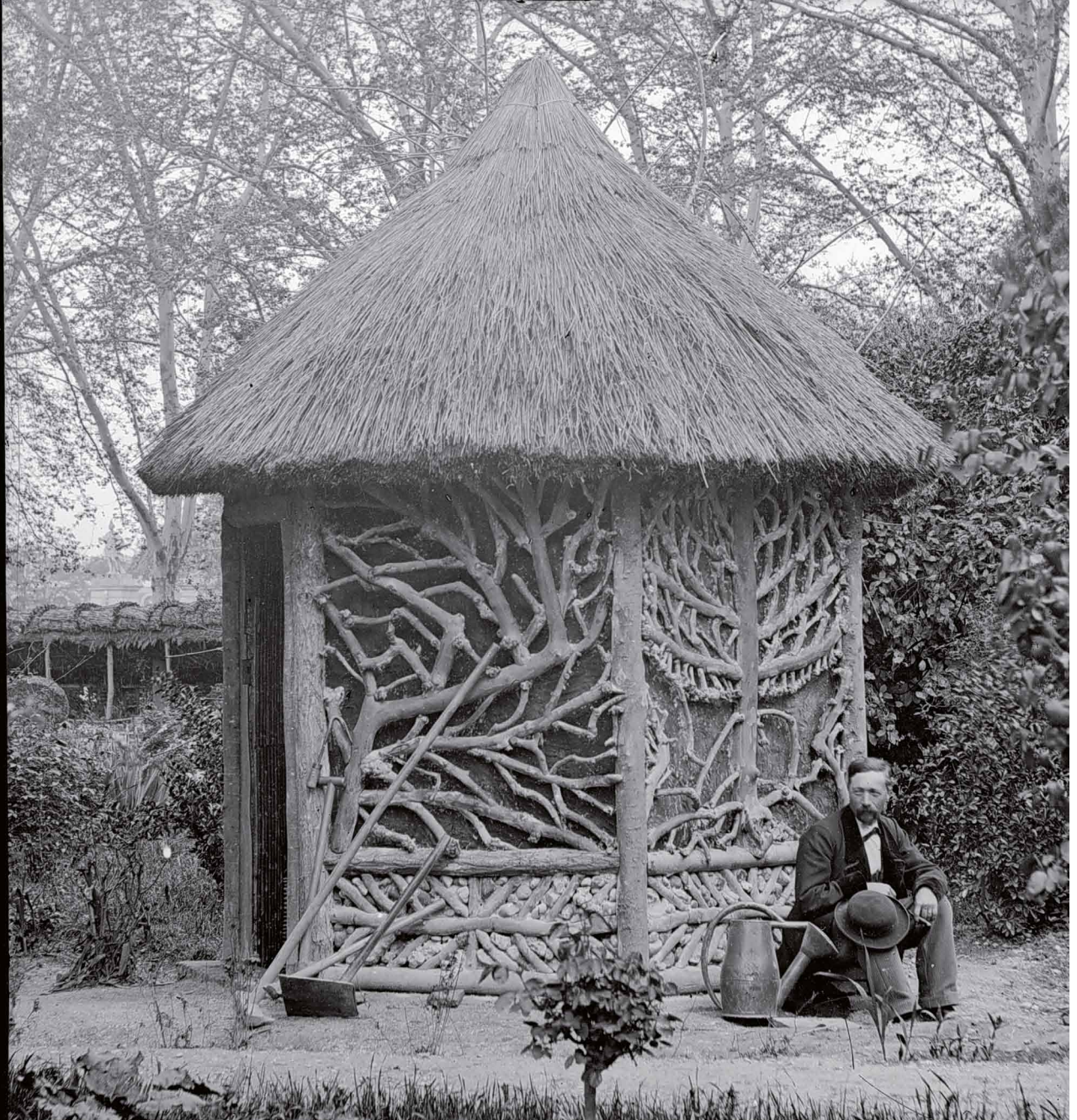


[Orville Wright and group around a table, looking at photographs during a party]. 1899. Library of Congress.

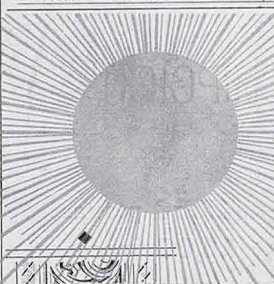
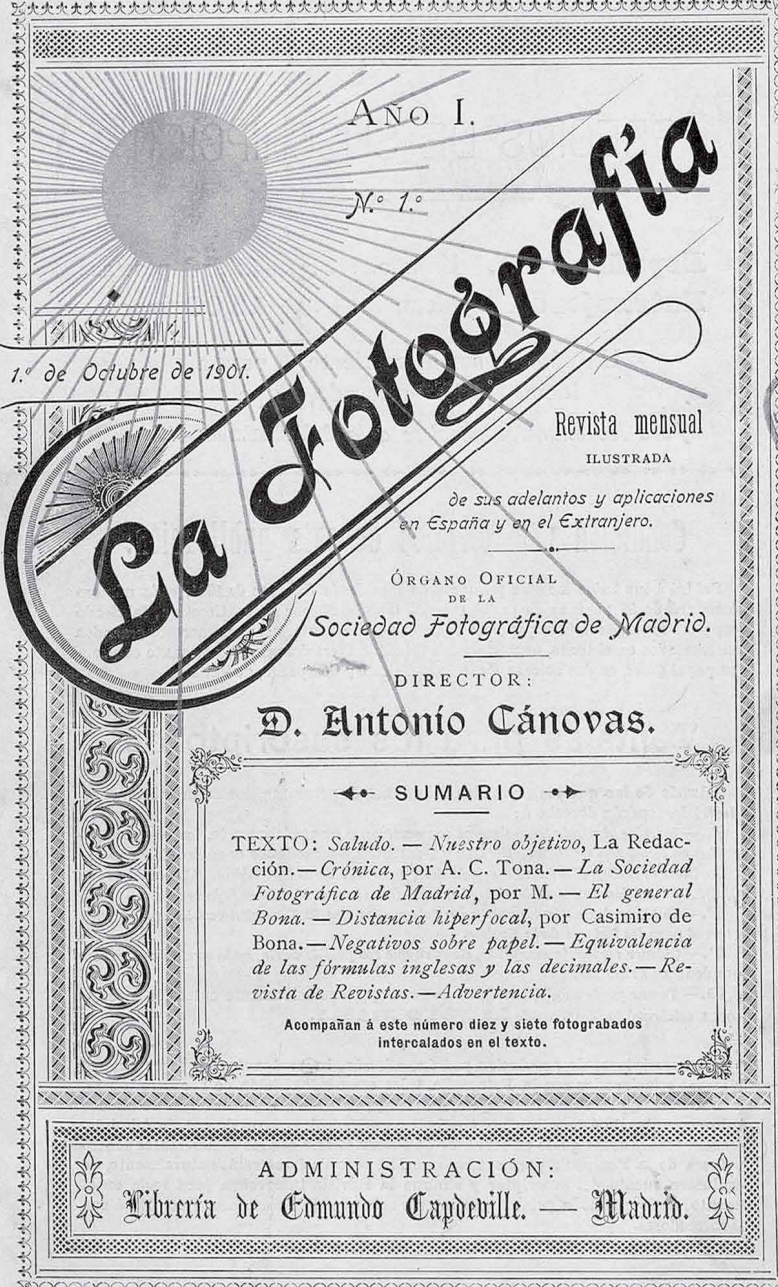


J. Laurent. Aranjuez (Madrid)- Caseta del jardín y un señor sentado. Entre 1863 y 1880. Fototeca del IPCE.

Desde el pasado: apuntes de historia  
de la fotografía



258010



AÑO I.

N.º 1.º

1.º de Octubre de 1901.

# La Fotografía

Revista mensual  
ILUSTRADA

de sus adelantos y aplicaciones  
en España y en el Extranjero.

ÓRGANO OFICIAL  
DE LA  
Sociedad Fotográfica de Madrid.

DIRECTOR:  
**D. Antonio Cánovas.**

### ◀• SUMARIO •▶

TEXTO: *Saludo.* — *Nuestro objetivo,* La Redacción. — *Crónica,* por A. C. Tona. — *La Sociedad Fotográfica de Madrid,* por M. — *El general Bona.* — *Distancia hiperfocal,* por Casimiro de Bona. — *Negativos sobre papel.* — *Equivalencia de las fórmulas inglesas y las decimales.* — *Revista de Revistas.* — *Advertencia.*

Acompañan a este número diez y siete fotograbados intercalados en el texto.

ADMINISTRACIÓN:  
Librería de Edmundo Capdeville. — Madrid.

Véanse al respaldo los precios.

A este número acompaña una fototipia fuera de texto.



Cubierta del primer número de *La Fotografía*, 1901.

# La Real Sociedad Fotográfica y los orígenes de la fotografía artística española

**Jorge Latorre Izquierdo**

Visiting Scholar New York University  
Jl6901@nyu.edu

## Resumen

Aunque no fuera la primera de las asociaciones españolas, la Real sociedad Fotográfica de Madrid es considerada la decana de todas las demás, pues fue la única que cristalizó como proyecto estable, y tuvo un enorme impacto en las dos primeras décadas de s. xx, gracias sobre todo a la revista *La Fotografía*, editada sin interrupción entre 1901 y 1914. Por la precariedad de la industria fotográfica española profesional, esta revista y otras similares que la imitaron se convirtieron en la única cátedra de discusión sobre fotografía que encontraban los aficionados y profesionales en la primera mitad del s. xx. Las luces y sombras de la fotografía en la Real son también las del contradictorio arte español del período de Vanguardia, pero el complejo debate que se genera en los comienzos de la Real Sociedad fotográfica de Madrid es digno de estudio, pues llega hasta nuestros días.

## Palabras clave

Fotografía artística, pictorialismo, fotografía académica, regeneracionismo, arte español.

## Abstract

Despite not being the first of these associations in Spain, the Royal Photographic society of Madrid is considered the most pre-eminent, because it was the only one that stabilized as a manageable project, and it had an enormous impact during the two first decades of photography in the 20<sup>th</sup> century, thanks mainly to the magazine «La Fotografía», that was edited between 1901 and 1914. Due to the fact that the Photographic industry in Spain was precarious at that time, this magazine and other similar magazines became the only place of discussion and exchange on Photography and the art of Photography in which professionals and amateurs shared ideas during the first half of the 20<sup>th</sup> century. The good and bad points of photography in the Royal Society reflect the contradictions in Spanish vanguard art, but the complex debate that started during the formation of the Royal Photographic Society of Madrid is worthy of study, because the debate continues even in our days.

## Keywords

Artistic photography, Pictorialism, Regenerationism, Academic photography, Spanish art.

En agosto de 1891 materializaba en Barcelona la ambición tan antigua como pendiente de constituir una asociación fotográfica española, a imitación de las prestigiosas sociedades fotográficas inglesa o francesa. La iniciativa no cuajó, pero en 1894 se fundaba el Club Fotográfico Barcelonés, que imitaba a las nuevas asociaciones de fotografía artística del pictorialismo internacional, como el Camera Club de París o la Photo-Secesion de Viena. Desde el primer momento, estas agrupaciones barcelonesas contaron con el apoyo de revistas especializadas y, como el resto de las asociaciones europeas, se volcaron en la celebración de concursos fotográficos<sup>1</sup>. Sin embargo, y contra todo pronóstico, estos proyectos no consolidarán en la Barcelona del Modernisme sino en el Madrid anquilosado artísticamente en los Salones Oficiales y en la pintura de género. Eso es, en ese Madrid en que se fundó y echó raíces la Real Sociedad Fotográfica.

El mismo Antonio Cánovas del Castillo, Kaulak, fotógrafo desde 1897 y líder indiscutible del grupo de fotógrafos madrileños, nos cuenta cómo nació esta sociedad de aficionados a la fotografía entre las tertulias de trastienda y el Círculo de Bellas Artes, donde el 15 de diciembre de 1899 tuvo lugar la fundación solemne de la Sociedad Fotográfica de Madrid (Cánovas del Castillo, 1920: 8)<sup>2</sup>. Acompañaba a la publicación de la memoria y cuenta corriente, el reglamento y una lista de 55 socios con fecha del

1.º de enero de 1900. Era su presidente honorario Santiago Ramón y Cajal; Manuel Suárez Espada, su presidente, y como vicepresidentes aparecían Andrés Ripollés, arquitecto de la Real Casa, y el propio Antonio Cánovas. La revista *La Fotografía*, inspirada por Kaulak, funcionaba como órgano difusor de la actividad fotográfica de la Sociedad, desde octubre de 1901 hasta enero de 1906, fecha en que comenzó a editarse su boletín específico. Pero puede decirse que, hasta su desaparición en 1914, esta revista (imagen 1) acompañó a la Sociedad Fotográfica de Madrid, actuando como escaparate de los debates artísticos nacionales e internacionales, y, junto a *Graphos Ilustrado*, fue motor fundamental de la introducción de la fotografía artística en España<sup>3</sup>.

A diferencia de Barcelona, donde las agrupaciones contaban con un nutrido grupo de fotógrafos profesionales, en Madrid los socios más activos eran fotógrafos *amateur* dotados de tiempo y rentas suficientes como para poder dedicarse al entonces caro *hobby* de la fotografía. Pero lo hacían con la intensidad de un verdadero profesional o, en ocasiones, de un artista. De hecho, esta división entre profesionales (ocupados sobre todo del retrato en estudio y otros encargos rutinarios) y fotógrafos *amateur*, que cultivan la fotografía «por amor al arte», será uno de los temas más discutidos en los primeros tiempos de la Real, y sigue teniendo plena actualidad<sup>4</sup>.



Figura 1. Cubierta del primer número de *Graphos Ilustrado*, 1906. Biblioteca Nacional de España.

Aunque joven, la Sociedad Fotográfica acudió a la Exposición Universal de París de 1900, y se atrevió a organizar al año siguiente en el Círculo de Bellas Artes de Madrid la primera Exposición Nacional, inaugurada por Alfonso XIII y la familia real (imagen 2). En 1907, obtuvo del Monarca –que ya figuraba como «socio protector»– el título de Real que sigue ostentando en la actualidad y, en 1921, coordinó la organización del I Salón Internacional de Fotografía, al que seguirían otros muchos salones, casi anuales en la última década anterior a 1936.

El pionero investigador de la fotografía española del s. XIX, Lee Fontanella escribe al final de su clásico *La Historia de la Fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*, que es la fundación de la Sociedad Fotográfica de Madrid y la consecuente entrada del pictorialismo internacional en España, lo que marca una nueva época y constituye el lugar en el que debe empezar cualquier historia de la fotografía española en el s. XX (Fontanella, 1981: 258). Todos los estudios posteriores de historia de la fotografía en España han seguido este consejo, pero el prejuicio existente contra el pictorialismo, y el salonismo en general, por parte de los fotógrafos e historiadores del último tercio del s. XX, ha impedido que se analizara este fenómeno con el rigor científico que merece<sup>5</sup>. Incluso la más reciente publicación sobre la Real Sociedad Fotográfica, *Historia de la Real Sociedad Fotográfica: voluntad de fotógrafos*, hereda algunos de estos complejos. Se ocupa de señalar la importancia que esta institución tuvo para el pictorialismo y de su papel precursor en la organización de Salones internacionales, pero otorga mucha más importancia al fenómeno de la Escuela de Madrid, que «supuso un auténtico soplo de aire fresco sobre la, en aquellos momentos, anquilosada fotografía española» (Martín López y Muñoz García, 2004: contraportada). Sin embargo, como he defendido en varias publicaciones (Latorre 1998, 1999, 2005) es injusto atribuir el anquilosamiento fotográfico del tardopictorialismo español a los que fueron pioneros de este movimiento en España y ocuparon la vanguardia en la defensa de la fotografía como arte, cuando todas las instituciones artísticas y culturales españolas estaban en su contra.

En este capítulo, trataré de mostrar que también la Escuela de Madrid, y la mejor fotografía que España ha aportado y sigue aportando al panorama internacional, tiene sus precedentes en estos primeros años del s. xx y en las interesantes discusiones que se generaron sobre la fotografía en el entorno de la Real. Pero antes de seguir adelante, es importante mostrar el contexto adecuado del fenómeno pictorialista, y su extraña penetración y asimilación en España.

## El pictorialismo y la Real Sociedad Fotográfica

Hablar del pictorialismo es hablar de fotografía artística e, indirectamente, también de las relaciones existentes entre pintura y fotografía, puesto que es un tópico afirmar que los fotógrafos pictorialistas imitaban a los pintores para tratar de elevar así el prestigio de la fotografía, despojándola de su lastre mecánico e impersonal. Esta afirmación es veraz, aunque exige muchas matizaciones, puesto que nos estamos refiriendo a un tipo de fotografía en la que caben estilos y técnicas muy diferentes. Por otro lado, la inspiración pictórica en fotografía no es algo exclusivo del pictorialismo, sino que se remonta a los mismos orígenes de la fotografía y perdura hasta nuestros días (Latorre, 2012). Sin embargo, por la importancia que estos fotógrafos concedían a la inspiración creativa (argumento muy presente en la actitud de los artistas del momento pero que, en el caso de la fotografía, resultaba toda una novedad) y el valor que otorgaban a la imagen en sí misma (*picture* en inglés, de donde viene pictorialismo) y no tanto a lo que esta representa, el pictorialismo fue, como el impresionismo en pintura, un puente necesario entre dos épocas. O, con otras palabras, el pictorialismo internacional puso los fundamentos seguros para la exploración fotográfica característica del s. xx: bien fuera por negación o por extensión de sus principios, toda conquista fotográfica que le siguió no podía dejar de mirar hacia esta corriente fotográfica (Bunnell, 1980). De las filas del pictorialismo salieron algunos de los grandes maestros de la fotografía moderna, como Stieglitz o Steichen, fundadores de la Photo-Secesion americana, que fue pionera en la toma de conciencia artística del medio fotográfico de cara a las vanguardias. Pero también del pictorialismo surgieron los pioneros de la fotografía de moda, de cine, la publicidad, etc. géneros en los que seguía triunfando el pictorialismo todavía en la segunda década del s. xx<sup>6</sup>.

En definitiva, una vez aceptado que la historia de la fotografía es mucho más que el fenómeno de las vanguardias, la vieja polémica entre puristas y pictorialistas no tiene mucho sentido. Pero interesa contextualizar que, artísticamente hablando, fueron los seguidores de Henry P. Emerson quienes llevaron a la fotografía naturalista de este maestro la estética del Impresionismo y del Art Nouveau entonces triunfantes, para lo que reivindicaban los procedimientos nobles y el *flou* o difuminado pictórico. Esta nueva estética sería muy del gusto del modernismo finisecular, potenciado por escuelas nacionales de fotógrafos que rivalizan desde un principio con las antiguas sociedades fotográficas, del mismo modo que las distintas secesiones de fin de siglo se oponían a las Academias y Salones Oficiales. Por ejemplo, el Camera Club de Viena toma la iniciativa del pictorialismo en 1891, como rival de la Photographische Gesellschaft; el Photo Club de París se opone desde su origen en 1892 a la Société française de photographie, y The Linked Ring Brotherhood de Londres surge frente a la antigua Photographic Society of Great Britain.

Sirvan estas puntualizaciones sobre el contexto internacional para mostrar que la fundación de la Real Sociedad Fotográfica se produce en una



Imagen 2. Fotografía de la visita de la familia real a la Sociedad Fotográfica, *La Fotografía*, Año I n.º 6, 1901.



Imagen 3. Excursionistas de la Sociedad Fotográfica en Aranjuez (*La Fotografía*, 1901).

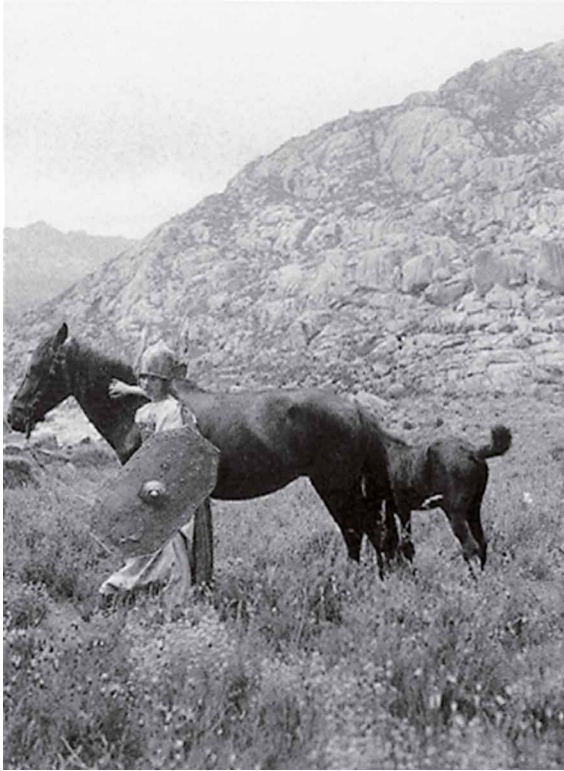
fecha tardía, y en un ambiente de aficionados que tiene más puntos en común con las antiguas sociedades de mediados del *xix*, de cuyo espíritu lúdico y diletante participa (figura 3), que con las nuevas asociaciones fotográficas de fin de siglo en las que se afianza el pictorialismo. Estas últimas estaban formadas por fotógrafos, profesionales o *amateur*, que se tomaban muy en serio la fotografía y buscaban hacer de ella una más entre las bellas artes, en un momento de difuminación de límites entre artes mayores y menores.

Solo algunos fotógrafos de la Real conocían las influencias más innovadoras del momento, que eran las del pictorialismo internacional; pero la mayoría de los socios seguía teniendo una mentalidad muy atrasada sobre el arte en general, y por tanto, también sobre la fotografía. Este retraso se daba también en las instituciones culturales madrileñas, que rechazaban abiertamente no solo las posibilidades artísticas de la fotografía y de las artes gráficas y de la ilustración sino también de los movimientos pictóricos más fotográficos del momento, como es el impresionismo.

### Academicistas vs. Flouistas

El más sistemático estudio sobre el pictorialismo español lo hizo un americano, y aún no ha sido traducido al castellano (King, 1989). En este libro se analiza meticulosamente cómo la primera generación de fotógrafos artistas españoles, surgidos de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, adoptó muy pronto los métodos y técnicas del pictorialismo internacional, pero fue muy arcaica en la aproximación estilística y temática. En realidad, la mayoría de estos fotógrafos no eran pictorialistas, sino academicistas. Hacían un tipo de fotografía escenográfica, porque todavía pensaban que la única forma de hacer arte con la fotografía –en la que todo o casi todo es mecánico– era elegir y componer muy bien un tema alegórico-literario dotado de «belleza» aleccionadora. No solo imitaban a los clásicos Cameron, Rejlander o





**Imagen 4.** La farsa de Valquiria, Santa María del Villar, en torno a 1907. Archivo Deneral de Navarra.



**Imagen 5.** Escenas del Quijote, Luis de Ocharán, publicada en *La Esfera* en 1916.

Robinson, sino también a los pintores triunfantes en los salones oficiales de Madrid en ese momento. En el intento de distanciarse de los fotógrafos profesionales del retrato y la postal, para poder elevar a la fotografía al Olimpo de las artes, componían representaciones literarias, alegóricas o históricas (figuras 4 y 5). Así se entiende que la visión pura del paisaje natural no atrajera a los fotógrafos españoles con la fuerza de otros países, y que las escuelas «modernas» de pintura fueran inicialmente recibidas con hostilidad por los críticos fotográficos más influyentes, incluido Kaulak.

Hay que reconocer que Antonio Cánovas del Castillo, Kaulak desde 1907, impulsó como director de *La Fotografía* la apertura de España a las corrientes fotográficas internacionales. Sin embargo, sus gustos artísticos anticuados van a impedir que el pictorialismo se desarrolle con naturalidad, según las tendencias impresionistas del momento, en las que los aspectos formales y conceptuales tienen más importancia que el tema seleccionado. Para Cánovas, la composición del tema era lo que diferenciaba al fotógrafo artista del mero aficionado. Defendía que el disparo fotográfico era secundario; lo más importante tenía que ver con la labor de atrezzo y composición previa, la verosimilitud de una ficción recreada y fijada en una foto<sup>7</sup>.

Se trataba de la vieja polémica entre Robinson y Emerson, que llega a España mezclada con la defensa del detalle frente al uso de los métodos pigmentarios<sup>8</sup>. De hecho, Kaulak enarbola la bandera de los «puristas» y se enfrenta dialécticamente a la visión global pictorialista, conseguida mediante el *flou* (*soft-focus* o desenfoque voluntario) y el uso de los métodos pigmentarios, en favor de la nitidez. Aunque esta actitud pudiera parecer moderna, en realidad no es así, sino todo lo contrario. Kaulak defendía el detalle porque sus compromisos profesionales no le permitían experimentar en el laboratorio con los métodos pigmentarios (Sougez, 1994: 268). Y «la secta de los flouistas», como despectivamente eran llamados los pictorialistas, era una minoría de fotógrafos que creían verdaderamente en las posibilidades plásticas de la fotografía como imagen, algo que van más allá del tema representado.



**Imagen 6.** ¡Quién supiera escribir!, serie Las Doloras de Campoamor, Kaulak, publicada en *La Fotografía*, febrero 1903.

Por eso llama la atención que todas estas críticas de Kaulak a la «fotografía moderna» se hicieran extensibles también a la pintura «modernista» (Cánovas del Castillo, abril 1909: 12) a la que los más adelantados del pictorialismo imitaban. Por ejemplo, Kaulak llega a defender, irónicamente, la superioridad de la fotografía sobre la pintura moderna –refiriéndose a Joaquín Sorolla– cuando esta «se despeña desde las alturas» y solo trata de copiar lo vulgar, al alcance de todos, algo que puede hacer mucho mejor la fotografía (Cánovas del Castillo, junio 1909: 7).

Aunque ni siquiera cuenta todavía con un estudio monográfico, el asturiano Gerardo Bustillo es, quizás, el más lúcido teórico de la fotografía del momento previo a la implantación definitiva del pictorialismo. Participó muy activamente en los debates de *La Fotografía*, en perfecta conexión con otros aficionados de la Real, y se atrevió a organizar en Gijón la Exposición Nacional de 1909 (Crabifosse, 2000). Defendía sin tapujos la obra de pintores como Sorolla, por su valentía y sinceridad en la captación de la realidad; y a él se debe la conclusión de la polémica entre detallistas y flouistas, afirmando que estaba mal planteada y con nombres erróneos, puesto que el único detalle que no interesa a los flouistas es el ocioso:

«Los “realistas” se aplican para sí la verdad en la naturaleza y achacan a los flouistas el predominio de la factura sobre el asunto cuando lo que ocurre en la realidad es precisamente lo contrario (...) la palabra flouismo debe ser sustituida por la de verismo o naturalismo (...); lo que buscamos los flouistas es

el natural, no como es el natural en sí, sino como los ojos lo ven y como debe ser en el arte: nosotros vemos el agua y no los infusorios que contiene» (Bustillo, 1909: 26).

Sigue diciendo Bustillo que el detalle es necesario en un tipo de fotografía con finalidades diferentes a la artística, como puede ser la científica o la documental (también de obras de arte y monumentos), pero nunca en un tipo de fotografía que busque reproducir, más allá del objetivo, «la naturaleza vista a través del temperamento» (Bustillo, 1909: 26)<sup>9</sup>. En este contexto de defensa del impresionismo, se entiende perfectamente que discrepe de los temas académicos «de asunto y composición» entonces en boga no solo entre los fotógrafos españoles como Kaulak y otros socios de la Real sino también entre los pictorialistas franceses e italianos más considerados entonces:

«¿Hay algo más afectado, insustancial y perverso que las eternas composiciones de Puyo, en las que las mismas embobadas ninfas pasean por húmedos prados su tontería y sus estrambóticos gorros? Las figuras vestidas “en *plain air*” de Le Beque, muy *flous* por cierto, puestecitas tan a punto para que las recoja el objetivo del fotógrafo ¿no son el prototipo de la cursilería andante? ¿Y qué diremos de los interiores del artista italiano? ¿qué de sus coñas, de sus clavicordios, de sus labores de gancho? Tapemos, querido amigo, tapemos» (Bustillo, 1910: 15).

No son muy diferentes estas críticas de Bustillo a las que habían lanzado ya los literatos y pintores de la llamada Generación del 98 contra la pintura académica de temas históricos y mitológicos de los Salones Oficiales de Madrid, en favor de la realidad, que muestra una riqueza infinita de movimientos y de vida aún sin explorar (Pena, 1983: 92-93). Esta actitud es la que movió al internacionalmente premiado Ortiz-Echagüe, que publicaba en *Photograms of the year* desde 1907; y también a José María Álvarez de Toledo, el conde de la Ventosa, que fue presidente de la Real en los primeros años veinte, cuando publicó su álbum *Viaje por España*, toda una primicia de la fotografía documental (figuras 7 y 8). El marqués de Santa María del Villar, que aunque no hacía pictorialismo, porque prefería la reproducción en prensa para fomento del turismo español, participaba de esta misma estética impresionista y documental que aprendió en la Real Sociedad Fotográfica, y comentaba con sarcasmo las fotografías escenográficas que hacían los aficionados de la Real. Obsesionado por «no enmendar la plana a la naturaleza», introdujo



Imagen 7. Calle de Cañaveralejo, José María Álvarez de Toledo, conde de la Ventosa, publicada en *Por España*, 1920.

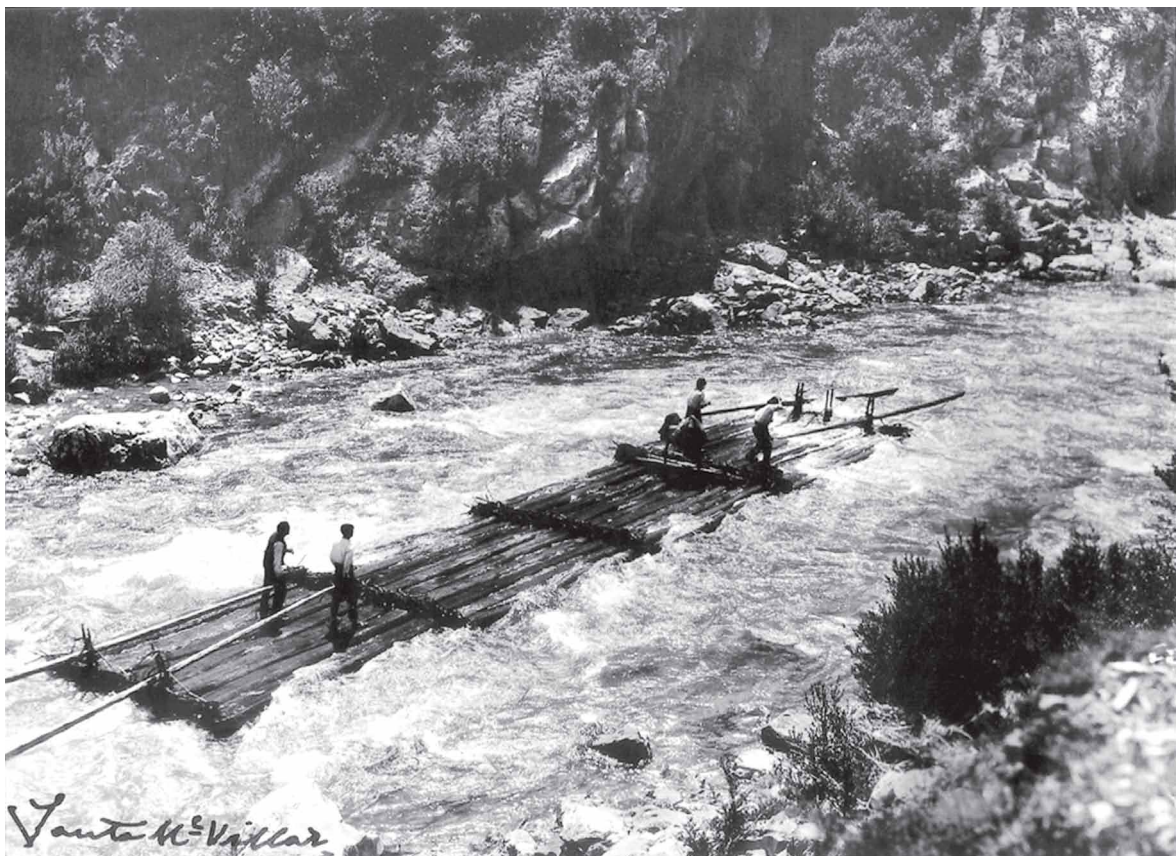


**Imagen 8.** Valencia Playa del Cabañal. Regreso de una barca del Bou, José María Álvarez de Toledo, conde de la Ventosa, publicada en *Por España*, 1920.

la instantánea en la tradición costumbrista y de viajes decimonónica, y se adelantó también a fotografiar otros temas dinámicos novedosos para el momento (imágenes 9 y 10)<sup>10</sup>.

Con el tiempo, este realismo heredero de las influencias de la Generación del 98 irrumpiría con tal fuerza que, junto con el paisaje, acabaría ocupando el primer lugar entre los temas del pictorialismo español<sup>11</sup>. Así lo reconocía con resignada actitud Kaulak cuando comentaba las fotografías del Primer Salón Internacional, organizado en 1921 por la Real Sociedad Fotográfica, la Sección de Fotografía del Círculo de Bellas Artes y la Sociedad Peñalara:

«De la primera hojeada que echamos a la Exposición con la prisa natural y disculpable de verlo todo pronto, dedujimos una consecuencia. Y es que, en cada país, la Fotografía aspira a seguir la senda que, sin proponérselo, marcan los pintores. (...) Y así los grandes profesores y los eminentes aficionados alemanes se distinguen por la fuerza y el vigor de sus composiciones, por la robustez



**Imagen 9.** Almadía por el Esca, Santa María del Villar, circa 1910.



**Imagen 10.** Veleros Santander, Santa María del Villar, circa 1925.

en la concepción y en la forma de sus cuadros. Como los más artistas entre los españoles, se complacen en pensar, ver y ejecutar sus fotografías a la manera de la funesta escuela de los pintores modernistas que han creado la estética de lo deslavazado y espantoso (...) Malo era elegir tanto como se elegía antiguamente para no copiar, exaltándolo, más que lo atractivo y precioso de la Humanidad y de la Naturaleza. Pero, de aquel extremo hemos ido a otro peor: el de elegir lo más feo y antipático, proclamando además la blasfemia de que únicamente lo feo, lo deprimente y lo deforme es la verdad. Y esta novísima estética ha hecho estragos entre nosotros, los españoles, propensos como meridionales, a la exageración». (Cánovas del Castillo, 1921: 8).

Kaulak seguía admirando las obras «que sonríen, complacen y hacen la existencia amable», y por esta causa alababa la obra más academizante de Joan Villatobà y de otros fotógrafos catalanes que, por influencia del Noucentismo, prolongaron los temas amables de figura y composición en España (Cánovas del Castillo, 1919: 4-5). Recordemos que había sido Barcelona la ciudad que más tempranamente mostró inquietudes fotográficas, durante los últimos quince años del s. XIX. De nuevo, al cierre de *La Fotografía*, los fotógrafos barceloneses tomaron el liderazgo fotográfico nacional, y es aquí donde la estética pictorialista alcanzó su cénit en alianza con otros campos propios de la fotografía profesional (Insenser, 2000).

Al mismo tiempo, entre los fotógrafos que se movían en los entornos de esta Sociedad Fotográfica de Madrid, se iba imponiendo una fotografía de reportaje antropológico que les distinguía de las corrientes

dominantes en el resto de Europa y América. Una tradición a medio camino entre el pictorialismo y la fotografía documental que se convirtió en referente de la misma realidad española del momento, como supo ver muy bien Ortega y Gasset en el prólogo escrito en 1933 para la edición española del libro de Ortiz-Echagüe *España: tipos y trajes*: «(el español) podrá usar todavía en su vida normal tales anacrónicos atavíos, pero ya ha decidido arrumbarlos. Por dentro es incompatible con su atuendo. Es la larva unos minutos antes de rasgar su forma cuando siente ya bajo ella agitarse la seda de unas alas definitivas. Haber fijado este instante crítico, equívoco, irónico, es lo que da a mi juicio mayor calidad estética a la obra de Ortiz-Echagüe»<sup>12</sup>.

Estos tres adjetivos, crítico, equívoco, irónico, podrían aplicarse a los fotógrafos de la Escuela de Madrid a los que es difícil explicar sin recurrir al magisterio de fotógrafos como Ortiz-Echagüe, el conde de la Ventosa, Tinoco, Andrada, Susanna, etc. que prolongarán estas influencias hasta la posguerra. El hecho de que estos temas costumbristas se mantuvieran durante tanto tiempo –se habla de una «generación acumulativa del 98» en España–, posiblemente tuvo mucho que ver con que, a su sombra, el pictorialismo se prolongara como género artístico fotográfico por excelencia en España cuando ya no se estilaba en el resto del mundo<sup>14</sup>.

## Conclusiones

El asociacionismo es un fenómeno europeo típicamente decimonónico, que penetra en nuestro país en la última década del siglo a través de Barcelona, cuya sociedad cosmopolita había mostrado gran interés por la fotografía, en plena conexión con los circuitos internacionales. Pero no fue en Barcelona sino en el Madrid cortesano y burocrático en el que cuajó la primera asociación fotográfica estable, que se convirtió en referente e impulsora de las discusiones sobre fotografía artística en España durante las dos primeras décadas de siglo, antes de que Barcelona tome de nuevo el relevo.

Este protagonismo inicial de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, en un contexto artístico retardatorio, explica que el pictorialismo llegara a España con dificultad, aunque finalmente se impusiera a todas las demás corrientes fotográficas. El fenómeno de vanguardia se manifestó muy tarde en España, ya en la época de la República; y esto influyó también en la fotografía, pues los experimentos vanguardistas se vieron truncados por la Guerra Civil y las especiales condiciones de aislamiento de la posguerra. Por esta causa, el movimiento pictorialista no encontró oposición, y sus presupuestos se prolongaron en España más que en ningún otro lugar. Esta duración en el tiempo de lo que se ha venido llamando el tardopictorialismo, en unas circunstancias históricas concretas como era la dictadura del general Franco, provocó una oposición de carácter ideológico al movimiento pictorialista, e indirectamente a la Real sociedad Fotográfica, puesto que Barcelona contaba con un tipo de sociedad menos homogénea, y los fotógrafos profesionales abundaban en las asociaciones. King habla de dos reacciones sociales concatenadas, que estarían en la raíz de esta actitud de los investigadores españoles: «un sentimiento de alienación» heredado de la situación política anterior y «un desdén proletario» frente a los orígenes burgueses del pictorialismo madrileño, ya que –como en el resto de Europa y Estados Unidos– los pioneros y más famosos representantes del movimiento eran aficionados provenientes de las clases medias y altas (King, 1989: 109-110). Superada la historiografía de clases ya entrado el s. XXI, es buen momento para estudiar la fotografía española sin este tipo de prejuicios, y poder reivindicar a los maestros pioneros de la Real Sociedad Fotográfica que introdujeron, a contracorriente, la visión global pictorialista. Y, a diferencia de otros lugares como Barcelona, desarrollaron una estética costumbrista heredera del 98, que tuvo mucho éxito internacional e influencia en las corrientes fotográficas posteriores, incluidos los fotógrafos de la Escuela de Madrid.

## Bibliografía

BUNNELL, Peter C. A. (edit.) (1980): *A Photographic vision: pictorial photography 1899-1923*, Salt Lake City: University Press.

BUSTILLO, Gerardo «¿Flouismo?» (1909): *La Fotografía*, octubre, p. 26.

— «Mesa revuelta» (1910): *La Fotografía*, enero, p. 15.

CRABIFFOSSE CUESTA, Francisco (2000): *Historia de la fotografía en Gijón (1839-1936)*. Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular del Ayuntamiento de Gijón.

- CÁNOVAS, Carlos (1992): «Entre dos rupturas», en *Tiempo de Silencio, Panorama de la fotografía de los años cincuenta y 60*, Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio (1920): «Del origen de la Real Sociedad Fotográfica», *Unión Fotográfica*, 16 de abril, p. 8.
- (1904) «Crónica», *La Fotografía*, IV, mayo, p. 294.
- (1909): «Inutilidad de la pintura y la fotografía modernistas para la historia», *La Fotografía*, abril, p. 12.
- (1909): «Superioridad de la fotografía sobre la pintura en muchos casos», *La Fotografía*, junio, p. 8.
- (1919): «La Exposición de Fotografías del maestro catalán Juan Villatobà», *Unión Fotográfica*, noviembre, pp. 4 y 5.
- (1921): «Primer Salón Internacional de Fotografía», *Unión Fotográfica*, 15 de enero, p. 8.
- COLOMA MARTÍN, Isidoro (1986): *La Forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*. Málaga: Colegio de Arquitectos.
- DOMEÑO, Asunción (2000): *La fotografía de José Ortiz-Echagüe: técnica, estética y temática*, Pamplona : Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura.
- (2005): *Ortiz-Echagüe, notario de la tradición*, Madrid: La Fábrica.
- EMERSON, P. H. (xxxx): «Photography, a Pictorial Art», en WEILES, Susan (edit.) (1980) *Photographic Essays*, New York: The MOMA, pp. 159 y ss.
- ESCOBAR, A. G. (1906): «El fotógrafo profesional y el aficionado», *Graphos ilustrado*, I, marzo, p. 67 y ss.
- FONTANELLA, Lee (1981): *La Historia de la Fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid: El Viso.
- FONTCUBERTA, Joan (1984): *Estética Fotográfica* (selección de textos), Barcelona: G. G.
- (1984) «Imágenes de la Arcadia», folleto explicativo de la Exposición celebrada en las salas Ruiz Picasso de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- HALL-DUNCAN N. (1979): *The history of fashion photography*. Nueva York: Alpine Book.
- INSENER, Elisabet (2000): *La fotografía en España en el período de entreguerras (1914-1939)*, Gerona: Biblioteca de la Imagen.
- KING, S. Carl (1989): *The Photographic Impressionists of Spain. A History of the Aesthetics and Technique of Pictorial Photography*, Lexington/Queenston/Lampeter.
- LATORRE, Jorge (1998): *Santa María del Villar: fotógrafo turista (en los orígenes de la fotografía artística española)*, Pamplona: Príncipe de Viana.
- (2004): *El fotógrafo Santa María del Villar y Navarra*, colección Panorama, 35, Pamplona: Príncipe de Viana.
- (1998): «Fotografía del '98», *Actas XII Congreso del CEHA*, Oviedo, pp. 281-292.
- (2005): «Pictorialism in Spanish Photography: Forgotten Pioneers», *History of Photography*, n. 29, 1, pp. 60-72.
- (2007): «Fotografía de instantáneas en la obra del marqués de Santa María del Villar. La colección de Javier Miranda». *Actas II Congreso de Historia de la fotografía*. Zarautz: Photomuseum, pp. 177-192
- (2012): «Fotografía y Arte. Encuentros y desencuentros», *Revista de Comunicación*, Universidad de Piura, vol. XI, 24-50.
- (2011): «Pioneros de la fotografía turística en Navarra: Santa María del Villar y el conde de la Ventosa», *Fotografía en Navarra: fondos, colecciones y fotógrafos. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio navarro*, n.º 6, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 163-196.
- LÓPEZ-MONDÉJAR, Publio (1989): *Las Fuentes de la Memoria. Fotografía y sociedad en la España del s. XIX*, Barcelona: Lunwerg.
- MENDELSON, Jordana (2005): *Documenting Spain, Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, The Pennsylvania State University Press.
- Martín López, Ana María y Muñoz García, Manuel (2004): *Historia de la Real Sociedad Fotográfica: Voluntad de fotógrafos*, Real Sociedad Fotográfica y SEK de Segovia.
- ORTEGA Y GASSET, José (1963): «Para una ciencia del traje popular», en Ortiz Echagüe, José, *España: tipos y trajes* (11.º edición), Bilbao.
- ORTIZ-ECHAGÜE Javier (2013): *Norte de África, Ortiz Echagüe*. Madrid: La Fábrica.
- PENA, Carmen (1983): *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*, Madrid: Taurus.
- SOUGEZ, Marie Loup (1994): *Historia de la Fotografía*, Madrid: Cátedra.
- ZELICH, Cristina (coord.) (1998): *El pictorialismo 1900-1936*, Oviedo: catálogo de la exposición celebrada en la sala del Banco Herrero.

## Notas

<sup>1</sup> *La Fotografía* de Barcelona, fue la primera revista especializada sobre fotografía, nacida en enero de 1886 con esta finalidad en su cabecera: «revista mensual destinada al fomento de sus progresos y aplicaciones». Era una revista vinculada con el mundo profesional, tanto de los fotógrafos como de las empresas que comercializaban los productos fotográficos, y tras su muerte surgieron con este mismo espíritu *La Revista Fotográfica* (1891-1894) y *La Fotografía Práctica* (1894-1909) ambas en Barcelona, o *Las Novedades Fotográficas*, en Bilbao. En Madrid destacan *La Fotografía* y *Graphos Ilustrado* (1906-1907).

<sup>2</sup> Gerardo Vielba hizo un resumen de los primeros momentos de la Real en Recogido por Vielba, G. *Boletín de la Real Sociedad Fotográfica* de enero de 1975. Ahí se recoge cómo en la última Junta General celebrada por la Sección fotográfica, constituida por unos 50 miembros del Círculo de Bellas Artes, se aprobaba reformar los reglamentos y asumir el nombre de Sociedad Fotográfica de Madrid «para poder dirigirnos a las Sociedades similares del extranjero, cultivando con ellas relaciones frecuentes». Cf. también Martín López y Muñoz García (2004).

<sup>3</sup> En el número de diciembre de 1903 de *La Fotografía*, 8-11, aparece un catálogo de publicaciones de referencia sobre fotografía existentes en la biblioteca de la Sociedad Fotográfica, que incluye los 47 libros absolutamente claves de historia y técnica fotográfica y los más importantes anuarios y revistas internacionales del momento. Impulsada por los pictorialistas más activos, *Graphos ilustrado* era una revista mensual de gran calidad también, pero tuvo solo dos años de vida, 1906 y 1907.

<sup>4</sup> Cf. por ejemplo Escobar, 1906: 67-72. Coloma (1986, 120 y ss) dedica un interesante capítulo a tratar los motivos de esta polémica entre aficionados y profesionales y su actualidad.

<sup>5</sup> «Aunque pudiera ser atractiva, la fotografía pictorialista no era arte verdadero ni verdadera fotografía. Cuando un arte copia las características de otro la decadencia es inevitable». Esta opinión de Helmut y Alison Gernsheim (1957), recogida por Publio López-Mondéjar en *Las Fuentes de la Memoria* (1989: 24), sigue vigente en la actualidad en la mentalidad de muchos de los historiadores de la fotografía española. Sin embargo, como señalaba muy acertadamente Joan Fontcuberta en plena guerra «purista» contra el pictorialismo, «cuando los detractores del movimiento tachaban las obras pictorialistas de “artificiosas” y de “poco fotográficas” no se daban cuenta de que tal crítica preestablecía para la fotografía una esencia determinada, fija e inmutable. En cambio los pictorialistas no compartían esa definición por su pobreza inherente, y cuyo apriorismo además suponía un obstáculo para forzar los límites expresivos del medio fotográfico. En realidad, pues, no se trataba de discernir qué era la fotografía sino qué podía ser, tal como cuestionaría análogamente Moholy-Nagy con su concepto de la “Nueva visión” de los años treinta, o en los 50 Otto Steinert con la “Fotografía subjetiva”» (Fontcuberta, 1984: 2).

<sup>6</sup> No hay que olvidar que estos recursos pictorialistas estaban muy de moda en los retratos de las estrellas del cine y en las revistas de alta costura de fama internacional. Los pioneros del género de fotografía de moda, Adolf De Meyer o Edward Steichen, fueron fotógrafos que se habían formado en los entornos del pictorialismo internacional (Hall-Duncan, 1979), una influencia estética que se hace notar en *Arts et decoration*, *Vogue* o *Harpers bazaar* hasta los años veinte.

<sup>7</sup> Antonio Cánovas, hablando acerca de su fotografía «Si yo supiera escribir» (figura 6) que ilustraba una de *Las Doloras de Campomar*, con la que ganó los cinco premios del concurso convocado por ABC, concluye con estas declaraciones: «¿Qué más pudo hacer un pintor? Él lo hubiera pintado, yo lo fotografié. ¿Resultó bien? Ya sé yo que un Pradilla o un Moreno Carbonero hubieran producido un cuadro inmortal, donde yo no acerté, por deficiencia propia, a obtener sino un grabado aceptable y que produce agradable efecto. Pero, más o menos modesto, aquello que yo hice es una obra de arte. Moreno Carbonero lo certificó cuando, apretándome las manos en la Exposición pública de la Revista, de cuyo nombre, repito, que no quiero acordarme, me dijo: –Si usted, en vez de ser un aficionado a la fotografía, hubiera sido un pintor, y se limita a pintar eso, tal y conforme está, gana un premio de honor en la Exposición de Bellas Artes. Difícil armonizar más la verdad y la belleza» (Cánovas, 1904: 294).

<sup>8</sup> En *Pictorial photography*, publicado en 1889, Robinson defendía la verosimilitud de una ficción según modos literarios y académicos, pero fue muy contestado por Emerson, en defensa de la fotografía naturalista (Emerson, 1980: 159 y ss.).

<sup>9</sup> Recordemos que es así como los impresionistas definen su pintura, y esto coincide con lo que se llamaba entonces en España el gusto moderno (Pena, 1983: 92-93).

<sup>10</sup> Sobre el fotógrafo Santa María del Villar he escrito varios artículos y monografías (Latorre 1999, 2004, 2007) y también sobre el Conde de la Ventosa (Latorre, 2011). Sobre Ortiz Echagüe, cf. Domeño, 2000, 2005, Mendelson 2005, Ortiz-Echagüe, 2013.

<sup>11</sup> Señala King que a partir de 1921, una vez que el impresionismo fotográfico se había impuesto ya, los fotógrafos españoles se movían según las mismas categorías estéticas de los demás fotógrafos europeos y americanos, aunque existían algunas diferencias nacionales muy significativas, entre las que destaca la enorme atención que desde España se estaba dando a los paisajes y a las escenas de género (King, 1989: 151-152).

<sup>12</sup> Ortega y Gasset, J.: «Para una ciencia del traje popular» (Ortiz-Echagüe, 1963: 3).

<sup>13</sup> La frase es de Vicens Vives y con ella se han identificado los diferentes especialistas del 98.

<sup>14</sup> Carlos Cánovas afirma sobre la obra de Ortiz-Echagüe que, con otras coordenadas políticas, su influencia, probablemente, hubiera sido también muy importante, por lo que no debe hablarse de dirigismo: «clausuradas las puntas de lanza vanguardistas, desaparecidos sus mentores, se trataba simplemente de no estimular en modo alguno cualquier actitud innovadora y, menos aún, crítica. Si alguien, ideológicamente muy próximo al régimen, como Ortiz-Echagüe, era capaz de llevar a cabo tan importante obra de un modo tan espléndido, miel sobre hojuelas» (Cánovas, 1992: 13).





[Woman in canoe pointing camera]. Hacia 1909. Library of Congress.



Victoria Eugenia por Kaulak. Colección particular.

# Kâulak: más allá del retrato

**Juan Miguel Sánchez Vigil**

Facultad de Ciencias de la Documentación  
de la Universidad Complutense de Madrid  
jmvigil@ucm.es

## Resumen

El estudio de la figura de Antonio Cánovas del Castillo Vallejo (Kâulak) viene a poner en valor el papel que llevaron a cabo determinados fotógrafos cuyo trabajo se extiende desde finales del s. XIX a los primeros años de la Segunda República, ya en la década de los treinta. Su aportación trascendió el aspecto creativo y/o industrial para llevar a cabo, además, una actividad dinamizadora de la cultura que influyó decisivamente en el desarrollo de la fotografía en España. El caso que nos ocupa es excepcional en cuanto a la cantidad y diversidad de actividades, así como al extenso período en el que las efectuó. Durante siete lustros realizó composiciones pictorialistas, editó y generó tarjetas postales, fundó una galería, tomó decenas de miles de retratos y creó y dirigió dos revistas: *La Fotografía* y *Unión Fotográfica*.

## Palabras clave

Antonio Cánovas del Castillo Vallejo, Kâulak, Retrato fotográfico, *La Fotografía*, *Unión Fotográfica*.

## Abstract

A study of the figure of Antonio Cánovas del Castillo Vallejo (Kâulak) highlights the role of certain photographers, whose work extended from the end of the 19<sup>th</sup> century to the first years of the Second Republic in the decade of the thirties. Their contribution transcended the merely creative and/or industrial aspect in order to carry out as well a revolutionary activity which influenced the development of Spain in a significant manner. The case in question is exceptional in regard to the amount and diversity of Kâulak's activities, as well as the long period during which they were carried out. For almost 35 years, he produced pictorial compositions, published and created postcards, opened a gallery, took tens of thousands of portrait photos and created and directed two magazines: «La Fotografía» and «Unión Fotográfica».

## Keywords

Antonio Cánovas del Castillo Vallejo, Kâulak, Portrait photo, «La Fotografía», «Unión Fotográfica».

## Introducción

La figura de Kâulak ha sido contemplada generalmente desde su faceta de retratista, debido a la popularidad del estudio que abrió en el número 4 de la calle de Alcalá de Madrid en octubre de 1904. Sin embargo su nombre, Antonio Cánovas del Castillo Vallejo, aparece ya destacado en algunos de los artículos de aquella época y posteriormente en los textos contemporáneos sobre la fotografía creativa de finales del s. XIX y del primer tercio del s. XX.

Sobrino del presidente del Gobierno Antonio Cánovas del Castillo, fue diputado por Cieza y Gobernador Civil de Málaga; sin embargo abandonó la política poco antes del asesinato de su tío en el balneario de Santa Águeda (Mondragón) en 1897. Después obtendría una plaza pública en la Administración del Estado como ordenador de pagos, con destino en el Ministerio de Gobernación.

La mayoría de los historiadores de la fotografía se han limitado a señalar algunos de sus trabajos pictorialistas realizados en la última década del s. XIX, etapa en la que tuvo gran proyección internacional y en la que consiguió numerosos premios. También han informado sobre la creación y dirección de la revista *La Fotografía*. Un articulista contemporáneo a Cánovas, de apodo «Magnesio», definió así su personalidad en 1906:

«Desde un principio abominó de las fotografías adocenadas, que nada dicen si no es lo perfecto de los aparatos ópticos con que están producidas, y sintió la nostalgia de una fotografía más elevada e interesante que la instantánea vulgar: la fotografía de composición, en la que, antes de fotografiar, es menester pensar y saber que es lo que se va a reproducir, procurando preferir lo bello a lo indiferente, y sorprender el natural en sus momentos más artísticos... Fue el primer aficionado español que marcó los nuevos rumbos de la fotografía que hoy siguen casi todos los aficionados» (Magnesio, 1906: 4).

Isidoro Coloma analiza su función de retratista en *La forma fotográfica*: «Los personajes retratados por Kâulak llegan a trascender el aura de prestigio, dignidad, fama y popularidad que les rodea, para ofrecer una visión introspectiva y personal» (Coloma, 1986: 157). Manuela Alonso Laza, en su tesis doctoral *La fotografía artística en la prensa ilustrada. España, 1886-1905*, lo denomina «fotógrafo esencial» (Alonso, 2005: 14), y Carl S. King indica tras analizar sus composiciones pictorialistas que fue «El fotógrafo más influyente de España durante las dos primeras décadas del s. xx» (King, 2000: 74).



**Figura 1.** Antonio Cánovas del Castillo Vallejo. Retrato dedicado a Torcuato Luca de Tena, 1900. Archivo fotográfico de ABC.

Al analizar la actividad de Kâulak nos encontramos con numerosas facetas: literaria, pictórica, fotográfica e incluso musical, y aunque la de retratista es la que ha dejado mayor huella por los originales conservados en colecciones públicas y privadas, presentamos al personaje con una visión global, partiendo efectivamente de su trabajo en la galería para destacar sus valores como dinamizador de la cultura, con funciones tan diversas como la periodística, desde la crítica de arte y los artículos publicados en las dos revistas de fotografía que creó y dirigió, la empresarial como presidente de la organización Unión Fotográfica y como editor de tarjetas postales, y la creativa con la diversidad de composiciones con las que obtuvo importantes galardones.

### **Kâulak amateur**

La línea divisoria entre los fotógrafos *amateurs* y los profesionales la trazó Kâulak en la explotación del negocio, en la comercialización de la fotografía en la galerías o estudios que proliferaron sobre todo en la primera década del s. xx. En su etapa como aficionado (*amateur*) forjó la base de lo que luego desarrolló en el estudio a partir de 1904. Desde sus primeras composiciones pictorialistas tuvo claro que la fotografía era un arte, y así lo manifestó en numerosas ocasiones en los artículos de la revista *La Fotografía* a partir de octubre de 1900.

La afición de Kâulak comenzó por influencia de su hermano Máximo Cánovas del Castillo Vallejo, y la desarrolló con el grupo de amigos que conformarían la Sociedad Fotográfica de Madrid y de la que fue vicepresidente. Desde esa entidad organizó actividades en los alrededores de la capital (Alcalá de Henares, Alameda de Osuna, Toledo, Illescas, Segovia...) y fotografió los tipos y costumbres, especialmente en los pueblos de Málaga y Murcia con tomas de carácter documental milimetradas en forma y fondo.

En apenas un sexenio fue galardonado en una veintena de ocasiones, la mitad de ellas en certámenes internacionales celebrados en las principales ciudades europeas: París, Londres, Niza, Bruselas, San Petersburgo o Ginebra, en un reconocimiento que ningún otro autor español ha conseguido en tan corto

espacio de tiempo. Y en ese período mantuvo una intensa relación con sus contemporáneos extranjeros y con las revistas de mayor prestigio como *Photo Revue* de París o el anuario británico *Photograms of the year*. En España obtuvo los dos premios más importantes convocados por la prensa: *La Ilustración Española e Iberoamericana* (1899) y *Blanco y Negro* (1901).

Por sus creaciones y composiciones, que denominó «asuntos», ha sido considerado un referente, uno de los artistas de relevancia del primer pictorialismo español. García Felguera (2007: 252) le califica como uno de los más importantes autores de la primera etapa a la que nos hemos referido: «En el área de influencia de Madrid la figura principal fue Kâulak».

Las temáticas fueron muy diversas, con atención al paisaje, a la mitología, y a la representación del clasicismo, así como a la imitación de la pintura, con numerosos ejemplos, y entre ellos la fotografía titulada *Meditación*, inspirada en el cuadro de Lawrence Alma-Tadema.

### Kâulak retratista

Isidoro Coloma ha comparado los retratos de Antonio Cánovas del Castillo Vallejo con los de Nadar, Carjat o Adam-Salomon, indicando que «Sienta las bases de un tipo de imagen que ya será permanente en los profesionales españoles» (Coloma, 1986: 155-157). Los realizó en la galería modernista a la que Rubén Darío se refería así en 1909: «Ha llevado a cabo poemas fotográficos como la que puede llamarse traducción mímica de la dolora “Escribidme una carta, señor cura...”. Y así Kâulak, enamorado de la luz, es un poeta, es un apolíneo -¡por el soll!».

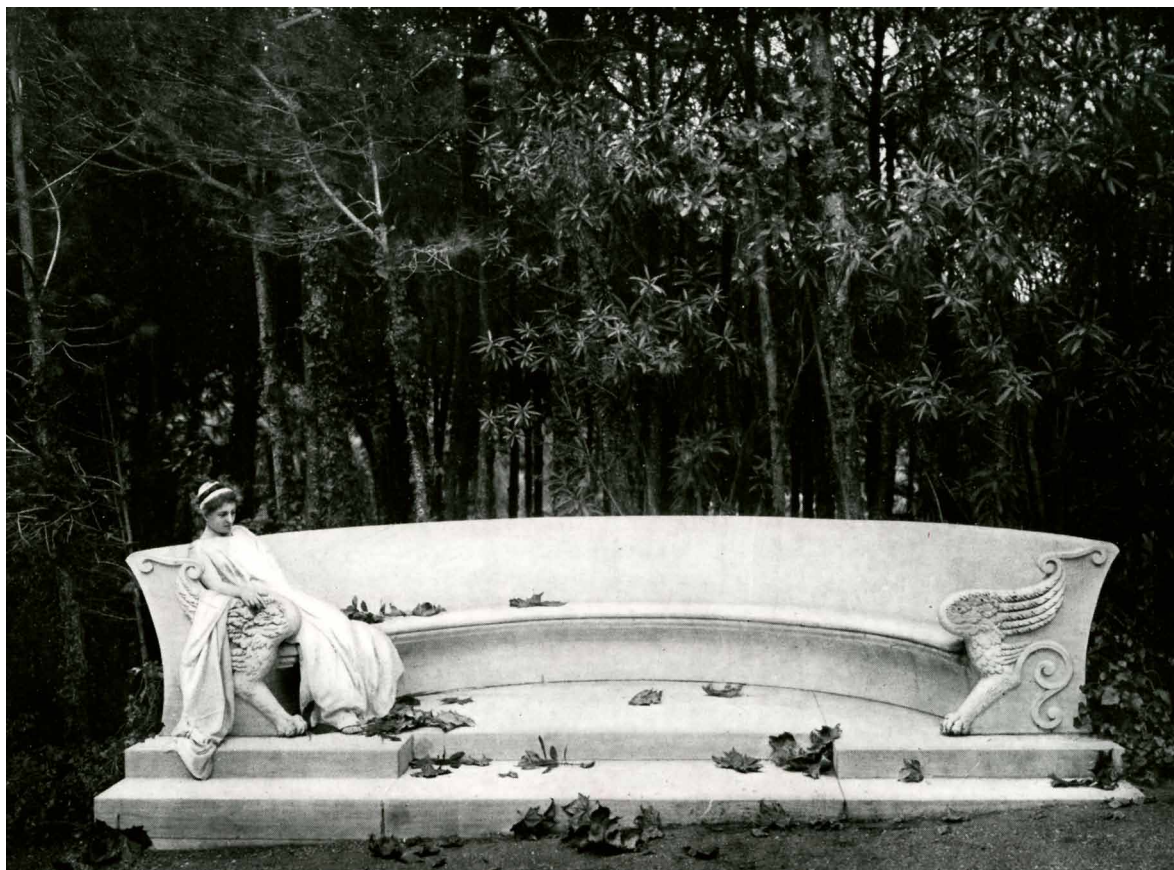


Figura 2. *Meditación*, 1902. Archivo fotográfico de ABC.



Figura 3. Galería Kaulak, h. 1915. Archivo General de la Administración del Estado.

Kâulak concibió los retratos a modo de reportajes en el sentido moderno del término, es decir como composiciones en las que el fotógrafo toma el papel de director de la escena. Realizó posados en los que los modelos cobraban todo el protagonismo, y en este sentido, sobre todo cuando se trata de artistas presentados en sus álbumes, los conjuntos constituyen el antecedente de los denominados *books* o *dossiers* de modelos, en muchos casos empleados como publicidad o carta de presentación. En ocasiones el resultado es sublime y los ejemplos son numerosos, como las series dedicadas a las actrices Carmen Viance, María Guerrero o Catalina Bárcena.

La visión de Cánovas era psicológica, analizando los comportamientos y la fisonomía del personaje al objeto de conseguir la mejor imagen, teniendo en cuenta sus rasgos, gestos, poses, y otros detalles puntuales como el vestido o los accesorios escogidos. Estableció tres criterios para la realización del retrato: colocación, iluminación y expresión, considerados a partes iguales, y ello partiendo de las herramientas y materiales adecuados: objetivo de calidad, placas bien sensibilizadas, tiempo de exposición correcto, y clichés suaves y transparentes.

Con la colocación diseñaba la postura del modelo, el perfil, la situación de la cabeza, manos y pies (según el plano), y la mirada (a cámara o no), es decir la composición del motivo. El segundo criterio, la iluminación, tenía como función conseguir los efectos lumínicos mediante el manejo de los cortinajes y telones (luz natural) o los focos (artificial) para obtener relieves, profundidad, sombras, o cualquier otro efecto. En cuanto a la expresión, al gesto, las reglas eran abiertas porque cada sujeto, cada tipo, cada fisonomía, requerían de un tratamiento diferente.

En marzo de 1909 descubrió la fotogenia, a la que llamó «visualidad» en el artículo «Retratos fotográficos» de la revista *La Fotografía*. Su hipótesis radicaba en la actitud del retratado: «Lo que se pone ante el objetivo, si es vistoso, agradable y pintoresco, saldrá amable y con visualidad; si es antipático y grosero, resultará desagradable». Observamos que ya realizó entonces un planteamiento absolutamente moderno al implicar al retratado en el resultado final.

Otra de sus aportaciones en la ejecución del retrato fue lo que denominó «repentismo» o capacidad de respuesta ante el comportamiento del modelo, con el fin de obtener y/o captar la mejor imagen. En marzo de 1908 la célebre artista y bailarina Mata Hari visitó su estudio, y dos de los retratos realizados en aquella sesión ilustraron los artículos titulados «En la galería Kåulak» y «El repentismo en la fotografía», dedicado a la capacidad para interpretar la escena e inventar, es decir repentizar, lo que consideró condición esencial, intrínseca en la actividad profesional.

En 1912 resumió su visión del retrato fotográfico en un capítulo del libro *La fotografía moderna* (Cánovas, 1912: 163-168), considerándolo como la más bella y artística de las aplicaciones fotográficas, seguida del paisaje: «Si el soneto es lo más supremo y arduo en la poesía, puede decirse que el soneto de la fotografía es el retrato».

Socialmente, la visión del retratista de estudio no fue nunca la de un creador, un artesano o un experto en la materia, sino más bien la de un obrero cualificado. Se confundían así las tareas del operador, el ejecutor y el resto de profesionales, incluso la del «diseñador» que establecía los criterios de la toma, las luces, los decorados, el ambiente o las distintas poses. También en este último aspecto insistió Cánovas en numerosos artículos, trazando una línea que dejara clara la función del artista, del creador, frente a la de los operadores, aquellos que ejecutaban las instrucciones previamente estudiadas.

### Kåulak dinamizador de la cultura fotográfica

Nos interesa en este trabajo la vuelta de tuerca, la aportación de Cánovas más allá de los retratos, porque en este aspecto marcó diferencia con sus contemporáneos, demostrando que su figura debe ser contemplada como la de un intelectual comprometido con el desarrollo y la difusión del arte fotográfico en España.

La mayoría de los fotógrafos de finales del s. XIX y de comienzos del XX pueden estudiarse desde dos aspectos: las composiciones artísticas, generalmente desarrolladas dentro del concepto *amateur* y el retrato, vinculado a la actividad profesional en el estudio, pero Kåulak fue mucho más y dejó numerosas huellas que conviene recuperar.

En primer lugar hemos de considerar su formación pictórica como paisajista, formado en el estudio de



Figura 4. María Guerrero en Isabel de Castilla. Biblioteca Nacional de España, sig. K7/19.



Figura 5. Catalina Bárcena, h. 1915. Colección Rafael Díez Collar.

Carlos Haes, y como admirador de Francisco Pradilla, autor de composiciones históricas y de quien fue muy amigo. La influencia del paisaje y de la pintura histórica es evidente en las creaciones para tarjetas postales entre 1900 y 1905, período de esplendor del modelo, así como de los denominados *tableaux vivants* (cuadros vivos) o representaciones de escenas de la pintura clásica.

Otra faceta importante es la de crítico literario en dos de los mejores diarios de finales del s. XIX: *La Correspondencia de España* y *La Época*, en los que publicó más de ochenta artículos sobre los acontecimientos artísticos relevantes y sobre las figuras más representativas, con alegatos a favor de las artes decorativas y de su integración en las exposiciones nacionales.

Respecto a su actividad literaria, fue esta una etapa previa a la fotográfica, heredada de la familia, y desarrollada en los años de juventud, de la que resultaron varias novelas y cuentos que publicó entre 1884 y 1895, más una obra tardía: las novelas *Javier Malo* (1884), *El Mosén* (1887) y *Pobres niños ricos* (1918); el conjunto de cuentos *Mocedades* (1890), y las piezas teatrales *¡Ay, Joaquín! ¡Cuanto te quiero!* (1892) y *La condesa está durmiendo* (1895). Publicó además un libro de *Poesías* (h. 1890), el *Ensayo biográfico del célebre navegante Juan de la Cosa* (1892), el texto de gramática *De Madrid a Londres. Manual de la conversación inglesa* (1899), y el libro de botánica *Voz de alarma ante la nueva poda de árboles* (1892).

La música es el aspecto creativo menos conocido, sin referencias a su formación. Se ha localizado una decena de obras varias que compuso en la última década del s. XX: vales, polcas, rigodones, mazurcas, etc. La pieza más popular está fechada en 1908 y se trata de *Káulak: vals brillante para bailar*, partitura que regaló a los clientes del estudio.

Entrando de manera directa en la fotografía, la aportación más destacada en relación con la difusión fue la creación de las revistas *La Fotografía*, que dirigió entre 1901 y 1913, y *Unión Fotográfica*, órgano de difusión de la entidad del mismo nombre que agrupaba a los propietarios de galerías y comercios, cuya gestión realizó en dos etapas entre 1919 y 1924, con un planteamiento similar al de los textos en la prensa y por consiguiente prácticamente desconocido.

*La Fotografía* se tituló *Revista mensual ilustrada, de sus adelantos y aplicaciones en España y en el extranjero*. Se publicaron 147 números entre octubre de 1901 y diciembre de 1913, más otros 12 en 1914 bajo la dirección de Antonio Prast. Fue publicación oficial de la Sociedad Fotográfica de Madrid hasta diciembre de 1905 y sus contenidos son fuente imprescindible para la historia, con temas tan diversos como la técnica, soportes, concursos, derechos, la problemática del sector, el debate sobre los valores documentales y artísticos de la imagen, los procedimientos pigmentarios y las noticias de actualidad. Colaboraron científicos como Santiago Ramón y Cajal y José Echegaray, y Cánovas publicó 308 artículos firmados con su nombre y con varios seudónimos, más 206 fotografías. En *Unión Fotográfica* publicó 45 artículos y una sola fotografía entre enero de 1919 y diciembre de 1923, la mayoría con el objetivo de defender los intereses del sector y fomentar la profesión.

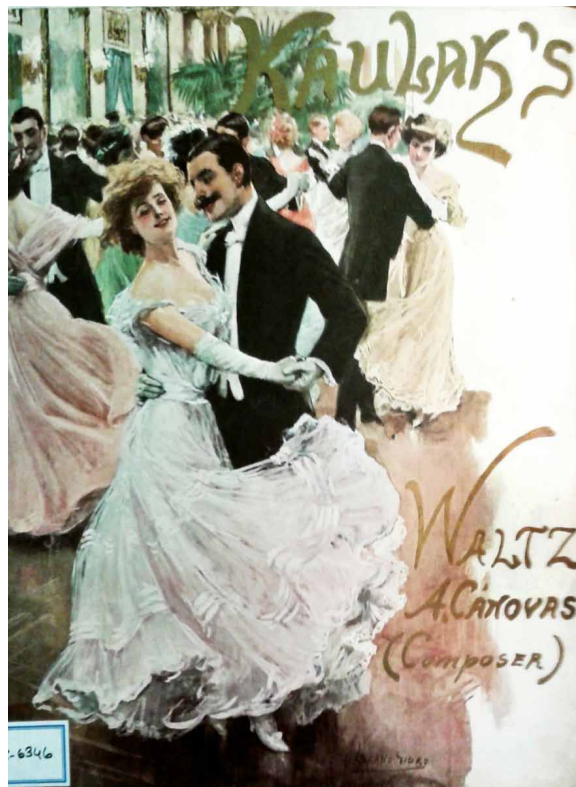


Figura 6. Vals Káulak. Ilustración de Adolfo Lozano Sidro. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.





Figura 7. Portada de la revista *La Fotografía*. Ilustración de Eulogio Varela, 1900.

Sobre la función de Káulak como editor y autor de tarjetas postales, que comercializó personalmente y a través de la gran empresa editorial Hauser y Menet, diremos que su aportación fue extraordinaria, con un centenar de series de diez originales cada una, lo que suma más de mil temas entre paisajes, retratos y composiciones. Algunos de los originales, negativos en vidrio, se conservan en la Biblioteca Nacional de España. Trabajó sobre temas madrileños, retratos de actrices, vistas de España, alegorías, escenas populares, tauromaquia y temas literarios, que presentó en varias series y en dos alfabéticas: A-Z y AA-ZZ. De todas ellas la más popular fue la dedicada a la dolora de Ramón de Campoamor *¡Quién supiera escribir!*, de la que se imprimieron más de dos millones de ejemplares. Podemos afirmar que difundió el estereotipo y la tradición españoles desde la tarjeta postal.

### Los fondos de la Biblioteca Nacional de España y del Archivo de Palacio

Los originales procedentes de la galería Káulak (negativos, positivos y algunos objetos) se conservan fundamentalmente en dos instituciones: la



Figura 8. Tarjeta postal de la serie «¡Quién supiera escribir!», Dolora de Campoamor. Colección J. M. Sánchez Vigil.

Biblioteca Nacional de España y el Archivo de Palacio. Suman en torno a 60 000 y fueron adquiridos por el estado español en cuatro compras realizadas en 1989, 1991, 2003 y 2006.

En marzo de 1989 Juan María Ardizone Cánovas del Castillo, nieto de Kâulak y director del estudio desde los años cuarenta hasta su cierre, ofreció parte del fondo a la Biblioteca Nacional y al Centro del Patrimonio Bibliográfico, si bien el conjunto fue depositado en la Nacional. Poco antes de la clausura de la galería, en mayo de 1989, parte del mobiliario fue entregado al antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), desde donde se supone pasó al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). La nota de registro del material, fechada el 19 de abril de 1989 y conservada en el departamento de Documentación del MEAC, indica que se depositaron dos vitrinas gemelas de tres cuerpos (procedentes del portal de la galería), una vitrina exposición (procedente del estudio), un farolón fanal de bronce y la puerta de entrada al estudio, tipo marquesina *art nouveau*. El MNCARS cuenta además con 32 originales positivos en formatos diversos, procedentes de la donación que realizó Ardizone al MEAC en julio de 1989. En este museo se depositó también una cámara de gran formato con objetivo Dallmeyer fabricado en Londres, que después pasó a los fondos del Museo del Traje, donde se encuentra actualmente.

### Fondos de la Biblioteca Nacional

Los fondos de Antonio Cánovas del Castillo Vallejo (Kâulak) en la Biblioteca Nacional suman alrededor de 56 500 originales (negativos y positivos), adquiridos en las compras realizadas en los años 1989, 1991 y 2006. Se conservan también los ficheros de clientes (tres series), varios objetos de trabajo, un mueble modernista y un forillo o fondo de la galería.

En 1989 se realizó una descripción en la *Guía inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional* (Kurtz, Ortega, 1989: 261), y en 1992 Gerardo Kurtz realizó un inventario de los negativos contabilizando 44 844 que presentó en dos partes: «Archivo comercial» y «Galería de personalidades». Los apartados que establece la Biblioteca Nacional con originales son los que se indican:

- Galería de Hombres Ilustres. kâulak/1/1 a kâulak/1/46
- Fotografías enmarcadas. kâulak/2/1 a kâulak/2/...
- Positivos (Caja marca Kodak). kâulak/3/1 a kâulak/3/1...
- Positivos (Copias realizadas por J. Luis Pérez Martínez). kâulak/4/1 a kâulak/4/...
- Material de entrega y uso interno. kâulak/5/1 a kâulak/5/...
- Ficheros de clientes. kâulak/6/1 a kâulak/6/...
- Cajas de negativos por títulos (especiales). kâulak/7/1-150
- Álbumes de clientes. LF/1 a 11
- Álbum de Carmen Viance. kâulak-LF/12
- Álbum de edificios. kâulak-LF/13
- Álbum Museo Iconográfico. kâulak/17/71
- Nitratos (selección de negativos del estudio). Sin signatura
- Guía Inventario de la Biblioteca Nacional
- Junta de Iconografía Nacional
- Tarjetas postales

De especial interés es el conjunto de 151 cajas cuyo contenido son negativos en su mayoría (Signatura Káulak/7/1-151), generalmente en formatos 18 × 24 cm, si bien la diversidad es amplia (6 × 6 cm, 6 × 9 cm, 9 × 12 cm). El análisis del conjunto (6274 negativos) ha permitido localizar, además de retratos de importantes personajes, los negativos de composiciones pictorialistas de la etapa *amateur* de Cánovas, varios de ellos empleados en la impresión de tarjetas postales a comienzos del s. xx. Se ha realizado el inventario y descripción de los contenidos de dichas cajas, que complementan el conjunto correspondiente a las sesiones de estudio, y que ofrecen a los historiadores e investigadores nueva información sobre arte, fotografía, geografía, tipos y costumbres populares. La estructura es la siguiente: signatura, número de fotos, contenido, formato, soporte y breve descripción de las fotografías.

### Fondos del Archivo y Biblioteca de Palacio

La base de datos de la Biblioteca y Archivo de Palacio permite recuperar 1581 originales: cartas, tarjetas postales, álbumes y fotografías sueltas (negativos y positivos), en gran parte relacionados con Alfonso XIII y la familia real. Las fotografías y álbumes se conservan en el Archivo salvo alguna excepción, y el resto de documentación en la Biblioteca. Parte de los originales fueron adquiridos por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura en la subasta celebrada por la sala Durán el 21 de octubre de 2003.

En el Archivo se conservan las fotografías sueltas y los álbumes catalogados, si bien estos se han agrupado siguiendo la estructura de la base de datos. Prácticamente la totalidad de las fotografías son retratos, y de ellos las dos terceras partes corresponden al rey Alfonso XIII vistiendo todo tipo de uniformes militares. Siendo estas imágenes de gran interés, precisamente por la tipología de los uniformes, consideramos excepcionales las del álbum titulado *Retratos de SS. MM. por Káulak (Secretaría Particular)*, que constituyen una colección de positivos en papel sin retocar, realizados como pruebas de trabajo para



**Figura 9.** El Palmeral de Elche, h. 1900.  
Biblioteca Nacional de España, sig. K7/38.



**Figura 10.** Alfonso XIII con el uniforme de la Armada,  
h. 1915. Colección J. M. Sánchez Vigil.

el escultor Mariano Benlliure, y que nos presentan el rostro del monarca, de frente y perfil, sin retoque ni manipulación alguna. Los álbumes son cinco:

- Álbum 1. *Retratos de SS. MM.* por Kâulak (Secretaría particular). Fechas: 1910-1915; 95 retratos de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battenberg.
- Álbum 2. *Retratos de S. M. Fotografías de Kâulak.* Fechas: h. 1922; 42 retratos de Alfonso XIII.
- Álbum 3. *Familia Real Española.* Fechas: h. 1965; 33 positivos, reproducciones de retratos de los reyes.
- Álbum 4. *Familia Real Española.* Fechas: h. 1960; 33 positivos, fotos de don Juan de Borbón y del príncipe Juan Carlos.
- Álbum 5. *Retratos de Alfonso XIII. Tarjetas postales.* Fechas: 1890-1941; 142 Tarjetas postales, retratos de Alfonso XIII.

La documentación de la Biblioteca se compone de seis cartas dirigidas por Antonio Cánovas (Kâulak) al conde de Las Navas sobre asuntos relacionados con la biblioteca particular de su tío Antonio Cánovas del Castillo, más una tarjeta postal fotográfica del rey Alfonso XIII, el álbum de fotografías de la «Exposición de Cerámica» celebrada en el Palacio de Liria en 1911, y un álbum de sellos editado en Londres en 1926 con retratos de la familia real a partir de fotos de Kâulak.

#### Bibliografía

ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, Esther; FERNÁNDEZ OLALDE, Óscar; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Isidro, y VILLENA ESPINOSA, Rafael (2007): «Tarjetas postales españolas entre repúblicas», en CRESPO JIMÉNEZ, Lucía; Villena Espinosa, Rafael. *Fotografía y Patrimonio: II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Anabad, pp. 22-45.

ALMARZA BURBANO, María Elisa (1995): «Poesía e imagen. Una dolora de Campoamor como tarjeta postal coleccionable», *Boletín de Arte*, n.º 16, pp. 225-234.

ALONSO LAZA, Manuela (2005): *La fotografía artística en la prensa ilustrada*. España, (España 1886-1905). Madrid: Universidad Autónoma. Tesis Doctoral.

— (2004). «Auge y decadencia de un género fotográfico. La ilustración de obras literarias por medio de la fotografía», en *Trasdós. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, n.º 6, pp. 57-77.

CÁNOVAS DEL CASTILLO VALLEJO, Antonio (1912): *La fotografía moderna*. Madrid: Imprenta de J. Fernández Arias.

CARRERO DE DIOS, Manuel (2001): *Historia de la industria fotográfica española*. Barcelona: CCG Ediciones.

COLOMA MARTÍN, Isidoro (1986): *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*. Málaga: Colegio de Arquitectos.

DARÍO, Rubén (1909): «Filmes de la corte I. Kâulak», en *La Nación*. Buenos Aires, 20 de diciembre.

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (2007): «Arte y fotografía (I). El s. XIX», en SOUGEZ, Marie Loup; GARCÍA FELGUERA, María de los Santos; PÉREZ GALLARDO, Helena; VEGA, Carmelo (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

INSENER, Elisabet (2000): *La fotografía en España en el período de entreguerras (1914-1939)*. Girona: Centre de Recerca i Difusió de la Imatge.

KING, S. Carl (2000): «El impresionismo fotográfico en España», en *Archivos de la fotografía. Monográfico, IV* (1), 2000.

KURTZ, Gerardo F.; ORTEGA, Isabel (1989): *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (1997): *Historia de la fotografía española*. Barcelona: Lunwerg.

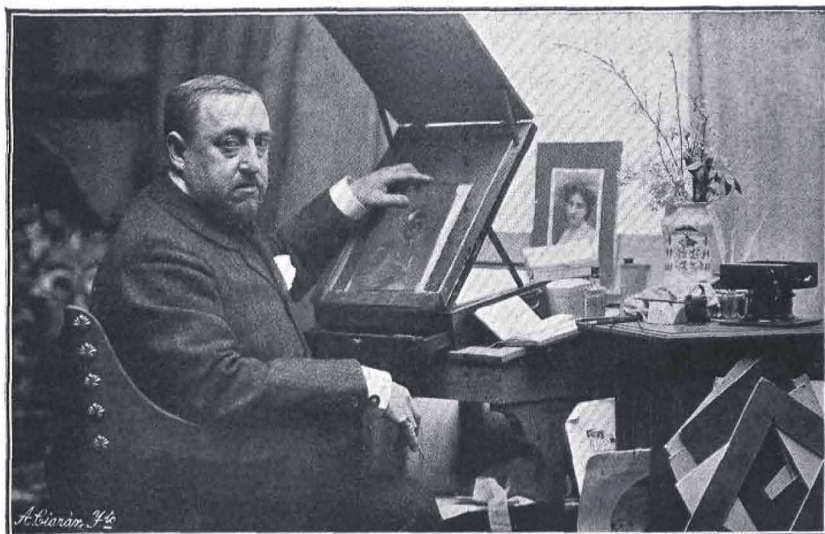
MAGNESIO (1906): «Cánovas», en *La Fotografía*, febrero, pp. 3-6.

RIEGO, Bernardo (2010): *La tarjeta postal en España*. Un siglo de imágenes. Barcelona: Lunwerg.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2013): *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*. Gijón: Trea.

SOUGEZ, Marie Loup (2011): *Historia de la fotografía. Edición revisada y aumentada*. Madrid: Cátedra.

VEGA, Carmelo (2004): *El ojo en la mano. La mirada fotográfica en el s. XIX*. Girona: Centre de Recerca i Difusió de la Imatge.



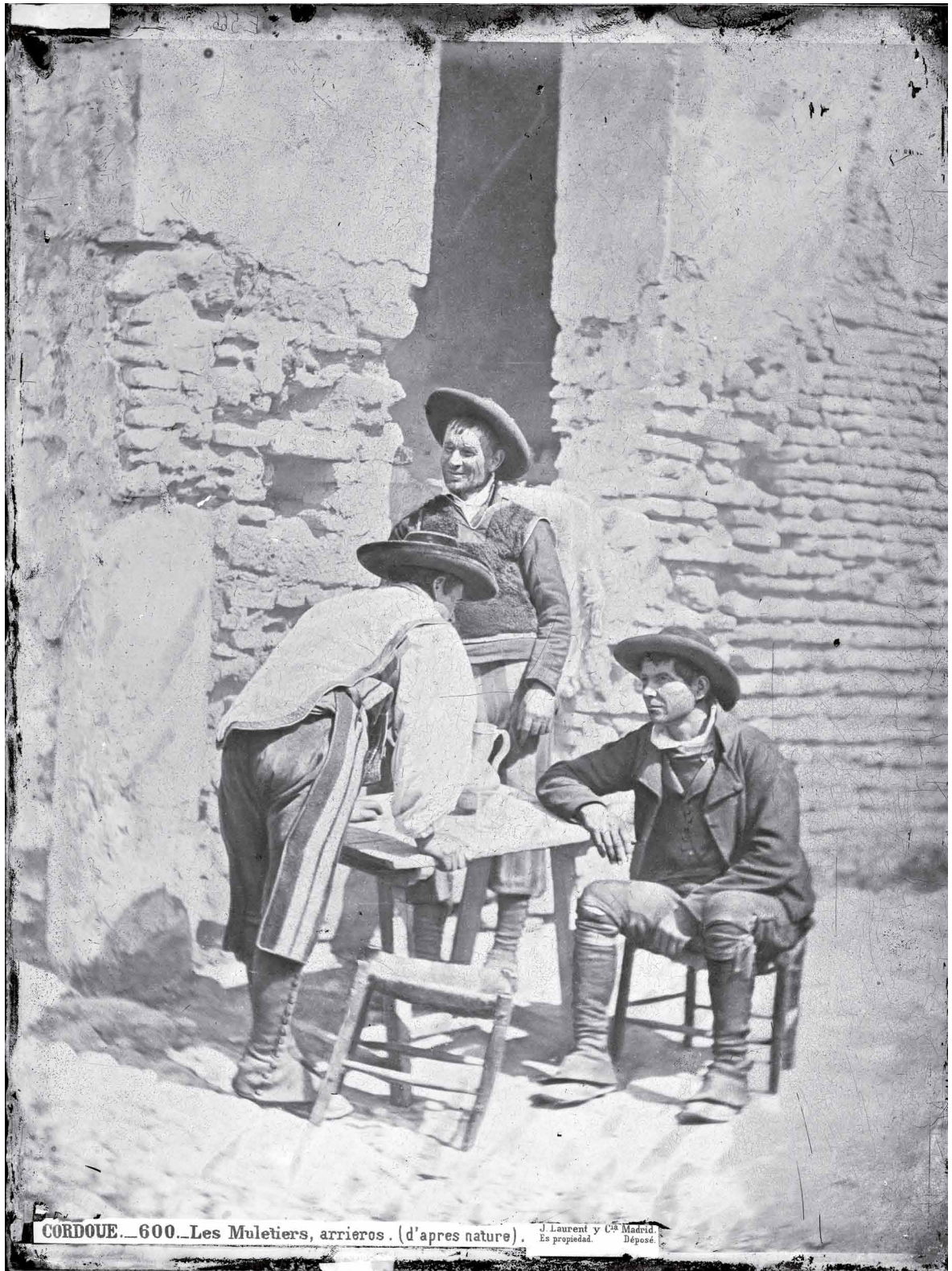
AUTO-RETRATO

Dálton Káulak en su gabinete de trabajo.

sociedad donde cuesta *cinco* céntimos el socorrer á un pobre, *diez* la satisfacción, en kiosco, de la más apremiante de las necesidades, y *quince* el que le limpien á uno las botas, por **quince, diez** y hasta por **cinco** céntimos se puede uno también costear el lujo de que le hagan un retrato...

*A. Barón*





CORDOUE... 600... Les Muletiers, arriers. (d'après nature).

J. Laurent y C<sup>ia</sup> Madrid.  
Es propiedad. Déposé.

# Tipos y trajes: breve historia de un tema fotográfico

Javier Ortiz-Echagüe

Universidad de Navarra

joechague@unav.es

## Resumen

Este artículo trata de examinar el origen del binomio «tipos y trajes» en el contexto de la historia de la fotografía española. Para hacerlo, se analizan una serie de casos, que van desde la serie de «tipos populares» de Jean Laurent, al álbum de *Trajes de Semana Santa* de José Rodrigo, y la serie de *España tipos y trajes* de José Ortiz Echagüe. Los diversos ejemplos, y su comparación con modelos internacionales, muestran cómo la unión de estos dos conceptos procede de una fusión de elementos contradictorios. Por un lado, un modelo de fotografía científica procedente de la etnografía y, por otro, el interés por las culturas regionales, el costumbrismo y la estética de lo pintoresco.

## Palabras clave

Fotografía, indumentaria tradicional, tipos populares, etnografía, José Rodrigo, Jean Laurent, José Ortiz Echagüe

## Abstract

This article studies the origin of the «types and costumes» binomial in the context of the history of Spanish photography. To do so, a series of cases are analyzed, going from Jean Laurent's «popular types» series to Rodrigo's album «Costumes of Semana Santa» and José Ortiz Echagüe's «Spain, types and costumes». The different examples and their comparison with international models, show how the union of these two concepts comes from a fusion of contradictory elements. On one side, a model of scientific photography coming from ethnography and, on the other side, the interest for regional cultures, costumbrismo and the aesthetic of the picturesque.

## Keywords

Photography, traditional costumes, popular types, ethnography, José Rodrigo, Jean Laurent, José Ortiz Echagüe.

*Lorca. Semana Santa. Trajes* es el título de un álbum de José Rodrigo sobre la Semana Santa lorquina conservado en el Museo Universidad de Navarra. Se trata de un conjunto de 34 albúminas, que no pretender ser un recorrido completo ni sistemático por las celebraciones y los personajes. De hecho, es un álbum de hojas móviles, en el que el comprador podía colocar la selección que le interesara, dentro del repertorio que Rodrigo venía reuniendo desde los años sesenta del s. XIX, y en el que seguirá trabajando en los años siguientes. El álbum debe fecharse con posterioridad a 1884, cuando Rodrigo regresa a Lorca después de unos años trabajando en Almería y otros lugares de la zona minera de Levante. Desde entonces, hasta su fallecimiento en 1916, permanecerá en Lorca, dedicado fundamentalmente a la práctica del retrato.

## El Apocalipsis en el estudio del fotógrafo: José Rodrigo

Las imágenes de la Semana Santa realizadas por Rodrigo tienen la peculiaridad de haber sido realizadas en su totalidad en el interior del estudio del fotógrafo. No se trata de fotografías documentales sobre el desarrollo de las procesiones en las calles de la ciudad, sino de retratos estáticos en los que los personajes posan vestidos con sus trajes de Semana Santa. Gisèle Freund (1946: 91) ha comparado los estudios decimonónicos con «el almacén de accesorios de un teatro donde se preparan máscaras de carácter para todos los papeles sociales». Efectivamente, las fotografías del s. XIX muestran un repertorio

bastante estandarizado de alfombras, cortinas, fondos pintados, y complementos como balaustradas, mesas o columnas, que servían para componer imágenes fácilmente identificables de los retratados. Las fotografías del álbum de Rodrigo resultan peculiares en este sentido: no muestran identidades sociales, sino los papeles propios de pasos procesionales. Y esto, en el caso de Lorca, resulta especialmente interesante, pues no solo aparecen representados las escenas de la Pasión habituales en otros lugares, sino todo un recorrido desde el Antiguo Testamento hasta el Apocalipsis.

Esta incongruencia entre el lugar de la fotografía –el estudio del fotógrafo– y la realidad que se pretende representar resulta clara desde la primera imagen del álbum, que representa al mismísimo Padre Eterno, tal como lo muestra el *Grupo del Apocalipsis del Paso Blanco de Lorca* (figura 1). Sentado, con un libro en la mano, barbas blancas y ricas vestiduras, la figura de Dios Padre contrasta con el aspecto cotidiano del estudio del fotógrafo, con su fondo neutro, alfombra geométrica y algunos artificios a la vista, como el artefacto de madera que ayuda al modelo a mantenerse inmóvil durante el prolongado tiempo de exposición que requiere el colodión.



**Figura 1.** José Rodrigo. Padre Eterno. De Lorca. Procesiones de Semana Santa, Trajes, 1884-1900. Museo Universidad de Navarra.

Rodrigo retrata de esta misma manera al resto de personajes de la Semana Santa, que van desde los soldados del ejército del Faraón hasta las visiones de San Juan en el Apocalipsis (figura 2) Según los casos, se mantiene el fondo neutro o se añaden elementos artificiales como balaustradas o cortinas, que completan la escena, y en algunos casos también aumentan su incongruencia. Un efecto que alcanza su punto culminante en la fotografía que muestra la escena del Prendimiento, en la que se ve, a la derecha, la balaustrada con las cortinas y, a la izquierda, un fragmento de un fondo de paisaje pintado, que probablemente quedó olvidado de alguna sesión anterior. Sobre este fondo, los personajes posan según los gestos propios del prendimiento, pero la escena resulta extrañamente estática debido al largo tiempo de exposición requerido (figura 3).

Las fotografías de Rodrigo no solo se venden en el local del fotógrafo, aisladas o formando álbumes como el de Trajes, sino que se difunden también en prensa. Por ejemplo, la revista *La Ilustración Hispano-Americana* (n.º 545, 12 abril 1891) publica varias fotografías de la serie en un artículo de 1891, en forma de grabado. Y una década después, cuando la tecnología ha avanzado lo suficiente para poder imprimir fotografías directamente en prensa, las revistas *Iris* (n.º 100, 6 abril 1901) y *Nuevo Mundo* (n.º 378, 3 abril 1901), dedican dos reportajes a la Semana Santa lorquina ilustrados con imágenes de Rodrigo.

### Trajes y tipos

El álbum de Rodrigo ejemplifica algunas de las dificultades de la fotografía de la época, con sus largos tiempos de exposición, que hacen necesario recurrir a la puesta en escena. Al mismo tiempo, muestra el interés de la fotografía como medio





**Figura 2.** José Rodrigo. *Visión de San Juan*. De Lorca. *Procesiones de Semana Santa, Trajes, 1884-1900*. Museo Universidad de Navarra.



**Figura 3.** José Rodrigo. *Prendimiento*. De Lorca. *Procesiones de Semana Santa, Trajes, 1884-1900*. Museo Universidad de Navarra.

documental: el título, *Lorca. Procesiones de Semana Santa*. Trajes, indica que su objetivo principal es documentar los vestidos que se emplean en las celebraciones lorquinas. En este sentido, el álbum de Trajes continúa una tradición que trata de documentar los modos de vestir que se emplean en distintos lugares, como recuerdos turísticos o como documentación de las culturas locales o exóticas. Luke Gartlan (2006: 241) ha recordado la existencia de colecciones de grabados dedicados a estos temas en los países del Extremo Oriente. Estas publicaciones (como *The Costume of China*, publicada en 1800 por George Henry Mason) tienen su explicación en el marco del dominio colonial británico, pero se pueden encontrar también en otros contextos. En España hay casos semejantes, como la *Colección de trajes de España*, grabados por Juan de la Cruz Cano y Olmedilla en 1777, o la serie de aguafuertes que publica Juan Carrafa con el mismo título en 1825. En estos casos, se trata de ofrecer representaciones gráficas de la vida popular, con un sentido instructivo y de entretenimiento, lo mismo que ocurría con los *Trajes* de Rodrigo.

Sin embargo, ya desde estos casos, el tema de los trajes difícilmente aparece aislado, sino que se une inmediatamente a quienes los visten. La mencionada *Colección de trajes* de Cano es un buen ejemplo de esto. Los títulos de las láminas indican, en unos casos, oficios o funciones sociales: la naranjera, la gacetera, el barbero, el alguacil, etc.; en otros, se refieren a procedencias geográficas (el andaluz) o directamente étnicas (la paya). Esto resulta especialmente claro en la serie de castas americanas. «De español e india sale mestizo», dice la lámina 61, la primera de una serie dedicada a la unión de las distintas castas. Aquí se puede ver la concepción subyacente a estas obras: los trajes van vinculados a determinados oficios o precedencias geográficas, pero también a tipos raciales.

Esta vinculación entre el tema de los trajes y el de los tipos aparece como una fórmula ya establecida en publicaciones de mediados del s. XIX, que se emplea en contextos muy diversos. Por ejemplo, en el libro José de Olona, *Recuerdos de Andalucía. Costumbres, tipos, trajes* (1861), se refiere a estereotipos sociales: «Y pues dicho está, presento, sin más vueltas ni revueltas, el tipo privilegiado del contrabandista en regla: buen mozo, valiente, osado...» (Olona, 1861: 97). O en crónicas periodísticas ilustradas, como el *Diario de un testigo de la guerra de África* de Pedro Antonio de Alarcón (1859), que, según indica su subtítulo, va «ilustrado con vistas de batallas, de ciudades y paisajes, tipos, trajes y monumentos, con el retrato del autor y de los principales personajes, copiados de fotografías y croquis ejecutados en el teatro de la guerra». Esto no es exclusivo de España. La colección de litografías que Bertall dedica a describir la fracasada experiencia de la Comuna de París, se titula *Les Communeux 1871: types, caractères, costumes*, lo que muestra cómo esta fórmula se encuentra ya establecida en el contexto europeo.

### **Tipos españoles: Jean Laurent**

El tema de los trajes aparece unido al de los tipos, que, de este modo, amplía su contenido más allá de lo estrictamente etnográfico. Efectivamente, a lo largo del s. XIX se dan varios intentos de aplicar una metodología científica a la representación de los tipos humanos. En 1869, por ejemplo, Thomas Henry Huxley plantea un sistema para realizar «series sistemáticas de fotografías de las diversas razas humanas que existen en el Imperio Británico» (cit. en Edwards, 1990: 245). Este «sistema» implicaría respetar una serie de características: el individuo debe presentarse completamente desnudo, de frente y de perfil, junto a un listón que permite hacer mediciones. Este y otros proyectos encontrarían, sin embargo, muchas dificultades, y se abandonarían muy pronto. En consecuencia, el modelo más purista dejará paso a una noción más amplia de los «tipos», que se refiere también a oficios, clases sociales o culturas locales. Muchos libros etnográficos no solo incluyen imágenes de individuos desnudos, sino también otros elementos de su cultura, trajes incluidos. Ya se han citado algunos ejemplos de esto. Hay otros, como el libro de Elisabeth Muller, *Le monde en estampes. Types et costumes des principaux peuples de l'univers* (1858), o el estudio de Friedrich Ratzel sobre Las razas humanas, que se traduce al castellano en 1888 con el siguiente subtítulo: *Edición profusamente ilustrada con preciosos grabados representando los diferentes tipos etnográficos, armas, utensilios, trajes, etc.*

Esta unión entre el interés por las tipologías y los trajes se puede ver en la serie de retratos de personajes vestidos en trajes populares que realiza Jean Laurent en 1878. Con ocasión de la boda de Alfonso XII, viajan a Madrid representantes de las diversas regiones de España, y Laurent realiza retratos de las



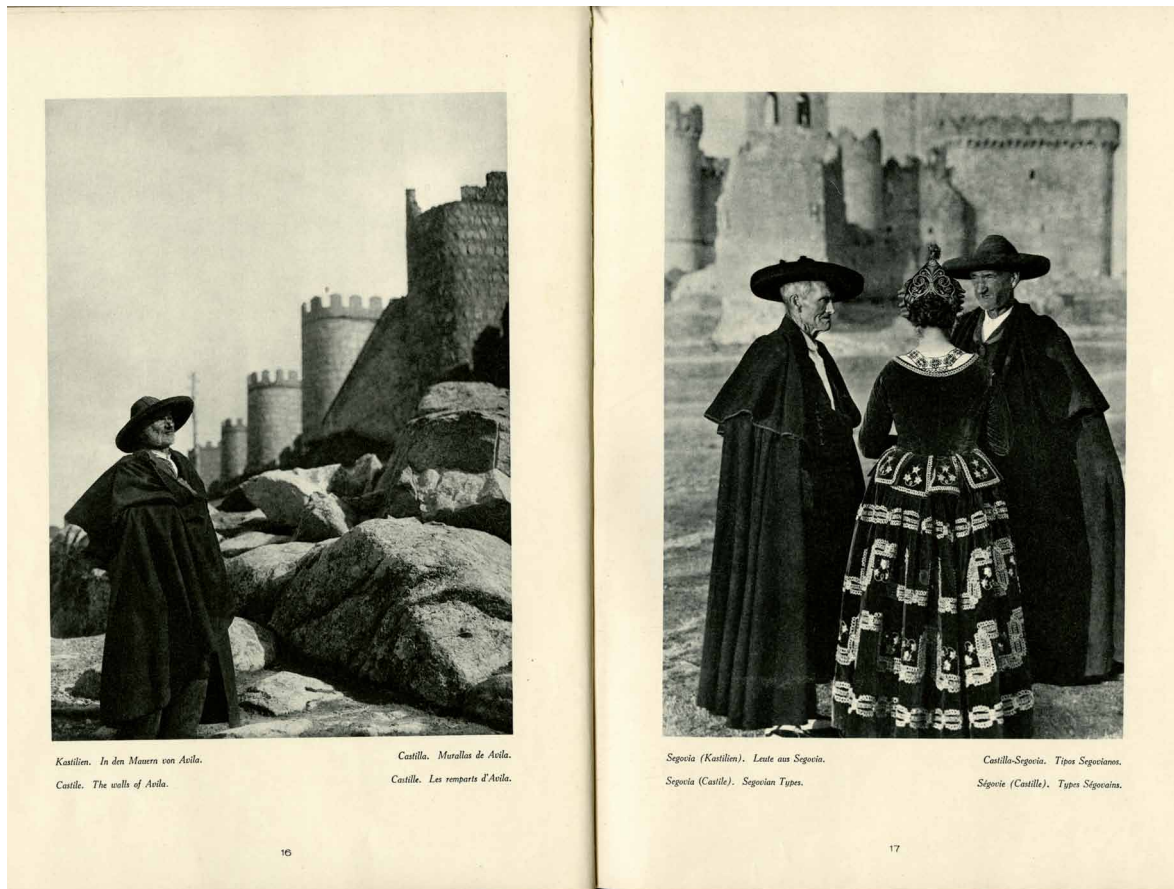
**Figura 4.** Jean Laurent. Alicante. *Paysan et paysanne*, 1878. Museo Universidad de Navarra.



**Figura 5.** Jean Laurent. Murcia. *Habitant de la province (d'après nature)*, 1870. Museo Universidad de Navarra.

distintas parejas vestidas con sus trajes regionales, en un sencillo escenario formado por una tela lisa de fondo y una alfombra (figura 4). Un modo de fotografiar en un marco uniforme y neutral, que Juan Naranjo (2003:16) ha vinculado a la descontextualización propia de la fotografía antropológica. En este sentido, estas fotografías de Laurent recuerdan las del álbum de *Trajes de Rodrigo*: por el ambiente artificial del estudio fotográfico, por la pose algo rígida debida a los largos tiempos de exposición, y por el protagonismo que adquieren los trajes, que en este caso va unido al carácter de «tipos» que tienen los modelos.

Sin embargo, no todas las fotografías responden a este modelo. El catálogo de la casa Laurent de 1863 se refiere a una serie de *Trajes y costumbres nacionales*, también realizadas en estudio, que con el tiempo se ampliará hasta formar una colección de *Tipos raciales, trajes y costumbres de España* (Naranjo, 2003: 16; Domeño, 2004: 121). En esta ya no solo se incluyen imágenes de estudio, sino también otras llamadas *d'après nature*. Aquí, la fórmula se amplía, no solo en lo conceptual, sino también en lo estilístico: ya no son imágenes de estudio según el modelo de la pura fotografía etnográfica, sino escenas al aire libre en las que los retratados posan simulando alguna actividad. En general, son muy teatrales, debido a los largos tiempos de exposición que todavía requiere el colodión (figura 5). Son, podría decirse, *tableaux vivants*: cuadros que recrean escenas populares, en las que el gusto por lo pintoresco se une al carácter sistemático de la fotografía etnográfica. En este sentido, la fotografía de Laurent es muy distinta de la de fotógrafos victorianos como Lady Hawarden, cuyas representaciones de «tipos» se mezclan de modo algo confuso con interpretaciones de personajes históricos o literarios (Bajac, 1999: 16). La serie de Laurent responde a un intento de documentación de la indumentaria de las diversas regiones del país. Y, en consecuencia, las propias imágenes no se entienden como representaciones de individuos, sino como una clasificación que se refiere a oficios, regiones o grupos sociales: montañeses, maragatos, riberños, un charro, grupo de arrieros, el aguador, un pastor, una gitana...



Kastilien. In den Mauern von Avila.  
Castile. The walls of Avila.

Castilla. Murallas de Avila.  
Castile. Les remparts d'Avila.

Segovia (Kastilien). Leute aus Segovia.  
Segovia (Castile). Segovian Types.

Castilla-Segovia. Typen Segovianos.  
Segovia (Castile). Types Segovianas.

**Figura 6.** José Ortiz Echagüe. *Tipos y trajes de España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1930. © José Ortiz Echagüe, VEGAP, Madrid, 2016.

Laurent aparece, así, como un fotógrafo documental encargado de recoger en imágenes la vida popular de las diversas regiones. En este sentido, su proyecto es paralelo al de Valeriano Domínguez Bécquer quien, por encargo de la Corona, se encargaría de realizar «cuadros que recuerden en lo futuro las actuales trajes característicos, usos y costumbres de nuestras provincias» (Real Orden de 6 de febrero de 1865, cit. en Díez, 2007: 187). Un proyecto del que resultaría una serie de pinturas conservadas en el Museo del Prado, que también se difunde, en forma de grabado, en revistas como *La ilustración católica*. Y de hecho, en la prensa, Laurent aparece en cierto modo unido a Domínguez Bécquer, pues sus imágenes también se publican en forma de grabado en diversos momentos (por ejemplo, *La ilustración española y americana* reproduce, en su número del 1 febrero 1873, unos *Tipos valencianos* de Laurent). Las limitaciones técnicas de la prensa igualan pintura y fotografía a través de su reproducción en forma de grabado.

**Tipos y trajes: José Ortiz Echagüe**

El tema de los «tipos» en el s. XIX une así varias tradiciones: por un lado está frecuentemente vinculado al de los trajes, de tipo turístico o artístico, pero también a la fotografía etnográfica, de carácter científico. Es decir, se trata de un territorio de fronteras difusas, en el que el interés por el registro de la realidad no va acompañado de un «estilo documental», tal como se definirá en el s. XX (Lugon: 2010), sino que continúa con una cierta estética de lo pintoresco, donde lo anecdótico aparece unido a la descripción.

Sobre esta base se desarrolla el proyecto fotográfico de José Ortiz Echagüe, que en las primeras décadas del s. xx continúa trabajando en la documentación de los trajes populares, hasta reunir material suficiente para publicar un libro, que se titulará *Spanische Köpfe* en la primera edición alemana de 1929, y *Tipos y trajes de España* en la edición castellana que aparece al año siguiente. El título del libro plantea una cierta continuidad con los trabajos anteriores, aunque también presenta algunas peculiaridades. Desde su misma introducción se insiste en el carácter documental de las imágenes: «La fotografía es, ante todo, documento», dice Ortiz Echagüe (1929: 37), quien insistirá siempre en que sus imágenes no son de estudio, sino que están realizadas en los mismos lugares donde viven los retratados. Su propósito es el mismo que antes se había planteado Valeriano Domínguez Bécquer: documentar una realidad en peligro de extinción. Los trajes populares –dice Ortiz Echagüe (1925: 419)– son «un tesoro que desaparece», y «solo la fotografía con su capacidad de reproducción es capaz de capturarlo antes de su completa desaparición» (figura 6).

Sin embargo, también hay otros factores. Por un lado, en la obra de Ortiz Echagüe siempre hay una cuidada puesta en escena, que a veces recuerda las poses de la pintura clásica, y que da una cierta monumentalidad a las obras. Él mismo lo reconoce sin problemas: «Después de vencer las protestas de los modelos para vestir los trajes de sus ancestros, los reúno en el lugar previamente seleccionado, en la típica plaza o la humilde iglesia en lo alto de una colina...» (Ortiz Echagüe, 1925: 419).

Pero lo más singular es, quizás, la técnica empleada: Ortiz Echagüe realiza sus fotografías al carbón directo sobre papel *fresson*, un procedimiento pigmentario que implica un proceso muy laborioso y que determina el aspecto de la copia final. Esta se imprime en un papel rugoso, como de acuarela, que le confiere una textura muy característica, al mismo tiempo que implica una gran pérdida de detalle. Al mismo tiempo, la base de estas copias son pigmentos de carbón, por lo que ofrecen unos negros muy profundos, que a primera vista pueden parecer de carboncillo. Todo esto implica una paradoja presente en la obra de Ortiz Echagüe, heredada de la tradición anterior: aunque su proyecto tiene una pretensión de ser documental y sistemático, el propio soporte sobre el que se realiza implica una necesaria pérdida de información, y por eso está vinculado al mundo del arte (figura 7).

Las fotografías de *Tipos y trajes* son retratos realizados en distintos lugares de la Península. Su tema fundamental son los trajes. Los títulos indican lugares (*Tipo castellano*), oficios (*La ventera de Guisando*) o actividades (*Campesinos orando*). En muchos casos se habla de «tipos», en su doble vertiente. En algunos casos, «tipos» se refiere a un concepto directamente «racial», como cuando J. García Mercadal, en su capítulo introductorio, se refiere a «la perdurabilidad del tipo racial correspondiente al aragonés de las tierras altas, que formaba ya en la guardia de nuestro rey Alfonso, el Batallador» (Ortiz Echagüe, 1929: 22). En otras ocasiones, sin embargo, son los trajes los que definen el «tipo», tal como indica el propio Ortiz Echagüe (1929: 37): «Las cabezas cubiertas con originales pañuelos o descomunales y puntiagudas monteras, hacen del tipo zamorano algo único en trance de extinción».

La obra de Ortiz Echagüe hereda, así, las ambigüedades de los modelos decimonónicos, y las aumenta al emplear técnicas propias de la fotografía «de arte». En este sentido, su proyecto se asemeja al de otros fotógrafos contemporáneos como Edward Curtis, que en su magna obra *The North American Indian* (1907-1930), se proponía documentar la vida «de unos pueblos que pierden rápidamente los rasgos de su carácter aborígen y que, en última instancia, están destinados a ser asimilados por la “raza superior”» (Curtis, 1993: 23). *Vanishing Indian types*, es el título de una serie de artículos que Curtis publica en 1906 para reivindicar la cultura de los indios norteamericanos, que indica cómo los «tipos» siguen siendo un tema fundamental en su trabajo. La obra de Curtis comparte muchas de sus paradojas con la de Ortiz Echagüe: ambos tratarían de unir el «rigor científico» con las intenciones estéticas, y recurrieron cuando fue necesario a la puesta en escena o el retoque de las imágenes.

Ortiz Echagüe publica la edición española de su libro en 1930, el mismo año en que Curtis publica el último volumen del monumental trabajo. Los dos proyectos resultan, así, estrictamente contemporáneos. Por esas mismas fechas, la fotografía moderna ha empezado ya a definir lo que se llamará «estilo documental». En 1929, el mismo año en que Ortiz Echagüe publica *Spanische Köpfe* en la editorial Wasmuth de Berlín, August Sander publica en Múnich *Antlitz der Zeit*, un álbum de retratos



**Figura 7.** José Ortiz Echagüe. *Montehermoseña sentada*, 1931. © José Ortiz Echagüe, Museo Universidad de Navarra, VEGAP, Madrid, 2016.

de la sociedad alemana de la época. La obra de Sander no trata de hacer una descripción cultural o racial, sino de clase: se trata de retratos frontales, sin retoque ni iluminación artificial, de diversos personajes clasificados según profesiones o categorías sociales. Alfred Döblin, en su introducción, se refiere explícitamente a los diversos «tipos» que recoge el libro: campesinos, revolucionarios, obreros... aunque también explicita que la fotografía de Sander ofrece un «análisis sociológico sin palabras», formado por puros «retratos», sin necesidad de «vestidos folklóricos» (Döblin, 1997: 192). No hace falta decir más para indicar la diferencia con modelos anteriores como el de Curtis u Ortiz Echagüe: el enfoque «regional» o «racial» pasa a ser de «clase». El trabajo de Sander se podría considerar como una versión adaptada y modernizada del tema de «tipos y trajes».

## España mística

Parece que, al llegar a los años treinta, el tema de «tipos y trajes» había alcanzado una cierta madurez. En adelante ya no será una fórmula habitual, tal como lo había sido en el s. XIX y en las primeras décadas del XX. Pero tampoco es que las imágenes anteriores hayan pasado al olvido: la prensa y otros medios las siguen reproduciendo, por lo que siguen teniendo cierta vida gracias a las nuevas interpretaciones. La Semana Santa de Lorca, de la que ya se ha hablado, es un buen ejemplo de esto.

Después de la publicación de *Tipos y trajes*, Ortiz Echagüe sigue trabajando en diversos temas relacionados con la cultura española. Este interés le lleva a la publicación, en 1939, de *España. Pueblos y paisajes*, y, en 1943, de *España mística*. El primero de ellos abre su obra a temas que no había tratado hasta entonces (fundamentalmente el paisaje), mientras que el segundo mantiene una cierta continuidad con *Tipos y trajes*, aunque se limita al ámbito más específico de la temática religiosa.

Muchas de las imágenes de *España mística* mantienen el estilo de *Tipos y trajes*: retratos de composición muy cuidada, realizados en los lugares donde viven los personajes retratados, muchos de ellos religiosos en sus conventos o monasterios. En otros casos, se trata de fotografías de exteriores que documentan las tradiciones religiosas españolas. Entre ellas, pueden encontrarse algunas imágenes de la Semana Santa lorquina. En la primera edición del libro, por ejemplo, se reproducen varias imágenes dedicadas a este tema: el paso de Cleopatra, una serie de arcángeles, Salomón en su carro... La más llamativa es la que muestra el grupo de la Gloria y los infiernos: un paso en el que se ve a San Miguel en lo alto, vestido de blanco con espada de fuego, sobre un grupo de demonios alados y armados con tridentes, aunque encadenados por el poder celestial (figura 8).

Los pasos lorquinos tendrían una gran difusión en prensa durante las primeras décadas del s. XX. En 1934, el cineasta José Val del Omar realiza una filmación de la Semana Santa lorquina, que contiene una extraña secuencia en la que se ve a Satanás agitando la cabeza, para pasar sin solución de continuidad a un grupo de niños riéndose (Herrera, 2003: 132). Y en la prensa de esos años es relativamente frecuente encontrar reportajes con fotografías de las fiestas de Lorca (por ejemplo, *Blanco y negro*, 9 de abril de 1933; o *Estampa*, n.º 378, 13 de abril de 1935).

En cuanto a José Rodrigo, también él había realizado una imagen de la figura del Satanás de Lorca, aunque no está incluida en el álbum de Trajes. Se trata de una representación del «momento en que, castigado por Dios, fue arrojado del Cielo y condenado a las tinieblas del averno» (Munera, Muñoz y Sánchez, 2005: 195). Como el resto de la serie, es una imagen de estudio sobre un fondo neutro, encadenado entre rocas de cartón piedra (el San Miguel que se ve en la imagen de Ortiz Echagüe solo se añadiría más tarde). Las dos revistas antes mencionadas (*Iris* y *Nuevo Mundo*, ambas en abril de 1901), reproducen esta imagen, llamándola indistintamente *Lucifer* o *El Ángel Caído*. Algunos años más tarde, en la Semana Santa de 1936, esta misma imagen adquiriría un protagonismo extraordinario al aparecer en la cubierta de la revista *Mundo Gráfico* el 8 de abril de 1936, junto a un texto, entre divertido y profético: «Aquí tienen ustedes, lectores –decía–, a Satanás, vencido, encadenado. Tiene larga melena, espesa barba negrísima y unas alas de murciélago. Su mirada es cruel, sus intenciones, terribles. Así lo sacan en Lorca durante la Semana Santa, en el Paso Azul» (figura 9).



**Figura 8.** José Ortiz Echagüe. *España mística*, Madrid: Editora Internacional Manuel Conde López, 1943. © José Ortiz Echagüe, VEGAP, Madrid, 2016.



**Figura 9.** José Rodrigo, Satanás, en *Mundo gráfico*, 8 de abril de 1936, cubierta.

Estos casos muestran la difusión de estas imágenes en un contexto de asentamiento del turismo y el interés por la cultura popular. Al mismo tiempo, indican hasta qué punto los modelos conviven: las fotografías de estudio de Rodrigo se siguen publicando cuarenta años después, casi coincidiendo con las imágenes que Ortiz Echagüe realiza en la posguerra. Cada uno muestra las diversas aproximaciones y variantes que se han dado un tema fotográfico que recorre los s. XIX y XX.

#### Bibliografía

- ALARCÓN, Pedro Antonio de (1859): *Diario de un testigo de la guerra de África*. Madrid: Gaspar Roig.
- BAJAC, Quentin (1999): *Tableaux vivants: fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*. París: Réunion des musées nationaux.
- BERTALL (1880): *Les Communeux 1871: Types, caractères, costumes*. París: Plon, 1880.
- CARRAFA, Juan (1825): *Colección de trajes de España*. Madrid: Calcografía Nacional, 1825.
- CRUZ CANO Y OLMEDILLA, Juan de la (1777): *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprende todos los de sus dominios*. Madrid, Casa de M. Copin.
- CURTIS, Edward (1993): El indio americano, vol. I, *Los beduinos de América*, Barcelona: José J. De Olañeta.
- (1906): «Vanishing Indian Types. The Tribes of the Southwest», en *Scribner's Magazine*, vol. XXXIX, n.º 5, mayo.
- DÍEZ, José Luis (2007): *El s. XIX en el Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.



- DÖBLIN, Alfred (1929): «Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit», prólogo a August Sander, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*. München: Transmare Verlag. Traducción francesa en Olivier Lugon (1997), *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.
- DOMEÑO, Asunción (2004): «Los tipos de Laurent. La serie d'après nature», en *De París a Cádiz. Calotipia y colodión*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- EDWARDS, Elizabeth (1990): «Photographic 'Types': the Pursuit of Method», en *Visual Anthropology*, vol. 3, n.º 2-3.
- FREUND, Gisèle (1946): *La fotografía y las clases medias en Francia durante el s. XIX. Ensayo de sociología y de estética*. Buenos Aires: Losada.
- GARTLAN, Luke (2006): «Types or Costumes: Reframing Early Yokohama Photography», en *Visual Resources*, vol. XXII, n.º 3, septiembre.
- HERRERA, Javier (2003): «Val del Omar en Murcia: el documental Fiestas cristianas / Fiestas profanas», en *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- LUGON, Olivier (2010): *El estilo documental: de August Sander a Walker Evans (1920-1945)*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- MULLER, Elisabeth (1858): *Le monde en estampes. Types et costumes des principaux peuples de l'univers. lithographies par J. Bocquin d'après les dessins de mm Leloir et Fossey*. Paris: Amédée Bédélet.
- MUNERA RICO, Domingo; MUÑOZ CLARES, Manuel, y SÁNCHEZ ABADÍE, Eduardo (2005): *Perspectivas de la Semana Santa de Lorca*. Lorca: Editora Regional de Murcia.
- MUÑOZ CLARES, Manuel (2002): *José Rodrigo 1837-1916*. Murcia: Murcia Cehiform.
- NARANJO, Juan (1997): «Photography and Ethnography in Spain», en *History of Photography*, vol. 21, n.º 1, Primavera.
- (2003): «El impacto de la fotografía en la sociedad española del s. XIX», en *La fotografía en la España del s. XIX*. Barcelona: La Caixa.
- OLONA, José de (1861): *Recuerdos de Andalucía. Costumbres, tipos, trajes*. Barcelona: Librería de Salvador Manero.
- ORTIZ ECHAGÜE, José (1930): «El traje popular en España», en *Tipos y trajes de España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1925): «My Photographic Career», vol. XXXII, n.º 9, September.
- ORTIZ-ECHAGÜE, Javier (2014): «José Ortiz Echagüe, Spanische Köpfe, 1929», en Horacio Fernández (ed.), *Fotos & libros. España 1905-1977*. Barcelona: RM / Madrid: Museo Reina Sofía.
- RATZEL, Federico (1888): *Las razas humanas. Edición profusamente ilustrada con preciosos grabados representando los diferentes tipos etnográficos, armas, utensilios, trajes, etc., de todos los países del globo*. Barcelona: Montaner y Simón.



Álbum de familia. Colección particular.

# Notas sobre el álbum de familia, la memoria y el olvido

**Pedro Vicente**

Máster Fotografía y Diseño ELISAVA  
y director de VISIONA

## Resumen

El álbum de familia es un objeto de significados emocional y culturalmente complejos, un conjunto de prácticas domésticas que conjuga memoria, nostalgia, heridas del pasado, felicidad, sueños, lo desconocido, lo imaginado, pérdidas y hallazgos, todo ello al mismo tiempo. Este tipo de fotografía tan cotidiana es una especie de talismán en el cual el pasado es percibido como algo estanco, quieto, depositado en un determinado lugar, de forma que puede volver a vivirse y experimentarse, infinitamente. Aunque la fotografía se ha entendido tradicionalmente como un contenedor para la memoria, y especialmente la memoria familiar y personal, también cumple con otra función además de la de guardar memorias, las produce. Esta producción de memorias define el carácter construido y constructivo de las fotografías del álbum de familia, y que nos permite reordenar nuestra historia, de tal forma que podemos eliminar aspectos y momentos que queremos olvidar, o no recordar, pero también vivir, organizar, presentar, representar, recordar, reorganizar y revivir nuestras vidas con nuestras propias reglas a través de las imágenes que componen nuestro álbum.

## Palabras clave

Familia, memoria, olvido, álbum, subjetividad.

## Abstract

The family album is an object of emotional and culturally complex meanings, a set of domestic practices that combines memory, nostalgia, past hurts, happiness, dreams, the unknown, imagined, losses and findings, all at the same time. This type of everyday photography is a kind of talisman in which the past is perceived as tight, still, deposited in a certain place, so you can re-live and experience, infinitely. Although photography has traditionally been understood as a container for memory, and especially family and personal memory, it also fulfills another function besides saving the memories, it produces them. This production of memories defines the constructed and constructive character of the photographs of the family album, and allows us to reorder our history, so that we can eliminate aspects and moments that we want to forget, or not remember, but also to live, organize, present, represent, remember, reorganize and revive our lives with our own rules through the images that make up our album.

## Keywords

Family, memory, oblivion, album, subjectivity.

## Familia

La familia es una de las instituciones más antiguas de nuestra sociedad, seres humanos de todos las eras han nacido, crecido y vivido toda o gran parte de su vida en el seno de una familia; las han creado y las han destruido, las han amado y las han odiado. Nuestra necesidad vital de vivir en grupos estables en los que se generen alianzas basadas en la cooperación entre individuos con vínculos fraternales, y que se mantienen agrupados para preservar, defender y potenciar sus intereses y recursos y su propia continuidad, han hecho de la familia uno de los pilares fundamentales de la evolución del ser humano. Estos grupos familiares han tenido fundamentalmente dos necesidades básicas: por un lado, la necesidad de vivir juntos en comunidades en armonía para ayudarse los unos a los otros en tareas primarias como la caza, la recolección de alimentos, la reproducción, la defensa frente a depredadores, la búsqueda de cobijo, etc. Por otro lado, la necesidad de buscar amparo frente al dolor y desconcierto de la vida cotidiana, que se derivan de la vulnerabilidad humana frente a la adversidad, los fracasos profesionales, las tormentosas relaciones sentimentales, la muerte de los seres más queridos o la propia decadencia. La familia tiene esta duplicidad, material y emocional a la vez, requiere de la esencia física

para existir, necesita de lo inmaterial para permanecer. Además está formada por una parte pública y privada al mismo tiempo: es el sitio en el que se generan las relaciones interpersonales más íntimas y desde ella se genera una construcción social pública sujeta a todo tipo de presiones. Pertenecer a una familia u otra define las bases de nuestra vida social y educación, supone una etiqueta ideológica, social y económica de por vida, una decisiva y determinante categoría social y antropológica, en definitiva, es un símbolo colectivo que acaba por definir nuestra identidad personal (Vicente, 2014).

Tras las dos guerras mundiales del s. xx la familia fue uno de los ejes estructurales para la reconstrucción de la cohesión social, además de ser el pilar social fundamental de la sociedad moderna sobre la que esta se sustenta a lo largo de todo el s. xx y principios del s. xxi (Segalen, 1992). El concepto de familia contemporánea, ese lugar, esa experiencia en donde el amor y el odio, el cariño y la violencia, el poder y la dependencia se encuentran, en donde se gestionan y viven relaciones personales complejas, está cambiando, quizás de una manera más rápida e imprevisible que nunca. Estos incasantes cambios en el rol de la familia dentro de nuestra sociedad contemporánea revelan cuestiones tales como ¿qué es la familia hoy en día?, ¿puede todavía considerarse la familia como la unidad básica de nuestra sociedad en pleno s. xxi?, ¿por qué seguimos formando familias?, ¿tiene sentido cualquier intento de definición de la familia? La familia es el origen de la vida, pero también es frente a la muerte cuando una familia es más familia que nunca, cuando la familia se vuelve a reunir para despedir al difunto, pero también para reorganizarse ante esa pérdida. Del origen de nuestro modelo de familia cerrado, estable y unitario, hemos evolucionado a otro mucho más heterogéneo, múltiple y provisional, en constante evolución, que dependiendo de unas circunstancias u otras está compuesto por unos u otros miembros, así como por un número variable de ellos. Padre, quizás, no hay más que uno, pero familias, las que uno necesite, quiera o pueda tener. La familia, hoy en día, es para quien la necesita. Y, en muchos casos, solo para cuando se necesita. La familia viene sin manual de instrucciones; tampoco se puede devolver. Por supuesto, se pueden formar muchas y nuevas familias, tantas como tiempo tengamos para construirlas, incluso tener varias a la vez. Sin embargo, aunque podamos renunciar a nuestra familia, esta nunca dejará de serlo. Se puede desertar, y ser desterrado, pero nunca se perderá la condición. Nuestra familia siempre será nuestra familia, aunque no (se) ejerza. En este sentido, la familia es definitiva, no tiene retorno.



Imagen 1. Álbum de familia. Colección particular.

## Álbum

Esta constante evolución y transformación a la que se ha visto sometida la figura de la familia en los últimos años, y su consecuente reconocimiento social y legal, ha supuesto un cambio radical no solo en nuestra manera de entender la familia, sino también en nuestro modo de relacionarnos con y en ella, y, por supuesto, de representarla, de fotografiarla, de generar y guardar su historia y pasado, y en la forma en que consumimos esas imágenes/memoria. El álbum de familia tiene un rol crucial en la creación, subsistencia y evolución (e incluso destrucción) de la familia, necesario para recordar e imaginar cómo es/era/debería ser la familia. Las memorias que las fotografías familiares encapsulan se consumen en el presente, pero son creadas para un futuro imaginado, viajan desde el tiempo y la distancia. Y en realidad, cuanto más distancia y durante más tiempo viajan, más significación adquieren y más valiosas son para la familia a la que se refieren. Pero la fotografía de familia no es solo un accesorio de nuestros recuerdos, es también un conjunto de reglas visuales que los modelan y por las que se rige nuestra memoria (Silva, 1999). Estas imágenes tienen la capacidad de crear, interferir, perfilar y poner a prueba nuestros recuerdos, tanto individuales como colectivos, dándole forma a nuestras memorias y funcionando como tecnologías de la memoria que producen tanto recuerdos como olvido. La mayoría de estas fotografías tienen funciones esencialmente privadas, acumulando significados a través de su relación con los recuerdos, los espacios vividos, los acontecimientos, las experiencias y las historias de las personas, siempre desde lo individual hacia lo colectivo.

Las fotografías de familia son sin lugar a dudas las fotografías que más hacemos y en las que más aparecemos. Contra lo que se podría suponer, son imágenes bastante sofisticadas y complejas tanto de hacer como de leer: quién hace la foto, cómo la hace y en qué momento, quién aparece o quién no aparece son elementos que construyen las complejas relaciones de poder dentro de las políticas familiares y su representación. También la construcción y el mantenimiento del álbum como objeto, como tótem de culto al pasado, a la historia familiar, su producción, su uso y su consumo forman parte de una compleja serie de relaciones interpersonales y roles preestablecidos dentro del núcleo familiar. Ante el álbum el niño descubre que sus abuelos también fueron niños y jóvenes, que se casaron, que no siempre han sido como son ahora; es decir, el álbum permite que el niño conozca una realidad, su historia, invisible e imposible para él. Este gesto cotidiano y familiar de construir el álbum de familia funciona como una alternativa para conocer la sociedad en la que nos movemos y de la que somos parte, tanto dentro como fuera del núcleo familiar. Todos recibimos una educación, directa e inducida, sobre cómo posar y cómo tomar estas fotografías desde que somos niños, y también sobre cómo hemos de leerlas, al menos las de nuestro propio álbum (Vicente, 2013). Quizás porque este conocimiento pasa a ser secundario, aprendido, asimilado, asumido y finalmente olvidado, podría parecer que hacer y mirar fotografías de familia es algo simple e incluso ingenuo. Pero nada más lejos de la realidad. No existe fotografía inocente.



Imagen 2. Álbum de familia. Colección particular.



Imagen 3. Álbum de familia. Colección particular.

### Inestable

Las fotografías de nuestro álbum navegan eternamente entre el contenido y su estética, lo concreto y lo ambiguo, la intención y la casualidad, lo personal y lo histórico, la causa y el efecto, entre la memoria y el olvido. Estas imágenes tienen una gran carga simbólica, pero son anecdóticas por sí mismas. Son inocentes y perversas, con un marcado carácter privado pero con vocación pública, abiertas a interpretaciones pero codificadas en su significado, son un producto moral, estructurador de nuestra identidad individual y colectiva. El álbum de familia se asienta en el análisis de las apariencias, en el rescate de la memoria y la creación de otras nuevas, en su estructura global pero con un contenido local, en el proceso de archivar historias coleccionándolas y creándolas, siendo la familia su consumidora y productora, su origen y fin. La eterna e inestable relación de la fotografía con su referente, con lo fotografiado, causa desequilibrios estructurales en las fotografías de familia. Así, los dos principios fundamentales que rigen la naturaleza de la fotografía administran también la articulación del álbum de familia (Holland, 2000). Primero, una fotografía no existiría si no existiera la imagen de alguien, no se puede hacer una fotografía de «nada», es necesaria la existencia de alguien para poder realizarle una fotografía. La fotografía está atada por siempre a la persona que aparece en ella, fotografía y fotografiado están unidos eternamente. El segundo principio contradice radicalmente el anterior pero por eso mismo es igualmente indispensable para la existencia de una fotografía. Este parte de la necesidad de la fotografía de ser capaz de existir sin lo fotografiado, de separarse de su referente, sin estar supeditada a estar junto a él o incluso a la existencia de lo fotografiado. Un retrato de alguien que ha fallecido seguirá siendo una fotografía, de una persona, y actuará como tal, eternamente.

Esta constante dualidad convierte a la fotografía familiar en un objeto de gran complejidad emocional y cultural. La tensión constitutiva del álbum de familia tiene como una de sus causas, por un lado, la constante inestabilidad y desconexión temporal y espacial en la que coexiste: fotografías hechas ayer,

allí, para ser vistas mañana, aquí. Esta condición temporal de la fotografía ha sido ampliamente tratada a lo largo de la historia, desde el famoso «esto ha sido» (Barthes, 1989) hasta las nuevas teorías que afirman que hoy en día hacemos fotografías simplemente para ratificar nuestra existencia, para declarar que existimos aquí y ahora, generando un nuevo noema de la fotografía: «esto es». Independientemente de su formato, condición, contexto o naturaleza, las fotografías familiares nos cuentan historias y construyen memorias, son una parte muy importante de las raíces y de la existencia de cada uno de nosotros, de nuestra historia y, por lo tanto, de nuestra sociedad. Son unas fotografías sin pretensiones, nada presumidas, a las que no les preocupa ser o no consideradas arte (sin duda es el propio arte el que quiere que este tipo de fotografía sea considerada arte), que no se inquietan por si son o no un fiel reflejo de la realidad, que no se obsesionan con si están manipuladas o no, a las que les es indiferente ser inocentes o culpables, que no desvelan si son documentos o discursos, que no se interesan por si mienten o no. Son fotografías para ser vividas, como el álbum del que forman parte, hay que vivirlas, experimentarlas, sentirlas. Desde ahí, la fotografía familiar compone, suma, añade, confecciona, conoce y reconoce. Solo se (pre)ocupa, sincera y verdaderamente, por existir. Sin documento no hay historia, afirmaba el historiador Jacques Le Goff (1991). Sin fotografías familiares, probablemente, no hay tampoco historia familiar. Ni quizás familia.

## Propaganda

El álbum de familia es un sistema de archivo (doméstico) selectivo, como todos los archivos, quizás el más subjetivo de todos. Nos permite reordenar la historia, nuestra historia, de tal forma que podemos eliminar aspectos y momentos que queremos olvidar, o no recordar, pero también vivir, organizar, presentar, representar, recordar, reorganizar y revivir nuestras vidas con nuestras propias reglas a través de las imágenes que componen nuestro álbum. Esta construcción es puro teatro, se produce delante y detrás de la cámara, antes y después de hacer las fotografías. Posamos para la foto y para hacer la foto, actuamos ante la cámara y detrás de la cámara, intervenimos antes y después de la fotografía. Una parte muy importante de la narratividad y el significado del álbum de familia recae en la edición y composición de ese álbum, en su unidad y conjunto, en su rigidez e impermeabilidad, en su presencia como objeto sagrado. La fotografía, al ser archivada, es procesada, estructurada e inevitablemente interpretada. En el álbum de familia todos representamos lo que somos, nos convertimos en actores de nuestras propias vidas, y el álbum se transforma en un registro del paso del tiempo, de la memoria y del olvido, de determinadas ausencias y presencias; en definitiva, es la constatación del valor documental que toda imagen posee. El álbum representa la oportunidad de ordenar y controlar el significado de las fotografías al mismo tiempo que su lectura, de (re)organizar nuestra vida, de estructurar nuestro pasado. Ante el álbum de familia uno interpreta el pasado, ubicándolo en el presente gracias a la aparición de nuevas evidencias. No es posible dar testimonio sin dar discurso, apunta Jacques Derrida en *Mal de archivo* (1997). El uso de la fotografía como testimonio del documento familiar, de su historia, genera inevitablemente un discurso sobre su monumento, el propio álbum de familia. Aquí, en el álbum, la fotografía finge que nada, o todo, está fingido, o que está aún por fingir.

Nuestras memorias están condicionadas por nuestro álbum, este finge y actúa como si todas fueran felices únicamente, y solamente felices. El álbum ejerce un tipo de propaganda política, o como Martin Parr (2011) lo ha denominado, propaganda familiar, en donde las familias son perfectas y todo el mundo sonríe, tratando de crear una mentira sobre quiénes y cómo somos. Esta propaganda familiar, como cualquier tipo de propaganda, nos ofrece una información parcial y subjetiva sobre nosotros mismos, representa nuestra historia de manera selectiva y omite ciertos hechos deliberadamente para producir una respuesta emocional condicionada, manipulada. En esta lucha ideológica contra nuestra propia memoria tenemos todas las de perder, la propaganda familiar es demoledora y definitiva. Cuenta además con la ayuda de unas evidencias que son incontestables e irrefutables: las fotografías. Solo recordamos lo que nos enseñan, y a quienes nos muestran. Y lo recordamos exactamente como es mostrado. En realidad, no recordamos nada más que fotografías. «Las fotografías de familia suelen mostrar caras sonrientes, nacimientos, bodas, vacaciones, fiestas de cumpleaños... Solo hacemos fotografías de los momentos felices de nuestra vida. Cualquiera que mirara nuestro álbum de fotografías concluiría que hemos tenido una existencia dichosa y de ocio, libre de tragedias. Nadie hace nunca fotografías de las cosas que quiere olvidar», dice Seymour Sy Parrish, protagonista de *Retratos de una obsesión*, película dirigida por Mark Romanek (2002). Sy es un hombre solitario sin familia que trabaja en un laboratorio

de fotografía de un gran centro comercial revelando las fotografías de familia de sus clientes. Estas palabras definen a la perfección qué es, cómo hemos entendido y organizado y para qué sirve el álbum de familia en nuestra sociedad occidental. Como se deduce de sus palabras, Sy es muy consciente de la construcción selectiva y fragmentada de la vida familiar a través de las fotografías del álbum de familia. Solo fotografiamos lo que queremos recordar, lo que queremos (re)vivir.

Sin embargo, Sy se olvida de la naturaleza construida y ficticia del álbum y la fotografía, y se obsesiona de manera enfermiza con lo que él quiere creer que es una familia perfecta, construida en su imaginario a través de las fotografías de esa familia que él mismo revela desde hace años, y a partir de las cuales crea una peligrosa fijación, una obsesión por esa familia, compuesta, cómo no, por un padre, una madre y un niño. El protagonista intenta escapar de su vida solitaria proyectándose él mismo en esa familia modelo, buscando el amor, la compañía y la comprensión que no tiene en su vida diaria. Y, aunque todo comienza como un pasatiempo supuestamente inofensivo, las cosas se complican cuando Sy pierde su trabajo y tiene que buscar formas de seguir existiendo, viviendo en esa familia. La historia de *Retratos de una obsesión* es un magnífico ejemplo del carácter construido y constructivo de las fotografías del álbum de familia, y del deseo siempre presente de ver y crear su contenido, y nada más que su contenido, por encima de cualquier otra circunstancia. No existe historia familiar más allá del álbum de familia. Y, aunque nuestro álbum de familia solo contenga fotografías felices, detrás de cada una de ellas hay una imagen, la memoria de un momento que queremos olvidar, que conscientemente hemos intentado borrar y que no hemos incluido en el álbum, y cuya ausencia es tan necesaria como la presencia de los otros momentos felices. Ambas fotografías duelen, las que se hacen y las que no, las que se incluyen en el álbum y las que se excluyen; son, como la propia existencia de la familia, definitivas: no tienen retorno. Y es que, como bien dice Sy: «nadie quiere un recuerdo de un mal momento. Ese no querer es, en definitiva, un desear».



Imagen 4. Álbum de familia. Colección particular.





**Imagen 5.** Álbum de familia. Fotografía: Archivo Wunderlich. Fototeca del IPCE.

## Memoria

El álbum, o las fotografías de familia además de representaciones, son también los instrumentos de una memoria (Perrot, 1898), no solo sirven para que la familia recuerde los momentos clave de su historia, al mismo tiempo son una representación de la familia hacia el exterior. En esta dimensión pública de la privacidad de la familia se busca enfatizar lo idílico de sus vidas, la felicidad permanente en la que vive la familia, la cohesión de la misma, su unidad, su relación con otras familias o las relaciones internas de sus miembros, como indica Pierre Bourdieu la fotografía de familia existe «por su función familiar, o mejor dicho, por la función que le atribuye el grupo familiar, como pueda ser solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia, y reforzar, en suma, la integración del grupo reafirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad» (Bourdieu, 2003: 57). En este sentido, el mantenimiento y reforzamiento de la unidad familiar es sin lugar a dudas un factor clave en esta práctica fotográfica, que la determina y condiciona. Además existe un factor universalizado en los álbumes de familia, todos nos identificamos y reconocemos en los álbumes de los demás, según Sánchez Vigil, «las imágenes familiares son universales, cualquier persona identifica sus contenidos y los compara no solo con sus vivencias, sino con las fotografías de sus vivencias» (Vigil, 1999: 56). Las mismas poses, los mismos momentos o las mismas actitudes son el contenido de un inventario de imágenes universal que todos poseemos, y que desde lo simbólico difieren muy poco unas de otras.

La fotografía ha estado ligada siempre al apunte de lo efímero; su aportación principal es el registro, la captura de lo singular, lo fortuito, lo instantáneo. Para el teórico Hal Foster, el archivo, el álbum de familia, es una estructura de protección contra el tiempo, la inevitable corrupción, para recuperar

todo lo posible antes de que sea demasiado tarde. La fotografía solo guarda un momento; nosotros guardamos las fotografías para guardar esos momentos. Pero también para perderlos, pues nuestras imágenes del álbum, y lo que incluyen, no son más que promesas de memoria, de nostalgia en realidad (mucho más intensa que la memoria), y por lo tanto de duración. Como dice Sy en *Retratos de una obsesión*, «si esas fotografías tienen algo importante que decir a las generaciones futuras es esto: Yo estuve aquí, yo existí, fui joven, fui feliz, le importé lo suficiente a alguien en este mundo para que me hiciera una fotografía» (Romanek, 2002). Aquellas fotografías construyen, demuestran que, por lo menos algún día, lo fuimos. Aunque, si lo fuimos entonces, ¿lo seguimos siendo ahora?, ¿lo podremos volver a ser?

La fotografía familiar es un objeto de significados emocional y culturalmente complejos, un objeto que conjuga memoria, nostalgia, heridas del pasado, felicidad, sueños, contemplación, lo desconocido, memoria y pérdida al mismo tiempo, un trazo de vida y una proyección de la muerte. Por esta contemplación la fotografía se convierte en una especie de talismán en el cual el pasado es percibido como algo estanco, quieto, depositado en un determinado lugar de forma que puede volver a vivirse y experimentarse. Aunque la fotografía se ha entendido tradicionalmente como un contenedor para la memoria, no lo es tanto como productora de esa memoria. Produce y guarda, guarda y produce, pero sobre todo produce. La fotografía, la imagen, ha moldeado nuestra memoria colectiva hasta tal punto que puede sustituir a los propios hechos. Sin la necesidad de haber vivido un acontecimiento es posible tener muchas memorias visuales de esos hechos, tantas que puede parecer que se estaba allí en ese momento incluso aunque no se hubiese nacido todavía. Creemos que recordamos los acontecimientos, pero en realidad lo que recordamos son las fotografías de esos momentos, porque la memoria solo puede guardar fotografías. La fotografía familiar (re)construye y sitúa el pasado en el presente, (Sturken, 1999); nuestros álbumes familiares dan forma a nuestras historias y funcionan como tecnologías de la memoria produciendo tanto memoria como olvido, tienen la capacidad de crear, interferir y poner en crisis nuestra propia memoria individual y colectiva. Como tecnologías de la memoria inducen, de manera simultánea y paralela, a la memoria y al olvido, a la fantasía y a lo real.

## Olvido

Para Jacques Derrida «la memoria es por esencia finita», una memoria sin límite no sería una memoria, sino la «infinitud de una presencia, pues la memoria siempre tiene necesidad de signos para acordarse de lo no presente con lo que necesariamente tiene relación» (Derrida, 2015: 163). Por lo tanto, la memoria, para ser eficaz, útil, para poder ejercer de memoria, necesita de suplementos artificiales que nos faciliten esa labor de recordar. Las fotografías nos ofrecen esa ayuda complementaria, son piadosas con nuestras limitaciones y se convierten en signos para nuestra frágil memoria, una muleta en la que apoyarnos ante las ausencias en nuestra memoria y el olvido de nuestros recuerdos. Dos principios denotan el funcionamiento de la fotografía de familia, unir para separar, fotografiar para postergar, recordar para poder olvidar, y olvidar para poder recordar. Tenemos la necesidad, y la obligación, de olvidar ciertos acontecimientos, no tanto la historia como algunos de sus hechos (Augé, 1998). El olvido está en íntima relación con el recuerdo y es tan necesario como éste para la construcción de nuestra identidad social y personal. De hecho, para poder olvidar necesitamos traer a la memoria aquello



Imagen 5. Álbum de familia. Colección particular.

vivido, y para poder recordar hemos de haberlo olvidado previamente. Para los neurólogos el olvido es una parte central de la experiencia humana y del proceso mismo del pensamiento. La vasta red de sinapsis de un cerebro normal se vería desbordada si recordáramos exactamente cada hecho del pasado y cada estímulo que recibimos. Buen ejemplo de ello es lo que le ocurre a Ireneo Funes, protagonista del cuento de Borges *Funes el memorioso* para el que su capacidad de recordar todo lo que le ocurre no es otra cosa que un trágico delirio. Olvidar, más que una limitación, es una necesidad.

La fotografía familiar determina directamente qué recordamos y olvidamos, y cómo lo recordamos y olvidamos, es por eso, quizás, por lo que el álbum es la mejor manera de olvidar, de poder hacer desaparecer lo que no somos, de fingir lo que somos. La fotografía es un eje importante en la modernidad occidental, estética y tecnológicamente, la fotografía en el ámbito doméstico fue, y sigue siendo, fundamental para la construcción y la consolidación de la identidad individual y personal del individuo moderno, una identidad individual y propia, característica de la modernidad y parte fundamental de la identidad colectiva, familiar; sin individuo no hay familia (Slater, 1995). La producción de álbumes de fotografía familiar ayuda a esta construcción produciendo memoria y olvido, una memoria individual y personalizada en un primer momento y colectivizada y socializada posteriormente. Un olvido selectivo, individual, intencionado e impuesto al resto del núcleo familiar. Tanto formar parte de un álbum de familia, tener, contemplar y hacer fotografías familiares, como no estar, no tener o no poder o querer contemplar el álbum de familia es la base de la construcción consciente, organizada, planificada y temporalizada de nuestra identidad. En el álbum de familia encontramos lo que somos, lo que fuimos, lo que seremos. Pero también, y aún más importante, descubrimos lo que no fuimos, lo que no seremos, lo que no somos.

## Bibliografía

- AUGÉ, Marc (1998): *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa
- BAJAC, Q. y PARR, M. (2011): *Martin Parr por Martin Parr*. Madrid: La Fábrica.
- BARTHES, Roland (1989): *Cámara Lucida*. Barcelona: Paidós.
- BOURDIEU, Pierre (2003): *Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DERRIDA, Jacques (1997): *Mal de archivo, una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- (2015): *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- LE GOFF, Jacques (1991): *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- HOLLAND, P. y SPENCE, J. (2000): *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*. Londres: Virago Press.
- PERROT, Michelle (1989): «La vida en Familia», en *Historias de la vida privada, de la revolución Francesa a la primera Guerra Mundial*. Madrid: Taurus.
- ROMANEK, Mark (2002): *Retratos de una obsesión*. Fox Searchlight Pictures.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (1999): *El universo de la fotografía*. Madrid: Espasa Calpe.
- SEGALÉN, Martin (1992): *Antropología histórica de la familia*. Madrid: Taurus ediciones.
- SILVA, Armando (1999): *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Norma.
- SLATER, Don (1995): «Domestic Photography and Digital Culture», en *The Photographic Image in Digital Culture* editado por Martin Lister. Londres: Routledge
- STURKEN, Marita (1999): «The Image as Memorial: Personal Photographs», en *Cultural Memory. The Familial Gaze*, editado por Marianne Hirsch. Hanover: NH: University Press of New England.
- VICENTE, Pedro (2013): *Álbum de familia*. Madrid: Editorial La Oficina de Arte.
- (2014): «Notas sobre asuntos domésticos», en *Asuntos domésticos*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.



Juan Miguel Pando Barrero. Fundación Gil Gayarre, 1970. Fototeca del IPCE.

# Maridaje de fotos y edificios: interacciones en la modernidad española

Iñaki Bergera

Universidad de Zaragoza  
ibergera@unizar.es

## Resumen

En los últimos años, detectamos a nivel internacional un creciente interés por las relaciones existentes entre fotografía y arquitectura. En el contexto de la modernidad española este tema de estudio había permanecido hasta la fecha mayormente desatendido. Para llenar este vacío, desde 2013 el proyecto «Fotografía y arquitectura moderna en España, 1925-1965» (FAME), ha acometido una rigurosa y ambiciosa investigación. ¿Quiénes fueron aquellos fotógrafos? ¿Cómo trabajaban y colaboraban con los arquitectos y los medios? ¿Y qué tipo de fotografía realizaron? Estas son solo algunas de las preguntas que se han tratado de responder mediante la catalogación sistemática de fotografías provenientes de archivos de arquitectos, fotógrafos e instituciones. Este proyecto también puede ser considerado como un caso de estudio paradigmático de la necesaria y pertinente investigación multidisciplinar sobre esta simbiótica relación y el importante papel desempeñado por las narrativas visuales de la fotografía en el establecimiento y desarrollo de la arquitectura moderna. La idiosincrásica naturaleza de la arquitectura española añade señas de identidad propias a este cometido.

## Palabras clave

Fotografía, arquitectura moderna, fotógrafos de arquitectura, España.

## Abstract

In recent years, there has been an increasing international interest in the relationship between photography and architecture. This research topic had been mainly unattended among other concerns of modern 20<sup>th</sup> Century architecture in Spain. In order to fill this void, the granted project «Photography and Modern Architecture in Spain, 1925-1965» (FAME) has been conducting a rigorous and ambitious academic research since 2013. Who were those photographers? How did they work and collaborate with architects and the media? And what kind of photography did they make? These are the kind of questions that have been answered by cataloguing photographs from the archives of architects, photographers and institutions. This project can also be considered an exemplary case study of the need to accomplish a serious multidisciplinary research on this symbiotic relationship and significant role played by photography's visual narratives on the establishment and development of modern architecture. The idiosyncratic nature of Spanish architecture adds special substance to this undertaking.

## Keywords

Photography, modern architecture, architectural photographers, Spain.

## Introducción

En 1928 Le Corbusier fue invitado a la Residencia de Estudiantes de Madrid. Terminaba su carta de aceptación con una posdata: «Le envío algunas fotos»<sup>1</sup> (Guerrero, 2010: 37). «¿Recibió el paquete de fotografías que le enviamos?»<sup>2</sup>, preguntaba la secretaria de Richard Neutra al director de la revista *AC* en 1936. «Le adjunto una lista de arquitectos a los que puede dirigirse para que le manden fotografías de sus obras»<sup>3</sup>, proponía Coderch al holandés Van der Grinten en 1952. Y en 1955 Sartoris recordaba a Aburto: «Le informo de que próximamente va a aparecer la segunda edición del tomo primero de mi *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*. Gustosamente publicaría alguna de sus obras y me permito recordarle que me había prometido, en su momento, fotografías»<sup>4</sup>. «Tienes que mandarme urgentemente nuevas fotografías interiores de tu casa porque me las están reclamando desde Stuttgart»<sup>5</sup>, le rogaba Bohigsa a Fisac en 1961.

Estos son solo algunos ejemplos de la circulación de fotografías de arquitectura española para su publicación en los medios disciplinares. La fotografía que Català-Roca hizo de las manos de los arquitectos del Grupo R seleccionando imágenes para su exhibición en la exposición del grupo en las Galerías Layetanas de Barcelona en 1952 es también una síntesis visual de este uso instrumental de la fotografía en la difusión de la nueva arquitectura (figura 1). Asimismo, asomarse por ejemplo al archivo del arquitecto Alberto Sartoris en Lausana, Suiza, nos permite vislumbrar el notable flujo, diseminación y publicación de fotografías del Movimiento Moderno y el Estilo Internacional en las décadas centrales del s. xx. Entre ellas, encontramos no pocas provenientes de España, la mayor parte de ellas selladas por Francesc Català-Roca (Baudin, 2013).

La arquitectura moderna no puede entenderse sin comprender el papel desempeñado paralelamente por su plasmación fotográfica: esta asunción es el argumento vertebrador de nuestra investigación y se justifica también en el creciente interés que el tema de las relaciones simbióticas entre arquitectura y fotografía suscita entre investigadores y estudiosos de ambas disciplinas, así como entre un público más generalista. Antes de aterrizar en el contexto español, y ya que es clarificador para justificar los hallazgos e implicaciones de nuestra investigación, merece la pena repasar el camino recorrido por este tema hasta la fecha y que le ha llevado hasta sus actuales cotas de atención e interés.



**Figura 1.** Francesc Català-Roca: *El Grupo R preparando la exposición de las Galerías Layetanas de Barcelona, 1952.* © Francesc Català-Roca: Fondo F. Català-Roca - Arxiu Fotogràfic de l'Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.



Figura 2. Portadas de distintos catálogos de exposiciones sobre fotografía y arquitectura.

### Mirando a la estantería<sup>6</sup>

La exposición «Construyendo mundos» celebrada en el Barbican londinense en 2014 y trasladada un año más tarde al Museo ICO de Madrid es la última de un conjunto de exposiciones dedicadas explícitamente a la arquitectura como objeto de interés fotográfico en un sentido amplio. Dejando al margen aquellas otras que han tenido por objeto temático a autores, países o periodos específicos, es posible recordar una cuantas retrospectivas, habitualmente vinculadas a los fondos de los respectivos archivos o museos como el Canadian Centre for Architecture de Montreal o el Getty Centre de Los Ángeles, por ejemplo. Comenzando en 1982, tuvieron lugar en Alemania, Francia, Estados Unidos e Inglaterra. Estos catálogos de exposición constituyen referencias significativas desde el punto de vista histórico y como síntesis razonadas de nuestra temática (figura 2).

Junto a ellos, la historiografía del tema se ha construido a partir de un conjunto de libros, en ocasiones con enfoques técnicos sobre la materia, y mayoritariamente con aproximaciones más amplias vinculadas necesariamente a la identidad y evolución de la propia arquitectura, generalmente como foto-libros o como publicaciones teóricas. El libro *Architecture Transformed* (Robinson; Herschmann, 1987) se puede entender como un precedente de la reconocida publicación *Building with Light* (Elwall, 2004). Libros más recientes como *Camera Constructs* (Higgot; Wray, 2012) tratan de enfrentarse a las relaciones entre arquitectura y fotografía desde enfoques teóricos de corte interdisciplinar. Los libros *Photographic Architecture in the Twentieth Century* (Zimmerman, 2014), *Shooting Space* (Redstone, 2014), y *Architectural Photography and its Uses* (Fitz; Lenz, 2015) son también contribuciones significativas al debate contemporáneo sobre el tema.



Figura 3. Portadas de distintos libros dedicados a explorar las prácticas y las relaciones de Le Corbusier y la fotografía.

Es también interesante repasar las revistas y *journals* científicos que, en algún momento, han abordado este tema de forma monográfica. Junto a estas publicaciones generalistas, hay también que mencionar aquellas otras referidas a fotógrafos concretos y a su relación con los arquitectos, así como el trabajo fotográfico de algunos arquitectos en particular.

El listado actualizado de unas y otras referencias es significativo y elocuente y pone de manifiesto la solicitud que despierta la exploración de estas relaciones, particularmente desde el ámbito de la arquitectura. El caso paradigmático de esta indagación, en términos de resultados, sería Le Corbusier, la síntesis más significativa de las prácticas y atenciones en relación a la imagen: su conocida relación de amor-odio con respecto al medio fotográfico, por un lado, y su preclara vinculación con su fotógrafo de cabecera Lucien Hervé, por otro. Junto con trabajos ya conocidos, también ha aparecido nueva literatura al respecto (figura 3).

### La contribución de Robert Elwall: enmarcando la historiografía

Este rápido repaso al estado de la cuestión reafirma la magnitud de un tema que tiene al británico Robert Elwall como a uno de sus principales protagonistas y cronistas. Su condición de experto se forjó al amparo de la colección de fotografías de arquitectura del Royal Institute of British Architects (RIBA) donde, durante años, se dedicó a explorar la naturaleza y aspectos críticos de la fotografía de arquitectura, asentando así su marco histórico y justificativo. Desde que escribiera su ensayo *The specialist eye* (Elwall, 1991) y, tres años más tarde, pronunciara la conferencia «Photography takes comand» en la galería Heinz del RIBA –con su versión actualizada «New eyes for old» (Elwall, 2007)– fue progresivamente conformando su sólido discurso, plasmado finalmente en el mencionado libro *Building with light* (Elwall, 2004), aceptado ampliamente como el libro de referencia de este subgénero fotográfico.

El profundo conocimiento de Elwall de su contexto inmediato, la arquitectura británica, le permitió estructurar una suerte de línea del tiempo episódica que, de alguna manera y con acentos propios, puede



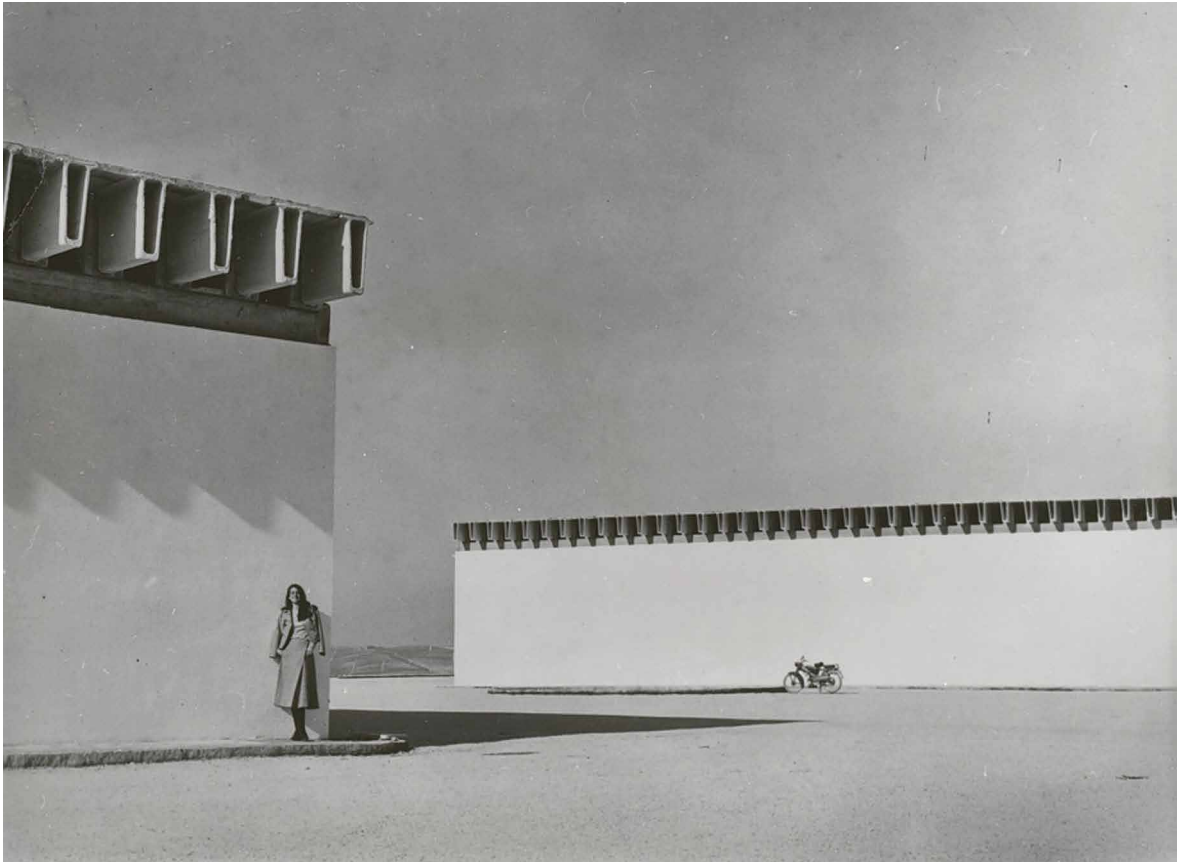
constituir el esqueleto canónico –e incluso ya estereotipado– de lo que ha sido la síntesis evolutiva de la fotografía de arquitectura en relación a la modernidad, en un sentido amplio, y que se podría sintetizar en los siguientes siete puntos: el contexto en el género fue conformado durante el s. XIX bajo el impulso del documentalismo fotográfico; la influencia y tensiones, al comienzo del s. XX, entre los fotógrafos pictorialistas y aquellos otros que abrazaron la Nueva visión y su particular narrativa visual coherente con la nueva arquitectura moderna; el momento álgido del género, de la mano de los grandes maestros de la fotografía de arquitectura que retrataron el Estilo Internacional; las posteriores amenazas y crisis identitarias –articuladas en torno a los textos de John Donat (1968) y Tom Picton (1979)– durante los años sesenta, paralelas a la propia relectura de la arquitectura moderna; la consecuente implementación de una nueva mirada abierta a incluir a usuarios y ciudadanos, así como al contexto, para favorecer una fotografía más cercana a la experiencia real de los edificios; el papel jugado por los artistas, ajenos a la fotografía de arquitectura como práctica profesional, pero interesados en los edificios y el paisaje urbano como pretexto para su trabajo personal de autor; y, finalmente y como consecuencia de esta última influencia, el implícito rechazo contemporáneo a las representaciones icónicas, objetuales y generalistas de la arquitectura, a favor de las miradas sensibles, fragmentarias y personales –subjetivas en suma– del fotógrafo que la retrata.

El conocimiento y entendimiento de Elwall sobre la fotografía de arquitectura en Reino Unido propició el consecuente y natural énfasis anglo-americano que puede detectarse en sus trabajos. Es también significativo, por ejemplo, que la entrada «Architectural photography» en la *Encyclopedia of twentieth-century photography* (Sachsse, 2006), no haga mención alguna a países como Italia, Rusia, Hungría, Portugal, España u otros de Latinoamérica. Y sin embargo, como se puede deducir por ejemplo del material depositado en el archivo de Alberto Sartoris, las narrativas históricas y teóricas de la fotografía de arquitectura encontrarían extraordinarias aportaciones y manifestaciones en otros países al margen de Alemania, Francia, Reino Unido o Estados Unidos. Hubo, ciertamente, no pocos «otros» fotógrafos de arquitectura retratando la modernidad más allá de estos contextos canónicos, contribuyendo eficazmente a conformar y fortalecer su papel determinante en el discurso arquitectónico.

Consecuentemente, la crónica «oficial» se debe completar con específicos ejemplos adicionales, con casos de estudio que, más allá del discurso oficial circunscrito a las mencionadas naciones de referencia, contribuyan a conformar una historia más completa y coherente. Italia, por ejemplo, tiene un notable bagaje con el que contribuir a este discurso. La exposición «Framing Modernism» –comisariada desde el RIBA y que tuvo lugar en Londres y Roma en 2009 y 2011–, teóricos como Italo Zannier, Giuliano Gresleri o nombres como Giuseppe Pagano, Gabriel Basilico, Luigi Ghirri, Giorgio Casali o Paolo Roselli corroboran la notoriedad de la aportación italiana a este discurso interdisciplinar. Otro ejemplo podría ser Hungría, tal y como refleja la exposición y el catálogo *Light and Form, Modern Architecture and Photography, 1927-1950*, que tuvo lugar en Budapest en 2003. Los fotógrafos húngaros de aquel período, como André Kertész, Brassaió y Lucien Hervé, fueron tan destacados como sus colegas arquitectos Marcel Breuer, Pierre Vago o Moholy-Nagy. Pero como la exposición puso de manifiesto, hubo muchos otros profesionales no emigrantes que produjeron un trabajo excepcional en su propio país. La visión compartida en la construcción de lo moderno encontró en este contexto otra alianza extraordinaria.

### **Mirando a España. El proyecto de investigación**

España esconde un paralelo, en gran medida autónomo y, hasta el comienzo de nuestro proyecto de investigación, ciertamente desconocido discurso sobre la naturaleza, potencialidades y usos de la fotografía de la arquitectura moderna que, en este caso, es absolutamente deudor de la identidad de la propia arquitectura. Esto no significa necesariamente que tanto la arquitectura como la fotografía española merezcan una consideración mayor o mejor dentro del contexto internacional. Más bien, se quiere apuntar que la fotografía de arquitectura moderna en España es portadora de una singularidad que merece una valoración específica y distintiva. Pureza, abstracción, surrealismo, poesía, paisaje o industrialización vienen a la cabeza al contemplar la fotografía realizada a uno de sus proyectos por el propio arquitecto Miguel Fisac para quien «buenas fotografías de arquitectura no es lo mismo que buena arquitectura para hacer fotografías» (Fisac, 1957) (figura 4).

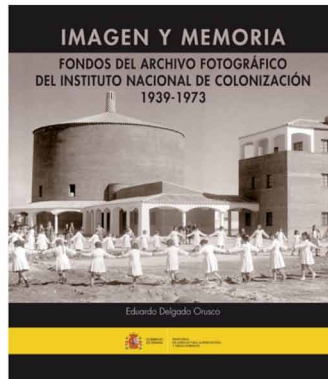
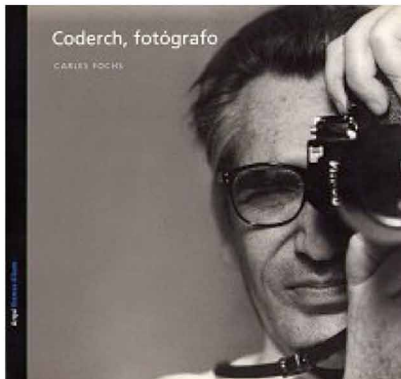
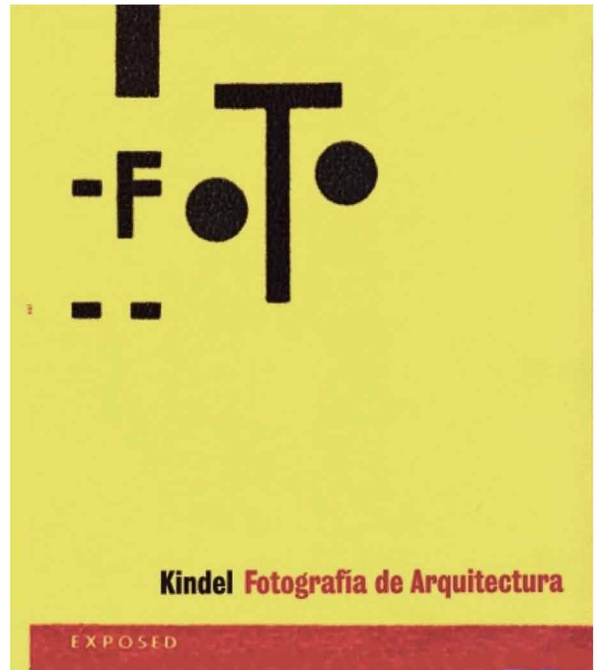
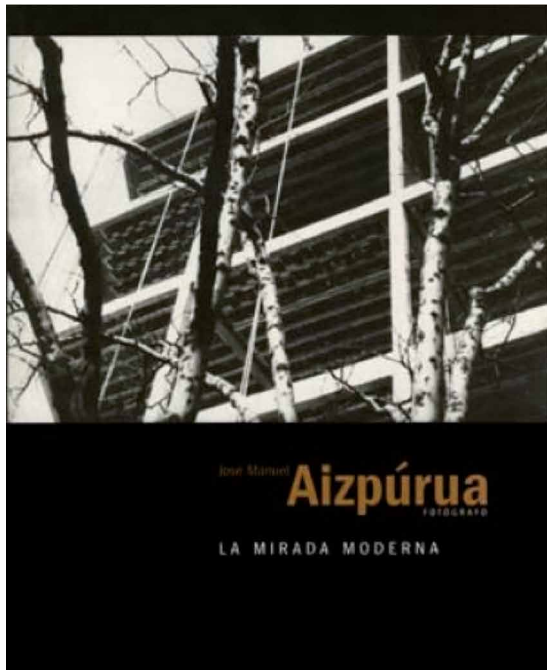


**Figura 4.** Miguel Fisac: Bodegas Garvey, Jerez de la Frontera, Cádiz, 1969. © Fundación Miguel Fisac.

Al contrario de lo que hemos visto en el ámbito internacional, prácticamente ningún estudio había abordado esta temática de forma ambiciosa y general en España. El libro sobre la práctica fotográfica de José Antonio Coderch (Foch, 2000) o los catálogos de las exposiciones fotográficas de José Manuel Aizpúrua (Sanz Esquide, 2004) y Kindel (Zarza, 2007) en el MNCARS y el COAM respectivamente son algunas de las pocas excepciones previas (figura 5). En consecuencia, y con el objeto de empezar a llenar este vacío, en 2012 se solicitó y fue concedido un proyecto de investigación del Plan Nacional del Ministerio de Economía y Competitividad. La consecución de los objetivos y la difusión de los resultados de investigación del proyecto «Fotografía y arquitectura moderna en España 1925-1965» (FAME) ha sido también posible gracias a la participación activa y generosa de casi veinte investigadores vinculados a numerosas universidades españolas y con experiencia y autoridad en los temas propios de la investigación.

El ámbito temporal del proyecto se circunscribe a las décadas que la historiografía ha fijado como las propias del Movimiento Moderno: desde la aparición de las vanguardias en los años veinte hasta la crisis del Estilo Internacional en los sesenta, con la irrupción del organicismo o el brutalismo previos a la postmodernidad. Es destacable el papel del Docomomo Ibérico en el estudio y la documentación de la arquitectura producida durante estas cuatro décadas, sacudidas por la fractura de la Guerra Civil. De hecho, el referido espectro temporal de FAME se tomó prestado del primer registro de arquitectura moderna publicado por el Docomomo (Costa; Landrove, 1996).

La investigación previa existente y las publicaciones canónicas de arquitectura moderna en España fueron tomadas como referencia como punto de arranque de nuestra investigación. Como hemos



**Figura 5.** Portadas de libros y catálogos de exposiciones relativos a fotografía de arquitectura moderna en España previos al comienzo del proyecto FAME.

visto en el ámbito internacional, también aquí las fotografías jugaron un papel sustancial en la consolidación de la modernidad, tanto durante la etapa racionalista previa a la contienda como durante los brillantes años cincuenta. Al mismo tiempo, a partir de la década de 1960, los primeros relatos historiográficos de arquitectura española contemporánea comenzaron a ser publicados, tanto como monografías en España como números especiales en diversas revistas internacionales, entre otras, la suiza *Werko* la británica *Architectural review* en 1962 y la italiana *Zodiac* en 1965. Ilustrada en estos libros y revistas, el reconocimiento internacional de la arquitectura de posguerra española fue de hecho posible gracias a una serie de icónicas fotografías en blanco y negro que construyeron una especie de síntesis visual de los tardíos pero sólidos logros de nuestra arquitectura (Isasi, 2014) (figura 6).

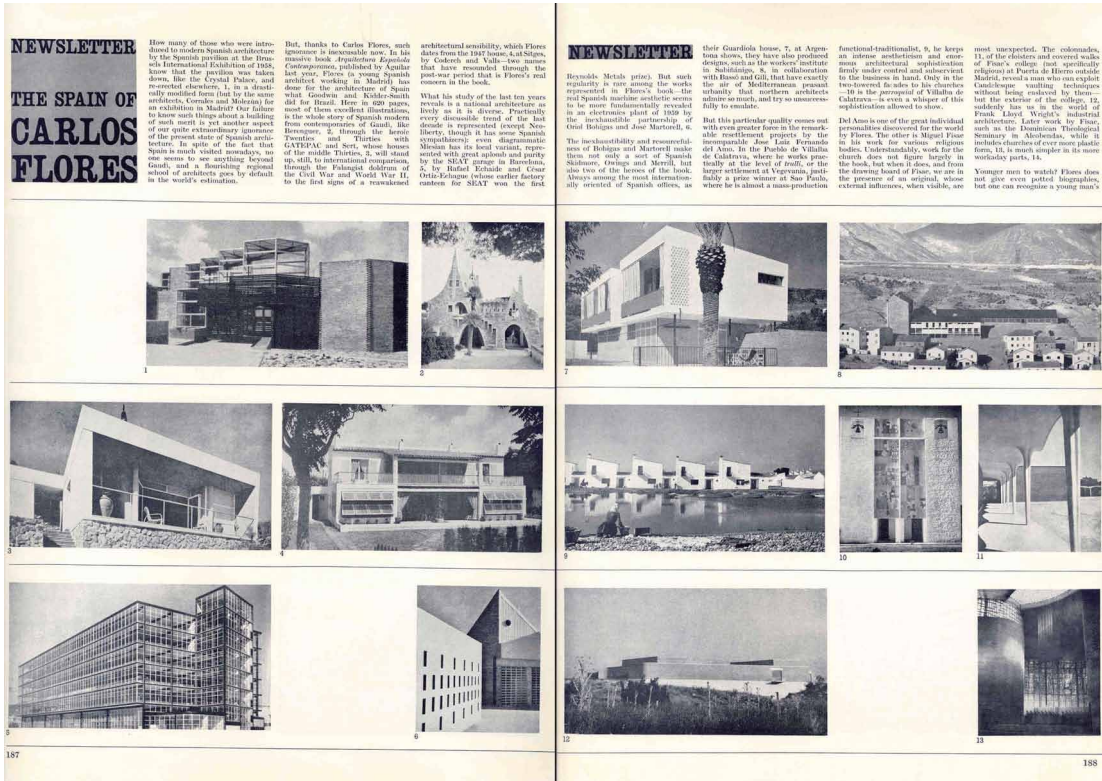
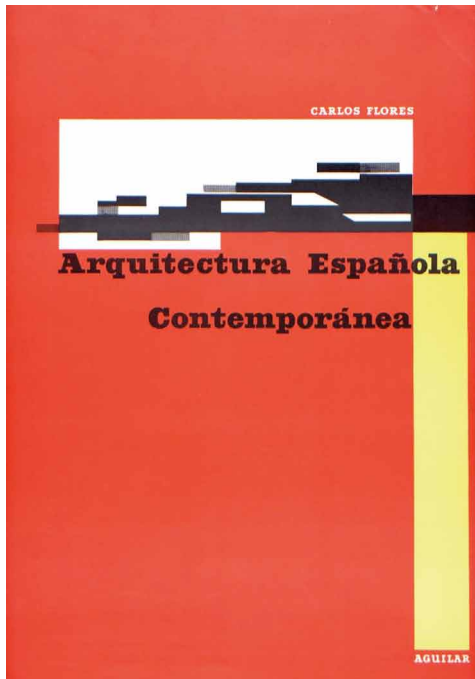


Figura 6. Doble página del artículo «The Spain of Carlos Flores», sobre arquitectura española, publicado *The Architectural Review*, n.º 781 (1962).

Los autores de los dos primeros y principales libros de arquitectura moderna española, *Arquitectura contemporánea española* (Flores, 1961) y *La arquitectura española actual* (Ortiz-Echagüe, 1965), reconocieron la importancia de la fotografía en sus relatos incluyendo un listado con los nombres de los fotógrafos (figura 7). Y sin embargo, 50 años más tarde, todavía no sabíamos casi nada acerca de quiénes eran, cómo trabajaban o cómo acostumbraban a operar con sus clientes, los arquitectos y los medios de comunicación: quién decidía colaborar con quién y por qué. Esto es en realidad lo que el Proyecto de Investigación se comprometió a hacer en sus inicios: llegar a las fuentes, es decir, rastrear archivos en España y en el extranjero, localizar las fotografías originales, mirar su reverso y reconstruir finalmente la identidad, desarrollo e historia de la fotografía de arquitectura en nuestro país. En el mejor de los casos, las traseras de estas impresiones en gelatina de plata nos revelan las cicatrices de su pasado: el arquitecto, el proyecto, el fotógrafo y las indicaciones gráficas para su publicación. Lamentablemente, en la mayoría de los casos, estas copias pensadas para su mera circulación y divulgación no incluían datos sobre la autoría del fotógrafo cayendo a estos efectos en el anonimato. Sintomáticamente, por ejemplo, de las 596 fotografías procedentes de España conservadas en el archivo de Sartoris, únicamente 206 incluyen información sobre su autoría (Baudin, 2005).

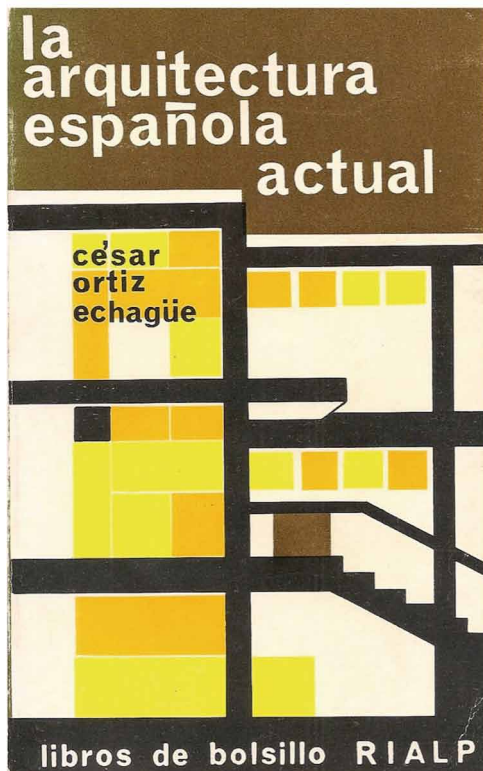
Reconstruir el *making-of*, desde la hoja de contactos a la copia fotográfica y finalmente hasta la composición del reportaje en la revista, nos permite comprender los criterios, la calidad y el valor de ciertas imágenes, así como la narrativa visual que se deriva de su publicación en los medios de divulgación. También ha sido inspirador localizar, rescatar y sacar a la luz los archivos de profesionales olvidados que, trabajando principalmente como fotógrafos industriales o comerciales, produjeron una gran cantidad de trabajo en el campo de la arquitectura. Cotejar la información guardada en las fichas de negativos del fotógrafo con las copias impresas que quedan en los archivos del arquitecto proporciona tanto rigor a la investigación como gratificación a quien la realiza.



**Fotógrafos**

Arranz, 200. Aumente, 592. Balmes, 259. Calvo, 260 a 261. Calvo, 378 a 383. Campaña, 479. Catalá Roca, 28, 32 a 34, 39 a 47, 49 a 51, 53 a 61, 63, 138 a 139, 153 a 155, 207, 242 a 247, 282, 290, 291, 312 a 315, 324, 327, 330 a 333, 354, 355, 358, 359, 376, 377, 421 a 425, 430 a 437, 438, 439, 440, 474 a 476, 502 a 506, 510 a 515, 536 a 539. Cortina, 336 a 337. Esquerdo, 498 a 501. Ferriz, 126, 205, 210, 240 a 241, 283, 520 a 525, 594. Fypa, 211. García Moya, 96 a 98, 356, 486 a 491, 566 a 573. Gomis-Prats, 402 a 406. Carlos Jiménez, 214 a 215. Kindel, 239, 262 a 267, 270 a 277, 285, 287 a 289, 298, 299, 302 a 309, 361 (2), 362, 471 a 473. A. S. Koch, 454 a 459, 516 a 519. Marín Chivite, 127 (2). Maspóns-Ubiña, 526-535. Muller, 286, 360, 361 (1) a 363 (1), 366. Pando, 14, 15, 36, 37, 66, 67, 71 a 73, 75, 79, 85 a 90, 104, 105, 107, 125, 129, 132, 136, 173 a 175, 230, 233, 268, 269, 279, 310, 311, 316 a 319, 342, 343, 348 a 353, 367, 374, 446 a 450, 460 a 469, 477, 595, 597 a 599, 608, 609. Plasencia, 338 a 351, 372, 480 a 482. Portillo, 368, 452, 453. Louis Reens, 176, 195. Rul-Lan, 507 (1), 509. Sáenz Guerrero-Mas, 384 a 389. Sáez, 69, 94, 95, 103, 122, 123. Servicios Aéreos Norte, 270. Susana, 588 a 593.

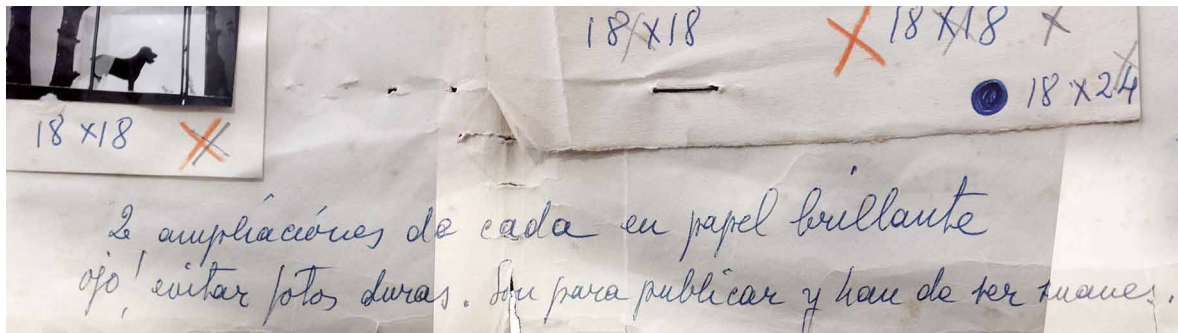
Agradecemos a Verlag Gerd Hatje de Stuttgart, editora de Historia de la Arquitectura Moderna, de Jürgen Joedicke, su autorización para reproducir de la misma los grabados que aparecen en los páginas 12, 16, 17, 20, 23, 74, 120 y 121 de nuestro libro.



**INDICE DE FOTOGRAFOS**

F. CATALÁ-ROCA (Barcelona), 25, 26, 70, 77, 78, 79, 109, 111.	L. JIMÉNEZ (Madrid), 59, 62.
CORRALES y MOLEZÚN, 97, 98.	KINDEL (Madrid) 39, 101, 102.
ECHAIDE, 90.	ORIEL MARPONS, 71.
FÉRRIZ (Madrid), 50, 51.	PANDO (Madrid) 43, 66, 67, 84, 85, 86.
FINEZAS (Valencia), 88.	PLASENCIA (Barcelona), 74, 75, 81, 82.
FOCCO (Madrid), 38.	PORTILLO (Madrid), 19, 21, 28, 29, 30, 31, 42, 55, 56.
GARAY (Bilbao), 94, 95.	SUSANA (Madrid), 47.
M. GARCÍA MOYA (Madrid), 18.	TAF (Barcelona), 65.
J. GOMIS (Barcelona), 15, 16.	URIA-FOTO (Madrid), 61.

Figura 7. Portadas de los libros *Arquitectura contemporánea española* (Flores, 1961) y *La arquitectura española actual* (Ortiz-Echagüe, 1965) y listado de fotógrafos incluido en su interior.



**Figura 8.** Indicaciones de Coderch a Català-Roca recogidas en una hoja de contactos del reportaje de la Casa Ugalde. Archivo Coderch.

El prolífico y extraordinario fotógrafo Francesc Català-Roca solía proporcionar al arquitecto José Antonio Coderch las hojas de contacto completas de todos sus reportajes. A partir de ellas, el arquitecto producía una segunda hoja de contactos con su propia selección. Es interesante leer las sugerencias que hacía Coderch a su fotógrafo de cabecera de cara a la elaboración de las copias definitivas (figura 8), indicaciones que evidencian la clara conciencia que el arquitecto tenía de lo que esperaba de cada fotografía, tanto individualmente como desde la narrativa conjunta que estructuraba las imágenes. La colaboración entre Coderch y Català-Roca es de hecho un canónico y paradigmático ejemplo de las estrechas relaciones que se llegan a tejer entre un arquitecto y su fotógrafo, a la altura de los consagrados ejemplos internacionales, por ejemplo, de Richard Neutra y Julius Shulman o de Le Corbusier y Lucien Hervé.

Además de la consolidada trayectoria de Català-Roca vale la pena traer a colación la figura de algunos de los otros profesionales menos conocidos. Por citar brevemente algunos, Margaret Michaelis, una inmigrante austriaco-australiano que vivió y trabajó en Barcelona en la década de 1930, fue la responsable de fotografiar la arquitectura construida por GATEPAC, publicada en su revista *AC, Documentos de Actividad Contemporánea* (Ennis, 2005). Las fotografías tomadas por Luis Lladó de la arquitectura racionalista madrileña de los años treinta no están lejos de los postulados visuales manejados entonces por la vanguardia centroeuropea. Junto con Català-Roca, Pando –cuyo archivo de negativos conserva el Instituto de Patrimonio Cultural de España– es el fotógrafo de arquitectura más prolífico de los años 1950 y 1960 en España (Bergera; González, 2014) (figura 9). Por último, Paco Gómez, fotógrafo oficial para la revista *Arquitectura* entre 1959 y 1974, representa a la fotografía de autor que termina introduciendo una mirada personal y poética al rígido lenguaje de la fotografía de arquitectura (Martín, 2016).

Hubo además arquitectos como José Manuel Aizpúrua durante la década de 1930, o Alejandro de la Sota y Fernando Higueras (figura 10) en la segunda mitad del s. xx, que acostumbraban a fotografiar su propia arquitectura. A pesar de no disponer en principio de la pericia o los equipos técnicos propios de los fotógrafos profesionales, sus fotos rezuman una desprejuiciada sensibilidad espacial, una relajada espontaneidad que evidencia el solapamiento entre el ojo que diseña y el ojo que captura, cámara en mano, lo construido. También en España, la cámara se convirtió, de hecho y en muchos casos, en el instrumento metodológico y analítico del arquitecto (Bergera, 2013).

## La exposición del ICO

Transcurrida la primera fase del proyecto, en el verano de 2014, y gracias al apoyo de la Fundación ICO y al Festival PhotoEspaña, se organizó en Madrid una ambiciosa exposición para presentar y mostrar, de forma preliminar, los objetivos y los resultados del mismo (figura 11). En apenas 6 meses los investigadores de FAME documentaron individualmente más de 600 copias de época pertenecientes a cerca de 20 archivos distintos, de las cuales se seleccionaron 200 fotografías de arquitectura moderna para la exposición, junto con otras auxiliares relativas a viajes, retratos o fotografías



**Figura 9.** Pando: *Viviendas en Carabanchel*, Madrid, 1958. © Juan Pando Barrero: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Fototeca del Patrimonio Histórico.



**Figura 10.** Fernando Higuera: *Patronato de casas militares*, Madrid, 1967. © Fundación Fernando Higuera.



**Figura 11.** Aspecto de la exposición «Fotografía y arquitectura moderna en España, 1925-1965» celebrada en el Museo ICO de Madrid en el verano de 2014.



realizadas por arquitectos. Valorando la copia de época frente a las copias modernas obtenidas a partir de negativos se perseguía incidir en el valor físico y documental de la copia fotográfica, apuntando incluso hacia la revalorización de la autoría y el posiblemente implícito carácter artístico de la imagen, subrayando con todo ello el valor de la fotografía y no tanto un repaso actualizado, en imágenes, a la historia de la arquitectura moderna.

La exposición tuvo un gran éxito y una notable acogida entre sus miles de visitantes, especialmente durante el mes de junio coincidiendo con las fechas centrales del festival internacional de fotografía PHotoEspaña que anualmente se celebra en Madrid. Tuvo a su vez un significativo impacto nacional e internacional en los medios de difusión especializados y generalistas. El catálogo de la exposición, editado por La Fábrica (Bergera, 2014), incluye además de las imágenes tres textos especializados, biografías de los fotógrafos o una importante selección bibliográfica, convirtiéndose así en una importante referencia para cualquier estudio presente y futuro sobre la materia (figura 12).



**Figura 12.** Portada del catálogo de la exposición «Fotografía y arquitectura moderna en España, 1925-1965».

Este resultado sustancial de la investigación llevada a cabo por FAME se completa con una nueva exposición que ha tenido lugar en las Arquerías de Nuevos Ministerios de Madrid en junio de 2016 abordando un tema igualmente desatendido como es la fotografía de maquetas de arquitectura (Bergera, 2016). Junto con otras publicaciones (Bergera, 2015; Bergera; Bernal, 2016), la principal contribución del Proyecto de Investigación será una base de datos online que permitirá a cualquier investigador acceder a la información y documentación relativa a los más importantes reportajes de arquitectura de la modernidad española que los miembros del proyecto han catalogado durante estos años.

### **La aportación del proyecto de investigación FAME**

Al final, la fotografía de arquitectura es «simplemente» una fotografía de producto que persigue retratar un edificio entendido como objeto o, mejor aún, enmarcar y encapsular el espacio en un formato bidimensional. Y así, en realidad, la fotografía de arquitectura deviene en un empeño quimérico, al constatare la imposibilidad que la imagen tiene de emular la experiencia real de la arquitectura. Las actuales representaciones virtuales de la arquitectura, incluso, contribuyen a difuminar aún más la distinción entre lo construido y lo no construido y por tanto entre lo real y lo virtual. Asumiendo por tanto esta imposibilidad y ante la masiva producción y difusión de fotografías de arquitectura en la red cabría la posibilidad, por un lado, de «hacer el juego» y contribuir a esta masiva, idealizada y alineada imaginaria espoleada por y para un acrítico marketing arquitectónico o bien explorar la arquitectura mediante una mirada personal y selectiva, favoreciendo por tanto lo interpretativo frente a lo descriptivo, la poética frente al pragmatismo aséptico de lo documental.

La combinación siempre estrecha entre el enfoque documental y la visión artística, extrema u opuesta en muchos casos, podría de alguna manera dar cabida a una posible tercera vía, como ponen de manifiesto algunas otras prácticas o aproximaciones contemporáneas al género. Por otra parte, la revisión crítica del estatuto actual de la fotografía de arquitectura, necesaria para una pertinente actualización del medio, requiere la incorporación de una profunda base teórica que, estructurada desde las lecciones derivadas de la actual situación crítica de la imagen y lo visual, se apoye decididamente en la disciplina de la imagen y no exclusivamente en los principios del endogámico corpus arquitectónico.

El estudio de la fotografía de arquitectura moderna en España no es ajeno a estas preocupaciones contemporáneas ya que las mejores lecciones del y para el presente se pueden obtener de la relectura crítica del legado precedente. Para los investigadores de FAME y para los que se apoyen a partir de aquí en su trabajo iniciático estas fotografías en blanco y negro, zarandeadas y descuidadas cuando no perdidas, han pasado de ser meros instrumentos de estudio al servicio de la arquitectura a convertirse, por méritos propios, en objetos de estudio.

El discurso fotográfico de la arquitectura moderna española puede solaparse e identificarse –en gran medida– con el armazón internacional del género al que nos hemos referido al comienzo del texto. Sin embargo, su identidad y, sobre todo, su posible contribución al corpus general del discurso de la imagen arquitectónica se muestran vinculados precisamente a sus rasgos más débiles: su demora temporal, una cierta inocencia y la falta de profesionalismo. Estas limitaciones, en nuestra opinión y a tenor de lo que nuestra investigación arroja, se convierten sin embargo en sus fortalezas: el retraso se transformó en autenticidad y novedad, y la falta de profesionalismo y capacidad técnica permitió a los fotógrafos operar modestamente con una actitud personal, artística si se quiere. Esto apunta hacia esa tercera vía de la fotografía de arquitectura y en particular a la posible contribución española al discurso internacional: dejar que la arquitectura se exprese sin impuestos prejuicios visuales. En general, estas fotografías que hemos tenido la suerte de manejar son tan auténticas y no forzadas como los edificios que retratan.

Cuando Le Corbusier viajó a España en los años treinta no quedó impresionado por el trabajo de sus jóvenes y entusiastas colegas de GATEPAC o por los magníficos monumentos históricos de España. Por el contrario quedó cautivado por el paisaje solemne y ascético de la meseta y por su anónima y abstracta arquitectura vernacular: una síntesis que él plasmaba con el lápiz en su cuaderno de dibujo pero que visualmente se podría sintetizar por ejemplo a través de las fotografías que un par de décadas después el fotógrafo Kindel hiciera de los poblados de colonización. Las fotografías que la amiga de Le Corbusier Charlot Perriand y el artista Raoul Hausmann tomaron en Ibiza también en los años treinta plasman igualmente la pureza de las formas de lo construido en diálogo con el paisaje. Años más tarde, Eric de Maré y Bernard Rudofsky jugaron de nuevo con el potencial de una imagen explotando la belleza del lenguaje de la arquitectura anónima española (figura 13). Bernard Rudofsky, buen conocedor de nuestra arquitectura anónima (Bergera, 2014), transforma esta caza visual en la sustancia teórica de su *Arquitectura sin arquitectos* (Rudofsky, 1964).



**Figura 13.** Eric de Maré: *Córdoba roofscape*. En DE MARE, Eric (1990). *Photographer Builder with Light*. London: Architectural Association y Bernard Rudofsky: *Roofs of Carmona*, 1963. En BOCCO, Andrea (2003). Bernard Rudofsky: *A Humane Designer*. New York, Wien: Springer.



**Figura 14.** Kindel: *Poblado de Colonización San Isidro de Albaterra*, Alicante, 1956. © Joaquín del Palacio (Kindel); © Herederos de Kindel.

Contraria a la iconización y al mercantilismo, había otro tipo de fotografía de arquitectura que, sin ningún tipo de inhibición, se deshizo de su complacencia para ilustrar una modernidad diferente o, al menos, dotada de señas de identidad propias. Así, y comparado por ejemplo con el sofisticado marketing visual de Shulman, las fotografías de Kindel se muestran desnudas y sinceras: la arquitectura, aquí, se entrega gratuitamente, sin compensaciones ni intermediarios (figura 14). No se trata tanto de añadir elementos a la imagen, sino más bien de eliminar todo aquello que no contribuye a revelar estéticamente la esencia de la arquitectura. Resulta difícil distinguir el lirismo visual de la fotografía de la poesía abstracta de una arquitectura moderna enraizada en la tradición vernacular. Como dijo el arquitecto Fernández del Amo «La fotografía de Kindel, como el arte abstracto, es reveladora del objeto plástico por sí, de su esencial expresión estética independiente de su representación. No es lo fotográfico, sino la fotografía» (Fernández del Amo, 1995: 192).

El fotógrafo Nicolás Muller nació en Hungría en 1913. Dejó su país trasladándose a París con la llegada del nazismo. Después de una larga estancia en Marruecos, abrió un estudio en Madrid. Tuvo amistad, entre otros, con el arquitecto Miguel Fisac y fotografió algunos de sus edificios. La foto que Muller tomó en una pequeña ciudad de La Mancha, tierra del Quijote, de un grupo de niñas que juegan al corro (Figura 15) nos recuerda metafóricamente a la conocida fotografía que René Burri tomó dos años antes, en 1958, de la azotea de la *Unité d'habitation de Marsella*, ilustrando también a un conjunto de niños con idéntica actividad pero en un marco bien diferente. Se dice que una imagen vale más que mil palabras. Esta imagen condensa la esencia, misterio, pasión y aspiraciones de nuestra investigación sobre la fotografía y la arquitectura moderna en España, un paralelo y hasta la fecha latente discurso.

### Bibliografía

- AA.VV. (2014): *Le Corbusier. Aventures photographiques*. Paris: Fondation Le Corbusier and Editions de la Villette.
- BALDWIN, Gordon (2013): *Architecture in Photographs* [catálogo de exposición]. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- BARSAC, Jacques (2011): *Charlotte Perriand and Photography: a Wide-Angle Eye*. Milan: 5 Continents.
- BAUDIN, Antoine (2005): *Photography, Modern Architecture and Design. The Alberto Sartoris Collection. Objects from the Vitra Design Museum*. Lausanne: EDFL Press, Vitra Design Museum, pp. 120-127.
- (2013): *Architectures catalanes des années 1950. Photographies de Frances Catalá-Roca Dans la Collection Alberto Sartoris*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes.
- BEER, Olivier (2004): *Lucien Hervé: Building Images*. Los Angeles: Getty Research Institute.

- BENTON, Tim (2013): *Le Corbusier Secret Photographer*. Zürich: Lars Müller.
- BERGERA, Iñaki (2013): «Miradas modernas. On Photographer Architects», *Arquitectura Viva*, n.º 153, pp. 16-21.
- (2014). «Spain, photographs without photographer», en *Bernard Rudofsky: desobediencia crítica a la modernidad*. Granada: Centro José Guerrero, pp. 180-200.
- (ed.) (2014): *Fotografía y Arquitectura Moderna en España, 1925-1965*. Madrid: La Fábrica, Fundación ICO.
- (ed.) (2015): *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, Colección Arquia/temas, n.º 38.
- (ed.) (2016): *Cámara y modelo. Fotografía de maquetas de arquitectura en España, 1925-1970*. Madrid: La Fábrica.
- BERGERA, I.; BERNAL, A. (eds.) (2016): *Fotografía y Arquitectura Moderna en España, 1925-1965. Antología de textos*. Madrid: Abada.
- BERGERA, I., y GONZÁLEZ, B. (2015): «The Modern Battle. Juan Pando, Photographer (1915-1992)», *Arquitectura Viva*, n.º 171, pp. 50-53.
- BUSCH, Akiko (1987): *The Photography of Architecture: Twelve Views*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- CAIGER-SMITH, M., y CHANDLER, D. (eds.) (1991): *Site Work: Architecture in Photography Since Early Modernism* [catálogo de exposición]. London: Photographers' Gallery.
- COMAZZI, John (2012): *Balthazar Korab: Architect of Photography*. New York: Princeton Architectural Press.
- COSTA, X.; LANDROVE, S. (eds.) (1996): *Arquitectura del Movimiento Moderno, Registro Docomomo Ibérico, 1925-1965*. Barcelona: Fundación Mies van der Rohe, Docomomo Ibérico.
- DE MARE, Eric (1975): *Architectural Photography*. London: Batsford.
- DONAT, John (1968): «The Camera Always Lies», en *Royal Institute of British Architects Journal*, n.º 75, pp. 62-71.
- ELWALL, Robert (1991): «The Specialist Eye», en *Site Work, Architecture in Photography since Early Modernism*. London: Photographers' Gallery, pp. 77-81.
- (2004): *Building with Light: the International History of Architectural Photography*. London, Merrell.
- (2007): «New Eyes for Old: Architectural Photography», en *Twentieth Century Architecture*, n.º 8, London, pp. 51-68.
- ELWALL, R.; CARULLO, V. (2009): *Framing Modernism. Architecture and Photography in Italy 1926-1965*. London: Estorick Collection of Modern Italian Art in Association with RIBA.
- ENNIS, Helen (2005): *Margaret Michaelis: Love, Loss and Photography*. Canberra: National Gallery of Australia.
- FANELLI, G.; MAZZA, B. (2009): *Storia Della Fotografia di Architettura*. Roma: Laterza.
- FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis (1995): «El Arte en la fotografía de Kindel», en *José Luis Fernández del Amo: Palabra y obra. Escritos reunidos*. Madrid: COAM, pp. 191-193.
- FISAC, Miguel (1957): «Carta al director», en *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 191.
- FITZ, A.; LENZ, G. (2015): *Architectural Photography and Its Uses: Positions on the Relationship between Image and Architecture*. Basel: Birkhäuser.
- FLORES, Carlos (1961): *Arquitectura española contemporánea*. Madrid: Aguilar.
- FOCH, Carles (2000): *Coderch, fotógrafo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Colección Arquia/temas, n.º 5.
- GUERRERO, Pedro (2007): *Pedro E. Guerrero: A Photographer's Journey*. New York: Princeton Architectural Press.
- GUERRERO, Salvador (ed.) (2010): *Le Corbusier. Madrid 1928: una casa-un palacio*. Madrid: Amigos de la Residencia de Estudiantes.
- HARBUSCH, W.; OECHSLIN, G. (2010): *Sigfried Giedion Und Die Fotografie: Bildinszenierungen Der Moderne*. Zurich: Gta-Verl.
- HERSCHDORFER, N.; UMSTATTER, L., y BENTON, T. (2012): *Le Corbusier and the Power of Photography*. London: Thames & Hudson.
- HIGGOTT, A.; WRAY, T. (eds.) (2012): *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*. Burlington: Ashgate.
- ISASI, Justo (2014): «Por un puñado de fotos», en *Arquitectura Viva*, n.º 166, pp. 49-53.
- JANSER, D.; SEELIG, T., y STAHEL, U. (2013): *Concrete: Photography and Architecture* [catálogo de exposición]. Zurich: Scheidegger & Spiess.
- LEMOINE, Serge (2002): *Vues D'architectures: Photographies Des XIXe et XXe siècles* [catálogo de exposición]. Paris, Grenoble: Réunion des musées nationaux, Musée de Grenoble.
- MARTÍN, Alberto (ed.) (2016): *Archivo Francisco Gómez. El instante poético y la imagen arquitectónica*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- NERDINGER, Winfried (ed.) (2011): *Photography for Architects: the Photographic Collection of the Architekturmuseum Der Tu München* [catálogo de exposición]. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- ORTIZ-ECHAGÜE, César (1965): *La arquitectura española actual*. Madrid: Rialp.

- PARE, Richard (1982): *Photography and Architecture, 1839-1939* [catálogo de exposición]. Montreal: Canadian Centre for Architecture, Callaway Editions.
- PAWSON, John (2012): *A Visual Inventory*. New York: Phaidon.
- PÉREZ MORENO, Lucía C. (2015): «Photography & Modern Architecture in Spain, 1925-1965» [book review], en *The Journal of Architecture*, vol. 20, n.º 4, pp. 759-763.
- PICTON, Tom (1979): «The Craven Image, or the Apotheosis of the Architectural Photograph», en *The Architects' Journal*, n.º 25, pp. 175-190.
- PLANK, I.; HAJDÚ, V., y RITOÓK, P. (2010): *Light and Form: Modern Architecture and Photography 1927-1950*. Budapest: Vince Kiadó.
- REDSTONE, Elias (2014): *Shooting Space: Architecture in Contemporary Photography*. London: Phaidon Press.
- ROBINSON, C., y HERSCHMANN, J. (1987): *Architecture Transformed: a History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*. New York: Architectural League of New York.
- ROSA, Joseph (1994): *A Constructed View: The Architectural Photography of Julius Shulman*. New York: Rizzoli.
- RUDOLFSKY, Bernard (1964): *Architecture Without Architects: An Introduction to Nonpedigreed Architecture*. New York: Museum of Modern Art.
- SACHSSE, Rolf (1997): *Bild Und Bau: Zur Nutzung Technischer Medien Beim Entwerfen Von Architektur*. Braunschweig: Vieweg.
- (2006): «Architectural Photography», en *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, vol. 1. New York: Routledge, of Taylor & Francis Group, pp. 52-62.
- SANTIAGO, Michel (seudónimo de James Maude RICHARDS) (1962): «New Spanish Architecture», en *The Architectural Review*, n.º 781.
- SANZ ESQUIDE, José Ángel (2004): *José Manuel Aizpúrua, fotógrafo: la mirada moderna*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- SBRIGLIO, Jaques (2011): *Le Corbusier & Lucien Herve: A Dialogue between Architect and Photographer*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- SOBIESZEK, Robert A. (1981): *Hedrich-blessing, Architectural Photography, 1930-1981*. Rochester, N.Y.: The House.
- STADLER, H., y STIERLI, M. (eds.) (2008): *Las Vegas Studio: Images from the Archives of Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Zurich: Scheidegger & Spiess.
- STOLLER, Ezra (2012): *Ezra Stoller, Photographer*. New Haven: Yale University Press.
- ZARZA, Rafael (ed.) (2007): *Kindel: fotografía de arquitectura* [catálogo de exposición]. Madrid: Fundación COAM.
- ZIMMERMAN, Claire (2014): *Photographic Architecture in the Twentieth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1962): «Spanische Architektur und Kunst», en *Werk*, n.º 6.
- (1965): «España», en *Zodiac*, n.º 15.
- (1990): «Papel fotográfico», en *Arquitectura Viva*, n.º 12.
- (1997): «Photography as Argument», en *Daidalos*, n.º 66.
- (1998): «Representations / Misrepresentations», en *Harvard Design Magazine*, n.º 6.
- (1998): «Photography and Architecture», en *History of Photography*, n.º 22.
- (2009): «Photography / Inspiration. Readings of architectural inspiration through photographs», en *A + U*, n.º 400.
- (2009): «Arquitectura», en *Exit*, n.º 36-37.
- (2013): «Ways of Seeing. Architectural Photography, Document or Fiction», en *Arquitectura Viva*, n.º 153.

## Notas

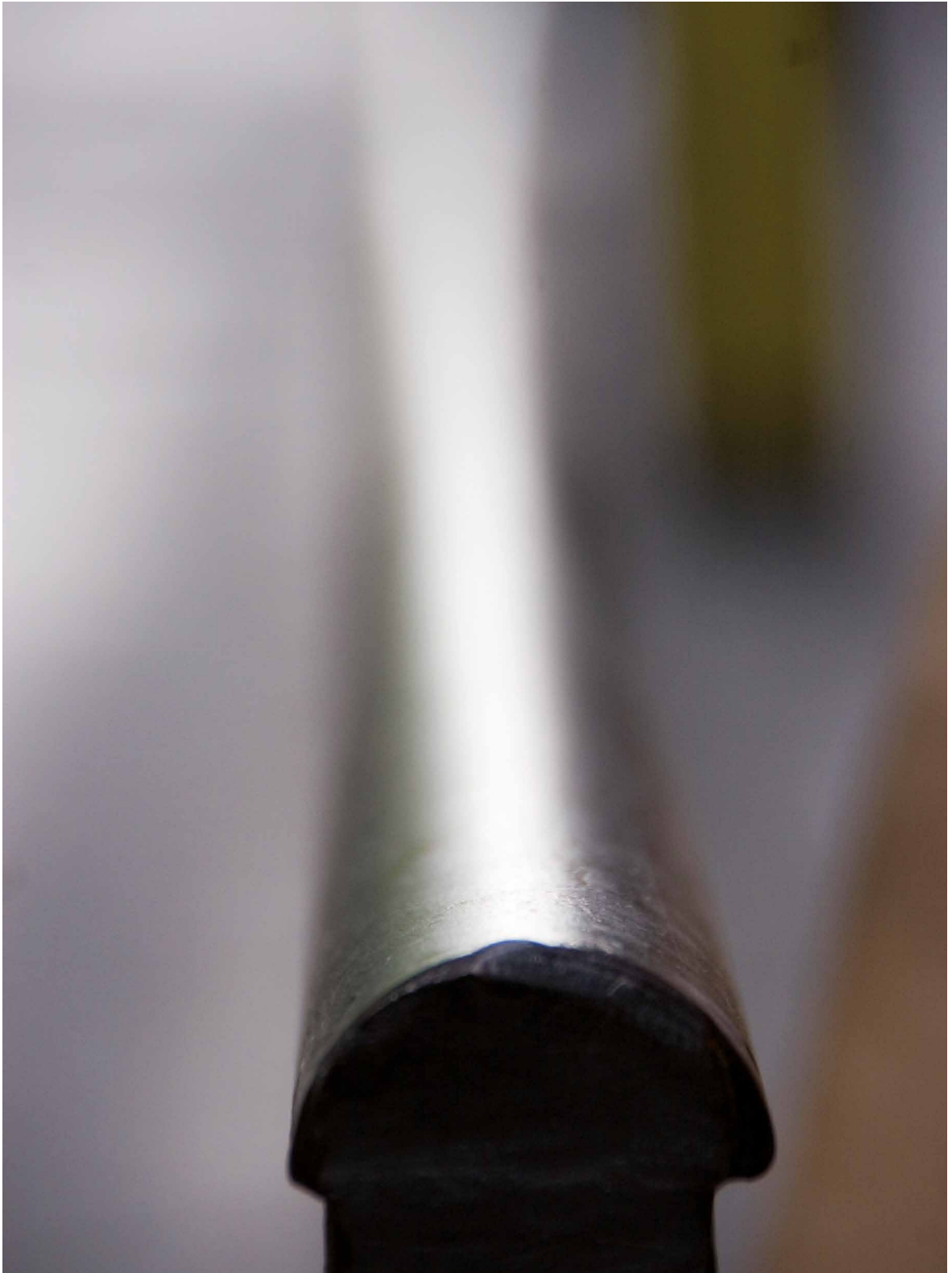
- <sup>1</sup> Carta de Le Corbusier a Alberto Jiménez Fraud, París, 1-2-1928.
- <sup>2</sup> Carta de Richard Neutra a la revista AC, 8-10-1936, Archivo Histórico COAC.
- <sup>3</sup> Carta de José Antonio Coderch a Joost van der Grinten, 17-9-1952, Archivo Coderch.
- <sup>4</sup> Carta de Alberto Sartoris a Rafael Aburto, 19-1-1955, Archivo Histórico Universidad de Navarra. Legado R. Aburto.
- <sup>5</sup> Carta de Oriol Bohigas a Miguel Fisac, 20-12-1961, Archivo Fundación Miguel Fisac.
- <sup>6</sup> Las referencias bibliográficas a las que se hace alusión en este apartado se pueden consultar en la bibliografía del artículo.



Harris & Ewing. [Mrs. Harding with camera]. Entre 1921 y 1923. Library of Congress.

## Nuevos rumbos: visión de críticos y fotógrafos





Pedro Soto. *Barandilla*. 2007.



# La fotografía desorientada: apuntes para la supervivencia de un medio

**Mónica Lozano Mata**

Cienojos / Escuela de Arte de Murcia  
monica@cienojos.org

## Resumen

La fotografía española contemporánea vive un momento excepcional de efervescencia y ha conseguido atraer la atención internacional sobre ella. Un elenco brillante de autores, que desarrollan su trabajo entre la posfotografía y el documentalismo lírico, se han ganado el reconocimiento de los mejores. Sin embargo, aún queda mucho camino por recorrer porque las carencias estructurales del medio lo sitúan en una posición de debilidad que solo podrá superarse si se abordan con urgencia transformaciones esenciales en el área de la formación fotográfica, la legitimación del sector y su relación con el público.

## Palabras clave

Fotografía, posfotografía, educación, crítica, público.

## Abstract

Spanish contemporary photography lives an exceptional moment of excitement and has attracted international attention to her. A brilliant cast of authors who work between postphotography and lyrical documentary have earned the recognition of the best. However, there is still a long way to go because the structural weaknesses of the medium places it in a position of weakness that can only be overcome by urgent and essential transformations in the fields of photographic training, industry recognition and relationship with the public.

## Keywords

Photography, postphotography, education, criticism, public

La historia de la fotografía es, esencialmente, la crónica de una conquista de audiencias y usuarios. Bajo un lema inventado que tal vez pudo ser más fácil, más rápido, más potente, las tecnologías fotográficas no han cesado de mejorarse a sí mismas, en una búsqueda incesante de lo asequible que resultara atractivo y, por qué no, además divertido. Del daguerrotipo al *smartphone* con cámara integrada de 20 megapíxeles –y un elenco infinito de aplicaciones para revelar las imágenes sin necesidad de mojar las manos–, apenas han transcurrido 180 años. No existe revolución similar en la historia de ninguna de las disciplinas artísticas que precedieron a la fotografía.

Sin embargo, detrás de cada tsunami llega la marea baja. Lo digital golpeó nuestras costas hace unos años y los dinosaurios, como advirtiera Joan Fontcuberta, empezaron a extinguirse. No era la primera vez que sucedía algo parecido. Las *brownies*, las leicas y las instamatics ya lanzaron señales de aviso hace décadas, nos dijeron que la fotografía era para todos los públicos y que la alquimia estaba sobrevalorada. Además, no podía ser de otra manera. La Revolución Industrial que la vio nacer y el Positivismo que la acunó estaban agotados. La fotografía ya nunca sería lo que fue. La reluciente Sociedad de la Información, pulida y líquida<sup>1</sup>, tomó los mandos del invento y lo transformó. Acababa de nacer la posfotografía.

Los teóricos se enzarzaron en debates. Les preocupaba cómo llamar al recién nacido: ¿fotografía después de la fotografía? ¿pintura digital? ¿infografismo figurativo? (Fontcuberta, 2010a). Se encontraban ante lo que parecía un nuevo medio porque difería del anterior en lo esencial: el fin de la huella y, por lo tanto, el fin de la objetividad y la credibilidad documental. Hasta ese momento, la presencia

del objeto ante la cámara era indispensable y se consideraba como función primaria de la fotografía dar fe de que algo había sucedido delante de ella. Pero las invisibles suturas digitales hacían imposible distinguir la realidad de la ficción. Algunos, incluso, hablaron de un nuevo estadio en el que todo sucedería, *real-fiction*, en el cual la producción de metáforas, la conceptualización y la teatralización sumarían fuerzas para la creación de imágenes (Fontcuberta, 2010b). Por otro lado, la omnipresencia de dispositivos fotográficos favoreció la emergencia del *Homo photographicus* que menciona Fontcuberta, adicto al soma de las imágenes, siempre ocupado en producir, siempre ocupado en consumir imágenes desmaterializadas que se le escurren entre los dedos.



Figura 1. Jornadas Photo 2.1. Fotografía: Victor Soriano.

### El manifiesto posfotográfico

El 24 de marzo de 2011 Joan Fontcuberta hizo público por primera vez su ya famoso «decálogo posfotográfico», en el cual sintetizaba de forma magistral lo que el autor consideraba serían las tendencias en el mundo de la fotografía para las próximas décadas. El texto fue escrito con motivo de su asistencia a las *Jornadas Photo 2.1*, sobre fotografía, internet y redes sociales, organizadas por Cienojos para el Centro Cultural Puertas de Castilla de Murcia, donde fue invitado a impartir una conferencia<sup>2</sup>. El contenido de la misma, que tuvo como título *Por un manifiesto posfotográfico*, sería el que recogería más tarde en la publicación del periódico *La Vanguardia*, el 11 de mayo de 2011. El texto se estructuraba en seis epígrafes: «El síndrome Hong Kong», «Periferias de la imagen», «Decálogo posfotográfico», «El autor en las nubes», «Atlas y serindipias» e «Identidades a la carta», y en el mismo, además del referido *Manifiesto posfotográfico*, el autor hacía referencia a algunos temas abordados ya en una obra previa, *A través del espejo*, como el auge del autorretrato, la ubicuidad de dispositivos fotográficos que fomentó la aparición del fotógrafo-ciudadano, la necesidad de una ecología de la fotografía que prescribiera sentidos a las imágenes ya realizadas o la disolución de las fronteras entre lo público y lo privado (Fontcuberta, 2010b). Este manifiesto sería el primero de los escritos por Fontcuberta, al que seguiría *From here on*, que elaboraría junto a Clement Cheroux, Erik Kessels, Joachim Schmid y Martin Parr para el festival *Rencontres D'Arles* en 2013: «Ahora, todos editamos imágenes. Reciclamos, cortamos y pegamos, remezclamos, las subimos y bajamos. Así es como hacemos que las imágenes tengan sentido. Lo único que necesitamos es un ojo, un cerebro, una cámara, un teléfono, un portátil, un escáner, un criterio (...)» (Fontcuberta, 2013).

Desde su publicación, ese decálogo no ha cesado de suscitar comentarios e inquietudes en el ámbito de la fotografía contemporánea española. El propio Jesus Micó, director de *Los Cuadernos de la Kursala* de la Universidad de Cádiz, uno de los proyectos editoriales más interesantes y consolidados del panorama nacional, afirmaba en una entrevista reciente para *presentecontinuo.org*, que «no creía en la postfotografía como vía vertebral –y mucho menos exclusiva– de la futura fotografía de autor» (...)<sup>3</sup>. Sin embargo, Fontcuberta, con la inteligencia y el sentido del humor que le caracteriza, ya afirmaba entonces que su decálogo solo pretendía ser «una propuesta plausible expresada de forma tan sumaria como tajante» (Fontcuberta, 2011) desde la cual recapitulaba y enunciaba las características esenciales de esta



Figura 2. Cuaderno n.º 50 de *La Kursala*. Fotografía: Tres Tipos Gráficos.

revolución incuestionable. Una revolución que, se nos olvida, trascendía los reducidos límites del territorio de la creación artística para inundar la inmensidad de lo cotidiano, esa nueva vida digital y *online* en la cual nos comunicamos, esencialmente, a través de imágenes.

En realidad, los planteamientos de Fontcuberta no eran nuevos. Su originalidad, como la de los hermanos Lumière, radicaba en la forma de comunicarlos, pero se fundamentaban en las aportaciones de otros teóricos que le precedieron. De Ritchin probablemente recogió la importancia de la conceptualización, la introspección y lo imaginario en la construcción de las nuevas imágenes (*In our own image. The coming revolution in photography*, 1990). De Mitchell, que la maleabilidad intrínseca de la imagen digital estaba diluyendo la relación causal entre imagen y referente, poniendo en evidencia la fragilidad de la distinción entre lo real y lo imaginario y reforzando las culturas de apropiación (*The reconfigured eye: visual truth in the postphotographic era*, 1992). De Robins, su propuesta de reenfocar el debate hacia una perspectiva que abordara el uso de las imágenes no solo en términos cognitivos, sino también éticos, estéticos o existencialistas, así como la necesidad de definir nuevos contextos de significación para las fotografías («¿Nos seguirán conmoviendo las imágenes?» en *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Lister, 1995). De Manovich, su darwinismo tecnológico y la absoluta convicción –aunque una lectura apresurada de sus textos sugiera lo contrario– de que nos encontramos ante una mera continuidad, que no existe la posfotografía sino «la fotografía después de la fotografía» (*The paradoxes of digital photography*, 1996). De Turkle, la definición de internet como un laboratorio para la construcción de la identidad (*La vida en la pantalla*, 1997). Y de Batchen, quizá, la síntesis de todo ello: que mientras perdure el deseo de fotografiar, perdurará la cultura fotográfica («Ectoplasma. la fotografía en la era digital» en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Rueda, 2002).

### ¡Viva España!

En julio de 2014 el British Journal of Photography dedicó una edición especial a la fotografía española, con entrevista a Joan Fontcuberta incluida, que llevó por título *¡VIVA ESPAÑA! The spanish are coming!* El artículo central, escrito por Juan Peces, hacía un extenso repaso al panorama nacional y señalaba la emergencia de una «generación dorada», entre la que destacaban en la sección de *Profiles* a David Hornillos, Fosi Vegue, Julián Barón, Laia Abril, Txema Salvans, Cristina de Middel, Alberto Lizarralde y Bubi Canal, a quien, además, reservaron la portada. *El porqué de las naranjas* de Ricardo Cases ocupó íntegra la sección de trabajos en imprenta.



Figura 4. Ricardo Cases (2014), *El porqué de las naranjas*. London: Mack.

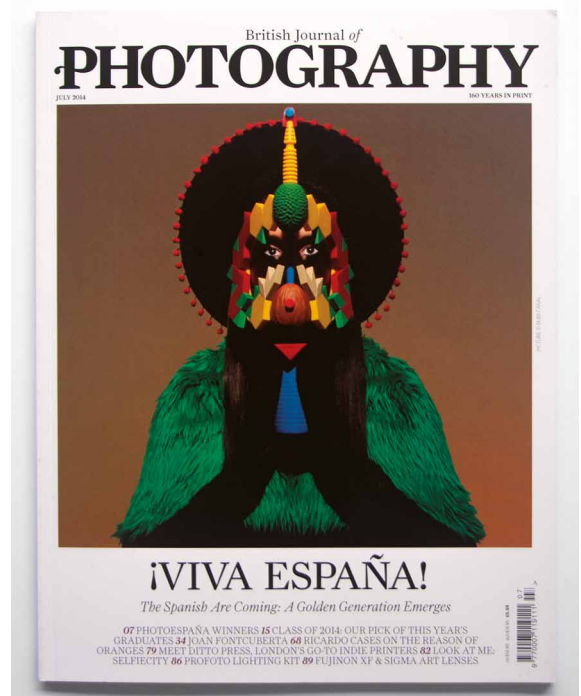


Figura 3. Portada del *British Journal of Photography*, julio de 2014, imagen cedida por Aleix Plademunt].



**Figura 5.** Txema Salvans (2013). «Murcia C-3223». *The waiting game*. Barcelona: RM.

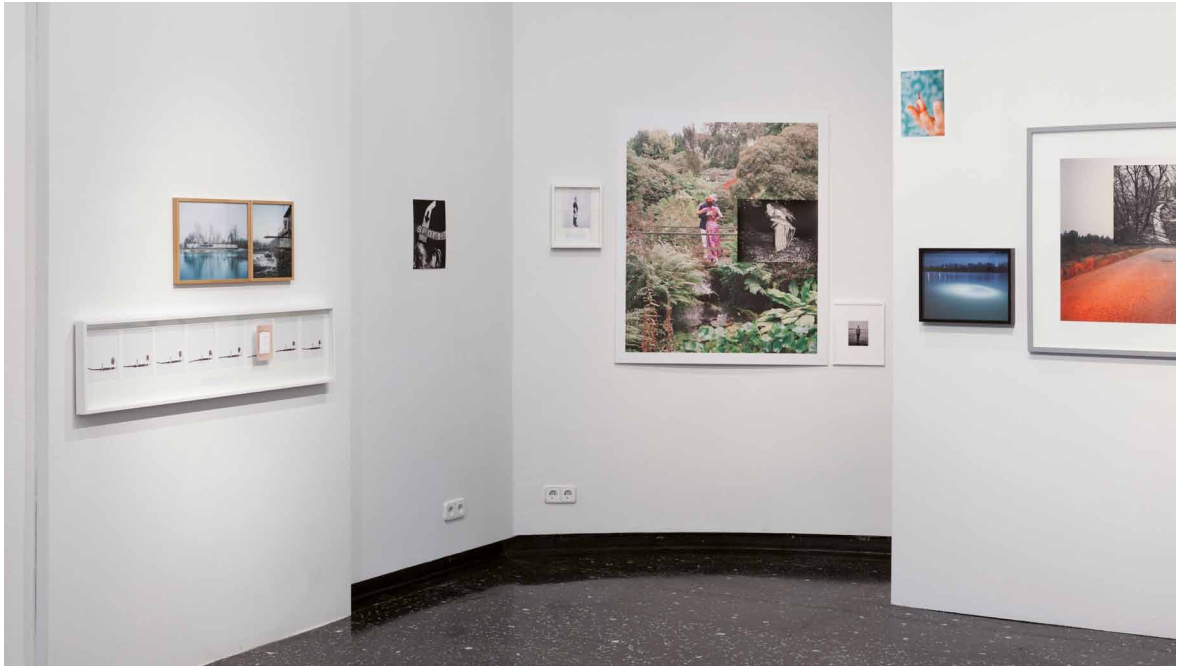
Los británicos no son de halago fácil así que algo bueno debía de estar pasando en la fotografía española para que se fijaran en nosotros. Algunos de los hechos más destacados fueron los siguientes, ordenados cronológicamente:

En 2012, Samuel Aranda gana el premio Photo of the Year del World Press Photo con su poderosa madonna yemení. Txema Salvans triunfa en el I Concurso del Fotolibro Iberoamericano con *The waiting game*, un trabajo mimado e impulsado por Martin Parr, y Julián Barón se cuela en la *short list* del Paris Photo/Aperture Photo Book Award con *Censura*.

En 2013, Joan Fontcuberta es reconocido con el Premio Hasselblad, el «nóbel de la fotografía». Carlos Spottorno obtiene el prestigioso Photobook Award del Fotobookfestival de Kassel y queda finalista del Paris Photo/Aperture PhotoBook Award con *The PIGS*, editado por PHREE, la recién nacida editorial de Juan Valbuena (NOPHOTO). Oscar Monzón consigue el premio al mejor Primer Fotolibro en el citado festival con *Karma*. El espacio Le Bal, en París, inaugura en diciembre *Regard sur la nouvelle scène photographique espagnole*, una exposición comisariada por Fannie Escoulen que recoge el trabajo de Aleix Plademunt, Oscar Monzón, Ricardo Cases y Antonio Xoubanova. Y la prestigiosa editorial británica Mack publica sendos libros españoles, los primeros de su catálogo: *Almost there*, de Aleix Plademunt, y *Casa de campo*, de Antonio Xoubanova.

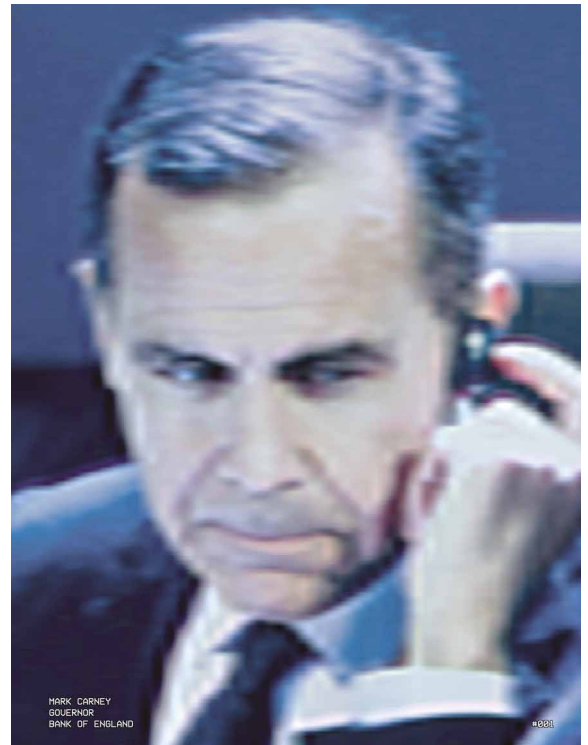


**Figura 6.** Aleix Plademunt (2013). *Almost there*. London: Mack y Ca l'Isidret.



**Figura 7.** NoPhoto+Sputnik (2014). *Mapping the blind spots*. Fundación Lázaro Galdiano.

En 2014, por primera vez en la historia del festival PhotoEspaña (PHE), se inauguran tres exposiciones simultáneas dedicadas a los emergentes nacionales: Fotografía 2.0, comisariada por Joan Fontcuberta; P2P Prácticas contemporáneas en la fotografía española, comisariada por Charlotte Cotton, en colaboración con Luis Díaz e Iñaki Domingo ([www.30y3.com](http://www.30y3.com)); y *Mapping the Blind Spots*, una innovadora propuesta de edición colaborativa entre los colectivos NOPHOTO (España) y Sputnik (Europa central). Cristina de Middel gana el Premio al mejor libro de fotografía del año en categoría internacional de PHE, con *Party. Quotations form Chairman Mao Tse-Tung*. Además, coincidiendo con esta edición del festival, la Fundación Telefónica programó un ciclo de proyecciones y mesas redondas que llevó por título *Destellos, deslumbramientos y rupturas: una crónica de la fotografía española contemporánea*, dirigido por Alejandro Castellote; el Centro de Arte Reina Sofía acogió una muestra de fotolibros españoles publicados a partir del año 2000, Libros que son fotos, fotos que son libros, comisariada por Horacio Fernández, y el Instituto Francés desarrolló el ciclo de conferencias 1 + 1 = 12 Encuentros de fotografía contemporánea, bajo el comisariado de Nicolás Combarro. Ese mismo año, la editorial Mack vuelve a fijarse en nosotros y publica el tercer trabajo español en su selecta lista, el ya citado *El porqué de las naranjas*, de Ricardo Cases.



**Figura 8.** Daniel Mayrit (2015). *You haven't seen their faces*. Madrid: Riot Books.

El año siguiente, la buena racha continuó y Daniel Mayrit ganó el Paris Photo/Aperture PhotoBook Award con su desasosegante *You haven't seen their faces*; Toni Amengual obtuvo el premio al Mejor Libro Autoeditado de PHE, categoría internacional, con *PAIN*, y Carlos Spottorno fue reconocido, de nuevo, con un World Press Photo, en categoría multimedia, por su documental *A las puertas de Europa*, un especial para El País Semanal, con la colaboración del periodista Guillermo Abril.

En definitiva, una avalancha de grandes premios que apenas recoge la efervescencia de un panorama nacional que se despereza con ganas sobre sus frágiles cimientos. Resulta obligado, por lo tanto, sumar a esa lista de grandes premios otros nombres de profesionales que, con su trabajo, también contribuyen a esta magnífica expansión del medio, como los fotógrafos Carlos Alba, Bego Antón, Israel Ariño, Lurdes Basolí, Jon Cazenave, Matías Costa, Gerardo Custance, Salvi Danés, Álvaro Deprit, Paco Gómez, Roger Gaus, Roc Herms, Aitor Lara, Jesús Madriñán, Miren Pastor, Tanit Plana, David Salcedo o Miguel Ángel Tornero, entre muchos otros; las editoriales Bside Books, Ca l'Isidret Edicions, Caravan Books, Dalpine, Ediciones Anómalas, Fiesta Ediciones, Fracaso Books o Fuego Books; los comisarios, gestores o docentes como Marta Dahó, Iñaki Domingo, Gonzalo Golpe, Juan Pablo Huercanos, Álvaro Matías, Moritz Neumüller o Arianna Rinaldo; los diseñadores gráficos Eloi Gimeno, Juanjo Justicia (Underbau), Jaime Narváez, Ramón Pez o el equipo de Tres Tipos Gráficos; y las escuelas orientadas a potenciar la fotografía de autor como Blank Paper, bajo la dirección de Fosi Vegue y Julián Barón, Lens con Antonio Pérez al frente o El Observatorio de Eugeni Gay y Camilla de Maffei.

Cualquier lista es injusta y excluye más que incluye. En esta faltan colectivos, festivales, galerías, instituciones, concursos, becas, publicaciones especializadas, periodistas, críticos, editores gráficos, historiadores, libreros, impresores, encuadernadores, diseñadores expositivos y toda una generación intermedia, que precedió a la actual, cuyo esfuerzo ha sido decisivo para llegar hasta aquí. Es imposible citarlos a todos y su ausencia solo denota las particularidades de este artículo, orientado a ofrecer una visión general de la fotografía española en la actualidad más que a revisar, con rigor histórico, nuestro pasado reciente.



**Figura 9.** Carlos Spottorno (2014). «Operación de rescate de náufragos por parte de la Marina Militar italiana en el Mediterráneo sur». *A las Puertas de Europa*. Madrid: El País.

## ¿Alguien tiene un plan?

Pero ¿dónde estamos exactamente? ¿En qué se diferencia la fotografía de nuestra época de su predecesora? ¿Ha cambiado la forma de fotografiar, ahora que «todos somos fotógrafos»? ¿Desde dónde trabajan hoy los autores? ¿Cuál es su visión de lo que les rodea? ¿Quién es su público? ¿Qué alcance adquiere lo que hacen? ¿Obtienen el apoyo necesario? Y lo más importante, ¿hacia dónde avanzan? ¿Alguien tiene un plan?

Si revisamos la mayoría de los trabajos de estos fotógrafos mencionados, es fácil observar, como afirmara Jesús Micó, que el impulso posfotográfico no termina de inundar el ámbito artístico –aunque su influencia en lo *amateur* resulte arrolladora–. Fabián Goncalves, comisario de la exposición Cartografías íntimas, un acercamiento a las relaciones interpersonales, la colectiva que se exhibe en Casa América en el marco de PHE16, admitía en una entrevista inédita que había dos grandes tendencias que articulaban la fotografía latinoamericana contemporánea, desde su punto de vista: el documentalismo lírico y el auto-etnocentrismo, a la cual podríamos añadir una tercera, el pictorialismo onírico que inunda las redes sociales. Diarios íntimos, crónicas familiares y periferias urbanas conviven, también en la fotografía española, con ninfas atrapadas en bosques y fábulas pictórico/literarias revisadas desde el imaginario moderno. Una nueva actualización del paradigma de los narcisos y los vampiros que planteaba Fontcuberta en *El beso de Judas*<sup>4</sup>, tamizado por la necesidad de revisar (y reforzar) la identidad propia –difuminada tras una globalización demoledora y olvidadiza– o escapar de una realidad que no reconocen como propia.

Sin embargo, observar lo que interesa a los fotógrafos, desde dónde y cómo lo fotografían, solo ofrece una solución parcial a las preguntas esenciales. En la década de los setenta, cuando los llaneros solitarios empezaron a desarrollar su actividad profesional, en España había una ausencia total de infraestructuras o literatura teórica y primaba la formación autodidacta. La administración y las instituciones no actuaban y en su lugar eran los colectivos y las agrupaciones las que impulsaban la actividad, la formación y la preservación del patrimonio fotográfico. Cuarenta años después la situación no ha cambiado mucho. Esa palpitante actividad a la que nos hemos referido, tan valorada y reconocida internacionalmente, se ha desarrollado de forma independiente, autogestionada y periférica, sin un esqueleto que la sustente de forma estable. Un gran esfuerzo personal, en la mayoría de los casos, tras el cual resulta fácil percibir ahora cierta sensación de cansancio y desorientación alimentada, quizá, por la corazonada de haber estado caminando en círculos, sin un rumbo preciso. Porque el hecho de que los británicos se fijaran en nosotros y los norteamericanos nos dedicaran algunas palabras de elogio en sus prestigiosos blogs no ha transformado las políticas nacionales específicas, ni ha incrementado las inversiones públicas, ni ha creado proyectos extraordinarios en el ámbito de la educación o la conservación, ni ha mejorado las condiciones económicas del sector, sino todo lo contrario.

La situación de la formación fotográfica, por ejemplo, se encuentra todavía en un estadio de inmadurez casi embrionaria. Tras un impulso inicial, realizado por Fontcuberta y sus coetáneos en las décadas de los setenta y ochenta, la fotografía se fue incorporando poco a poco a los currículos de la educación superior. Pero lo hizo de forma parcial y desordenada –atendiendo a las singularidades de cada universidad y la voluntad o los conocimientos de los que redactaban los planes de estudio– porque carecía de un marco normativo de ámbito nacional a partir del cual trabajar. Las escuelas de arte, las únicas que ofrecen en la actualidad un título oficial de Técnico Superior en Fotografía, languidecen ante el desinterés irresponsable de todos los implicados: la administración, los docentes y los estudiantes. Y la educación básica sigue sin considerar la formación visual como «un saber realmente útil»<sup>5</sup>. Ante la inhibición pública, el sector privado solo ha podido crear islas en un territorio deshabitado, e intentar alcanzar una formación íntegra y de calidad en su perímetro es una aventura reservada a los más valientes –y con recursos económicos–. Por lo tanto, modernizar la formación fotográfica, regenerando sus objetivos, contenidos y metodologías en las diferentes etapas, e impulsar la investigación, el debate y la reflexión, equilibrando la obsesión de los fotógrafos por la técnica, son tareas fundamentales que deberíamos afrontar con urgencia en los próximos años.

Es incuestionable que los organismos oficiales competentes en materia educativa han desatendido esta área de conocimiento pero cuando lo han hecho, también es justo reconocerlo, han carecido del

apoyo y el consenso necesario por parte del heterogéneo e individualista sector fotográfico. De hecho, las propias carencias del medio, en cuanto a solidez formativa, tradición asociativa o capacidad reivindicativa, han favorecido esta situación. Si en países vecinos como Francia, Bélgica o Inglaterra, la fotografía se incorporó de pleno derecho hace décadas en las universidades y es reconocida como un sector profesional legitimado, en el nuestro seguimos considerándola subsidiaria de otros y, por lo tanto, carente del interés necesario para su reconocimiento y regulación. Y mientras esta situación no cambie, mientras siga sin existir una representación visible y unificada ante la sociedad del sector fotográfico, mientras los fotógrafos no dejen de considerar a sus colegas como sus enemigos, mientras no se conquiste el respeto hacia ese gremio en el espacio público y se reconozcan sus derechos legítimos, los fotógrafos –y todos los que trabajan en torno a ellos– tendrán que seguir peleando en solitario por recibir un beneficio justo que otorgue valor a su trabajo ante la comunidad y los aleje de la precariedad.

La exhibición y comercialización de la obra fotográfica sería la tercera pata del trípode que apremia reparar. Como las anteriores, esta cuestión es compleja y arrastra con ella la necesidad principal de lograr un mejor apoyo institucional al sector cultural, con un marco legal flexible capaz de adaptarse con celeridad al «espíritu de los tiempos» –véase régimen fiscal de los artistas, mecenazgo o propiedad intelectual– y un considerable aumento de las inversiones. Igualmente requiere que el circuito de exhibición se regenere, que el diseño y uso de los espacios sea actualizado, mejorando la comunicación con el público, impulsando nuevas políticas de consumo y creando redes que ayuden a prolongar la vida de las exposiciones más allá de la primicia (enfrentándose, en definitiva, a los mismos desafíos que cualquier sector productivo en busca de rentabilidad). Pero también demanda el desarrollo de una crítica cercana y accesible para todos los públicos, una crítica honesta y útil que sea capaz de seducir y atraer espectadores a las salas, lectores de fotolibros a las librerías y coleccionistas de imágenes a las galerías. El análisis, la opinión y el juicio son necesarios y ya existen muchas voces que se levantan para plantear que, quizá, ha sido el progresivo engolamiento de la crítica, mutada en notario adulador más que juez, una de las causas del enfriamiento del romance entre público y arte contemporáneo. ¿Por qué nos resistimos a valorar de forma clara una exposición o una publicación si hasta los vinos lo hacen –y les va muy bien–? ¿No somos una industria (cultural) y vendemos productos (culturales)?

Por último, esta crítica exigiría, a su vez, el incremento de medios y periodistas especializados –aunque no lo parezca, cada vez hay menos– y, por qué no, un espacio en los de carácter generalista. Pero, sobre todo, demandaría un mayor esfuerzo por parte de los fotógrafos a la hora de reflexionar sobre lo que hacen porque, como afirma Fontcuberta, «el artista que renuncia a pensar, deja totalmente su trabajo en manos de críticos y de comisarios de exposiciones como únicos mediadores entre su obra y el público» (Fontcuberta, 2001). En estos tiempos de confusión, en los cuales vivimos inmersos en una nube de imágenes infinitas que no para de crecer, cuando todo el mundo puede tener una página en *Instagram*, los turistas usan *réflex* y los profesionales *smartphones*, es necesario entender con celeridad que el oficio de fotógrafo se ha transformado, que tener un equipo caro y saber usarlo está al alcance de cualquiera –en tres meses– y, por lo tanto, no puede ser lo que defina esta profesión. ¡Un fotógrafo no es alguien que hace fotos! Un fotógrafo es alguien que, por supuesto, crea imágenes –o no– pero además es alguien que sabe trabajar con ellas, editarlas, analizarlas, contextualizarlas y comunicarlas de la mejor forma posible. Es un creador que se relaciona sin complejos con otras disciplinas y transita entre múltiples territorios sin desvanecerse. Es un curioso que no para de formarse y se alimenta de muchas áreas como la filosofía, la sociología, la economía, el cine, la música, la literatura o la neurociencia si le apetece. Y es que ya lo dijo, de forma contundente, Bill Jay<sup>6</sup>:

«Desde luego se puede argüir que los fotógrafos deben hacer fotografías y no filosofía. Esto parece una postura razonable hasta que se compara con la literatura de otros campos. A lo largo de la historia del arte los pintores han sido sus propios y más elocuentes abogados; existen muchísimos ensayos sobre el proceso creativo en poesía y literatura en general; incluso la música, la menos verbal de las artes, tiene una rica tradición crítica. Entonces, ¿por qué los fotógrafos se muestran tan reticentes con sus propios actos creativos y actitudes vitales? (...) La triste realidad es que la mayoría de los fotógrafos no escriben o discuten sobre su propio sistema de valores porque no lo tienen... Un fotógrafo sin convicciones personales y sin un sólido planteamiento, tanto hacia el medio como hacia el mundo en su más amplio sentido, no es un fotógrafo digno de ese nombre. Lo que su fotografía significa debe ser su principal cuestión a dilucidar. Y si el fotógrafo rechaza (o no puede, pero ni tan siquiera lo intenta) asumirla, debemos presumir consecuentemente que su trabajo no significa nada».



## Bibliografía

- BATCHEN, G. (1999): «Ectoplasm: Photography in the Digital Age», en C. Squiers (ed.), *Over-Exposed: Essays on Contemporary Photography* (pp. 9-22). New York: The New Press.
- [Trad. BATCHEN, G. (2004): «Ectoplasma. La fotografía digital», en J. Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía* (pp. 313-334). Barcelona, España: Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, J. (ed.) (1984): *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona, España: Blume. (Edición de trabajo: 2003, Gustavo Gili).
- (1997): *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Barcelona, España: Gustavo Gili. (Edición de trabajo: 4.ª ed. Gustavo Gili, 2002).
- (2010a): *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- (2011): «Por un manifiesto posfotográfico» [en línea]. *La Vanguardia*, 11 de mayo de 2011. <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>>
- FONTCUBERTA, J., y ZELICH, C. (2001): *Joan Fontcuberta habla con Cristina Zelich*. Madrid: La Fábrica y Fundación Telefónica.
- FONTCUBERTA, J. y GALLEGU, J. (2010b): *A través del espejo*. Madrid, España: Oficina de Arte y ediciones.
- FONTCUBERTA, J., CHEROUX, C. KESSELS, E. y SCHMID, J. (2013): *From here on: La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil*. Barcelona, España: RM / Arts Santa Mónica.
- HAN, BYUNG-CHUL (2015): *La salvación de lo bello*. Barcelona, España: Herder.
- JAY, B. (1979): *Negative / Positive: A Philosophy of Photography*. Dubuque, IA: Kendall / Hunt publishing Company.
- (1997): *On Being a Photographer: A Practical Guide*. Anacortes, WA: LensWork Publishing.
- MANOVICH, L. (1996): «The Paradoxes of Digital Photography», en H. von Amelunxen (ed.), *Photography After Photography. Memory and Representation in the Digital Age* (pp. 57-65). Munich, Deutschland: G + B Arts.
- MITCHELL, W. J. (1992): *The reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- RITCHIN, F. (1999): *In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography: how Computer Technology is Changing Our View of the World*. New York, NY: Aperture.
- ROBINS, K. (1995): «Will Images Move Us Still?», en M. Lister (ed.), *The Photographic Image in Digital Culture*. London, UK: Routledge.
- [Trad. ROBINS, K. (1997): «¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?», en M. Lister (ed.), *La imagen fotográfica en la cultura digital* (pp. 49-75). Barcelona, España: Paidós Ibérica.]
- TURKKLE, S. (1997): *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de internet*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

## Notas

<sup>1</sup> El concepto «modernidad líquida» fue enunciado por primera vez, en 1999, por Zygmunt Bauman para referirse a la versatilidad y maleabilidad de la nueva sociedad. En 2015, Byung-Chul Han publicó en castellano *La salvación de lo bello*, donde establecía un nexo entre el diseño de los *smartphones*, el aspecto pulido de las esculturas de Jeff Koons y el «Me gusta» de Facebook para subrayar el exceso de positividad que anestesia, desde hace unos años, a la humanidad.

<sup>2</sup> Disponible en línea <<http://elblogdelasjornadas.blogspot.com.es/2011/03/por-un-manifiesto-postfotografico.html>> (consulta: 25 de mayo de 2016).

<sup>3</sup> Disponible en línea <<http://presente-continuo.org/entradas/entrevista/249/jess-mic>> (consulta: 25 de mayo de 2016).

<sup>4</sup> La irrupción de las vanguardias artísticas, durante la primera mitad del s. xx, difuminó las fronteras de la ancestral polémica decimonónica entre puristas y pictorialistas. Los artistas de la vanguardia fueron más allá de este debate e introdujeron la cuestión ontológica de la naturaleza de lo fotográfico como tema neurálgico para la discusión, definiendo el eje central en torno al cual se desarrollarían los estudios teóricos de las siguientes décadas. Fontcuberta reformula este debate y denuncia que existen dos categorías en el mundo de la representación fotográfica, manifestaciones respectivas de los mitos anteriores (purismo y pictorialismo): la que forman aquellos fascinados por el mito de Narciso, el ser enamorado de su propia imagen, en la que prevalece «la seducción de lo real», como le ocurría a la fotógrafa Diane Arbus; frente a la que forman los que se sienten atraídos por el mito del vampiro, por «la frustración del deseo», la presencia escondida y la desaparición, del que Cindy Sherman sería un paradigma. Para los primeros, lo real son los hechos y las cosas tangibles. Para los otros, la realidad es solo un efecto de construcción cultural e ideológica que no preexiste en nuestra experiencia, y consideran que fotografiar es una forma de reinventar lo real, de teatralizar la realidad con el objetivo de extraer lo invisible del espejo y revelarlo. Para los primeros, la fotografía tiene una doble naturaleza que le permite ser, a la vez, documento y arte. Para los otros, la fotografía supone simplemente un registro contingente de la experiencia artística, desprovista de valor autónomo, y su función reside en ilustrar un discurso artístico. Según Fontcuberta, el panorama de la fotografía contemporánea se caracteriza por la abrupta irrupción masiva de los vampiros, su proliferación, su coexistencia con los narcisos y, a menudo, la progresiva metamorfosis de los unos en los otros. (Fontcuberta, 1997).

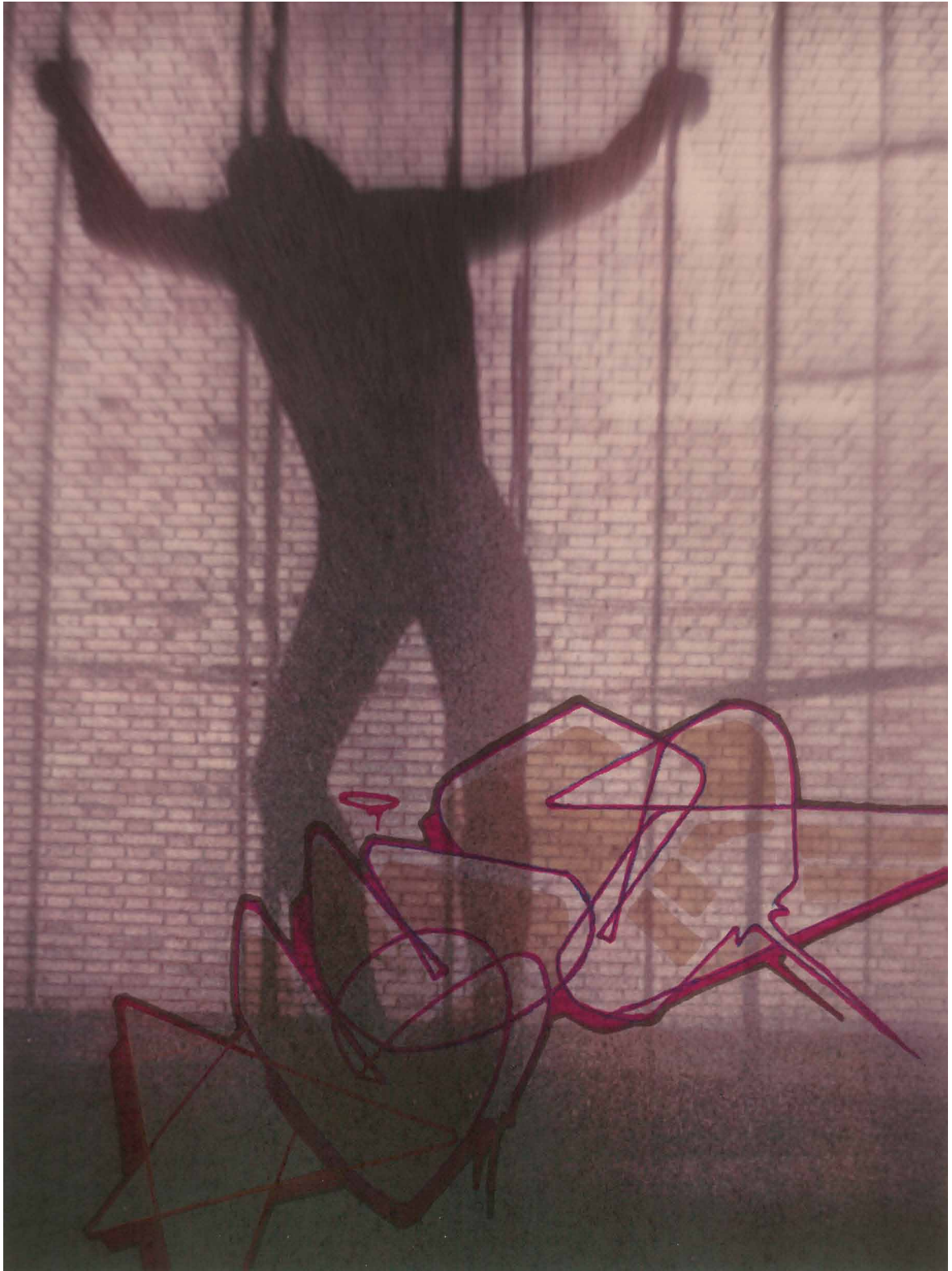
<sup>5</sup> Este era el título de la magnífica exposición que acogió el Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía, de octubre de 2014 a febrero de 2015, desde la cual se indagaba en la necesidad de incorporar un conjunto de saberes, como la política, la filosofía o el

arte en la educación, en oposición a los «saberes útiles» reivindicados por los patronos industriales del s. XVIII, como la ingeniería, la física, la química o las matemáticas. Disponible en línea < <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/saber-realmente-util> > (consulta: 12 de junio de 2016).

<sup>6</sup> Bill Jay (1940-2009) fue un fotógrafo inglés que desarrolló una intensa labor como teórico y crítico de la fotografía. En 1972 se trasladó a Estados Unidos para trabajar con el historiador Beaumont Newhall en la Universidad de Nuevo México, estableciéndose definitivamente en la Universidad estatal de Arizona, donde se jubiló como profesor. La fuente de la que procede la cita extraída está compilada en *Estética fotográfica: selección de textos* (Fontcuberta, ed. 1984) y se trata de *Negative / Positive: A Philosophy of Photography*, publicado por primera vez en 1979 por la editorial Dubeque, de Iowa, y reeditado en numerosas ocasiones. La selección de textos que realizara Fontcuberta entonces, para la editorial Blume, también fue reeditada por Gustavo Gili en 2003.



Pedro Soto. *Out of focus*. 2008.



Pablo Ferreras y Rubén Morales. *Layers*. 2016.

# Expandir la fotografía. Usos de lo fotográfico en el arte actual en España

Ana Berruguete

Responsable de Exposiciones, La Fábrica

## Resumen

El panorama artístico actual se caracteriza por un uso híbrido de diferentes lenguajes artísticos. En este proceso de mixtificación, la fotografía es uno de los recursos más utilizados, lo que ha hecho que estemos asistiendo a una expansión del medio sin precedentes. Muchos artistas han incorporado lo fotográfico de forma sistemática en sus obras mientras que otros, procedentes de un ámbito más específicamente fotográfico, han expandido al máximo las posibilidades expresivas que ofrece el medio a partir de una reflexión desde el propio soporte. El presente artículo describe la obra de Linarejos Moreno, June Crespo, Naia del Castillo, Alejandro Marote, Iñaki Domingo, Miguel Ángel Tornero, Michele Tagliaferri, Amaya Hernández y Paula Anta, como ejemplos actuales en nuestro país de esta práctica de lo fotográfico de una manera expandida.

## Palabras clave

Fotografía expandida, mixtificación, hibridación, lo fotográfico, posmodernidad, campo expandido, instalación, fotografía, Linarejos Moreno, June Crespo, Naia del Castillo, Alejandro Marote, Iñaki Domingo, Miguel Ángel Tornero, Michele Tagliaferri, Amaya Hernández, Paula Anta.

## Abstract

The current artistic landscape is characterized by a hybrid use of different artistic languages. In this mystification process, photography is one of the most used resources, which means that we are witnessing an unprecedented expansion of this media. Many artists have assimilated the photographic medium in their works in a systematic way, while others, coming more specifically from the photographic field and starting from a reflection over the format itself, have expanded to the maximum the expressive possibilities offered by this medium. This article describes the works of Linarejos Moreno, June Crespo, Naia del Castillo, Alejandro Marote, Iñaki Domingo, Miguel Ángel Tornero, Michele Tagliaferri, Amaya Hernández and Paula Anta, as current examples in our county of the use of photographic media in an expanded way.

## Keywords

Expanded photography, mystification, hybridization, post-modernity, expanded field, installation, photography, Linarejos Moreno, June Crespo, Naia del Castillo, Alejandro Marote, Iñaki Domingo, Miguel Ángel Tornero, Michele Tagliaferri, Amaya Hernández, Paula Anta.

En la entrevista *El instante indeciso* (Arnaldo, 2013; 25-29) el fotógrafo e historiador de la fotografía Joan Fontcuberta hacía la siguiente reflexión «Habitamos, más que nunca, un mundo de obras derivadas, compartidas, anónimas, corales e interactivas: arte de proceso y de experiencia, el arte de obras como resultados parece estar periclitando. En muchos casos lo importante es la voluntad de proponer un dispositivo capaz de generar experiencia».

En este contexto, la práctica fotográfica se ha extendido ya no solo como un fin en sí mismo, sino como un instrumento de trabajo más en el proceso de creación de muchos de los artistas contemporáneos. Dentro de esa multidisciplinariedad que caracteriza el panorama artístico actual, podríamos incluso afirmar que es la fotografía uno de los recursos más recurrentes. La propia evolución técnica del medio, el desarrollo que ha permitido el paso de lo analógico a lo digital, la proliferación de las imágenes a nuestro alrededor que hace que el binomio arte y vida se estreche mucho más que con otra disciplina y, en definitiva, las posibilidades que ofrece en el proceso de construcción de la imagen, hace que estemos asistiendo a una expansión del medio sin precedentes.

Si miramos hacia atrás, ya desde 1936 Walter Benjamin se planteaba si el nacimiento de la fotografía podría incluso acabar por redefinir el arte al afirmar cómo «En vano se aplicó por de pronto mucha agudeza para decidir si la fotografía es un arte (sin plantearse la cuestión previa sobre si la invención de la primera no modificaba por entero el carácter del segundo)» (Benjamin, 1973; 32). Desde luego, toda una acertada premonición.

Sin embargo, no es hasta la década de los años setenta cuando asistimos a la independencia de la fotografía en pleno discurso de la llamada posmodernidad (Ribalta, 2004: 17-22; Fernández Flores, 2005: 278) si bien, en la década anterior los artistas conceptuales y de performance habían abonado ya el terreno al utilizar la fotografía como un medio, y ya no un fin, para documentar su trabajo, y los artistas pop habían trascendido con sus obras el concepto constructivo del fotomontaje moderno.

Entre finales de los años sesenta y principios de los setenta muchos artistas plásticos empiezan a incorporar la fotografía en sus creaciones de manera sistemática. Paralelamente, llega el momento en el que la propia práctica fotográfica se sumerge en un proceso de autorreflexión y autocrítica desde dentro. Por otro lado, pero como una consecuencia más, a partir de los años ochenta vemos el surgimiento de lo que se ha venido denominando como «fotografía escenificada», aquella en la que el artista construye la imagen fotográfica, la manipula y la recrea frente al canon de la *straight photography* o «fotografía directa» imperante hasta entonces.

En definitiva, tras años de búsqueda de la especificidad de cada lenguaje artístico, en los ochenta parece generalizarse una situación de mixtificación, de hibridación de las prácticas artísticas. Rosalind Krauss (2008: 60) ya advirtió del fenómeno del «campo expandido» de las prácticas artísticas al publicar en 1978 sus reflexiones en torno a la escultura. Desde entonces, la crítica y teoría del arte contemporánea ha manejado a menudo términos como el de «pintura expandida» o «literatura expandida», si bien el de «fotografía expandida» ha tenido menos uso. Pero más allá de etiquetas, lo que parece quedar claro es que la multiplicidad de medios y fórmulas que han adoptado muchos artistas en sus discursos hacen que la creación contemporánea sea mucho más coral y la recepción del espectador pase a ser una «experiencia estética» o «experiencia del arte».

En España, donde la fotografía documental ha tenido siempre una gran repercusión, es significativo, sin embargo, comprobar cómo muchos artistas actuales han incorporado la fotografía en sus creaciones pero, también, cómo creadores más ligados a lo puramente fotográfico, han evolucionado hacia una expansión del medio, hacia una explotación máxima de todas las posibilidades que ofrece, y a partir de una reflexión desde el propio medio.

Con tal motivo, me gustaría destacar la obra de nueve artistas actuales que trabajan en nuestro país. La selección se debe, sencillamente, a un interés personal y profesional, siendo consciente de que el escenario es mucho más amplio y que se quedan otros muchos fuera injustamente. Los nombrados son artistas de una misma generación que en algunos casos incluso han compartido escenarios. A ellos, he preferido dirigirme directamente en formato de entrevista para preguntarles cómo se relacionan con lo fotográfico en su obra. Los nueve son artistas visuales, y no solo fotógrafos, que trabajan la fotografía de una forma expandida.

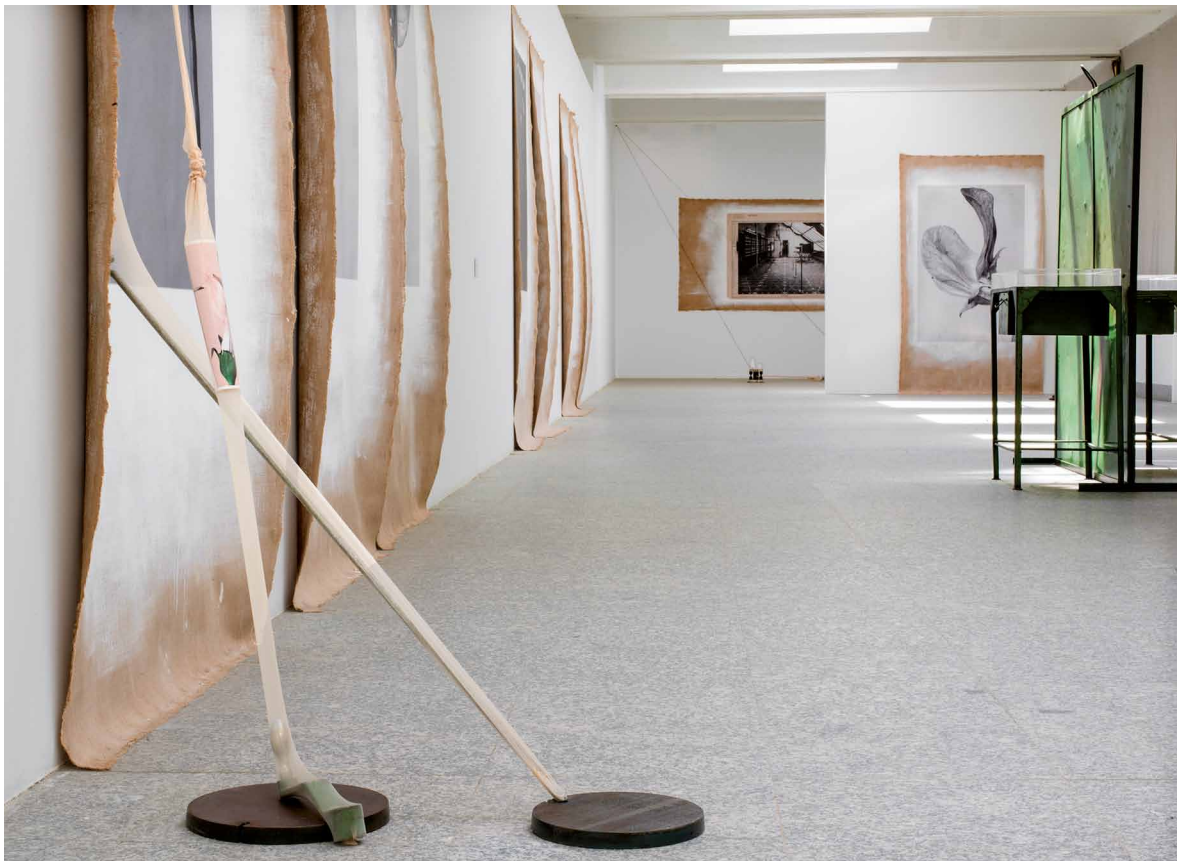
Dentro de este estado de hibridación del arte actual en nuestro país y, en concreto, en medio de la confluencia de la fotografía, la instalación, la escultura y la pintura, me interesa especialmente el trabajo de Linarejos Moreno, June Crespo y Naia del Castillo. En su obra el uso de lo fotográfico es inseparable al uso de otros recursos de expresión y su relación con lo fotográfico ha llegado desde una reflexión vinculada a otros medios, fundamentalmente la escultura y la instalación. A las tres artistas les es difícil hablar de lo fotográfico en su obra de manera aislada.

Linarejos Moreno (Madrid, 1974) comenzó usando la fotografía primero como una herramienta para documentar sus intervenciones espaciales y, a continuación, como un recurso artístico más, lo que ha hecho que su obra se encuadre cómodamente dentro de esta disciplina (ha sido Premio de fotografía Purificación García y Premio Pintura y Fotografía ABC).

Pero como bien explica ella, «Hay varios recursos que utilizo en paralelo»<sup>1</sup>. El dibujo, la fotografía, la pintura, la escultura, el *object trouvé*, etc., son diferentes lenguajes que la artista articula en una misma instalación. «Existen muchos caminos que conducen a la instalación o la escultura, nos explica. En mi caso llegué como expansión de las distintas capas espacio-temporales contenidas en el plano pictórico. La fotografía nació después como necesidad de capturar estas obras efímeras que realizaba, a menudo, como *site-specific* fuera del estudio. La nivelación al plano bi-dimensional que producía la fotografía y su impresión en soportes pictóricos con su propia espacio-temporalidad me llevó, inevitablemente a explorar nuevas extensiones»<sup>2</sup>.

En los últimos años, Linarejos Moreno viene realizando instalaciones donde incorpora fotografías impresas sobre arpilleras de gran formato trabajadas artesanalmente e intervenidas con pintura, que acaban convirtiéndose en auténticas esculturas, rompiendo los límites entre la imagen y el objeto. Así, en la obra *Tejiendo los restos del naufragio* (2013) los límites entre fotografía, pintura, escultura, dibujo, ficción o realidad, quedaron totalmente difuminados. Estas impresiones de gran formato y de enorme plasticidad hacían de la fotografía un material escultórico-pictórico más.

En su último trabajo, *Tabularia. Laboratorios de ciencia e imaginación*, expuesto en el marco del festival PHotoEspaña 2016 en el Real Jardín Botánico madrileño, Linarejos vuelve a emplear la fotografía impresa en grandes arpilleras como monumentales elementos escultóricos que se interrelacionan en el espacio con otros recursos (dibujos, objetos industriales, medias de nylon, libros, etc.). Es como si se tratase de sucesivas capas semánticas a partir de los materiales que se van superponiendo, yuxtaponiendo, hasta conseguir la obra final. La fotografía funciona aquí como un lenguaje transversal, y no tanto técnico, para conseguir una fusión de la dimensión artística, estética, filosófica y antropológica.



Linarejos Moreno, *Tabularia. Laboratorios de Ciencia e Imaginación*, 2016. Instalación. © Linarejos Moreno.



June Crespo, Chance album n°1, 2016. Impresión fotográfica sobre poliéster, resina, revista, metal, y cristal.  
© June Crespo.

En una línea similar, en las instalaciones y esculturas de la artista June Crespo (Pamplona, 1982) encontramos también recursos fotográficos imbricados con otros materiales. Su obra se caracteriza por un uso experimental de la reproducción de la imagen y su explotación en el campo de las artes gráficas y la instalación escultórica. La forma que tiene de trabajar con la fotografía se resuelve, como nos explica ella misma, de dos maneras: «Por un lado, realizo experimentos de fotografía sin cámara, usando el escáner o fotocopiadora, sobre cuyo cristal coloco diferentes objetos»<sup>3</sup>. Esto fue lo que planteó en *Escanografías* (2010-2011), un trabajo editorial en el que se recogían evocadoras y surrealistas imágenes fruto de diferentes *scanners*, texturas, ensamblajes y *collages*.

Por otro lado, Crespo produce «esculturas que están en los márgenes del *collage* o *assemblage*, en las que incluyo, entre otros materiales, impresiones de imágenes producidas con el escáner o materiales gráficos apropiados como revistas»<sup>4</sup>. Es el caso de su último trabajo, titulado *Chance album*, que presentará en eHALL de Barcelona el próximo otoño, en el que recrea unas construcciones escultóricas a partir de la combinación de resina, metal, cemento, cerámica e imágenes impresas, con las que trata de interpelar al espectador desde lo corporal, afectivo y el inconsciente. En su discurso artístico, «Me interesa usar las imágenes como un material entre otros –concluye– donde lo importante sean las relaciones o la acción ejercida sobre la imagen y no solamente su contenido. En este sentido, es igual de importante la materialidad del soporte»<sup>5</sup>.

El trabajo de Naia del Castillo (Bilbao, 1975) ha estado muy vinculado a lo fotográfico, pero tampoco nunca de forma aislada, sino como parte de una construcción articulada junto con la escultura y la acción performativa.



Desde un punto de vista procesual, cada nueva serie obliga a la artista a elegir el medio de expresión más adecuado y el orden, es lo que ha ido variando a lo largo de su carrera. «La serie *Atrapados* (2000) –nos cuenta– empezó con la intención de realizar objetos que se mostraran al público a través de acciones en directo. Por casualidad surgió la fotografía de esta acción y me interesó más que la propia acción en vivo. Aquí empecé con la fotografía. La serie *Desplazamientos* (2006), en vez de empezar por la parte escultórica, empezó por fotografías de mi entorno. Estas imágenes fueron trasladadas, gracias a las nuevas técnicas de impresión, a materiales que yo podía modificar y así construir piezas escultóricas. Mi serie más reciente *Trazos, hilos y superficies* (2016) es una observación de lo mínimo. La técnica del bordado de nido de abeja que se realiza mediante puntos, líneas y aspás, crea unas formas seriadas que indican una estructura de sujeción y estabilidad. Utilizándola, he realizado pequeñas piezas en tela definidas por esta función. La fotografía, elemento principal en este trabajo, revela el hilo que va y viene, que dirige, comprime y construye, estableciendo una superficie que adquiere su propio carácter y entidad de cuerpo escultórico. Gracias a fotografías macro me he sumergido literalmente dentro de lo mínimo con intención de subrayar aspectos escultóricos que solo la imagen puede enseñar. De lo mínimo a lo monumental».



Naia del Castillo, *Flujos IV*, 2013. Técnica mixta.  
© Naia del Castillo.

De esta forma, el uso de lo fotográfico en su obra le ha dado un nuevo enfoque. «Si me limito a pensar sobre la fotografía en mi obra, ya separándola un poco de los otros elementos (cosa difícil de hacer)–continúa–, me da la sensación de que añade un nuevo enfoque de perspectiva a la escultura. (...) En las series *Atrapados* y *Sobre la Seducción*, las fotografías son neutras. Mi interés era fotografiar a los cuerpos y sus esculturas/objetos lo más fríamente posible, como una fotografía de producto, sin efectos. Luego cuando las series fueron prestando más interés hacia un aspecto más psicológico del individuo, las fotografías pasaron a ser más barrocas y yo pasé a prestar más atención al propio acto fotográfico. *Flujos* (2013) surge del interés de un material y un procedimiento, la fotografía (su soporte papel) y sus recursos como medio, como son su fragilidad, su capacidad de duplicación y su pretensión de verosimilitud. Junto a ello han surgido intereses como la serialidad, el tiempo y la idea de verosimilitud asociada a la fotografía»<sup>6</sup>.

Desde un cuestionamiento de la fotografía desde el propio medio, es decir, desde dentro hacia fuera, la obra de Alejandro Marote, Iñaki Domingo, Miguel Ángel Tornero y Michele Tagliaferri, reflexiona en torno a la propia materialidad de la fotografía.

Alejandro Marote (Madrid, 1978) ha comenzado a partir de un archivo creado que consta de más de 200 000 negativos a construir piezas con otras técnicas como el fotograbado, la serigrafía y la escultura, para ocupar los espacios expositivos más allá de las paredes. Actualmente se encuentra en el paso desde la abstracción fotográfica hacia el pigmento (pintura) en soportes tan variados como telas, maderas y papel. «A partir de estas técnicas y manteniendo la estructura fotográfica como base, –nos explica– incorporo pigmentos a las estructuras fotográficas con la intención de dotarlas una nueva apariencia»<sup>7</sup>.

De esta forma, en su último trabajo *11:11* ha desarrollado junto a Juan Lara, del taller Ogami Press, una serie de fotograbados en los que mezcla varias capas de pigmento al pasar varias imágenes unas



Alejandro Marote, Sin título, Serie B, Impresión digital con tintas pigmentadas, 2015. © Alejandro Marote.

sobre otras, creando el mismo tipo de superposiciones que ya había realizado en anteriores proyectos fotográficos, pero en los que, a diferencia, realizaba dos fotografías sobre un mismo negativo de película. «La fotografía supone para mí el lenguaje visual más contemporáneo –declara Marote–. El propio lenguaje en mi opinión se ha volatilizado estos años y ahora mismo las posibilidades y caminos que recorrer son infinitos. De la misma manera las posibilidades de perderse también lo son»<sup>8</sup>.

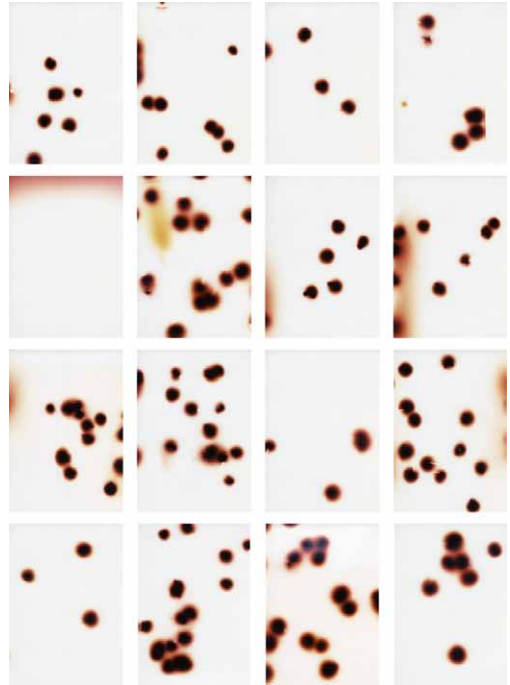
El proceso de expansión del concepto fotográfico como una evolución lógica del medio, identifica también el discurso de Iñaki Domingo (Madrid, 1978). Abordando cuestiones como la percepción y lo experiencial, en su trabajo intenta «crear imágenes no referenciales, que no narran nada, que son en sí mismas y por tanto, acentúan la cualidad matérica propia de este medio»<sup>9</sup>, declara. El discurso artístico de Domingo pretende de esta forma reflexionar en torno a cuestiones perceptivas en relación al lenguaje visual, desde una aproximación abstracta.

Su trabajo ha ido derivando de lo documental (*Ser sangre*, 2014) a lo conceptual. Ya no le interesa tanto la fotografía como un medio para narrar historias, como el investigar desde el propio soporte fotográfico. Ha sometido a la imagen a un proceso de desnudez narrativa para centrarse en aspectos mucho más formales como la luz, la forma y el color, hasta llegar al límite de lo representable. Y lo hace justamente como una reacción al momento actual, a nuestro contexto, como una forma de resistencia activa, proponiendo un regreso a la unidad elemental, puramente estructural, de la imagen.

Domingo parte de una práctica que podríamos considerar tradicional pero que, a la vez, trata de expandir. «La fotografía es una de las herramientas, quizá la principal, –nos cuenta– con la que me comunico con el mundo y a través de ella me relaciono con él y trato de reparar sobre aspectos que me ayudan

a dotarlo de significado»<sup>10</sup>. En sus últimas investigaciones está la de intentar dotar de tridimensionalidad a la imagen.

Miguel Ángel Tornero (Baeza, 1978) es otro de los artistas, y no solo fotógrafo, cuya obra reflexiona sobre el hecho fotográfico en sí mismo. En su obra *The Random Series* (2011-2016) utilizó un programa informático que generaba panorámicas en las que iba introduciendo a modo de *collage* fotografías dispares que, aparentemente, nada tenían que ver entre sí, y sobre las que el propio programa iba generando otras nuevas. «En el proceso de creación de estos *collages*, aprovechamos el error de un *software* que no está programado para coser imágenes sin relación aparente –describe el autor en su página web–. Desconocemos los parámetros de corte y unión que el programa va a seguir y, por lo tanto, lo imprevisto para ser protagonista y a marcar el ritmo de la serie»<sup>11</sup>. Se trata pues, de un ejercicio fotográfico que expande las posibilidades de la imagen como resultado del azar. Este proyecto que empezó en Berlín hace cinco años durante su residencia en la Künstlerhaus Bethanien, se ha ido nutriendo hasta la actualidad de nuevas imágenes a partir de los diferentes escenarios que han ido conformando la vida cotidiana del artista.



Iñaki Domingo, *Contact*, 2016. Mosaico.  
Fotografías impresas por proceso fotoquímico.  
© Iñaki Domingo.

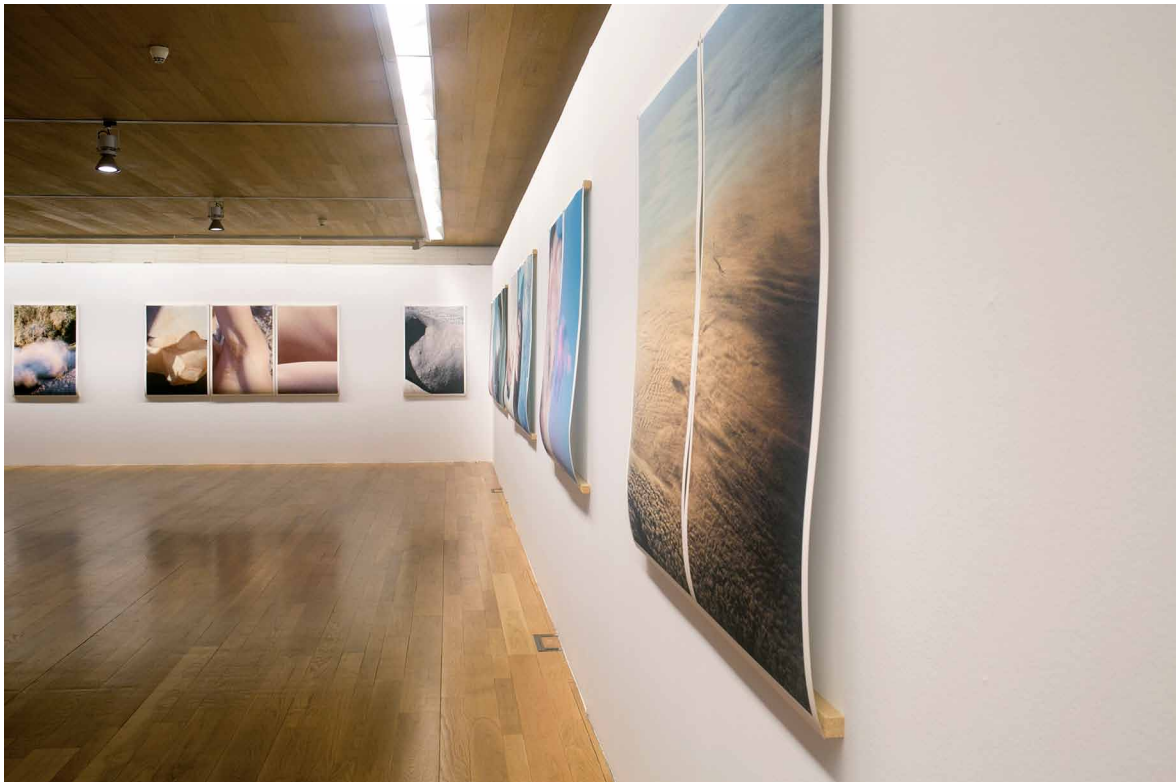


Miguel Ángel Tornero, Sin título, *Photophobia*. Instalación. Papel velado, impresión sobre papel, espuma de poliuretano, alambre y cinta adhesiva, 2012. © Miguel Ángel Tornero.

En su trabajo más reciente, *Photophobia* (2014), el artista da un paso y salta del plano al espacio: convierte la imagen en objeto. A partir de un nuevo ejercicio de recopilación de imágenes dispares, Tornero plantea una obra que gira en torno a la fragilidad del propio medio. Aquí la fotografía es tratada como un ser vivo, fotosensible y caduco, como si fuera una planta, puesto que ambas necesitan de la luz y de un desarrollo químico para su desarrollo. La instalación se compone de diferentes materiales fotosensibles y/o que reaccionan particularmente a la luz –reflectantes, gomaespumas, etc.– combinados con imágenes marchitas, papeles velados, «fotografías vividas», impresiones deterioradas, «que han perdido casi toda la densidad y tienen claras aberraciones cromáticas (esas fotos sacadas de mercerías, peluquerías, bazares...) –nos cuenta– que, además, suelen llevar implícito ese «hablar del paso del tiempo», del cambio de los cánones de belleza. Las mismas poseen un tono a veces ridículo y dramático a la vez, que descontextualizado, convertidos en una obra artística, me interesa mucho»<sup>12</sup>. La fotografía es utilizada como algo en constante cambio, evolución. Tornero se aprovecha de esta condición como herramienta expresiva, «al contrario de cómo se nos ha enseñado a pensar en fotografías, como una imagen sobre un soporte que debe conservarse lo mejor posible y el máximo tiempo posible, en las condiciones idóneas...»<sup>13</sup>.

Desde una óptica muy diferente pero con esa voluntad de dotar o, más bien, devolver a la imagen su organicidad, el último trabajo de Michele Tagliaferri (Piombino, Italia, 1980) lleva por título *Grass*, inspirado en el poema de Walt Whitman. Se trata de un conjunto de fotografías realizadas en los últimos cuatro años que retratan personas y naturalezas, paisajes y detalles, texturas y abstracciones. En esta obra, el autor intenta representar la energía de todas las cosas, «una energía poderosa que crea, transforma y destruye la vida que nos rodea»<sup>14</sup>– nos cuenta.

El proyecto fue concebido inicialmente como fotolibro (Dalpine, 2015) y el reto ha sido llevarlo a la pared de una sala de exposiciones (El Águila, PHotoEspaña, 2016). Pero la bidimensionalidad de la



Michele Tagliaferri, *Grass*, 2016. Instalación. Fotografías sobre papel orgánico. © Michele Tagliaferri.

fotografía entorpecía el sentido del proyecto. «¿Cómo traducir en los cuatro ángulos de una imagen la realidad que nos rodea? ¿Cómo representar esa energía que da vida a las cosas dentro de un papel muerto y sin vida? –se preguntaba Tagliaferri– Citando el texto que mi hermano escribió sobre el trabajo, mi intento ha sido el de «Romper el perímetro de la fotografía y dejar que la imagen regrese al mundo del que una vez salió»... ¿Cómo darles vida? ¿Cómo hacer que las mismas copias recobrasen la vida que les quitó? El tamaño de las copias, el material del papel, la manera de colgarlas como flotando en el aire y el hecho de dejarlas sueltas abajo para que pudiesen moverse y tomar cada una su forma, han sido algunas de las decisiones para conseguir ese fin. En mi última exposición también he querido que el mismo texto se transformara en imagen y, junto con ellas, participase a esa «vuelta a la vida» que mueve todo el trabajo»<sup>15</sup>. La imagen y el texto se relacionan como un todo, uno apoyándose en el otro y viceversa. Las copias han sido producidas en papel orgánico y dispuestas sobre el muro como si flotasen en el espacio, con la idea de expandirse, romper con la bidimensionalidad y devolver a la imagen esa «organicidad» que le es propia, esa vida interior.

Por último, dentro de lo que podría considerarse fotografía escenificada, quisiera destacar la obra de dos artistas conceptuales muy diferentes entre sí, pero que trabajan también la fotografía desde un punto de vista espacial.

Amaya Hernández (Madrid, 1980) siempre ha utilizado la cámara como una herramienta para crear imágenes, pero nunca para tomarlas directamente de la realidad. «Empecé construyendo maquetas de los lugares donde había vivido o que eran importantes para mí de algún modo –nos describe–. Las construía a través de mi memoria o con la ayuda de planos. Fotografíaba las maquetas iluminándolas con focos de estudio y creando diferentes atmósferas dependiendo de lo que quería transmitir»<sup>16</sup>. El resultado fue la serie *Resistencias* (2008), que formó parte de la exposición colectiva *Paysages habités*, celebrada en el Chateau d'Eau de Toulouse dentro de PHotoEspaña 2013. En esta serie, Hernández



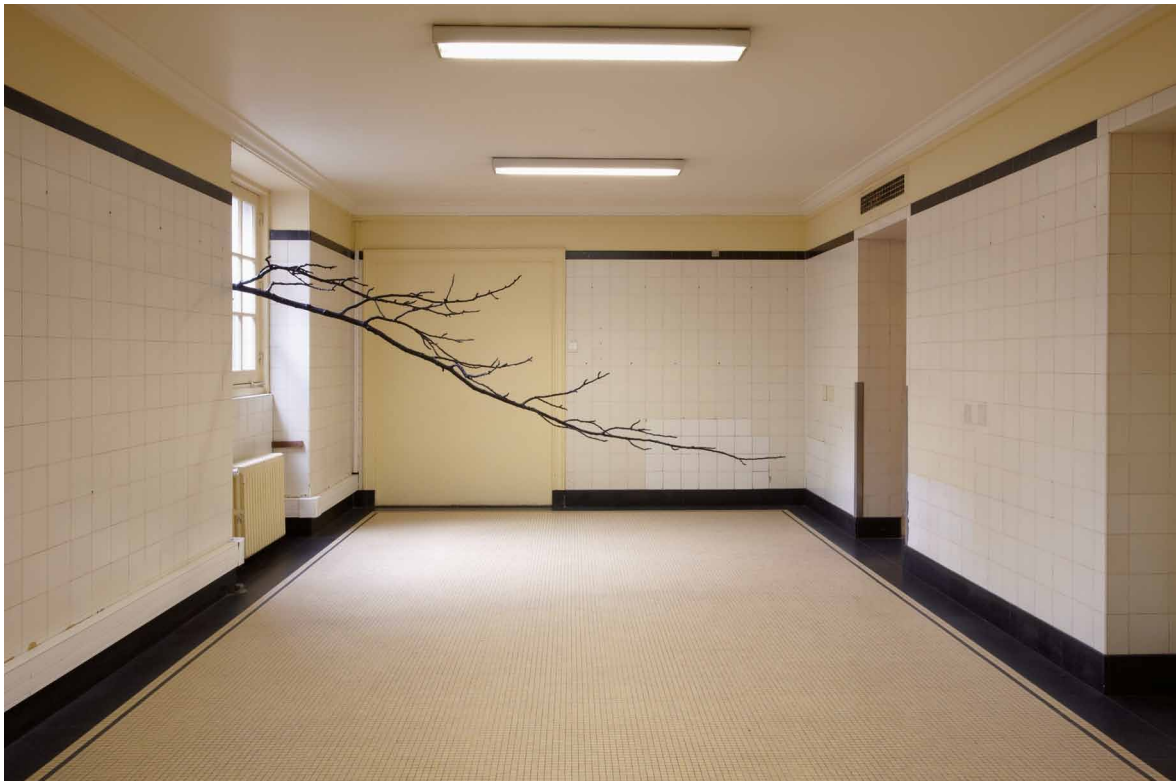
Amaya Hernández, *Memoria de un espacio*, 2014. Vídeo instalación © Amaya Hernández.

fotografía espacios naturales acotados a través de construcciones de cartón y escayola en miniatura, que representan una realidad ficticia y agradable en la que la autora encuentra refugio. La obra indaga sobre los márgenes del tiempo, la memoria y la búsqueda del ser interior y, en ese sentido, la fotografía le permite crear ese registro temporal y espacial.

Sin embargo, el propio trabajo le ha llevado a evolucionar de la fotografía a la videoinstalación, dando mayor peso al proceso creativo que a la obra final: «quise llevar ese proceso de trabajo a la sala expositiva y eso me hizo pasar a la videoinstalación, donde mostraba directamente la maqueta con la proyección de la luz en movimiento. Invitaba al espectador a mirar desde un punto de vista concreto por lo que creo que el trabajo seguía teniendo mucho que ver con la fotografía»<sup>17</sup>. En la videoinstalación *Memoria de un espacio* (2014) que obtuvo el Premio Generaciones de Caja Madrid de ese mismo año, la luz recorre la arquitectura artificial blanca, vacía e impoluta; y ese transcurrir de la luz no deja de ser una metáfora de nuestra condición mortal, de la fugacidad del ser humano.

Por otro lado, a medio camino entre la instalación y la fotografía, la obra de Paula Anta (Madrid, 1977) tiene también mucho que ver con una manera de componer la imagen pictóricamente. «La fotografía es una (no la única) de las herramientas que empleo para crear mi trabajo, –nos explica– es la que finalmente otorga el aspecto formal a mi obra y, por tanto, la que influye, desde su propia naturaleza técnica, en mi lenguaje. Está estrechamente relacionada con el propio proceso de construcción de la escena, es decir, la construcción de la imagen, pero en esa construcción intervienen también otros aspectos y otros materiales que al mismo tiempo influyen desde su propia naturaleza»<sup>18</sup>.

Sus trabajos son fruto de largas investigaciones en torno a la imagen. Su tema recurrente: la relación entre lo natural y el artificio o, como ella dice, la artificialidad de la naturaleza, lo que trabaja desde un punto de vista experiencial. Se trata de «construir la imagen, componerla de manera dirigida



Paula Anta, *L'architecture des arbres*, 2013. Fotografía © Paula Anta.

–continúa– pero al mismo tiempo, dejarse llevar por la intuición, por una especie de impulso que viene trabajado desde dentro. El proceso fotográfico es el medio, no es el fin último»<sup>19</sup>. En *L'architecture des arbres* (2013), plantea una escenografía donde, de manera sutil, una rama interviene en el espacio como si se tratase del trazo de un dibujo, acentuado por un juego de luces artificiales (con dominantes) y naturales. La serie compuesta de cuatro fotografías de gran formato fue realizada en un edificio real, el Colegio de España en la Cité Internationale de París, en el que la naturaleza, representada en la forma simple del árbol, ha penetrado lentamente. De esta manera, se produce un diálogo entre lo natural como algo delicado y sutil, en contraste con lo sólido de la arquitectura, dando forma a un nuevo paisaje interno e inquietante.

En *Hendu* (2014) es una nube de polvo de arena lo que modifica la imagen real o la que más bien, invita a mirar detrás de ella, a expandir nuestra visión del paisaje. De nuevo, la artista propone esa voluntad de expandir la imagen, dejarnos llevar por una percepción de realidad mucho más infinita. «La fotografía ofrece relacionarme de una manera muy singular e individual con la realidad – nos explica–. Por una parte, me permite mirarla desde un sentimiento y un pensamiento. Es otra manera de situarme ante la realidad porque esta va a ser transferida a través de la imagen fotográfica y transformada en otra realidad, la de la imagen. Por otra parte, la fotografía tiene unas características muy particulares que vienen dadas por su naturaleza técnica. Este aspecto influye directamente, tanto a la hora de enfrentarme ante esa realidad para convertirla en una imagen, como en el propio proceso. La fotografía también me permite transformar la realidad. Detenerme en ella y manipularla, recrearme con sus elementos, descubrirlos, desfigurarlos, dibujarlos, hacerlos desaparecer... En definitiva, un juego con una intención que se encuentra entre lo instintivo (insinuándose desde lo ingenuo) y lo dirigido (relacionado con el intelecto). Por último, la fotografía me permite una búsqueda. Esta búsqueda va en dos direcciones, la externa: búsqueda de un paisaje, de una escena, de una temática, de un elemento concreto, y la interna: búsqueda de mis sensaciones, de mi sensibilidad, de mi sentir hacia las cosas»<sup>20</sup>.

Llegados al final, conviene aclarar que no he pretendido plantear aquí un texto teórico sobre una cuestión tan relevante del arte actual sino más bien, un recorrido descriptivo por la obra de nueve artistas que trabajan en nuestro país de una manera muy significativa desde lo fotográfico, o transitando de forma natural por diferentes registros utilizando, entre ellos, la fotografía.

Todavía es pronto para alcanzar a definir un panorama de cuántas trayectorias artísticas actuales podrían englobarse, cobijarse o, al menos, relacionarse, con una práctica de lo fotográfico desde un punto de vista expandido. Cualquier manifestación artística actual pone en evidencia que lo fotográfico está por todas partes, si bien de múltiples formas, lo que convierte a nuestro contexto en un territorio transversal a las prácticas artísticas convencionales.

## Bibliografía

Referencial:

ARNALDO, Javier: «El instante indeciso: entrevista con Joan Fontcuberta». *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, n.º. 21, Madrid, 2013.

BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.

KRAUSS, Rosalind: *La escultura en el campo expandido*. La posmodernidad, Barcelona, Kairós, 2008.

DOCTOR RONCERO, Rafael: *Arte español contemporáneo. 1992-2013*, Madrid, La Fábrica, 2013.

GÓMEZ ISLA, José: *Fotografía de creación*, San Sebastián, Nerea, 2005.

RIBALTA, Jorge: *Efecto real. Debates pós-modernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

FERNÁNDEZ FLORES, Laura: *Fotografía y pintura ¿dos médios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

Acerca de los autores citados:

[www.linarejos.com](http://www.linarejos.com)

[www.junecrespo.com](http://www.junecrespo.com)

www.naiadelcastillo.com  
www.alejandromarote.com  
www.inakidomingo.com  
www.miguelangeltornero.net  
www.micheletagliaferri.com  
www.amayahernandez.es  
www.paulaanta.com

## Notas

- <sup>1</sup> Entrevista realizada a Linarejos Moreno Madrid, junio de 2016.
- <sup>2</sup> Ibid.
- <sup>3</sup> Ibid.
- <sup>4</sup> Entrevista realizada a June Crespo, Madrid, junio de 2016.
- <sup>5</sup> Ibid.
- <sup>6</sup> Ibid.
- <sup>7</sup> Entrevista realizada a Alejandro Marote, Madrid, junio de 2016.
- <sup>8</sup> Ibid.
- <sup>9</sup> Entrevista con Iñaki Domingo, Madrid, junio de 2016.
- <sup>10</sup> Ibid.
- <sup>11</sup> <http://miguelangeltornero.net/>.
- <sup>12</sup> Entrevista realizada a Miguel Ángel Tornero, Madrid, junio 2016.
- <sup>13</sup> Ibid.
- <sup>14</sup> Entrevista realizada a Michele Tagliaferri, Madrid, junio 2016.
- <sup>15</sup> Ibid.
- <sup>16</sup> Entrevista realizada a Amaya Hernández, Madrid, junio 2016.
- <sup>17</sup> Ibid.
- <sup>18</sup> Entrevista realizada a Paula Anta, Madrid, junio 2016.
- <sup>19</sup> Ibid.
- <sup>20</sup> Ibid.





Pablo Ferreras. *Él y yo*. 2014.



Paula Anta. Kanzel 21 exterior. 2015.

# El encuadre fotográfico entendido como proceso

**Paula Anta**

Fotógrafa

[www.paulaanta.com](http://www.paulaanta.com)

## Resumen

El momento de encuadrar se plantea como uno de los instantes más decisivos dentro del acto de la toma fotográfica, determinando profundamente la imagen final. El encuadre fotográfico es un proceso que tiene lugar antes, durante y después de la toma y en el que influirán varios factores de diferente naturaleza. A través del encuadre y de los elementos que lo fundamentan, se dotará a la imagen de su significación definitiva.

## Palabras clave

Encuadre, proceso, significación, aspectos tecnológicos, sistema perceptivo, elementos constitutivos de la imagen fotográfica.

## Abstract

The moment of framing is proposed as one of the most decisive moments during the photographic act, having a deep impact on the final image. The concept of photographic framing is understood as a process that takes place before, during and after the photographic shot and that will be influenced by various factors of a diverse nature. Through photographic framing and its underlying elements, the image will be given its ultimate significance.

## Keywords

Framing, process, significance, technological aspects, perceptual system, constituent elements of the photographic image.

## El encuadre fotográfico entendido como proceso

En el presente, la mayoría de nosotros vivimos rodeados de fotografías. Prácticamente todo el mundo hoy en día, posee una cámara, aunque sea en su teléfono móvil. Ningún tiempo pasado ha llegado a reunir tantas imágenes icónicas como el nuestro (Villafaña, 2009). Parece que, a medida que el desarrollo social y económico se produce, crece paralelamente la producción icónica.

La imagen fotográfica constituye uno de los medios de comunicación más modernos y más eficaces de la comunicación contemporánea. Lo cierto es que, con la aparición en el s. XIX de la imagen fotográfica, nuestra sociedad, nuestra cultura e incluso nuestra forma de comunicar y de relacionarnos, se han transformado. En muchas ocasiones, la imagen suplanta al propio lenguaje textual. En la comunicación tecnológica que establecemos en la actualidad con los dispositivos *smartphones*, ¿quién no ha enviado una imagen en vez de un texto para la descripción de un acontecimiento o una intención?

El hecho es que vivimos en un contexto donde se establece un debate algo contradictorio sobre la imagen. Por una parte, nos impone, en cierto sentido, su extensión, su difusión, su intrusión, su influencia social, su poder de sugestión y, por otra, la hemos arrastrado a nuestro entorno más próximo y directo. A esta contradicción habría que añadir además, el gran desconocimiento que tenemos sobre la propia naturaleza de las imágenes o por decirlo de otro modo, la analfabetización visual a la hora de leer, analizar y, sobre todo, comprender en profundidad el texto visual. Aunque el cambio tecnológico en el mundo de la imagen en este último período de nuestra historia haya cambiado de manera espectacular, en su difusión, en los soportes, en los propios medios que producen las imágenes, etc., lo cierto es que la razón de ser de la imagen misma, es decir, la realidad de la imagen, no se ha alterado prácticamente en nada.

En el mundo de la imagen, la fotografía ocupa un papel excepcional. Las fotografías desempeñan miles de roles en nuestras vidas y en torno a ellas. Las fotografías nos hablan de acontecimientos, venden cosas, documentan descubrimientos, prueban hechos, nos muestran a personas o las intenciones más profundas de su creador. Incluso las fotografías pueden desencadenar acontecimientos históricos. Nos hablan del pasado, de los últimos años, meses, minutos, instantes, hoy en día más que nunca, cuando la comprobación y afirmación de la imagen es inmediata.

La imagen fotográfica influye también en nuestra identidad, en nuestra relación con los demás, en la imagen que queremos mostrar de nosotros mismos, nuestras ideas, nuestros gustos, nuestras acciones diarias, nuestras creencias. Transmiten y expresan pensamientos, sentimientos, aspiraciones. «Las imágenes nos revelan cómo somos y constituyen el mejor signo de nuestra identidad profunda», apunta Villafañe (Villafañe, 2009: 14).

La fotografía es un medio de comunicación que, sin habérselo llegado a plantear en sus comienzos, ha terminado transformando nuestra forma de ver el mundo exterior. No podemos negar que, gran parte del conocimiento que adquirimos de la realidad es, entre otras cosas, por causa de la propia naturaleza y capacidad de difusión del medio fotográfico y la órbita de elementos que éste implica.

Finalmente, la fotografía como medio expresivo y de comunicación, como vehículo cultural, es una herramienta de creación y, por tanto, de producción de arte.

Las circunstancias que acompañan al medio artístico en fotografía han estado, desde sus orígenes, colmadas de contradicciones y tensiones entre los pensamientos o las posturas, por decirlo de alguna manera, más clásicas y el nuevo medio que aparecía a principios del s. XIX. Además, el mundo de la representación se enfrentaba a un medio totalmente determinado por una tecnología muy concreta y compleja que condicionaba tanto la forma de enfrentarse a la realidad como su forma de significarla.

Precisamente, la relación que establece el medio fotográfico con la realidad ha dado muchas vueltas en su recorrido por la historia y existe mucha literatura sobre el tema desde todo tipo de posicionamientos y a casi todos los niveles. Los debates sobre verdad y realidad forman parte del propio medio fotográfico. La fotografía posee la habilidad de representar «literalmente» la apariencia visual de las cosas pero ya sabemos (espero que esto ya esté superado hoy en día y mucho más con las nuevas direcciones que ha tomado el medio de la fotografía digital), que la imagen fotográfica se puede manipular o construir o incluso, interpretar de forma subjetiva, tanto desde los aspectos técnicos, como desde los conceptuales. Está claro que la relación de mimesis que se establece entre la imagen fotográfica y la realidad de la que procede nos lleva naturalmente a cuestionarnos el significado de las apariencias de las cosas y, al mismo tiempo, nuestros mecanismos internos que hacen que las observemos, las percibamos, las sintamos o las analicemos, de la manera en la que lo hacemos.

El fotógrafo solo puede partir de su punto de vista y su visión de las cosas, al igual que lo hace el espectador. Distorsionará la realidad a través de su búsqueda, de sus sensaciones, de sus propósitos o de sus intenciones. A través de sus expectativas, incluirá o excluirá los elementos relevantes para su representación a través de la elección del encuadre y del momento preciso en el que quiera captar dichos elementos. Por supuesto, también a través de una serie de elecciones técnicas: la cámara, el formato, la resolución, el punto de vista, la iluminación, la puesta en escena o la forma de presentar la imagen final. Pero todo este proceso estará tamizado por su visión del mundo, sus sensaciones, sus vivencias. Así lo describe Henri Cartier-Bresson en su ensayo *El instante decisivo*: «viviendo es como nos descubrimos, a la vez que descubrimos el mundo exterior; este mundo nos da forma, pero también podemos actuar sobre él. Debe establecerse un equilibrio entre esos dos mundos, el interior y el exterior que, en un diálogo constante, forman uno solo, y ese es el mundo que debemos comunicar» (Short, 2011: 42).

La fotografía, como mecanismo técnico del que se sirve en su relación con la realidad exterior a la que representa, implanta sus propias pautas. Por muy mimética que sea dicha relación, el lenguaje fotográfico está determinado por unas características, en este caso técnicas, muy concretas y el encuadre es



**Figura 1.** Paula Anta: Kanzel03, de la serie *Kanzel*, 2015. Kanzel (caseta de aguardo, en alemán), representa una serie de paisajes realizados desde el interior de estas casetas construidas para la caza. La particularidad de estos paisajes radica, precisamente, en el lugar desde el que se observa. El escondite se convierte en ventana que encuadra esa naturaleza que se encuentra ante ella.

uno de los elementos definitorios y significantes del texto fotográfico. El encuadre actúa realizando un corte espacial, delimitador de una parte concreta de una escena, que en la imagen aparece dentro de un contorno, generalmente, rectangular o cuadrado. Pero la hipótesis es que este acto no es únicamente un paso necesario en la composición de la fotografía, sino que, a través de una serie de mecanismos de diversa índole, que tendrán lugar durante todo el proceso fotográfico, se dotará de significación a la imagen definitiva.

Toda información fotográfica supone la elección de un espacio que se decide mostrar y la eliminación simultánea del espacio que queda más allá de los límites del encuadre. Por medio de esa elección y del corte que, a través del encuadre, se produce a una realidad ilimitada que tenemos ante nosotros cuando fotografiamos, va a originarse una nueva realidad, aquella que se encuentra dentro de los límites impuestos por el marco del encuadre, con unas proporciones muy concretas y una naturaleza propia que concederá a la imagen su esencia y su correspondiente manera de significar la apariencia de las cosas.

El simple hecho de sentir que nuestra mirada, en muchas ocasiones, cuando deambula sin más por los elementos que componen la realidad que tenemos ante nosotros, se ve recortada por una arquitectura, una estructura, un objeto u otro elemento delimitador, debería motivarnos a un acercamiento sobre un acontecimiento que se da de una manera tan habitual. Los marcos encuadran constantemente nuestra realidad. La fotografía nos brinda, como ningún otro medio, la mejor manera de plantear este acto de fragmentación de esa realidad ilimitada que nos rodea.



**Figura 2.** Paula Anta: Kanzel05, de la serie *Kanzel*, 2015. Existe un recorrido. Una línea que une unos puntos concretos en el mapa. El emplazamiento de la caseta viene dado por unas imposiciones que provienen del propio paisaje y su transcurrir. La disposición de estas «cajas de madera» no es arbitraria, responde al viento, a los árboles, a los ríos, a los altos, a los valles, a los campos plantados, a las casas de los humanos, a la luna... en definitiva, a la vida de una geografía en continua transformación.

Por otra parte, el acto fotográfico no sería posible sin el acto de encuadrar. Este es responsable de su propia naturaleza, influida además por otros parámetros igualmente significantes. Cuando se abarca el tema de la fotografía como imagen, forzosamente nos tenemos que referir al encuadre. Nadie duda de su papel significativo a la hora de crear una imagen y mucho menos si estamos aludiendo a la imagen fotográfica. Un tema muy amplio, sí y muy complejo pero inevitablemente esencial en el momento de plantearnos el proceso del acto de la toma.

La multitud de materias y campos de estudio necesarios es la consecuencia de la naturaleza tan diversa que poseen los elementos que intervienen en el proceso de encuadrar. El estudio aislado de los diferentes campos que abarcan dicho proceso, no serviría para entenderlo en su sentido más completo. Los distintos mecanismos, digamos, de diferente naturaleza, que comprenden el acto de encuadrar constituyen los datos del contenido pero, por sí solos, serían insuficientes. Es como reunir diferentes piezas de un disperso pero apasionante puzle. Lo que da sentido al concepto del encuadre es, precisamente, la relación que se establece entre todos estos aspectos que lo definen.

Sería necesario, para entender mejor el ámbito que abarca el concepto y la naturaleza del encuadre fotográfico, considerarlo como un proceso que tiene lugar antes, durante y después de la toma.

En la mayoría de los casos o en los estudios menos analíticos sobre el tema (que, desafortunadamente, son el conjunto más amplio de escritos que se ocupan de él), se equipara el encuadre básicamente con la acción de componer la imagen. Se aborda el tema del encuadre únicamente desde el momento de

la toma fotográfica, del instante en el que se mira por el visor o la pantalla de la cámara y se aprieta el botón. Encuadre y composición aparecen casi de manera indisoluble.

La definición más concisa es la explicación del encuadre como elemento delimitador dentro de cuyos márgenes se generará la composición de la imagen, o también nos podemos encontrar con la descripción del encuadre como momento de captura de un fragmento de la realidad exterior. De ahí se pasa a la relación de lo que supone un encuadre vertical u horizontal, etc. según la escena que se desea y, por último, lo que se considera puede significar de una manera u otra la escena que se quiera representar a través de la elección del encuadre. Estas definiciones no son del todo falsas en su descripción pero se quedan en enunciados muy superficiales y pobres acerca de un concepto que abarca una capacidad estructural de representación y una naturaleza muy complejas.

Si nos detenemos a pensar y analizar más internamente los elementos que determinan el encuadre y los mecanismos que lo definen, nos damos cuenta de que muchos de estos se generan ya antes de la toma. Sin su inclusión dentro de una serie de decisiones que se tienen que tomar para el acto fotográfico, el encuadre no podría darse. Por lo tanto, estos elementos forman ya parte del encuadre antes del momento de encuadrar y lo definen como un proceso que comienza con una serie de elecciones y avenencias que lo determinarán definitivamente.

En el recorrido que abarca el proceso de encuadrar nos encontramos con muchos factores que lo condicionarán y definirán su naturaleza diversa. No obstante, nos podríamos detener en tres momentos decisivos: la elección de los factores técnicos que se emplearán para la toma fotográfica y que especifi-



**Figura 3.** Paula Anta: *Kanzel07*, de la serie *Kanzel*, 2015. El punto de vista viene marcado por las líneas de un eje, vertical en la altura de la caseta y horizontal en la geografía sin límite. Delante, se dibujan unos signos figurados, que se despliegan sobre el plano ficticio de la ventana. Fotografar desde ese punto no es más que una modulación del hilo del paisaje que se encuentra condicionado por la caza. Nada más. No hay elección.



**Figura 4.** Paula Anta: *Kanzel08*, de la serie *Kanzel*, 2015. Las casetas de cazadores son espacios de incertidumbre. Pequeñas cajas de madera que encierran las expectativas de ver, de desear, de encontrar y principalmente, de obtener. Una estructura en cuyo interior se aprisionan silenciosas horas de espera y soledad. Pero es una espera reconfortante, intencionada, donde el paso del tiempo es un gesto de intimidad. Y es una soledad que, sin embargo, regala una sólida identidad de uno mismo.

carán la naturaleza del encuadre al igual que la propia acción fotográfica, la asimilación y comprensión de nuestros mecanismos internos y perceptivos que serán el motor de nuestras acciones y, por último, el conocimiento de las diferentes articulaciones que se establecen entre los elementos visuales dentro de la composición para significar la imagen. Estos aspectos no se pueden aislar del acto de encuadrar y suministran, dentro de dicho proceso, la esencia del concepto de encuadre. De esta manera, la elección de un tipo de cámara u otro, de un formato, de un objetivo, determinarán el encuadre. Nuestro sistema perceptivo, nuestros mecanismos biológicos y físicos, así como nuestra manera interna y sensitiva de afrontar la realidad, caracterizarán la manera en la que vayamos a enfrentarnos a la escena, las personas o los objetos que queramos emplazar y distribuir dentro o fuera del encuadre. El conocimiento de los diferentes elementos y signos visuales, la noción sobre su naturaleza, la articulación, organización y estructuración, aunque sea en cierto grado consciente, de estos signos para su disposición dentro de la superficie de la representación fotográfica, todos estos aspectos, están profundamente decretados por el encuadre.

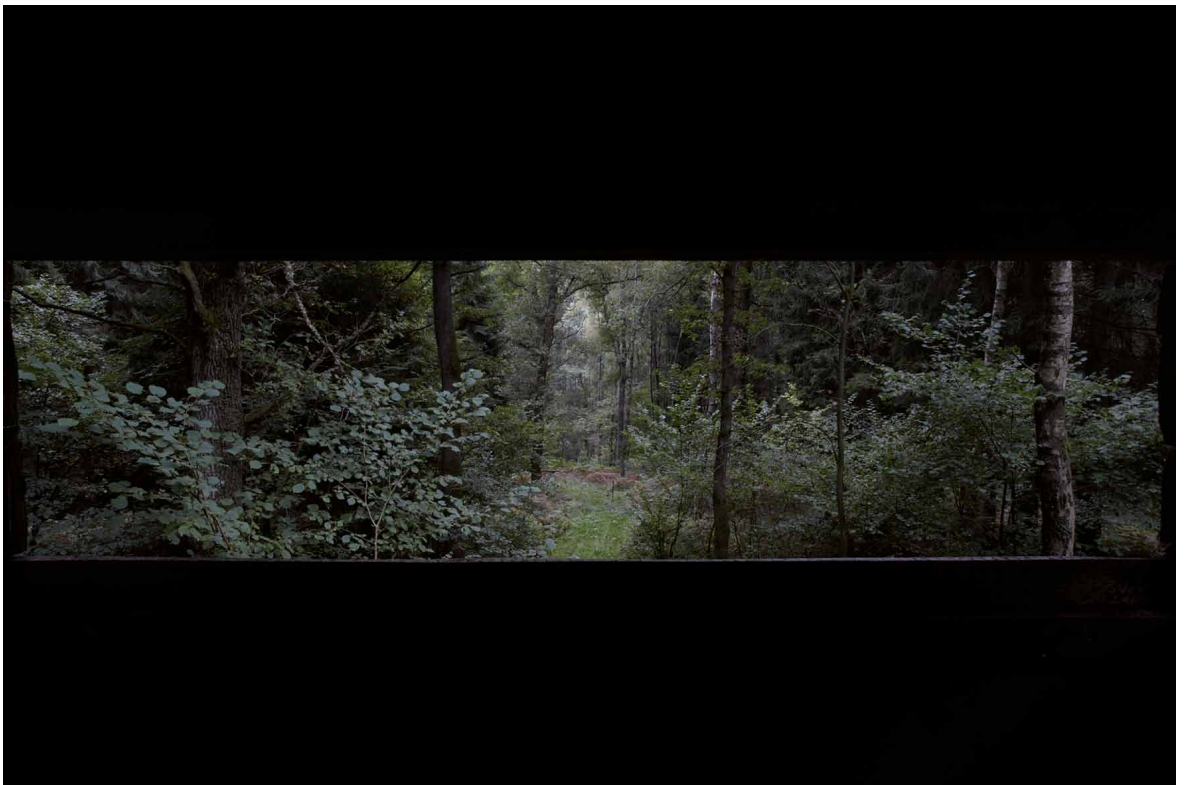
El lenguaje visual se sirve de unos mecanismos plásticos muy concretos para significar. En el lenguaje fotográfico existen unos elementos de significación que pertenecen, en sus fundamentos, al texto visual en general. Al mismo tiempo y en relación a estos, se sirve de otros componentes visuales característicos y definitorios del propio lenguaje fotográfico, provenientes, entre otras cosas, de su naturaleza técnica. Por ejemplo, en una fotografía nos podemos encontrar con elementos morfológicos de significación como el punto, el plano, la forma, etc., asimismo estos elementos establecen estructuras en relación con los elementos visuales característicos del lenguaje fotográfico, como la profundidad de campo, la iluminación, el enfoque, etc. Es evidente que la imagen y su forma de significar estará



determinada por los diferentes fundamentos materiales, así como por los mecanismos y técnicas involucrados en su elaboración. Todos estos elementos y la relación que se establece entre ellos, son los responsables de generar la significación de la representación.

La naturaleza y los fundamentos del encuadre se encuentran desde el punto de partida de la propia materialidad y tecnicidad de la imagen fotográfica, al igual que en su relación con el contexto social, cultural, histórico, etc. en el que se inscribe precisamente nuestra realidad, sin dejar de lado el nivel enunciativo del propio creador. Todo encuadre responde a una determinada manera de mirar y esto influirá en la relación tanto de los elementos materiales o presentes en la representación, como en aquellos inmateriales o ausentes. A este nivel, los mecanismos en los que se basa el encuadre, que se movilizan a lo largo de todo este proceso, lo hacen para dotar a la imagen de su significación final. En esta dirección, debe entenderse el encuadre como un elemento de significación más de la imagen fotográfica.

Por otra parte, el encuadre determina finalmente el orden icónico de los elementos plásticos de significación. Es a través de la acción de corte que supone el acto de encuadrar, donde se decidirá qué elementos de significación quedarán dentro de la superficie de la representación y la manera de relacionarse que tendrán entre ellos o incluso con aquellos que queden fuera del margen establecido por el encuadre. Cualquier elemento plástico, por muy variable que sea su naturaleza, tendrá una función dentro de la imagen, no solo por su propia presencia en la representación, sino por la relación que establece hacia los otros elementos.



**Figura 5.** Paula Anta: Kanzel09, de la serie *Kanzel*, 2015. En realidad es la ventana por donde se escapa el espacio encerrado. O quizá es a la inversa, a través de la ventana, se introduce todo el paisaje hacia el interior de la caseta, hacia nuestro interior más profundo. Como si de una *camera obscura* se tratara. La caja de la caseta como estructura fotográfica en cuyo interior se proyecta la realidad que se encuentra frente a ella. Y un orificio, la ventana, que sirve como límite franqueable, una diminuta frontera entre lo externo y su proyección.



**Figura 6.** Paula Anta: *Kanzel19*, de la serie *Kanzel*, 2015. La razón de ese lugar, en ese momento, se debe a nuestra mirada que se asoma al otro lado de la ventana frontal de la caseta. Allí se extiende un mundo que se escapa a nosotros, inmenso, poderoso, imponente, a pesar de estar recortado por los márgenes del orificio. La mirada comienza a recorrer, esta vez con más detenimiento, todo lo que se encuentra encerrado dentro los límites de la ventana e imagina lo que queda fuera de ella. Reconstruye cada forma, cada movimiento que se escapa al ojo por permanecer fuera de ese marco. Las dinámicas de lo que existe dentro del encuadre tienen su continuidad en la realidad que permanece fuera. Ese proceso que reúne reconstrucción e imaginación, es una especie de experiencia de la libertad, una fuente inagotable de observaciones y ensañaciones.

No debemos olvidar que al encuadrar, en la mayoría de los casos, no podemos ser conscientes de todos los elementos que componen la escena que tenemos ante nosotros. Cuando elegimos el encuadre final y realizamos ese corte de la realidad externa, todos los elementos que la componen en ese instante, entrarán en bloque, de manera indiscriminada, dentro de los límites del marco de representación. Muchos de ellos habrán sido introducidos dentro de la imagen de manera intencionada, pero muchos otros estarán ahí, casi escondidos a nuestra mirada, vinculados, igualmente, a los otros elementos de significación. Por supuesto, sigo refiriéndome principalmente a la fotografía artística ya que es cierto que, por ejemplo, en la fotografía publicitaria, los elementos que entran o no en la imagen están mucho más dirigidos.

El proceso de encuadrar supone un proceso de fragmentación pero también de reconstrucción de la realidad que nos rodea. Al encuadrar presentamos un fragmento determinado de la realidad desde un enfoque proyectado desde un punto de vista concreto, producto de la manera de seleccionar los elementos y de situarnos ante ellos.

Al fotografiar concretamos algo, nos obligamos a situarnos ante las cosas, miramos hacia nuestro mundo, el de fuera y el de dentro y le conferimos un marco, unos márgenes. El sentido que promulgamos con nuestras imágenes es lo que cuentan dentro de esos límites impuestos por el encuadre. En algún sentido, este proceso supone enfrentarnos a esos límites integrándolos en nuestra mirada, en nuestro entender de la realidad exterior para, finalmente, aceptarlos e incorporarlos.

Este proceso además no solo muestra los elementos, sino que define una serie de pautas que provienen de los mecanismos propios y personales de cada autor, es decir, de su comportamiento, y su manera de entender y sentir su entorno. Las creencias de cada uno, su sensibilidad, su intuición, en definitiva, sus cualidades personales. El fotógrafo inevitablemente se posiciona desde su propio punto de vista ético y define su código deontológico. Estas características personales son elementos esenciales dentro del proceso de realización de la imagen. Todos los fotógrafos tienen sus códigos personales, así como una visión creativa única con la que pretenderán, de forma más o menos consciente, favorecer una determinada interpretación. Octavio Paz lo refleja de manera elegante y acertada en este pasaje: «En la experiencia misma del poeta (artista) –en esto semejante a la de todos los hombres– aparece de una manera constante la interpretación entre lo que se siente, lo que se piensa y lo que se dice. Nuestra experiencia diaria no está hecha de ideas o sensaciones sino de ideas-sensaciones que, a su vez, son inseparables de la emisión verbal correspondiente. Las sensaciones y las ideas-sensaciones se manifiestan en el interior de cada uno y por su naturaleza misma son evanescentes; el lenguaje, en un primer movimiento, las fija; apenas la fija, las cambia, las transfigura. El poeta, al nombrar lo que ha sentido y pensado, no transmite las ideas y sensaciones originales: presenta formas y figuras que son combinaciones rítmicas en las que el sonido es indisoluble del sentido. Esas formas y figuras, esos poemas, son objetos artificiales, cubos o esferas de ecos y resonancias, que producen sensaciones e ideas-sensaciones semejantes pero no idénticas a las de la experiencia original» (Paz, 1996: 21).

El fotógrafo creativo, cuya práctica se basa en la reflexión, toma decisiones que tiene que ver con la aplicación adecuada de determinadas elecciones, siempre desde su forma personal de abordar el lenguaje visual. Fontcuberta lo describe en este fragmento: «La cámara es una máquina, pero el fotógrafo



**Figura 7.** Paula Anta: *Kanzel21*, de la serie *Kanzel*, 2015. El marco y su naturaleza, a la vez que distancia al espectador respecto de lo observado, lo incluye, hace de él el elemento central: todo se dispone en función de la mirada del que se encuentra ante la ventana en posición de espectador. En su mirada –que es la nuestra– se origina el mundo de lo que se ve.

no es un robot. El acto fotográfico somete al fotógrafo a una secuencia de decisiones que moviliza todas las esferas de la objetividad. El fotógrafo es un personaje que piensa, siente, se emociona, interpreta y toma partido. Y que hace todo esto incluso sin darse cuenta. Aunque de una manera voluntaria se autoimpusiese un férreo código reproductivo, aunque el fotógrafo redujera su cometido a una voluntad de fotocopiar lo real, la misma asunción de ese código implicaría la acción de escoger» (Fontcuberta, 2010: 185).

Cuanto más se sumerge el fotógrafo en el proceso, más asimila y representa la experiencia tridimensional a través de los mecanismos que nos brinda la cámara fotográfica, de tal manera que combina su respuesta personal ante lo que está viviendo con la comprensión y el uso del lenguaje visual. Esa relación establecida entre la realidad sensible a nuestra acción creativa a través del acto fotográfico, nuestros propósitos más íntimos y el conocimiento de los diferentes mecanismos que configuran el medio que estamos empleando para dicha acción, supone uno de los equilibrios más valiosos dentro del proceso creativo. «Es necesario sentir cierta afinidad con lo que se fotografía. Hay que sentirse parte de ello y, al mismo tiempo, lo suficientemente distante para verlo de forma objetiva», afirmaba el fotógrafo británico integrante de la agencia Magnum, George Rodger (Citado por Short, 2011: 20).

Si bien es cierto que no se ha prodigado mucho el estudio analítico y teórico sobre el encuadre fotográfico, incluso más allá de nuestras fronteras, se trata de un tema que posee un enorme interés para la mayoría de los consumidores de imágenes, tanto para los profesionales y estudiosos seducidos por el mundo del lenguaje fotográfico, como para los propios usuarios de un medio que, hoy en día, es accesible y difundido por todos.

#### **Bibliografía**

FONTCUBERTA, Joan (2010): *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

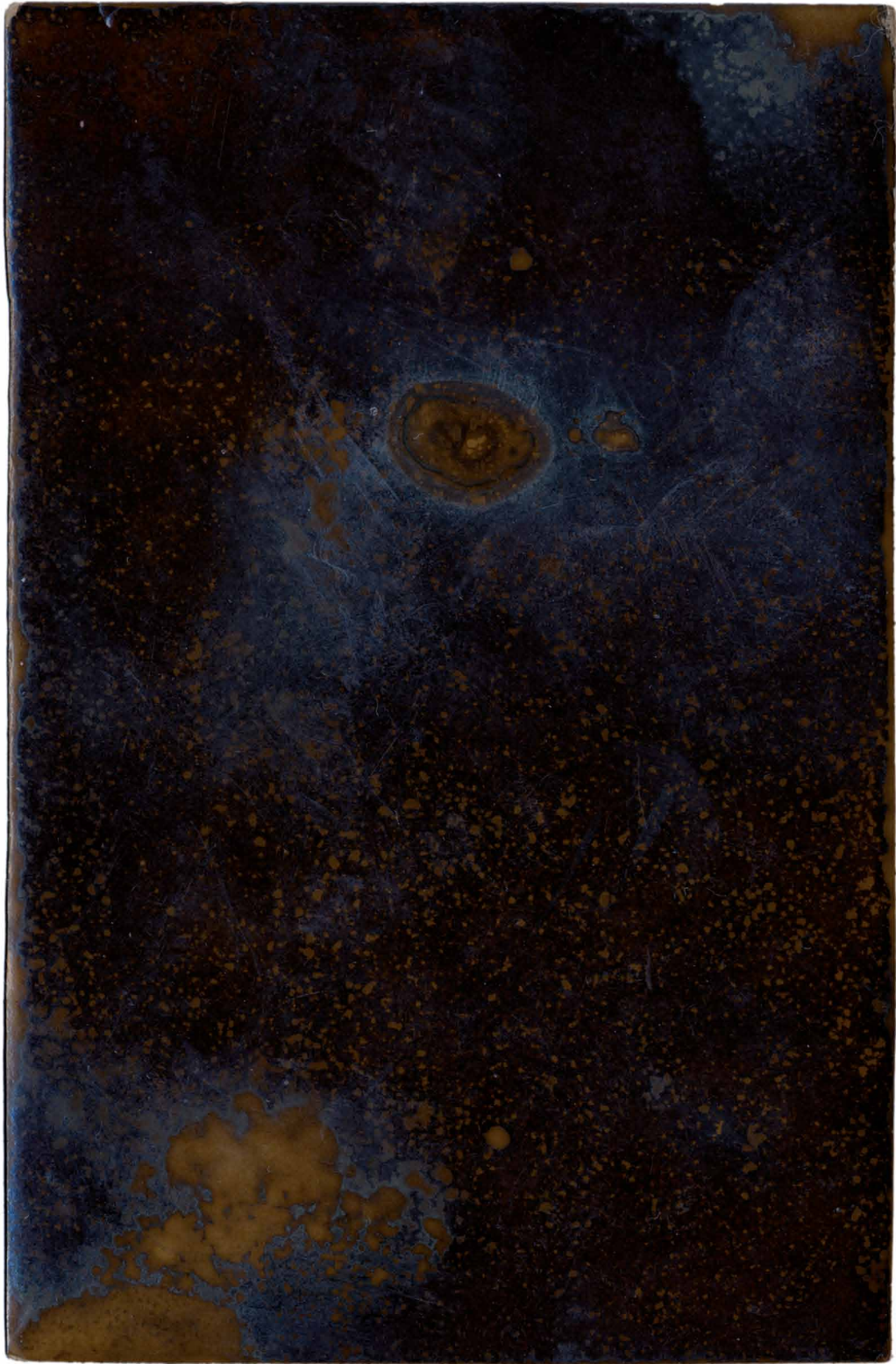
PAZ, Octavio (1996): *Sombra de obras: arte y cultura*. Barcelona: Seix Barral.

SHORT, Maria (2011): *Contexto y narración en fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

VILLAFANE, Justo (2009): *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.



Luis Agromayor. Turquía, mezquita en ruinas. Vista del cielo a través de la cúpula. Fototeca del IPCE.



August Strindberg. Celestograph XIII. 1893-94. Biblioteca Nacional de Suecia.

# El ojo artificial. El pasado en el presente fotográfico

Martí Llorens y Rebecca Mutell

Factoría Heliográfica

www.factoriaheliografica.com

marti@martilllorens.com / rebeccamutell@gmail.com

## Resumen

Este artículo quiere mostrar cómo algunos artistas contemporáneos dirigen su mirada hacia los orígenes conceptuales de la fotografía y de su prehistoria, lo que les permite reconsiderar esta cuestión desde una perspectiva más amplia y reveladora. Esta decisión, les facilita trabajar con el pasado fotográfico como fuente de inspiración a la vez que reimaginar y redirigir el objeto fotográfico hacia nuevos modelos de creación visual.

## Palabras clave

Cámara oscura, visión, luz, ciencia, arte.

## Abstract

This paper aims to show how some contemporary artists turn their gaze to the conceptual origins of photography and its prehistory, which allows them to reconsider this matter from a broader and revealing perspective. This decision facilitates them to work with the photographic past as inspiration, as well as to rethink and redirect the photographic object to new models of visual creation.

## Keywords

Camera obscura, vision, light, science, art.

«La fotografía es un buen ejemplo de no ver el bosque por fijarse en los árboles» (Montalbetti, 2013: 85).

Iniciado el s. XXI, la fotografía sostuvo su transformación más radical al quedar desligada definitivamente de su materialidad para adoptar, en términos de José Luis Brea, un aspecto fantasmagórico: «En buena medida, las electrónicas poseen la cualidad de las imágenes mentales, puro fantasma. Aparecen en lugares –de los que inmediatamente se esfuman–. Son espectros, puros espectros, ajenos a todo principio de realidad» (Brea, 2010: 67).

La pantalla se ha convertido en el nuevo morador de la fotografía; su ubicuidad y uniformidad parecen ser su destino y sus infinitas variaciones informáticas, una realidad irremplazable. Creemos que esta rápida y tajante orientación nos ha hecho olvidar gran parte del entendimiento de lo que aún seguimos llamando fotografía. Al mismo tiempo, esta situación ha introducido nuevos escenarios reflexivos en torno a lo fotográfico que, explorando en los orígenes del medio, van al encuentro de un lenguaje genuino que permita entender su naturaleza y su constitución. De esta manera, ahora se están generando nuevas visiones teóricas en torno a la historia y la estética fotográfica. Este panorama también ha creado un nuevo interés en el ámbito museístico y archivístico por la conservación, restauración y exhibición de material fotográfico del s. XIX. En el ámbito de la creación, quizá uno de los efectos más visibles en los últimos años ha sido la curiosidad creciente por el estudio y la práctica de los procesos fotográficos históricos. Por ejemplo, hace muy pocos años, para saber cómo emulsionar una placa vidrio de colodión húmedo o pulir una placa metálica para hacer un daguerrotipo, había que consultar forzosamente un manual de fotografía del s. XIX. Hoy por hoy, la cantidad de tutoriales, blogs o webs que pueden encontrarse a este respecto es enorme

y, por supuesto, ya no resulta un hecho excepcional ver a un fotógrafo colodionista, con su laboratorio portátil, tomando retratos en un festival de fotografía.

Si queremos entender lo que está sucediendo, quizás nos resultará útil atender a opiniones como la del filósofo francés Hubert Damisch. En el prólogo del libro *Lo fotográfico*, por una teoría de los desplazamientos, de Rosalind Krauss, Damisch señala que la fotografía «como objeto de saber y de análisis, como tema de investigación o de reflexión, tiene el efecto paradójico de ocultar la realidad de la que es a su vez signo y producto» (Krauss, 2002: 7). Damisch afirma que, para entender cómo la fotografía ha transformado nuestra percepción del mundo, es necesario trazar un recorrido exhaustivo y pormenorizado de los hallazgos y los descubrimientos fotográficos, a fin de entender de dónde proviene la misma idea de la fotografía y de las intuiciones pre-fotográficas que llevaron a su invención. Por tanto, se trataría más bien de entender cómo las imágenes aparecieron no solo como resultado de un proceso técnico y artístico sino también, de un proceso introspectivo, físico, especular e inconsciente que, finalmente, nos ha facilitado abrir un nuevo espacio teórico, filosófico, experimental, icónico e indicial. En definitiva, como señala Geoffrey Batchen, se trata de «seguir fielmente el recorrido de su propia lógica, perseguir a la fotografía hasta el momento de su origen» (Batchen, 2004: 29).

Precisamente esta es la propuesta de un gran número de artistas contemporáneos que toman como punto de partida la relectura e interpretación del origen y el pasado de la fotografía, ya sea apropiándose de sus narrativas, recreando sus metáforas, trabajando con procedimientos históricos o simplemente, como fuente de inspiración visual. Abordar todas estas perspectivas resulta inabarcable en este artículo, que solo tratará de mostrar cómo determinados artistas contemporáneos fijan su mirada en el fenómeno de la visión y en la materialización del tiempo y de la luz como un medio para entrever la causalidad de lo fotográfico. De nuevo, nos parece muy adecuada la apreciación del poeta y lingüista peruano Marco Montalbetti cuando dice: «el lenguaje de la fotografía no está en las máquinas, no está en las fotos. Está en algo anterior a ellas» (Montalbetti, 2013: 85).

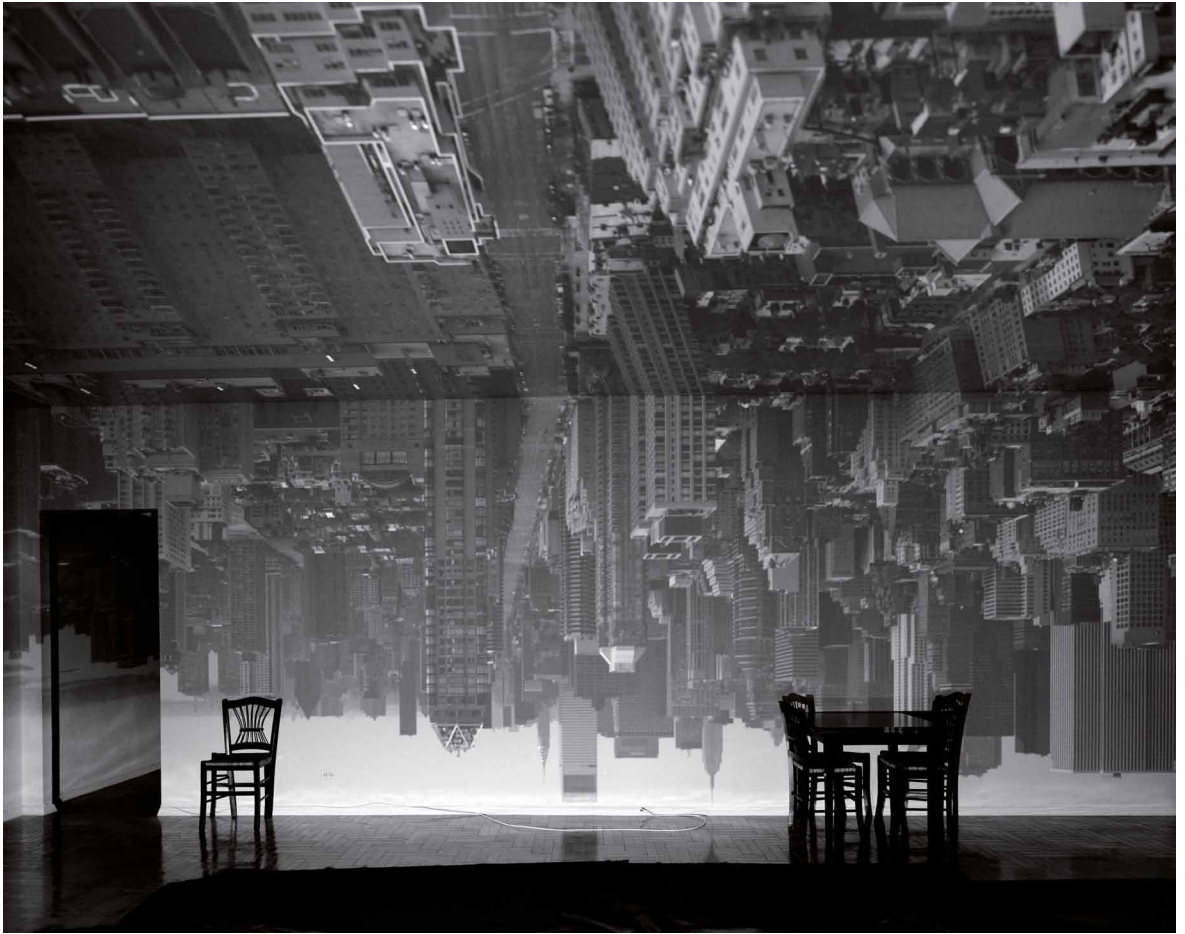
### **En la penumbra de la luz. Aproximaciones al espacio de la imagen**

Cuando el fotógrafo cubano Abelardo Morell (1948) comenzó a interesarse por el fenómeno de la cámara oscura, lo hizo para mostrar a sus estudiantes del Massachusetts College of Art and Design cuál era el funcionamiento básico de la cámara fotográfica. Como él cuenta, también quería «mostrarles, principalmente, el misterio y el encanto de las raíces de lo que finalmente acabó siendo la fotografía, alrededor de 1839» (Morell, 2004: 104).

Esta propuesta docente, iniciada hacia 1980, acabó por convertirse en su proyecto fotográfico más conocido, *Camera Obscura*. Oscureciendo habitaciones en las que solo dejaba pasar la luz a través de un orificio practicado en una de las ventanas, Morell fotografiaba la proyección de la imagen invertida del exterior formada en la pared opuesta. Este proyecto, aparentemente sencillo en ejecución, resulta complejo por su abstracción pues nos lleva a reflexionar y entender el propio fenómeno de la visión y, por extensión, el principio esencial de la fotografía. Como si se tratase de un parpadeo, la imagen del exterior se proyecta en el interior de la habitación en oscuridad. Pero en este abrir y cerrar de ojos, Morell retiene la luz que descubre en el interior de esta improvisada cámara oscura. Fotografiando esta nueva escena, –en ocasiones empleando tiempos de exposición de varias horas– capta una segunda versión de esa misma luz, la que muestra la imagen del exterior (figura 1).

El trabajo de Morell, a la manera de un elegante rebote de tiempo visual, nos remite al mágico mundo que el jesuita alemán Athanasius Kircher (1602-1680) denominaba magia parastática. En su libro *Ars Magna Lucis et Umbrae* publicado en 1646 escribió: «La magia parastática o representativa no es otra cosa que aquella ciencia más recóndita de la luz y de la sombra en la que, por medio de varias mezclas de luz y sombras, reflexiones catóptricas y refracciones, les serán mostrados espectáculos admirables a los oyentes. Con su ayuda, se dice que Bacon se les apareció un día en sombras a los discípulos que tenía lejos» (Kircher, 2000: 360).





**Figura 1.** Abelardo Morell. *Camera Obscura: Manhattan View Looking South in Large Room*, 1996. Copia de archivo con pigmentos. © Abelardo Morell, cortesía del artista y de Edwynn Houk Gallery.

También en el s. xvii, el canónigo alemán Johannes Zahn (1631-1707) publicó en 1685 y 1686 un amplio tratado escrito en latín titulado *Oculus Artificialis Teledioptricus Sive Telescopium* (Ojo Artificial Teledióptrico o Telescopio). Relativo «a las ideas profundas de los principios Naturales y Artificiales» está dividido en tres principios o «Fundamentum»; Físico o Natural, Matemático o Dióptrico y Mecánico o Práctico. En ellos se describen e ilustran con grabados, la estructura del ojo y su funcionamiento, la propagación de la luz, las propiedades y la construcción de las lentes y distintas tipologías de diferentes artefactos ópticos, como telescopios, microscopios y binoculares. Entre ellos, Zahn describe e ilustra las cistulas catóptricas parastáticas, es decir, cofres o cajas que trabajan mediante la reflexión de la luz para crear representaciones ilusorias. A este artefacto, nosotros lo llamamos cámara oscura portátil. Más adelante retomaremos este tema. En todo caso, todos los instrumentos descritos por Zahn poseen un ojo artificial –una lente de vidrio pulido– que hace posible ver el mundo de una forma que nuestro ojo natural no nos permite. Esta nueva manera de ver, implicó también una nueva manera de conocer y de creer. En el interesante ensayo del filósofo Josep María Esquirol titulado *El respeto a la mirada atenta*, nos habla del papel de la ciencia y de la técnica: «Un simple instrumento contribuye a ver las cosas de manera distinta de cómo se las veía cuando aún no se contaba con él. El telescopio o el microscopio son ejemplos privilegiados y evidentes: inventando el microscopio se empezaron a ver con él estructuras de la realidad cuya existencia ni siquiera se sospechaba antes. Pero lo mismo acontece con otras cosas no tan evidentes a primera vista: cualquier técnica trae consigo una mirada diferente sobre el mundo» (Esquirol, 2006: 44).

El episodio histórico en el que se transformó radicalmente la manera de entender y relacionarse con la naturaleza se conoce como Revolución Científica. Fue durante el s. xvii cuando se sentaron las bases de lo que hoy conocemos como método científico. Ahondando en este tema, el crítico, historiador y comisario de fotografía norteamericano Allan Douglass Coleman escribió su interesante artículo «El Racionalismo y las lentes» (1989). En él se pregunta en qué manera la materialización del Racionalismo fue influenciado por los progresos en el campo de la óptica y la fabricación de lentes e instrumentos ópticos de observación. Según Coleman, estos avances científicos fueron decisivos en la construcción del pensamiento racionalista del físico, matemático y filósofo francés René Descartes (1596-1650).

Coleman narra cómo Descartes se interesó desde muy joven por las matemáticas, la óptica y las lentes y que, durante su estancia en Holanda, iba con frecuencia a los mataderos de Amsterdam para estudiar la anatomía de los animales, diseccionando sus ojos y sus cerebros. En estas visitas, Descartes preparaba los globos oculares de los animales sacrificados, separando cuidadosamente los tejidos y nervios situados detrás del globo y, sin estropear el fino tejido que protege el líquido acuoso, colocaba una pantalla de fino papel transparente. Así preparado, el ojo era colocado en el orificio que ocuparía la lente en una cámara oscura y dirigiendo esta a un objeto luminoso, Descartes podía ver una imagen muy reducida del tema enfocado (Coleman, 1988). La expeditiva manera en que Descartes quiso establecer la paridad entre el mecanismo de visión del ojo artificial con el ojo natural puede parecernos tan efectiva como inquietante, pero está absolutamente acorde con su modelo mecanicista de comprensión del mundo, un modelo surgido de los aparatos cuyo objetivo era conducir al hombre a una nueva y total comprensión y dominio de la naturaleza: «La imagen insólita, aterradora incluso, de Descartes paseándose con este instrumento estudiando y mostrando a otros esta imagen maravillosamente clara, es, sin ninguna duda, una de las visiones más macabras de la historia de la óptica. Estas experiencias fueron seguramente inspiradas por el trabajo de otros científicos, pero lo que me parece importante mostrar aquí es el aspecto experimental y el razonamiento inducido en la aproximación cara a cara de Descartes con la óptica» (Coleman, 1988: 33).

Como si se tratara de una alegoría a Descartes y a su cámara oscura provista de un globo ocular de animal, la video instalación del artista norteamericano Stephen Berkman (1963), *A Wandering Eye* realizada en 2006, reflexiona sobre la idea del ojo errante y la cámara oscura. Para ello, Berkman colocó una lente en el iris de un modelo de globo ocular de casi un metro de diámetro que, montado en una carretilla arrastrada por él mismo, registraba el mundo cambiante que fugazmente se formaba en el interior de este ojo. Para Berkman, los primeros 40 años de la historia de la fotografía resultan esenciales y se mueve con soltura a través del código visual del s. xix, caracterizado por su mezcla entre arte y ciencia: «Aspiro a crear una obra que nos transporte al reino de la imaginación, una experiencia real y directa. Cada fotografía actúa como un portal a otro mundo. Estoy fascinado con la idea de que tan pronto como se toma una imagen, el mundo representado, casi inmediatamente se desvanece. El valor real de una fotografía a menudo no se conoce hasta transcurrir 40 o 50 años. Cuanto más se represente al mundo desvaneciéndose, más interesantes se hacen las fotografías, porque se añade la resonancia del tiempo». (Hirsch, 2012) (figura 2).

Las ideas de Berkman se ven bien representadas en otra de sus piezas, *Surveillance Obscura* (2006), donde especula sobre la divergencia espacio-temporal existente entre una cámara oscura y una cámara actual de vigilancia, proponiendo un hábil balanceo temporal que nos permita entender la débil conexión que, en realidad, existe entre una cámara oscura ideada para ver y una cámara fotográfica diseñada para registrar. Esta observación es importante si queremos considerar de qué manera se suelen explicar los orígenes y las causas del invento de la fotografía. Así, puede parecer obvio que en un ensayo sobre la historia de la fotografía se incluyan como precedentes de la cámara fotográfica los grabados de una cámara oscura portátil del s. xvii. El vínculo parece muy razonable, pues es bien visible la similitud física entre ese artefacto y una cámara fotográfica de la década de 1840. Además, la cámara oscura fue un instrumento bien conocido y empleado por Niépce, Daguerre y Talbot, los principales inventores de la fotografía. Y sin embargo, las cámaras oscuras representadas en el tratado de Zahn en absoluto comparten una similitud conceptual con las cámaras fotográficas más primitivas.

Si bien el material de trabajo de ambos instrumentos ópticos es la luz, su función, objetivos y resultados no son ya los mismos. Es justamente en la captura del rastro indicial, la propia fijación de la luz –legible



**Figura 2.** Stephen Berkman. *A wandering eye*. 2006. Videoinstalación. © Stephen Berkman, cortesía del artista.

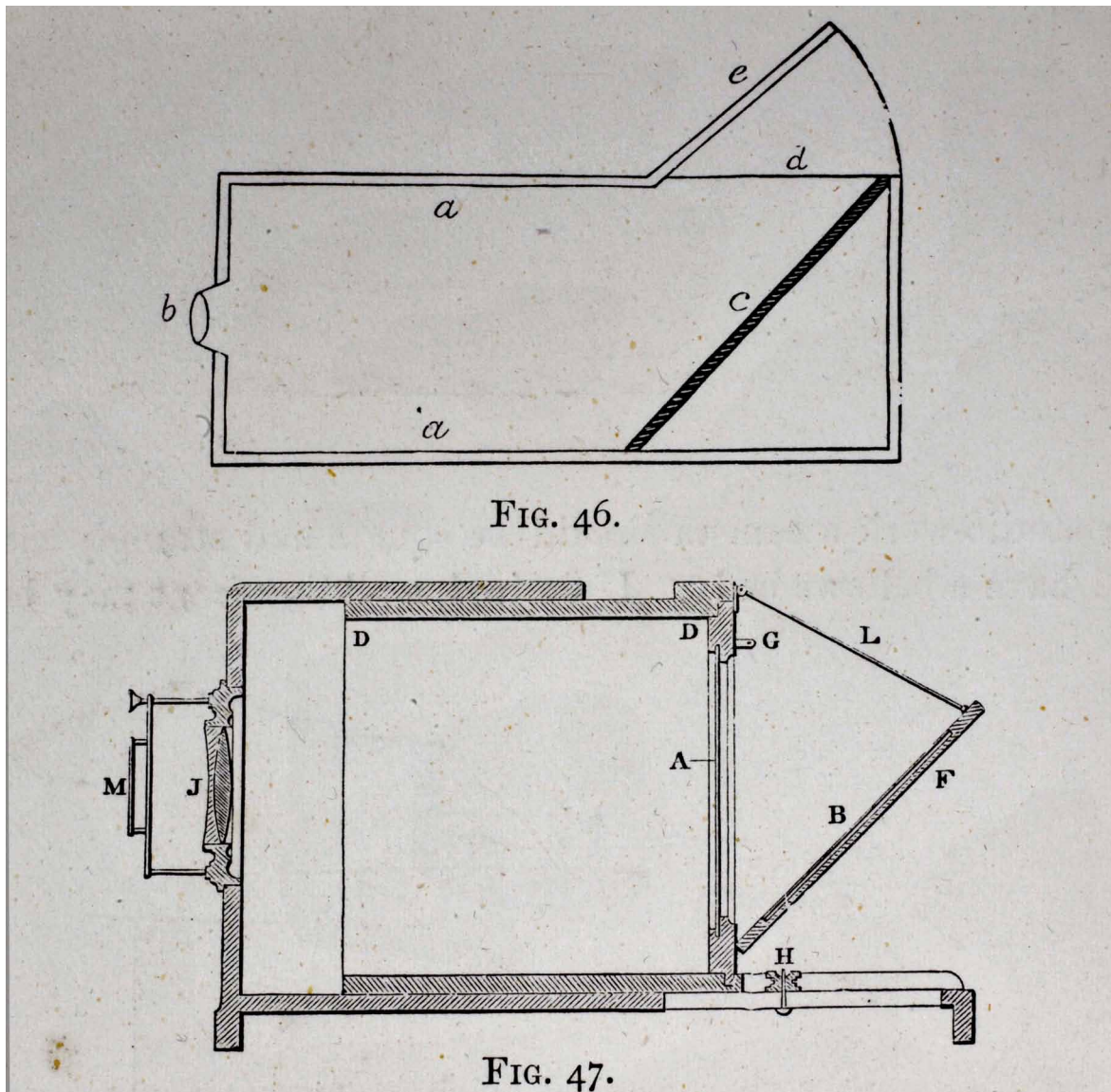
también como una sutil manera de detener el tiempo— donde radica la diferencia esencial. Al presentar aislada la cámara oscura portátil del resto de instrumentos ópticos que aparecen en el tratado de Zahn, se obvia el contexto práctico, teórico y filosófico del s. xvii, adjudicándole a este instrumento una significación que no adquirió hasta un siglo y medio después. Como bien precisa el crítico y ensayista Jonathan Crary: «este esquema implica que, en cada etapa de dicha evolución permanecerían vigentes los mismos presupuestos sobre la relación del observador con el mundo exterior. Podríamos enumerar una docena de libros sobre la historia del cine o de la fotografía en cuyo primer capítulo aparece el obligado grabado del s. xvii representando una cámara oscura, como si se tratara de una especie de forma incipiente o inaugural dentro de una larga escala evolutiva» (Crary, 2008: 48).

La reflexión de Crary relativa a la metamorfosis conceptual de la cámara oscura devenida en cámara fotográfica, ha sido de gran provecho en nuestra experiencia con el proyecto de restauración e investigación del equipo fotográfico modelo *Le Daguerreotype* custodiado en la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona (RACAB). Además de su valor histórico —con él se obtuvo la primera fotografía en España el 10 de noviembre de 1839— su valor como pieza fundamental en la historia de la ciencia, de la técnica y de la fotografía reside en que *Le Daguerreotype* fue el primer equipo fotográfico comercializado en el mundo y parece que no más de doce cámaras de este modelo, en diferentes estados de conservación, han llegado hasta la actualidad. En 2010, una cámara Giroux fue subastada en Viena alcanzando la cifra de 732 000€ (figuras 3 y 4).



**Figura 3.** Martí Llorens/Factoría Heliogràfica. Conjunto Càmera Le Daguerrotípe de la Academia de Ciències y Artes de Barcelona. © Martí Llorens.

Daguerre, experto usuario de la càmera oscura, ideò una càmera fotogràfica en la que el sistema de encuadre se realizaba a través de un espejo posterior abatible a 45°, que reflejaba –y enderezaba– la imagen formada en el vidrio esmerilado. Esta disposiciòn obligaba a operar con esta voluminosa càmera sobre una mesa cuyo encuadre solo podìa ser horizontal. En todo caso, su òptica de dos lentes acromàticas y la baja sensibilidad del proceso presentado por Daguerre, la limitaba a la fotografìa de paisaje, arquitectura o cualquier otro tema inanimado. Lo cierto es que en muy poco tiempo, la càmera diseñada por Daguerre y vendida por Giroux fue superada por equipos mäs asequibles y manejables. Sin poder entrar ahora en mäs detalle, el estudio cercano de este equipo nos invita a especular sobre este excepcional instrumento òptico y situarlo en una especie de paréntesis formal entre las càmeras oscuras mäs optimizadas y las càmeras fotogràficas mäs primitivas. Esta consideraciòn creemos tambièn poder hacerla extensible al propio proceso del daguerrotipo, pues aunque obviamente se trata de un artefacto fotogràfico, posee determinadas caracterìsticas formales y conceptuales que ya no se repitieron en los siguientes procedimientos, convirtiéndolo en un caso ùnico y excepcional de la historia de la fotografìa. En todo caso, *Le Daguerrotípe* representa la primera realizaciòn comercialmente viable de una invenciòn que no solo necesitò del estudio y la cuidadosa aplicaciòn de la quìmica y de la fìsica òptica. Ademäs, es la consecuciòn de un nuevo pensamiento, de una forma distinta de concebir y relacionarse con el mundo, de otra mirada que, por supuesto, requiriò de un nuevo instrumento òptico; un original artefacto operativo, versàtil e infinitamente adaptable que fue expresamente ideado y construido para hacer fotografìas y no dibujos.



**Figura 4.** Comparativa entre una cámara oscura y la cámara Daguerreótype. En: *Brothers, A. Photography: its history, processes, apparatus, and materials*, 1892.

Precisamente es la esencia del proceso fotográfico el tema que articula el proyecto de la artista holandesa Gwenneth Boelens (1980) *Exposure Piece* (Sensitizing). Realizado en 2010, la artista explora el tema del espacio donde se forma la imagen, convirtiendo la sala de exposición en una gran cámara fotográfica deconstruida. Así, esta instalación reflexiona sobre el propio concepto de Cámara, aludiendo tanto a su significado en italiano –habitación– como al de aparato que registra una imagen. Boelens introduce el elemento procesual en la materialización de la imagen a través del concepto sensibilización, que le sirve como metáfora para hablar de aquello que permanece oculto a la vista pero que somos capaces de sentir. El comisario Lorenzo Benedetti precisa: «La técnica fotográfica es revivida no solo en su estética puramente técnica (la lente, el negativo y la fotografía final), sino también en el hecho de que el líquido revelador ha sido derramado por el suelo, lo que produce un efecto de desarrollo. Tal vez, la única manera de percibir lo contemporáneo es a través de los sentidos. Se puede sentir lo que sucede, pero no se puede ver. Agamben afirma que lo actual se encuentra en la oscuridad, y es esta oscuridad la que se vuelve activa y constructiva» (Boelens y Klemm's - Berlin, 2016) (figura 5).



**Figura 5.** Gwenneth Boelens. Exposure piece (Sensitizing). 2010. Instalación. © Gwenneth Boelens, cortesía de la artista.

### **El tiempo que se dibuja a sí mismo. Aproximaciones a la materialidad de la luz**

Hace ahora 200 años que el inventor borgoñés Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1833) comenzó a experimentar con lo que inicialmente llamó mi proceso y que posteriormente, denominaría *Retinas*. En una carta escrita el 1 de abril de 1816 a su hermano Claude, le relató los inicios de su experimentación para la fijación de las imágenes: «Las experiencias que he hecho hasta ahora me llevan a creer que mi proceso tendrá éxito en cuanto al efecto principal; pero hay que llegar a fijar el color: esto es lo que me tiene ocupado en este momento, y esto es lo más difícil. De lo contrario, la cosa no tendría ningún mérito y tendré que intentarlo de otra manera» (Bonnet and Marignier, 2003: 374).

Niépce relataba la complejidad que entraña el fenómeno de la aparición de la imagen y la dificultad de su registro, de fijar el efecto de la luz y materializarlo. Desde 1816 hasta su repentina muerte en 1833, concentró sus esfuerzos en la obtención de una imagen fiel de la naturaleza y, del mismo modo que antes lo habían intentado Thomas Wedgwood, John Schulze, Elizabeth Fullhame o Jacques Charles entre otros, sus primeras experiencias pasaron por emulsionar una hoja de papel con cloruro de plata. Al igual que sus predecesores, al principio tampoco consiguió fijar las imágenes obtenidas, que ennegrecían al ser expuestas a la luz solar. El éxito le llegó años más tarde. En 1822, Niépce fue el primero en conseguir fijar de manera permanente una imagen formada en una cámara oscura, a la que él llamaba *Ojo artificial*. Había nacido la *Heliografía* (dibujo del sol) y, con ella, la fotografía. Sin embargo, aún le faltaba resolver otra cuestión fundamental. Había que ganar tiempo al tiempo, es decir, emplear tiempos de exposición lo suficientemente cortos como para que el lógico cambio de dirección de la luz solar no afectase al tema

representado en cuanto a la formación de nuevas sombras y por tanto, de nuevos volúmenes. A este respecto, las recreaciones prácticas llevadas a cabo por el físico e investigador de la fotografía Jean-Louis Marignier demostraron que para la obtención de una heliografía, empleando el proceso y las lentes utilizadas por Niépce, eran necesarios alrededor de 5 días de exposición. (Marignier y Ellenberger, 1997). El resultado de tan dilatado tiempo de exposición es visible en la conocida heliografía *Punto de vista desde la ventana de Le Gras*. Realizada por Niépce hacia 1826-1827, pueden distinguirse sombras y luces opuestas en la misma escena, un efecto que el propio Niépce, en sus cartas al grabador Augustin Lemaître, no dudó en calificar de chocante disparate.

La asociación de Niépce con el pintor y empresario Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), permitió transformar las heliografías en un nuevo proceso al que denominaron fisautotipo (figura de la naturaleza por sí misma). Ambos socios se mantuvieron unidos en una misma obsesión; conseguir una mayor prontitud en la obtención de las imágenes o, lo que es lo mismo, acortar el tiempo de exposición. Daguerre, con su daguerrotipo anunciado en 1839, consiguió poner a punto el primer proceso fotográfico comercialmente viable y, aun siendo ajeno a la instantaneidad y sobre todo a la reproducibilidad, el éxito de su invento fue inmediato.

Es interesante señalar cómo los resultados heliográficos de Niépce no correspondían a un criterio convencional de representación del mundo, al menos, al de la época que le tocó vivir. Sus Heliografías, resultado de una exposición de varios días, son una especie de cápsulas temporales que retienen –y representan– una superposición temporal en la que el tiempo se dibuja a sí mismo a través del movimiento de la luz. Durante años, Niépce heliografió con insistencia el paisaje que se veía desde una de las ventanas de su casa. Posiblemente, la pertinaz repetición de esta vista empleando semejantes tiempos de exposición, hoy sería motivo para un denso e intrincado discurso argumental por parte de artistas y comisarios. Pero Niépce no tenía tiempo, ni ópticas de calidad, ni una emulsión fotosensible lo suficientemente rápida como para pensar en ello. Muy al contrario, las vanguardias artísticas de principios del s. xx, conocedoras –y al tiempo deudoras– de la instantaneidad fotográfica alcanzada en las últimas dos décadas del s. xix, retomaron la idea de la descomposición y la superposición temporal y espacial, a la vista de trabajos como el del fotógrafo británico Eadweard Muybridge (1830-1904) o del fisiólogo francés Etienne Jules Marey (1830-1904). Desde la perspectiva del artista húngaro László Moholy Nagy (1895-1946), los avances fotográficos dirigidos hacia la economización del tiempo y el aumento de su capacidad reproductiva, habían limitado el lenguaje fotográfico desproviniéndolo de su propia capacidad experimental. Como señaló en su ensayo *Pintura, fotografía, cine* publicado en 1925: «La fotografía objetiva nos debe enseñar a ver. No queremos supeditar el objetivo a las limitaciones de nuestra capacidad visual y perceptiva; por el contrario, este nos debe ayudar a abrir los ojos» (Moholy Nagy, 2005: 167)

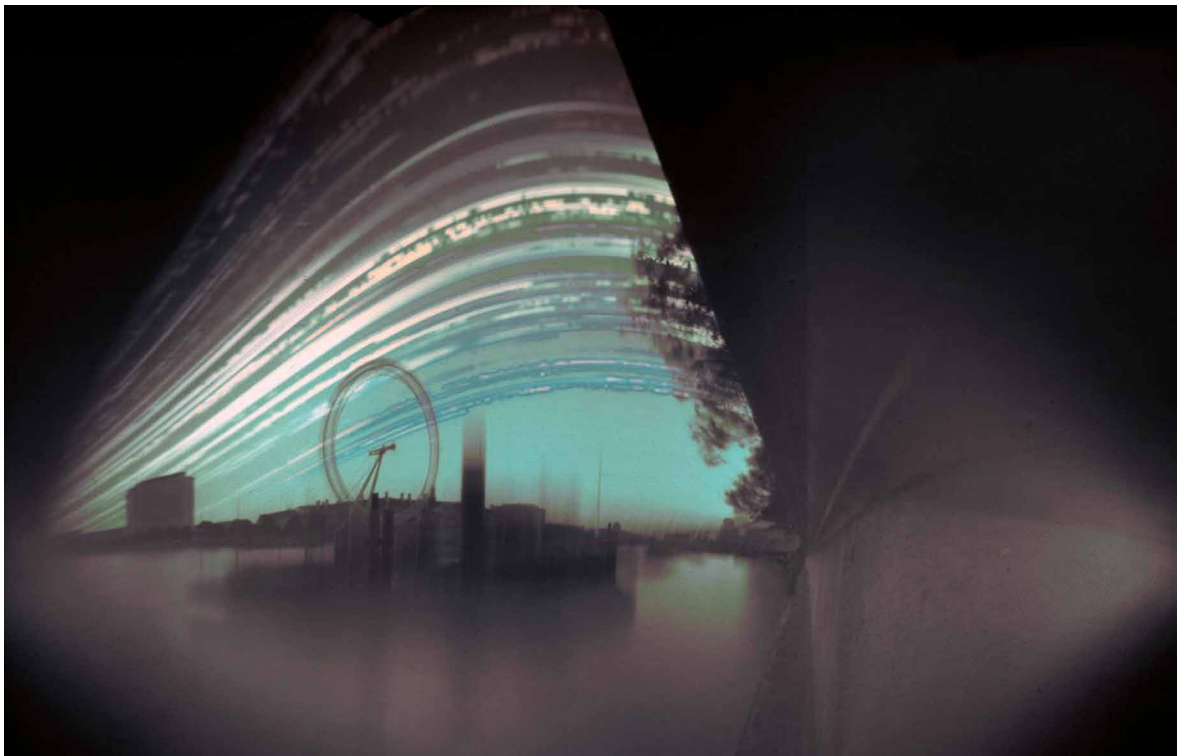
La idea de dibujar el tiempo es lo que el artista belga Dominique Stroobant (1947) planteó en su propuesta *Heliografías* (1978). En la década de los setenta, el polifacético Stroobant se encontraba trabajando con sus relojes de sol, cuando se hizo esta pregunta: «¿que es lo que hace un reloj de sol? Ver» (Pörschmann, 2015). Fue entonces cuando comenzó a trabajar con cámaras estenopeicas (cámaras fotográficas en las que la óptica es sustituida por un minúsculo orificio) para conseguir registrar el recorrido del sol. El resultado era una imagen rasgada por el haz de luz (figura 6).

En la entrevista para la revista *Pinhole journal 4*, titulada *Solar recorders* (Grabadoras solares), Stroobant comentaba: «Dado que uno solo ve lo que piensa que ve, no hay manera de ver las cosas como son. No solo vemos el 99 % con nuestra memoria, sino que incluso, lo que usamos para visualizar lo que vemos o sentimos, está completamente programado por una idea preconcebida de lo que deberíamos ver. Sin embargo, también se pueden construir dispositivos para visualizar las cosas que no se pueden ver, que uno solo puede imaginar de una manera indirecta. Me llevó tiempo ver –no solo entender como una abstracción– cómo el sol nos afecta» (Renner, 2000: 67-68).

La propuesta de Stroobant es lo que en la actualidad se ha convertido en el fenómeno Solarigrafía. Se trata de un término acuñado por el fotógrafo español Diego López Calvin (1965) y los fotógrafos polacos Pawel Kula (1976) y Slawomir Decyk (1968) para definir una tipología de fotografía estenopeica que busca mostrar el recorrido del sol empleando largos tiempos de exposición, de días hasta meses. Los tres fotógrafos comenzaron a realizar solarigrafías para su proyecto *Solaris* en 2000 y a través de su web [www.solarigrafia.com](http://www.solarigrafia.com) han contagiado con su propuesta a medio mundo (figura 7).



**Figura 6.** Dominique Stroobant. *Heliographie*, 27. 1978. Fotografía estenoepica de un día de exposición, tomada en la casa del artista en Carrara, Italia. Ampliada en lienzo y enmarcada. 91 x 122 cm. Pieza única. © Dominique Stroobant, cortesía del artista y de Axel Vervoordt Gallery.



**Figura 7.** Diego López Calvín. Solarigrafía del London Eye tomada desde la esquina del restaurante «La Hispaniola» en las orillas del río Támesis, Londres. Tiempo de exposición: 10 agosto a 2 de diciembre de 2008. © Diego López Calvín, cortesía del artista.





**Figura 8.** Maciej Zapiór i Łukasz Farfrowski. Solargraphy Analemma, 2013-2014. © Maciej Zapiór and Łukasz Farfrowski, courtesy of the artists, [www.analemma.pl](http://www.analemma.pl).

En esta misma búsqueda por registrar los fenómenos lumínicos producidos por el Sol, es destacable la propuesta de los astrónomos y fotógrafos *amateur* Maciej Zapiór (1982) y Łukasz Fajfrowski (1975). Mediante sus solarigrafías, desvelan la imagen de un *Analema*. Se trata de un sorprendente fenómeno –solamente visible a través del registro fotográfico– que describe la posición del Sol en el cielo si se le observa –es decir, si se le fotografía– durante todos los días del año, desde la misma posición y a la misma hora. La imagen obtenida dibuja el símbolo de infinito. Sin duda, una preciosa metáfora para hablar de la dimensión espacio-temporal de la luz (figura 8).

En estas acciones por descubrir en el movimiento del Sol un aliado en la creación visual, la obra del estadounidense Chris McCaw (1971) no pasa desapercibida. Con su serie *Sunburn* (2003), McCaw da un paso más en la construcción del proceso fotográfico al registrar la huella de la luz solar de manera tan eficaz como dramática. Empleando la lente de su cámara como si se tratase de un espejo ustorio, concentra el rayo lumínico de tal modo que acaba por realizar un quemazón en el propio negativo. El resultado es una imagen solarizada a la vez que herida. Así, el signo indicial de esta pieza es doble, muestra el tiempo dibujado en forma de rastro de luz, a la vez que desvela la función abrasadora de la misma.

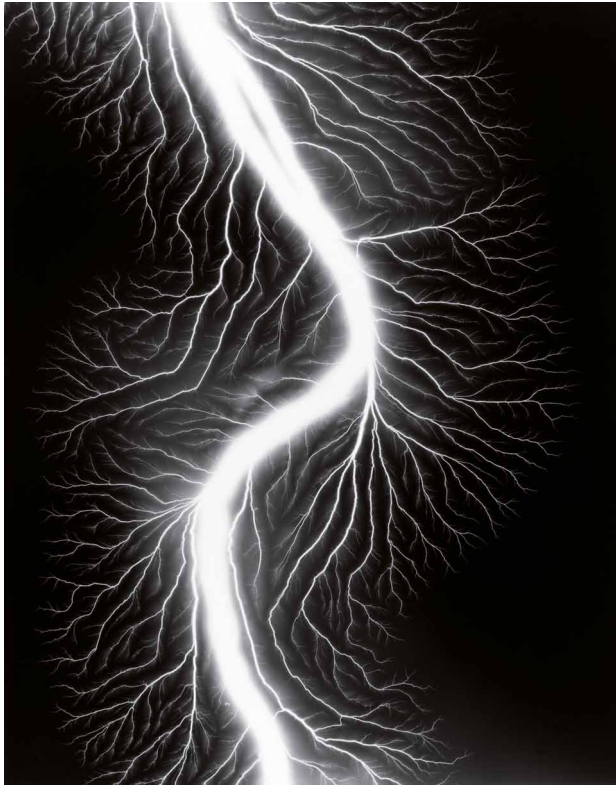
Esta idea de la luz ardiente, nos remite a las teorías sobre la visión en la Grecia clásica. En *Timeo*, la conocida obra de Platón que trata sobre las ciencias naturales y la cosmología, el filósofo nos describe su propia teoría de la visión. En ella, los ojos emiten una especie de fuego que atraviesa el aire y que, en contacto con los rayos solares, se fusiona con otra emanación del objeto observado, provocando así su visión. Con esta flamígera interacción, Platón nos sugiere que en el mecanismo de la visión no solo se da un proceso fisiológico. Además, también interviene un proceso psicológico creado entre los ojos y los objetos: «Antes que ningún otro órgano, los dioses fabricaron y colocaron los ojos, que nos procuran la luz. Ved cómo. De la parte del fuego que no tiene propiedad de quemar sino tan solo la de producir esta luz dulce, de que se forma el día, compusieron un cuerpo particular. Los dioses hicieron que el fuego puro, igual en naturaleza al precedente, que está dentro de nosotros, corriera al través de los ojos en partes muy finas y delicadas; pero para conseguir esto, tuvieron cuidado de estrechar el centro del ojo, de manera que retuviese toda la parte grosera de este fuego, y solo dejase pasar la parte más sutil. Cuando la luz del día encuentra la corriente del fuego visual uniéndose íntimamente lo semejante a su semejante, se forma en la dirección de los ojos un cuerpo único, donde se confunden la luz, que sale de dentro, y la que viene de fuera. Este cuerpo luminoso, sujeto a las mismas afecciones en toda su extensión, a causa de la semejanza de sus partes, ya toque a cualquier objeto, o sea tocado, trasmite los movimientos, que recibe al través de todo nuestro cuerpo, hasta el alma, y nos hace experimentar la sensación que llamamos vista». (Platón, 1872: 187-188).

En su sugerente libro *Capturar la luz*, el físico y ensayista norteamericano Arthur Zajonc nos explica precisamente cómo la visión a través de nuestros ojos también requiere de la imaginación. No basta con la acción de la luz, pues la visión implica un largo y arduo proceso de aprendizaje hasta conseguir que la luz de la naturaleza y la luz de la mente logren entrelazarse y conectarse entre sí. Para Zajonc, «La visión de regularidades dentro de la multiplicidad de los fenómenos requiere órganos internos adecuados. No nacemos con ellos desarrollados, sino que evolucionan a lo largo de la vida. Tampoco debemos confundir esas capacidades con la facultad analítica o con la lógica, por más valiosas que estas sean. Al margen del razonamiento analítico, todos los científicos (al igual que nosotros mismos) dependen de una suerte de visión, de una capacidad de discernimiento que ha sido formado a través de la experiencia reflexiva. Gracias a ella ven lo que tal vez otros, por mucho que observen los mismos fenómenos no verán nunca. Así es como los científicos realizan sus observaciones y descubrimientos» (Zajonc, 2015: 208).

La aparición de la fotografía no solo proporcionó un instrumento para aumentar nuestra visión sino que abrió una brecha hacia lo imperceptible, cuestionando la percepción que hasta entonces teníamos del mundo. Entre otros trabajos, la experimentación cronofotográfica de E. J. Marey en la década de 1880 o la invención de los rayos Röntgen en 1895, que posibilitaron la realización de las radiografías, permitieron, por primera vez, ver lo que es invisible a nuestro ojo. Y si la fotografía científica podía captar los corrientes de aire y los fenómenos eléctricos, ¿por qué no iba a ser posible capturar el mundo de los espíritus? En consonancia con esta inquietud, el médico francés Hippolyte Baraduc (1850-1909) quiso fotografiar el alma y las fuerzas invisibles del cuerpo humano y, por supuesto, no fue el único que lo intentó.

El fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto (1948), en su proyecto *Lightning Fields* (Campos de relámpagos) iniciado en 2006 y todavía en curso, rescata y especula sobre los primeros experimentos realizados con la electricidad en el s. XIX, al aplicar descargas eléctricas sobre sus placas de película fotográfica. El resultado son fotogramas –fotografías realizadas sin cámara– con unas fascinantes imágenes que nos sugieren una dislocación entre su significado y el de la propia fuente de creación. Esta escisión semántica también la podemos rastrear en el trabajo titulado *Celestograph* (Celestografía), realizado por el artista sueco August Strindberg (1849-1912) a partir de 1890. En este caso, estamos ante una suerte de visión en la que, también a través del fotograma, la imagen resultante nos traslada al campo visual de la imaginación.

Estos dos proyectos, aunque muy alejados en el tiempo, son muy similares en su esencia, pues ambos comparten procesos de trabajo basados en el azar. También los dos nos corroboran que la mirada –la formalización intelectual de la visión– es siempre una compleja construcción basada en la experiencia, la educación y la reflexión y, sin estos componentes, las imágenes que recibimos y generamos resultan del todo incomprensibles. «Sin luz interior, sin una imaginación visual formadora, somos ciegos» (Zajonc, 2015: 17) (Imágenes 10).



**Figura 10.** Hiroshi Sugimoto. Lightning fields 225, 2009.  
© Hiroshi Sugimoto, cortesía de Fraenkel Gallery, San Francisco (USA).

## Bibliografía

BATCHEN, Geoffrey (2004): *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

BOELEN, Gwenneth, y Klemm's-Berlin (2016): *Gwenneth Boelens Portfolio*. Disponible: <[http://klemms-berlin.com/files/klemms\\_boelens\\_portfolio.pdf](http://klemms-berlin.com/files/klemms_boelens_portfolio.pdf)> [Consulta: 10 de junio de 2016].

BONNET, Manuel, y MARIGNIER, Jean-Louis (2003): *Niepce: correspondance et papiers. Tome premier*. Saint-Loup-de-Varennes (Domaine du Gras 1 rue Nicéphore-Niépce 71240): Maison Nicéphore Niépce.

BREA, José Luís (2010): *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-imagen*. Madrid: Akal.

COLEMAN, Allan Douglass (1989): «Le rationalisme et les lentilles», en *Actes des colloques de la Direction du Patrimoine. Les Multiples inventions de la photographie*. Collection des actes des colloques de la Direction du Patrimoine Paris: Ministère de la culture de la communication des grands travaux et du Bicentenaire & Mission du patrimoine photographique. pp. 29-38.

CRARY, Jonathan (2008): *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal.

ESQUIROL, Josep María (2006): *El respeto o la mirada atenta: una ética para la era de la ciencia y la tecnología*. Barcelona: Editorial Gedisa.

HIRSCH, Robert (2012): «Stephen Berkman. Documentary Photographer of the Mind» [en línea]. *Photo Technique Magazine*. Disponible en: <http://phototechmag.com/stephen-berkman/>. [Consulta: 18 de mayo de 2016].

KIRCHER, Athanasius (2000): *Ars magna lucis et umbrae: liber decimus*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

KRAUSS, Rosalind (2002): *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.

LLORENS, Martí, y MUTELL, Rebecca (2016): *AtelieRetaguardia. Heliografía Contemporánea*. Museo Universidad de Navarra ed. Madrid: Trama Editorial.

MARIGNIER, Jean-Louis, y ELLENBERGER, Michel (1997): «La invención de la fotografía, recuperada», en *Investigación y ciencia*, 249, junio 1997, pp. 68-75.

MOHOLY NAGY, Lazlo (2005): *Pintura, fotografía y cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

MONTALBETTI, Mario (2013): «Ver, Entrever», en *Piruw. Musik Nolte + Leslie Searles*. Musik Nolte: Lima, pp. 84-85.

MORELL, Abelardo (2004): *Camera obscura* (1.ª ed.) New York: Bulfinch Press.

PLATÓN (1872): *Obras completas de Platón. Timeo o de la naturaleza*. Tomo 6. Traducido por De Azcárate, Patricio. Madrid: Medina y Navarro. Disponible en: <http://www.filosofia.org/cla/pla/azf06131.htm>. [Consulta: 22 de octubre 2015].

PÖRSCHMANN, Dirk (2015): *Dominique Stroobant*. Disponible en: <http://www.artnet.com/galleries/axel-vervoordt-gallery/dominique-stroobant/>. [Consulta: 25 de mayo de 2016].

RENNER, Eric (2000): *Pinhole photography: rediscovering a historic technique* (2.ª ed.). Boston: Focal Press.

ZAJONC, Arthur (2015): *Capturar la luz: la historia entrelazada de la luz y la mente*. Girona: Atalanta.



Camera men. 1920. Library of Congress.



## Sumario N.º 11

### Editorial

#### Artículos de análisis

Un tiempo nuevo en la gestión del patrimonio fotográfico. Desafíos y oportunidades.

Estrategias de gestión y difusión de colecciones en el marco de las nuevas tecnologías.

Fotografía, tecnología y comunicación. Una confluencia de intereses para el archivo digital.

La preservación del patrimonio fotográfico en los planes de estudio del grado de conservación-restauración del patrimonio cultural.

La conservación y permanencia de la memoria visual de las viejas fotografías.

Retos y compromisos en la conservación de nuevos materiales de impresión y montaje en fotografía.

La Real Sociedad Fotográfica y los orígenes de la fotografía artística española.

Kâulak: más allá del retrato.

Tipos y trajes: breve historia de un tema fotográfico.

Notas sobre el álbum de familia, la memoria y el olvido.

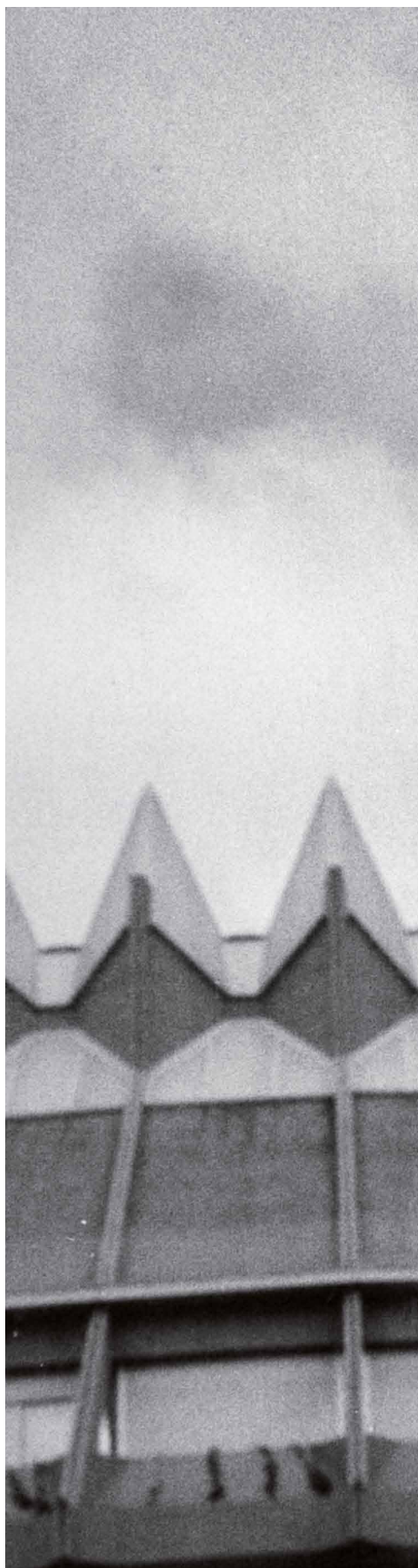
Maridaje de fotos y edificios: interacciones en la modernidad española.

La fotografía desorientada: apuntes para la supervivencia de un medio.

Expandir la fotografía. Usos de lo fotográfico en el arte actual en España.

El encuadre fotográfico entendido como proceso.

El ojo artificial. El pasado en el presente fotográfico.



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN, CULTURA  
Y DEPORTE