

**LA CREACIÓN FOTOGRÁFICA ESPAÑOLA EN EL SENO DE LAS  
LIBERTADES POLÍTICAS Y LA TOLERANCIA IDEOLÓGICA  
UN CAMINO DESPEJADO HACIA  
EL PROGRESO CULTURAL**

*Jesús Micó Palero*

AUTOR: Jesús Micó Palero.

Fotógrafo e investigador de la fotografía

TÍTULO: La creación fotográfica española en el seno de las libertades políticas y la tolerancia ideológica: un camino despejado hacia el progreso cultural.

CORREO ELECTRÓNICO: [jesus.mico@gmail.com](mailto:jesus.mico@gmail.com)

RESUMEN: Recorrido por la fotografía española de creación en sus diferentes etapas históricas para comprobar cómo los periodos de ausencia de libertades políticas y de expresión inciden en una clara desaceleración, enquistamiento e interrupción de lo que hubiera sido su desarrollo natural sin ningún tipo de censura. Análisis de las carencias que todavía ofrece el caso español si lo comparamos con el de otros países con un nivel de desarrollo económico, social y cultural equivalente al nuestro pero que no han sufrido la represión ni la dictadura en su pasado reciente.

PALABRAS CLAVE: Fotografía, fotografía aplicada, fotografía de creación, Pictorialismo, fotografía moderna, fotografía contemporánea, arte.

## 1. INTRODUCCIÓN. CONCEPCIÓN PÚBLICA DE LA FOTOGRAFÍA. PROYECCIÓN INTERNACIONAL.

La fotografía española contemporánea, la de nuestra era democrática, presenta unas claves de desarrollo bastante particulares con respecto a la realizada en otros países avanzados de nuestro entorno occidental. De la misma manera que en las recientes olimpiadas de Pekín toda la crítica deportiva especializada y muchos gestores y técnicos encargados del éxito de nuestros atletas se han encargado de recordarnos hasta la saciedad que el nivel del deporte español se encuentra (con respecto a lo que éramos antes de la llegada de la democracia) en una nítida fase progresiva de avance pero que, pese a todo, seguimos en clara desventaja de lo que corresponde a cualquier país con nuestro nivel de progreso, bienestar y desarrollo, en el caso de la creación fotográfica nacional podemos adelantar que ocurre algo equivalente. Nuestra fotografía tiene poca repercusión internacional. Ello no obsta a pensar que no tengamos buenos autores/as ni a que realicemos una fotografía ingenua. Ni mucho menos. Lo que resulta relevante es que las estructuras de creación, divulgación, formación, promoción y, en definitiva, institucionalización de la fotografía en España están bastante menos afianzadas y desarrolladas que en la mayoría de los países occidentales. Y esta situación no es fruto de la mala suerte o de una especie de incapacidad innata de los que conforman nuestro estamento fotográfico. La razón que ha generado este retraso histórico deviene, una vez más, de la enorme deuda adquirida en nuestro reciente pasado en ausencia de libertades. Sin poder afirmar desde luego (y tal y como analizaremos a continuación) que antes del año 1939<sup>1</sup> la fotografía española se encontraba en un plano de igualdad con respecto a la norteamericana, alemana, francesa, británica o soviética, cabe subrayar sin embargo que, sin lugar a dudas, fueron los cuarenta años de dictadura franquista los que -entre otras muchas cosas de vital importancia, claro está- definitivamente enquistaron estética e ideológicamente nuestra fotografía. El esfuerzo de creadores/as y gestores/as españoles durante el último cuarto de siglo XX y durante esta -casi- década que llevamos del XXI no ha sido pequeño pero, como en el deporte<sup>2</sup>, seguimos insatisfechos con la recompensa que obtenemos cuando *salimos fuera*. Esas cuatro décadas de atraso secular pesan aún demasiado. Hay mucha gente implicada en mejorar la situación<sup>3</sup>, desde luego, pero no podemos negar lo evidente. Basta enumerar la muy escasa (y, en algunos casos, inexistente) nómina de fotógrafos/as españoles/as en las colecciones (tanto públicas como privadas) y museos de arte moderno y contemporáneo más importantes del mundo para llegar a esta conclusión. Trabajamos arduamente pero nuestra proyección internacional es insuficiente.

Es por ello que un análisis de esta situación contemporánea requiera, antes que nada, revisar también los antecedentes y el origen de esa deuda (lo que, a su vez, precise compararlos con la situación en otros países occidentales desarrollados). Para este claro entendimiento, por tanto, nos hemos de remontar a los inicios del medio fotográfico atendiendo especialmente al fenómeno del *Pictorialismo* dado que, como veremos, dicho movimiento en España -junto a otra serie de factores sociales y políticos influyentes- tendrá unas características bastante peculiares que resultarán tremendamente significativas para la concepción pública que hasta el momento hemos desarrollado de nuestra fotografía (especialmente si lo comparamos con lo sucedido en otros países europeos y en Estados Unidos).

De hecho, resulta poco menos que bochornoso adelantar que, de alguna manera, la contemporaneidad de la fotografía española arranca de la lucha contra los últimos estertores de dicho movimiento (que, en nuestro contexto, convenientemente reciclado en los años sesenta, se extendió ¡hasta casi los setenta!) a diferencia de lo ocurrido en el resto de países desarrollados, donde el *Pictorialismo* se abandonó -como movimiento estético en activo- nada más y nada menos que al acabar la primera guerra mundial. Esta apreciación históricoestética no es baladí y marca de forma significativa todo el curso "retrasado" de la fotografía contemporánea española, una fotografía que, como en otros muchos órdenes de nuestro desarrollo cultural, social, económico, técnico, industrial y político, está haciendo esfuerzos ímprobos por situarse en un nivel de desarrollo y aceptación internacionales como el que, sin lugar a dudas, debería corresponder a una potencia europea moderna como la nuestra.

## 2. LA FOTOGRAFÍA DE CREACIÓN Y SU NORMALIZACIÓN INTERNACIONAL

### 2.1 Recorrido histórico por la fotografía internacional a manera de resumen sucinto. Fotografía premoderna

Dado que la fotografía es un área de conocimiento no muy extendida entre un público no especializado, es necesario explicar al lector neófito y a manera de resumen muy general el desarrollo que dicho medio ha tenido en el panorama internacional del mundo desarrollado. De esta manera podremos entender mejor, por comparación, el particular caso español.

Así, básicamente, podemos relatar muy esquemáticamente la cronología de la fotografía comenzando con su célebre irrupción histórica en 1839 -momento en que se presenta al mundo-, irrupción que debemos entender como una causa y, a la vez, como una consecuencia del pensamiento ilustrado y cientifista de finales del XVIII y principios del XIX (la fotografía nace del progreso tecnológico y científico de dicho periodo y contribuye al notorio avance del mismo). A ese célebre arranque le suceden unos primeros cincuenta años de progreso y maduración tecnológicos del invento en los que el medio se valoró fundamentalmente por sus cualidades documentales (verismo, objetividad, realismo tecnográfico) y tuvo una preeminente aplicación utilitaria. Es el gran momento en que se documenta y explora gráficamente -y hasta la saciedad- el mundo y la vida. La fotografía es la perfecta herramienta para servir a las distintas ramas del saber, de la ciencia y de la vida. Los fotógrafos documentan desde lo infinitamente lejano hasta lo microscópicamente diminuto (se realiza fotografía topográfica, geográfica, antropológica, médica, científica, astronómica, microscópica, de identidad y criminológica, retrato de la naciente burguesía, documentación arquitectónica y arqueológica, etc). Es por ello que hasta 1890 la fotografía, medio todavía tecnológicamente complejo, será patrimonio exclusivo de profesionales y de escasos aficionados avanzados. En torno a 1890 acontece el gran fenómeno de democratización<sup>4</sup> de la fotografía con la llegada del importante avance tecnológico que supuso la pequeña y absolutamente simplificada cámara Kodak y similares (las abuelas de las cámaras instantáneas automáticas). A partir de ese momento todo el mundo podrá realizar fotografías, naciendo profusamente la instantánea banal realizada por cualquier aficionado amateur sin formación alguna. Con ello, la industria

fotográfica se transforma y se convierte en algo basado en una demanda fundamentalmente popular Y dirigiéndose a la venta de pequeño material y de los medios para realizar fotografías básicas -revelados, rollos de película y cámaras no profesionales-. Esta avalancha de ingenuos invasores del medio hizo que muchos aficionados avanzados reaccionaran creando las claves de lo que constituiría el primer gran movimiento estético definido dentro de la historia de la fotografía, el *Pictorialismo Internacional de Fin de siglo XIX*. Un movimiento que, curiosamente, reivindicará legitimidad artística para una concepción de la fotografía basada en la idea de que sólo la imagen fotográfica que se manipule -con métodos físicos y/o químicos<sup>5</sup>- para que se asemeje a una pintura (con resultados cercanos a los de un grabado o un cuadro impresionista, por ejemplo) y que se someta a criterios compositivos de tipo academicista (siguiendo los típicos patrones de género habituales de las bellas artes: paisajes, retratos, bodegón, figuras, etc.) será una fotografía de verdadero corte artístico que se diferenciará de la simple fotografía directa realizada por los nuevos y numerosos aficionados o usuarios sin formación alguna. La fotografía *pictorialista* se desarrollará y difundirá fundamentalmente en eventos gestionados por asociaciones de fotógrafos y fotoclubes, a través de sus diferentes convocatorias de salones de exposición y sus publicaciones y diferentes certámenes y concursos. Para muchos resulta históricamente paradójico que se manipulara el medio tan intensamente como para disfrazarlo de sus cualidades inherentes -documentalidad, mecanicidad y reproducibilidad técnica- y que a este producto tan pictorial y tan poco fotográfico, se le entendiera como fotografía artística y elevada, despreciando todo lo que no se ajustara a este patrón de tratamiento y distanciamiento de lo real. El *Pictorialismo*, que tendrá una estructuración y organización internacional, durará como opción estética principal hasta la primera guerra mundial.

Teniendo en cuenta que dicho conflicto conllevó millones de muertos y que, en definitiva, supuso el primer gran fracaso flagrante de la condición humana, es lógico que ya nada pudiera ser igual después de su conclusión: una vez acabada la guerra se produjo una brutal renovación de las ideologías, la moral y el pensamiento universales. Los deseos de cambio y de empezar renovadamente desde cero se aplicarán a todos los órdenes y, de manera particular, al fenómeno del arte. Especialmente en Europa, territorio convulso afectado directamente por la contienda y rápidamente sembrado con la semilla de la revolución y el fascismo, en un ferviente clima de manifiestos y contramanifiestos, los jóvenes artistas se cuestionan con angustia y escepticismo el sentido del arte. Entre otras muchas cosas se desvanece el histórico divorcio Ciencia/Arte (o Tecnología/Arte) quedando obsoletas aquellas mentalidades que veían en la máquina un obstáculo para la creación artística. Si los *pictorialistas* habían intentado situar la fotografía en el plano de las bellas artes, lo habían planteado en un contexto histórico, ideológico y estético anterior, concibiendo el arte y la belleza en un reino fundado sobre un principio clave que separaba las nociones de "arte" de las de "ciencia", "tecnología", "maquinismo" e "industria" según unas cualidades especiales de "espiritualidad", "exquisitez" y "elevación" que reposaban exclusivamente en el primero de todos. En ese contexto cultural, el "espíritu" venía determinado por una organización de sentimientos y sensibilidad, de tradición, academicismo, "genio", temperamento y talento (manual).

## 2.2 Recorrido histórico por la Fotografía Internacional a manera de resumen sucinto. Fotografías Moderna y Contemporánea

Hasta aquí se extiende lo que podríamos considerar como el periodo de la Fotografía Premoderna. Por el contrario, los jóvenes creadores/as del periodo de entreguerras, el de las célebres vanguardias de los años veinte y treinta (inicio de lo que se considera la fotografía moderna), liberados de estos esquemas estéticos e ideológicos conservadores y atrasados, no sólo no verán en los nuevos medios tecnológicos impedimento alguno para la nueva noción de arte sino que encontrarán en ellos a sus perfectos aliados y los constituirán en los testigos protagonistas del cambio. La fotografía y derivados serán abrazados con entusiasmo. Se desarrollará un proceso de modernización estética de la fotografía siguiéndose una doble vía: por un lado, en una clara respuesta a las tesis del *Pictorialismo*, se reivindicará legitimidad estética para la fotografía directa, pura, documental, fotográfica (vía fundamental de modernización en Norteamérica y en parte de Europa -nueva objetividad alemana y francesa, nueva visión soviética y alemana-). Por otro, los artistas europeos/as (y algunos norteamericanos que se trasladan al nuevo continente), entre otras cosas, dinamitarán las bases de la concepción tradicional de imagen fotográfica y realizarán una fotografía heterodoxa, mestiza, con manipulaciones<sup>6</sup> de todo orden, irreverentes y, en muchos casos, al servicio de claros fines ideológicos, políticos y revolucionarios. Esta fotografía caracteriza en gran medida la vanguardia europea: fotomontaje, collage, imagen sin cámara, fotograma, nuevas técnicas de imprenta y de difusión pública de la fotografía (revistas, boletines, octavillas, cartelería política). En definitiva, estos jóvenes autores/as, desde sus diferentes postulados estéticos (futurismo, dadaísmo, surrealismo, nueva visión y bauhaus en Alemania, fotografía revolucionaria soviética, etc.) cambiarán no sólo la noción de arte sino la de la fotografía en sí.

Con la llegada de la segunda guerra mundial, toda la experimentación de las vanguardias será abandonada y, de forma muy general, la fotografía se redirigirá a un documentalismo gráfico de corte humanista positivo, basado en las tesis estéticas y conceptuales de la teoría del *instante decisivo* de Cartier Bresson, vehiculado a través de las revistas gráficas semanales<sup>7</sup> -Life, Look, etc- y santificada institucionalmente por la magna exposición *The Family of Man*, producida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) y exhibida internacionalmente por sesenta y nueve países, siendo visitada por más de diez millones de personas. Esta concepción tan moralizante -y tan exitosa- de la fotografía de reportaje tuvo una crucial respuesta histórica -de signo contrario- en lo que podríamos llamar la teoría del *instante intrascendente o intersticial* del suizo-norteamericano Robert Frank (afín a la *Beat Generation*), planteamiento que supuso el pistoletazo de salida de la fotografía contemporánea internacional (a partir de los años sesenta del pasado siglo).

Para terminar con este muy breve resumen del panorama general de la fotografía internacional cabe mencionar (y sólo podemos enumerarlos por razones de economía del artículo) que, a partir de los años setenta, la fotografía internacional se diversificará en múltiples movimientos y nuevos ámbitos: el reportaje de la experiencia urbana y del Panorama Social Americano, la New Color Photography y sus extensiones europeas, los grandes retratistas editoriales, la interferencia arte contemporáneo/fotografía y sus transformaciones mutuas, la reflexión so-

bre el cuerpo y las políticas de identidad, la actitud posmoderna, la fotografía como teoría, la intención política, la renacida objetividad, la fotografía construida, la seriación analítica y la secuenciación, la fotografía "interior" o paraliteraria o autobiográfica, el reportaje del compromiso, el nuevo paisaje, etc.

### 3. EL CASO ESPAÑOL Y LA INEVITABLE INFLUENCIA EN ÉL DE LAS LIBERTADES POLÍTICAS

En España, como ya hemos adelantado, desde los comienzos de la historia del medio, la evolución de la fotografía tanto en el ámbito de la creación artística como en el de sus aplicaciones profesionales e industriales se verá ralentizada con respecto a lo ocurrido en los países que, a día de hoy, tienen un desarrollo económico y cultural equivalente al nuestro. Si tenemos en cuenta el gran estancamiento económico, social, político y cultural que supondrán determinados momentos históricos vividos en nuestro país en el primer siglo de vida de la fotografía (que va de 1839 hasta el fin de nuestra guerra civil), y, sobre todo, la enorme y muy larga puntilla final que supuso la dictadura franquista, podremos entender el retroceso histórico que hemos sufrido con respecto a la creación fotográfica de esos otros países desarrollados y los consecuentes coletazos de los que, de alguna manera, aún estamos rindiendo cuentas.

#### 3.1 Fotografía española predemocrática

Para comenzar, la España del XIX que acoge los inicios del invento es un país depauperado que se sangra económica y espiritualmente en la pérdida de su esplendor colonial (el Tratado de París puso a Cuba, Filipinas, Puerto Rico y Guam en manos de los Estados Unidos y, con ello, generó una crisis profunda que afectó de un modo vital a nuestras estructuras económicas, sociales y políticas). La caída definitiva y traumática del imperio<sup>9</sup> y su desmembración ante la -derrotada- retirada de nuestras colonias hacen que aquí no se incite demasiado al registro fotográfico de un antiguo esplendor que hace aguas por todas partes. La documentación fotográfica del XIX, habitual en otros contextos nacionales, se verá realizada en España por profesionales extranjeros -sobre todo franceses e ingleses<sup>9</sup>- que visitan nuestro país para registrar una especie de cercano exotismo antropológico y geográfico que se ve favorecido por unas excelentes condiciones de luz. Esos fotógrafos ambulantes y foráneos se limitaron a registrar paisaje y paisanaje ibéricos con todo tipo de vistas y tipos populares sin más interés para ellos que el estrictamente documental. Mientras, nuestras clases dirigentes comenzaban a generar un profundo subdesarrollo económico fundamentado en la corrupción política, en la obsesión por la guerra de Marruecos -que nos sangró no sólo económicamente sino con la irremediable pérdida de innumerables vidas de jóvenes soldados obligados a luchar pese al claro fracaso de nuestros objetivos militares y políticos en el norte de África-, en la persistencia y no renovación de las estructuras decimonónicas en la industria (con unas pésimas condiciones de trabajo profundamente impregnadas de intransigencia caciquil, de inoperancia técnica y de explotación económica) y, en definitiva, en las radicales afectaciones sociales y políticas que caracterizaron el fin de la Restauración. Si la fotografía realizada por nuestros paisanos pudo reflejar esta convulsa realidad, desde luego no lo hizo -a diferencia de lo ocurrido en otros ámbitos como la literatura, especialmente crítica con la situación: Azorín, Valle In-

clán, Baroja, etc-. No hay ninguna razón que no sea la pura desidia y la ausencia de interés por el medio fotográfico como testimonio crítico de denuncia para justificar dicha actitud en nuestros fotógrafos. Como veremos, ya desde aquel momento (y estamos hablando de los orígenes) comenzamos a no levantar cabeza o a ir con claro retraso. Esta situación no se vería precisamente corregida durante la dictadura del general Primo de Rivera.

Durante todo este periodo y hasta casi la llegada de la última democracia nuestros fotógrafos con pretensiones artísticas habrían estado inmersos en la estética del *Pictorialismo*, siendo especialmente subrayable que, a partir de la primera guerra mundial, como hemos señalado, siga existiendo una elongada oleada *pictorialista* en España (especialmente protagonista durante casi la completa dictadura de Franco y que algunos han denominado como *tardopictorialismo*) con una mayoría de autores<sup>10</sup> reunidos en torno a las agrupaciones fotográficas y con una estética claramente folclorista, costumbrista, llena de tópicos regionalistas y con un rancio interés argumental basado en los tipos, trajes, pueblos y costumbres españolas.

### 3.1.2 Contexto histórico del *tardopictorialismo* español y de AFAL

Y ¿cuál era el medioambiente fotográfico y el sustrato político-social-económico en la España de Franco? Pues hay que decir que, con la llegada de los cincuenta, el franquismo superó ese momento histórico tan negro que fue la década de los cuarenta, el periodo del *nacionalcatolicismo* y su profundo aislamiento internacional. La concesión del plan Marshall (1949-52) con la ayuda de los Estados Unidos -así como nuestra ansiada admisión en la ONU- supondrían el fin de los racionamientos y la recuperación plena de la depauperada economía de la posguerra. Con ello se produjo un mayor desarrollo urbano y un claro bienestar económico -con respecto al de la década anterior- que permitió democratizar actividades de segundo orden como la fotografía -al tener cubiertas las de primero-. Estas actividades suponían un cierto desarrollo social de parte de la ciudadanía y, como tantos otros signos de progreso en la calidad de vida, demostraban la recuperación ya imparable de la posguerra. Prácticamente la totalidad de la fotografía artística de este periodo se canalizó a través de la continua actividad de las agrupaciones y fotoclubes. El *agrupacionismo* tuvo un desarrollo casi *epidémico* (dada su completa proliferación por todo el país y la repetición de sus cerradas fórmulas de *salón*, *jurado* y *concurso*). Cada asociación fotográfica era una especie de hermandad entre sujetos que desarrollaban una misma actividad lúdico-cultural que no generaba ningún tipo de conflicto -por lo aislado y acrítico de la actividad- y, que, por tanto, no resultaba nada molesta ni transgredía ningún orden establecido<sup>11</sup>. Estos fotoclubes estaban regidos e integrados por afiliados con poco o nulo sentido crítico y con un absoluto desinterés por lo que se estuviera realizando en el exterior. Pese al aislacionismo político y cultural que se vivía en España durante esos años del franquismo estos autores no parecían intentar ir más allá de la realización de una fotografía completamente acomodaticia al régimen y que no resultaba molesta -al ser concebida no como una disciplina artística sino como una simple actividad recreativa para aficionados-. Las imágenes que realizaban eran un perpetuo derivado del *Pictorialismo*. Y pese a que la *fotografía pictorialista* -al menos como movimiento estético- hacía muchos años que había decaído en el resto del mundo, en España no sólo era la francamente dominante sino que era la única existente y se condensaba en esas agrupaciones fotográficas. El eje central de la

vida en estas asociaciones era el concurso. En general, los asociados competían por un premio que era concedido por jurados integrados por los afiliados más veteranos y expertos. La evaluación de la obra por parte de estos "especialistas" era de orden fundamentalmente técnico -el *pictorialismo*, con sus manipulaciones pigmentarias, lo permite especialmente- y, en lo que respecta al punto de vista artístico, la falta absoluta de formación, la ignorancia y, desde luego, la oxidada capacidad estética de los que evaluaban era la que perpetuaba esquemas caducos<sup>12</sup>, obsoletos, académicos y costumbristas, que se extendían más allá de su momento histórico, de su contexto lógico, y donde todo el mundo se encontraba cómodo sin esfuerzos. En realidad podemos decir que, en la fotografía de los cincuenta en España, *la crítica* -como estamento del arte- no existía ya que en su lugar estaba la figura del *jurado*. Esta dinámica impedía que en la vida de las asociaciones hubiera ningún tipo de planteamiento renovador, sólo eternas variaciones de las mismas fórmulas. Este clima de enquistamiento ideológico y estético del *agrupacionismo* era afín y paralelo a una concepción social del medio que resultaba tan mediocre, tan dirigida a la idea de simple hobby para amateurs -como podrían ser las agrupaciones de montañismo, o las de danzas regionales, por poner un ejemplo-, que considerar que la fotografía pudiera ser un foco de libre expresión ideológica con tintes de crítica social o política era impensable. La revista *Arte Fotográfico* (1951), poco menos que la *Biblia* para los integrantes de estos fotoclubes, fue la que, hasta bien entrada la democracia, además de dedicarse a la cuestión técnica y química de la fotografía, canalizaría y promocionaría todo el ideario del *agrupacionismo*, el *salonismo*<sup>13</sup> y el *concurismo*. Teniendo en cuenta que, desde el sector social que agrupa a los artistas (en cualquier comunidad del ámbito que sea), siempre suelen existir disidencias, el conformismo social y "artístico" de estas agrupaciones (nada inquietas y sólo preocupadas por aspectos meramente técnicos de la fotografía) resulta sorprendente y, con ello, cargado de significado. Este conformismo acrílico las hizo especialmente neutras y las legitimó en aquella España de los 50. Ni siquiera los censores y vigilantes del régimen hubieron de desplegar una estrategia de control. No hacía falta. Su propia construcción y organización ya inculcaba (por falta de sentido innovador e inconformista) la autocensura en ellas. En general, podemos concluir que las agrupaciones fueron feudos inmovilistas que, pasivamente al principio y luego de forma más voluntaria (al final de los sesenta y durante los setenta), bloquearon los impulsos renovadores de la fotografía española, como el protagonizado por AFAL (siglas de *Asociación Fotográfica Almeriense*).

### 3.1.3 Excepciones al *Pictorialismo* y al *Agrupacionismo*

Caben destacar tres importantes excepciones durante todo este periodo. 1) En primer lugar se ha de mencionar que, desde el establecimiento de la segunda república en 1931 y hasta el fin de la guerra civil, hay una cierta efervescencia creativa que intenta vincularse a los movimientos artísticos de la vanguardia europea -futuristas, dadaístas, surrealistas y Nueva Objetividad-. Son una pequeña -pero importante- nómina de autores<sup>14</sup> alejados estética e ideológicamente de la rancia preponderancia *pictorialista* defendida por las asociaciones fotográficas y que, incluso, en muchos casos adaptan su obra durante la guerra a los fines y propaganda política del legítimo gobierno de la República contra el que se habían rebelado los militares insurgentes. Esta vanguardia fotográfica española desaparecerá completamente con el triunfo del fascismo en el treinta y nueve. 2) En segundo lugar, de la misma manera que la



Guerra Civil supondría no sólo nuestro más desangrante episodio histórico de muerte y violencia política vernáculos sino que se constituyó en el laboratorio de pruebas y ensayo general de toda la experimentación bélica que se desarrollaría en la segunda guerra mundial, también nuestro país fue la escuela de los grandes reporteros gráficos del siglo XX -que vinieron de fuera a fotografiar la contienda<sup>15</sup>- y el centro de un renovado interés temático para las revistas gráficas semanales<sup>16</sup>. 3) Por último cabe destacar un tercer fenómeno en este rápido recorrido histórico que estamos realizando. Nos referimos a la actividad de AFAL, agrupación que representará un claro intento de renovación y evolución de la fotografía que se realizaba en nuestro país en la década de los cincuenta y que, como señalaré, tuvo una trascendencia histórica importante pese a terminar resultando ahogada por la *fotografía pictorialista* que, desde los feudos agrupacionistas, continuaba siendo la obsoleta reina de la situación.

AFAL (nacida en 1950) fue, como hemos adelantado, una sorprendente excepción a todo este clima de enquistamiento cultural de la fotografía española que acabamos de describir. Pese a ser una agrupación de una pequeña ciudad periférica, alejada cultural y geográficamente de las dos grandes urbes españolas, se consolidó en ella una peculiar aglutinación de fotógrafos autóctonos con otros que, desde Madrid, Cataluña y otras regiones<sup>17</sup>, se adscribieron a ella y a todos los planteamientos renovadores que en su sede se gestaron. Por lo pronto, todos estos jóvenes autores -lo mejor de la creación fotográfica española- coincidieron en rechazar cualquier reminiscencia *pictorialista* demostrando un claro interés por una fotografía documental de corte neorrealista, fotografía que, como tal, tenía un esbozo de crítica y reflexión social y que, al menos, conectaba las creaciones que realizaban con el mundo inmediato en el que vivían todos ellos. Pero no fue excepcional sólo el hecho importante de que renovaran y actualizaran por fin el ideario estético e ideológico de la fotografía española de su momento. También es especialmente remarcable que concibieran y editaran la revista AFAL<sup>18</sup>, un serio foro de difusión de todo lo que hacían -sus propios postulados y creaciones-. Muy importante fue también que -pese al aislamiento internacional y la censura- iniciaran contactos con el exterior<sup>19</sup> y que llevaran sus obras a exponer fuera de nuestro país con unas críticas muy aceptables. También importaron excelentes exposiciones de autores extranjeros y difundieron, entre otras, las teorías de la *Fotografía Subjetiva* del alemán Otto Steiner, tan en boga en aquel momento. En 1958 publicaron, por fin, el "*Anuario de la Fotografía Española*", su obra capital, que, de alguna manera, marcó el principio de su propio fin. La revista fue agonizando hasta que dejó de editarse en 1962 y el grupo se disgregó<sup>20</sup>. Pero, pese a su desaparición, se puede considerar que AFAL supuso una especie de viento fresco de renovación y cambio en la fotografía española de la dictadura (renovación que, finalmente, no llegó a prosperar). Podríamos considerarlo como un espejismo, como un paréntesis histórico dentro del ostracismo que terminaría definiendo a la Fotografía Española anterior a los años setenta. Nuestra sociedad en los cincuenta todavía no estaba preparada para crear un medioambiente de cambio cultural como el que hubiera necesitado AFAL para que prosperaran sus postulados. Fue una iniciativa sorprendente pero adelantada al tiempo español.

Los años sesenta fueron de nuevo años de estancamiento y descrédito en la fotografía española. En realidad constituyeron una década de transición entre lo ocurrido en los cincuenta y la espera de un profundo cambio que todavía no llegaba. Las agrupaciones fotográficas con-

tinuaron con su labor aunque con una cierta influencia de ese realismo que no había llegado a cuajar (influencia, eso sí, adaptada a su fórmula de salón de exposición, concurso y jurado pero de nuevo sin capacidad crítica alguna y neutralizado por la propia fórmula del certamen).

### 3.2 Fotografía Española en la década de los setenta: la rebelión

En las postrimerías de la muerte de Franco, en 1971, nació la revista *Nueva Lente*. De la misma manera que, con perspectiva histórica podemos decir que durante los cincuenta AFAL obtuvo un legítimo prestigio en lo que respecta a la evolución de la fotografía española, veremos que *Nueva Lente* se convertirá en protagonista de esta nueva década y su existencia tendrá una influencia decisiva en toda nuestra fotografía contemporánea. Después del rechazo a la guerra de Vietnam vivido por los estudiantes norteamericanos y de lo acontecido en París en mayo del sesenta y ocho información internacional que terminaría llegando a los jóvenes universitarios españoles, claramente inconformes con la falta de libertades en que vivían- y ante las protestas y deseos de cambio producidos porque se presagiaba la muerte del dictador, en nuestro país se había endurecido la represión y se vivía en ese año el segundo estado de excepción en muy poco tiempo -el anterior fue en 1969-. En 1973, a resultas del atentado en el que muere el almirante Carrero Blanco, la acción represiva aumenta aún más pero, a la vez, se abre un periodo de intensa actividad política de oposición al régimen. En 1975 muere Franco.

La transición política a la democracia plantea cambios acelerados y coincide con una profunda crisis económica que se mantenía en España desde la recesión económica de 1973. Por tanto, la fotografía autóctona se desarrolla en esta década en este contexto de inestabilidad, cambio y crisis y, para bien o para mal, va a reflejar claramente este estado de la situación. La democracia trae consigo el fin definitivo de la censura y del fuerte aislamiento de lo que se estaba haciendo en la creación artística en el exterior. De la misma manera que en el periodo de las históricas vanguardias, etapa de inestabilidad y profundos cambios, la creación artística internacional fue muy activa y fecunda, en España la época de la *Transición* fue especialmente rica y productiva. La irrupción de la revista *Nueva Lente* (que se mantuvo hasta 1979) supondría un revulsivo completamente renovador, rupturista y claramente provocador dentro de la línea seguida hasta entonces por la historia de la fotografía española. Su irreverencia ideológica y su descaro estético situaban voluntariamente a los rectores de esta revista<sup>21</sup> y a sus jóvenes seguidores fuera del eje central de lo que durante tantos años había sido el entramado cultural de la fotografía española, con las pautas oxidadas pero eternamente dominantes de la fotografía *agrupacionista* y *concursística*. Estos jóvenes renovadores se alejaban libre y decididamente de esa práctica de la fotografía basada en esquemas y fórmulas mimetizadas y controladas por igual a lo largo de todos los fotoclubes de nuestra geografía y santificada en las actas de los jurados, unos jurados constituidos por los popes que dirigían estas agrupaciones. Como sabemos, estos señores no tenían ni formación artística, ni perspectiva de cambios sustanciales, ni nuevas fórmulas que aportar. Tampoco poseían, precisamente, un sentido lo suficientemente visionario y rebelde como para proponer salirse de los esquemas preestablecidos por los concursos. De alguna manera, hasta la irrupción del fenómeno *Nueva Lente*, la institucionalización de la fotografía en España pasaba por ese estamento único, que enci-

ma era amateur, el del *asociacionismo* y el *concursumo*. Pero desde esta nueva revista provocadora los planteamientos iban a ser radicalmente opuestos y, sobre todo, osados. La de *Nueva Lente* era una respuesta claramente inconformista y rebelde, completamente alejada de la norma reinante y que aceptaba propuestas típicamente rupturistas y heterodoxas. El magazine declaraba su interés por imágenes muy alejadas del acartonado documentalismo de salón (siempre en blanco y negro) que exigían los concursos. Es decir, en *Nueva Lente* se presentaban imágenes en muchos casos de corte banal y/o absurdo, neosurrealistas, eclécticas, divertidas, nada serias, optimistas, con ángulos de cámara extravagantes. Imágenes en colores vivos, arriesgadas, agresivas, desconcertantes, con todo tipo de experimentación formal y con acabados sin el precisionismo técnico que requería la, hasta entonces, fotografía seria y ortodoxa de los fotoclubes. En nuestra joven revista, por el contrario, se priorizaba más el experimentalismo formal y de contenido que el sometimiento a pauta preestablecida alguna. De hecho, a diferencia de la opción conservadora, la de estos renovadores aportaba una finalidad superior para la fotografía de creación: en lugar de ajustarse a unos patrones estrictamente competitivos cuya finalidad era la de realizar imágenes destinadas a un concurso y un salón de exposición<sup>22</sup>, ahora se defendía una fotografía destinada a otro tipo de difusión más abierta al mundo y al arte en general, cosas como publicar en la propia revista (o en otra extranjera) y organizar exposiciones ajenas al mundo del *salonismo* y *concursumo*<sup>23</sup>. Desde *Nueva Lente* se apostaba por firmes y nuevos planteamientos basados en una concepción de la imagen que fuera fuertemente sorpresiva y, con ello, alejada de la pasividad frustrada de los esquemas predominantes hasta aquel momento. Se trataba de conseguir una desfamiliarización de los esquemas visuales convencionales y un desvío de la mirada hacia lugares nada habituales en la fotografía española anterior. La misión autoimpuesta era la de hacer reaccionar al lector y despertarle de su posición cómoda de inoperante espectador. Aunque la revista tuvo diferentes etapas, salvo en la última -en la que languideció ya sin causar ningún tipo de irreverencia-, podemos afirmar que, durante una gran parte de su existencia, *Nueva Lente* supuso el verdadero detonante de la fotografía contemporánea de creación en España. En ella tuvieron cabida no sólo imágenes sino también encendidos editoriales que instaban a manera de manifiesto a una creación mucho más libre y contemporánea. Así mismo era fundamental la presencia en ella de información sobre lo que se estaba haciendo fuera de España. Y, desde luego, se debe mencionar que la estrategia de irreverencia y libertad que planteaba la revista en su conjunto comenzaba ya en el mismo diseño y maquetación de la misma, con unas portadas a todo color que resultaban estéticamente incendiarias en aquel contexto.

En definitiva, en la España de los setenta ya se pudieron ver imágenes libres y experimentales, con un mayor protagonismo de lo conceptual sobre la fidelidad a lo técnico y que no se habían concebido para reproducir los puristas y muy cerrados esquemas compositivos, formales y narrativos de la anquilosada fotografía *agrupacionista*, la dominante hasta entonces. Al salirse de estos cánones conservadores, la línea editorial de *Nueva Lente* democratizó la posibilidad de recursos técnicos y temas fotográficos abriendo un mayor y más fresco abanico de posibilidades para la fotografía española. En su poética aperturista y participativa, la revista tenía una apreciación tan amplia de lo fotográfico que permitió que en sus páginas compartieran espacio concepciones muy diferentes. En *Nueva Lente* se presentaba desde la fotografía directa documental hasta el fotomontaje, el collage, la seriación y secuenciación de fotografi-

as, la aplicación de texto sobre el sacrosanto terreno de la imagen, etc. Así mismo, sus responsables mantuvieron un contacto permanente con la creación fotográfica exterior de corte más vanguardista -recibiendo en sus páginas nuevas creaciones europeas- y fueron completamente permeables hacia otras prácticas y producciones artísticas. La revista también tuvo una importante labor como medio de difusión de la creación fotográfica joven española en el exterior.

Además del fenómeno *Nueva Lente*, si algo significativo hay que añadir a la fotografía española a partir de los años setenta es que nace una generación de fotógrafos documentalistas viajeros<sup>24</sup> que pretenden registrar una España -fundamentalmente rural- que desaparece ante la llegada de la modernización de la sociedad fruto del nuevo ambiente de libertades. Fotografían -en extensos proyectos mantenidos durante años- ricas tradiciones populares (ritos, fiestas y celebraciones) a lo largo y ancho de los principales pueblos y ciudades de toda nuestra extensión geográfica. Por supuesto lo harán de una forma mucho más sensible y crítica que la realizada en épocas anteriores. No pretenderán ninguna exaltación costumbrista de todos los tópicos patrios y de los valores de una España mística y eterna. También en este periodo se inicia un proceso de realce del Fotoperiodismo dado que la prensa en general está dedicada de forma exacerbada a la crónica política y social de lo que está sucediendo en el país. La fotografía no podía ser menos y adquiere un protagonismo especial y es necesaria para cualquier titular que informe de cambios, incidentes y logros políticos de todo tipo. En los primeros setenta aparecen semanarios como *Cambio 16* (1971) o diarios como *El País* (1975) con unas maquetaciones y grafismos adaptados a lo que es ya una prensa moderna. También en este sentido cabe mencionar el nacimiento de la primera agencia fotográfica española, *Cover*, en 1979, para defender los derechos y la autoría de los reporteros gráficos. Por último, se ha de mencionar que es al final de esta década cuando comienza un cierto proceso de institucionalización y aceptación cultural de la fotografía -pese a que, como veremos a continuación, este fenómeno será más profundo en la década de los 80- con el nacimiento de la primeras galerías de fotografía contemporánea<sup>25</sup>, con el inicio de exposiciones de calidad en salas oficiales, con el impulso a la actividad editorial especializada<sup>26</sup> y con el inicio de la enseñanza con un concreto plan didáctico en las primeras escuelas -casi todas privadas- de fotografía<sup>27</sup>.

### 3.3 Fotografía Española en las décadas de los ochenta y noventa: la normalización

Con la llegada de los ochenta se producirá la consolidación de la fotografía española, situándose nuestro medio en una posición cultural y artística mucho más considerada por parte de la opinión pública y ante las instituciones y la administración. A diferencia de lo ocurrido en la década anterior, con prácticamente *Nueva Lente* como único alentador y abanderado de las reivindicaciones acerca del verdadero sitio de la fotografía en el terreno de las artes plásticas, el peso de esta reconsideración social y cultural de la fotografía producido en los ochenta no recaerá ahora en un solo motor de cambio y se realizará de una forma menos estridente (aunque mucho más eficiente). Toda una corporación de interesados contribuirán a realizar esta transformación *institucionalizante* de la fotografía en España.

A partir de este momento -y deliberadamente- no vamos a enumerar un enorme listado espe-

cífico de autores y líneas estilísticas de trabajo en una fotografía tan amplia en ambos aspectos como lo es ya la fotografía española de creación realizada a partir de los 80. Por suerte, dado el enorme abanico de posibilidades que generó el trabajo en una democracia libre en desarrollo, este listado se haría interminable para este artículo. Preferimos centrarnos, por tanto, en los aspectos generales de este último periodo que han tenido una especial trascendencia en el tipo de reconocimiento que tenemos actualmente de la fotografía en nuestra sociedad. Especialmente lo que nos interesa es ver una vez más cómo un panorama político de libertades y vida en democracia permite una mayor consideración social, cultural y artística de la fotografía -entre otras cosas más importantes, evidentemente-, lo que conduce a su institucionalización y normalización.

Podemos adelantar que, los años ochenta, en síntesis, supondrán una maduración de todo el estamento fotográfico español. Las iniciativas serían diversas y todas necesarias en su pluralidad y corporativismo. Cada una de ellas contribuiría por un flanco determinado al afianzamiento de la fotografía de creación tanto ante la opinión pública como ante la Administración.

Cabe comenzar con un par de iniciativas reivindicadoras que ilustran el claro descontento que todavía tenían los fotógrafos/as españoles al iniciarse la década de los ochenta, con un país en modernización en muchos de sus órdenes y, por el contrario, en lo relativo al medio fotográfico, con una consideración pésima a nivel institucional -con lo que ello conllevaba-. Por un lado se gestan en 1980 las *1<sup>as</sup> Jornadas Catalanas de la Fotografía* (nacidas fruto del descontento de una decidida asamblea de jóvenes fotógrafos, galeristas y profesores catalanes) en las que, con vistas a proponer medidas concretas de actuación, se debaten por primera vez aspectos relacionados con la gestión de la fotografía por las instituciones oficiales y se analiza cómo debería ser esa acción de la Administración, ya sea en lo que respecta a la enseñanza -planteando la necesidad de que la fotografía entrara en los programas universitarios-, o en el problema de la recuperación y conservación del patrimonio fotográfico y su estudio historiográfico, o en la viabilidad profesional de la fotografía artística, o en la política de becas y ayudas a la creación, o en la creación de departamentos específicos de fotografía en los museos, o en la producción y gestión de las exposiciones institucionales, etc.- En definitiva, por consenso, se publica un libro blanco que tiene como finalidad solucionar históricas carencias y demandar la intervención necesaria de las instituciones oficiales en la génesis de un estamento fotográfico consolidado en una sociedad moderna. En Madrid nace la *Fundación Española de la Fotografía* (1981) con fines equivalentes ya que pretende ser el interlocutor de un diálogo que se establezca entre la comunidad fotográfica y la Administración, un interlocutor que sirva para impulsar definitivamente el reconocimiento oficial del hecho fotográfico. Ambas iniciativas fueron breves pero dejaron un claro mensaje (además, de la primera nació la *Primavera Fotogràfica de Catalunya*). El mensaje era inequívoco: a partir de ese momento una nueva generación de fotógrafos/as reclamaba su voluntad de obtener su digno lugar en el seno de una democracia europea y moderna exigiendo unas concretas y definidas políticas de actuación.

Por otro lado, las galerías de fotografía continuaron creciendo<sup>28</sup>, generando algunas de ellas un incipiente coleccionismo privado nacional e intentando exportar a los fotógrafos españoles

al extranjero. Las condiciones en que trabajaban estas galerías eran todavía muy poco estables en lo que respecta a su primera función de generar un mercado estable que otorgue beneficios (tanto a los creadores como a los responsables de las salas). Prácticamente todas tuvieron que buscar otras fuentes de financiación alternativas para compensar la falta de ingresos que generaba su actividad galerística estricta. Pensemos que eran los pioneros y el coleccionismo prácticamente no existía. ¿Cómo vender fotografías a una sociedad que aún no reconocía al medio como uno más de la paleta artística reputada? Por ello hay que decir que estos primeros galeristas -de los que pocos sobreviven como tales a día de hoy- realizaron una labor casi didáctica -enseñando a sus primeros clientes a aventurarse correctamente en comprar fotografías entendidas como obras artísticas- y, desde luego, mesiánica. Como hemos dicho, la mayoría de ellas no obtenía beneficios económicos<sup>29</sup> pero todos y cada uno de sus fundadores/as tenía claro que era el momento de dignificar la fotografía de creación en España con hechos y decisiones, aunque fueran arriesgadas. Por tanto, muchas abrieron y cerraron en un breve espacio de tiempo, pero su presencia -mayor o menor en número de años- se cargó de significado histórico. De hecho este fenómeno galerístico especializado fue en realidad un antecedente de uno de los aspectos que normalizaría realmente la situación de la fotografía en el entramado social español. La normalización pasaría obligatoriamente por la inclusión, por fin, de fotografía en ferias y galerías de arte contemporáneo no específicas para la fotografía sino abiertas a cualquier disciplina plástica. Y esto no pasaría de forma estable hasta los años noventa<sup>30</sup>.

También es destacable el influjo que tuvo -especialmente en los ochenta, cuando más falta hacía- la publicación de la revista *PhotoVisión*<sup>31</sup>. Nuevamente nos encontramos con una revista emblemática en la historia de la Fotografía Española. Si de los años cincuenta a los setenta *Arte Fotográfico* contribuyó de manera más o menos consciente a la perpetuación del *Pictorialismo* en España -y, con ello, al enquistamiento histórico de la fotografía en nuestro país- y si *Nueva Lente* fue la revista de los setenta que inició el ansiado cambio, *PhotoVisión* en los ochenta -con una línea editorial bastante diferente, como veremos- consolidaría definitivamente dicho cambio situando a la fotografía española en un estado de completa contemporaneidad. Naturalmente es justo decir que, a diferencia de *Nueva Lente*, esta nueva revista no se encontró con un panorama fotográfico desierto -o muerto- a su alrededor sino que se publicó en un contexto en el que, como hemos señalado, había ya otros integrantes del estamento fotográfico trabajando desde diferentes sectores por la dignificación del medio. Tampoco se publicó en un contexto que incitaba a la rebeldía y la insumisión ideológicas por la falta de libertades. *PhotoVision*, por tanto, no requería de la estridencia ni el shock visual de *Nueva Lente* pero su serena y rigurosa labor también fue fundamental para contribuir desde su flanco (el mundo editorial) a cimentar las bases estructurales y el reconocimiento institucional de la fotografía de autor en España. La revista tenía -y tiene- una muy cuidada presentación, con excelentes reproducciones y una impecable factura gráfica. Cada número planteaba un tema monográfico tratado por diferentes autores nacionales y/o extranjeros y, desde luego, se veía acompañado de varios ensayos teóricos de elevado interés además de un magnífico editorial de partida. En general la publicación defendía la idea de corpus o ensayo fotográfico (realizado con un conjunto o serie completa de imágenes de un autor sobre un tema determinado cuya calidad conjunta otorgaba la medida del valor del creador) a diferencia de la idea de fotografía precio-

sista única que durante tantas décadas había mantenido el mundo concursístico (el cual premiaba la excelencia -fundamentalmente técnica- de una imagen). Si *Nueva Lente* buscó un necesario expresionismo escandaloso, insolente y tremendista (aunque fuera para llamar la atención hacia cuestiones tan importantes y serias como la autoría de la imagen o la inclusión de la fotografía en el arte contemporáneo), PhotoVision proporcionó un debate mucho menos convulsivo concentrándose en informar sobre la creación fotográfica con un rigor teórico profundo, sosegado, analítico, cultivado y elegante. Estas claves de comunicación, tan diferentes a las de su revista antecesora, son las que corresponden al nivel social y cultural que adquiere nuestro país en la década de los ochenta, con nuestra plena integración en Europa y el mundo occidental -al pertenecer, por fin, a la Comunidad Económica Europea y al ingresar en la OTAN-.

En este proceso de normalización institucional de la fotografía también desempeñó un importante papel la irrupción de un buen número de nuevas escuelas de fotografía<sup>32</sup> y la inclusión progresiva de la fotografía en los planes de estudio universitarios. En 1981 se crean los departamentos de fotografía, Cine y Vídeo en las Facultades de Bellas Artes de Barcelona y Madrid. Posteriormente otras en diferentes ciudades lo harán, incluidas ya las de Ciencias de la Información. Pero estas inclusiones seguirán siendo lentas e insuficientes a lo largo de los ochenta y noventa y, por tanto, sólo serán un primerísimo paso que, como veremos en breve, no se verá del todo resuelto ni si quiera en el tiempo actual.

Este camino a la normalización del medio que nos trajo el desarrollo de la democracia, implicará que, a partir de los ochenta también se trabaje en otra línea tan abandonada como necesaria para el reconocimiento correcto de la fotografía, el de la recuperación del patrimonio fotográfico y la historiografía autóctona, el de la necesidad de rescatar, conservar, estudiar y promocionar nuestro pasado fotográfico, fuera el que fuera. Durante los ochenta -y luego aún más en los noventa- se crearon archivos, se produjeron exposiciones de carácter histórico (financiándose su investigación previa), se editaron libros (generalmente becados por las instituciones) con nuestra historia propia del medio<sup>33</sup>. Y todo, tanto a nivel estatal como en las diferentes comunidades autónomas. De este modo, se recuperaron y estudiaron nuestros autores históricos y se les realizaron sus pertinentes exposiciones monográficas<sup>34</sup>. También por estas fechas se publicaron las primeras versiones en castellano de libros de referencia como las historias de la fotografía de B.Newhall y de P. Tausk, ambos con anexos especiales actualizados para incluir el caso español.

Otro factor importante de normalización del hecho fotográfico en nuestra sociedad fue el que generó la fértil actividad de los festivales<sup>35</sup> y las exposiciones institucionales. Durante la década de los ochenta nacen los primeros<sup>36</sup> y comienza la presencia de las segundas. Tendrán un mismo efecto. Por un lado importaron fotografía de calidad e internacional, fundamental no sólo para el goce cultural del gran público, primera de sus finalidades, sino para el enriquecimiento histórico y artístico de nuestros fotógrafos/as, que veían así, de primera mano y con un acceso sencillo, la producción foránea importante -tanto clásica como contemporánea-. Como se ha mencionado, es importante subrayar que estos festivales y muestras oficiales comenzaban a presentar también, con exposiciones cuya factura era impecable, la obra que se es-

taba, por fin, estudiando, recuperando y promocionando de nuestros clásicos de la fotografía. Los resultados no podían ser mejores. A gran velocidad el público incorporaba inconscientemente en sus esquemas de valor cultural y artístico a las imágenes fotográficas ya que accedían a ellas en salas bastante nobles -espacios expositivos insituacionales-, con una presentación muy cuidada y rigurosa de las obras, con un estudio teórico paralelo, con un estudio histórico del propio medio, con catálogos magníficamente resueltos, etc. Los fotógrafos/as veían por fin a su disciplina artística sacada a la luz de lo que habían sido las tinieblas de su reconocimiento público. Las administraciones oficiales encontraron en ambos tipos de eventos una clara rentabilidad política y mediática. Lo cual es lo habitual en estos casos y, por tanto, hay que entender como un efecto inevitable del que todos salíamos beneficiados. Las muestras de fotografía bien acabadas trajeron consigo la popularización y el reconocimiento de una disciplina que, rápidamente, encontró un gran espectro de público neófito y acostumbrado hasta entonces a otras disciplinas plásticas -aparentemente- más complejas.

Por otro lado, los ochenta también fueron los años en los que se iniciaron las primeras tentativas museísticas, aunque terminaran no cuajando. En 1984 el *Museo Español de Arte Contemporáneo* creó un departamento de Fotografía, Vídeo y Artes de la Imagen pero nunca llegó a consolidarse al producirse poco tiempo después la absorción del MEAC por el *Centro de Arte Reina Sofía*. En el año 1985 se crea el departamento de fotografía de la *Fundació Joan Miró* -que finalmente no respaldaría suficientemente al equipo que lo planteó y éste dimitió casi dos años después-. En el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de la fotografía (1989) se publicó un catálogo -*150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*- que presentaba por primera vez un estudio profundo de los fondos fotográficos de tan importante entidad. También otras administraciones autónomas y municipales habían entendido la necesidad de recuperar, conservar e inventariar archivos fotográficos de diferentes comunidades y ayuntamientos. Pero es necesario matizar que en este apartado relativo a la museística de la fotografía en España a partir de los ochenta se debe diferenciar la relación Fotografía/Museo en dos ámbitos de signo bien distinto. Por un lado, aquella que valora la fotografía documental pero entendida como una perfecta herramienta aplicada al registro gráfico de otros órdenes de la cultura como son, fundamentalmente, la Historia, la Arquitectura, la Arqueología y el Arte -que es como está presente la fotografía en los fondos de muchos archivos públicos, con una concepción, por tanto, utilitaria-. Por otro, existe una actitud museística para con la fotografía pero que entiende a esta última como objeto estético a conservar, es decir, que concibe a la fotografía como una disciplina plástica que genera obras artísticas sobre soporte fotográfico susceptibles de coleccionar. Y si a esto último nos referimos, sirvan los ejemplos del MEAC y de la *Joan Miró* para imaginarnos el panorama de entonces.

De todas formas, en 1989 se inaugura el *Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)*, un centro que desde sus inicios se plantea por primera vez contemplar a la fotografía como una forma artística más, tanto para su colección de fondos como para sus labores de exhibición y promoción. El IVAM comienza con fotografía moderna pero luego, en un alarde de cordura, ante el muy deficiente tratamiento museográfico que se hace en el resto del Estado, decide completar su ámbito de actuación a fotografía antigua y contemporánea. Exactamente igual pasaría con el *Centro de Arte Reina Sofía* que se abre en 1992 en Madrid y que, en un principio,



plantea una política de adquisiciones y de muestras que sólo contemplaba fondos de fotografía moderna -vanguardias históricas-. Posteriormente terminaría virando a un espacio mucho más amplio de trabajo admitiendo fotografía contemporánea con toda normalidad. Por último, el *Museo Nacional de Arte de Cataluña* (MNAC) creó en 1996 un departamento de fotografía destinado a acoger las fotografías de los fondos de arte de la *Generalitat*. Posteriormente amplió su campo de interés con las donaciones, depósitos y adquisiciones de fotógrafos catalanes.

En definitiva, es a lo largo de los noventa cuando la actividad museística de la fotografía en España se normaliza. Desde entonces han nacido museos y centros de arte contemporáneo que tienen perfectamente incorporada la política de adquisiciones y exposición de obra fotográfica como una disciplina plástica más. MACBA en Barcelona, CAC en Sevilla, CGAC en Santiago de Compostela, *Artium* en Vitoria, CAC de Málaga, CAB de Burgos, MUSAC de León (éste quizás con la apuesta más arriesgada y emergente), etc. También ya en los noventa nacieron centros específicos de fotografía, como el CAF<sup>37</sup> o el *Photomuseum de Zarautz* o el *Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca*<sup>38</sup>. También ya en esta última parte del siglo XX se crearían colecciones públicas como la del ayuntamiento de Alcobendas y fundaciones privadas con importantes colecciones de fotografía como son la *Fundación ARCO*, *Fundación Banesto* -que pasaría al *Reina Sofía*- o la *Fundación Telefónica*. Así mismo, numerosas salas oficiales comenzaron a programar fotografía con regularidad y con especial protagonismo como el *Canal de Isabel II* de Madrid, la sala *Parpayó* de Valencia, el *Círculo de Bellas Artes* de Madrid (especialmente su sala *Amadís*, muy dirigida a los autores noveles), el *Centre d'Art Santa Mónica* de Barcelona, etc.

### 3.4. PANORAMA ACTUAL Y CONCLUSIÓN

Para concluir, en los últimos años del siglo XX y lo que llevamos del XXI podemos afirmar que las estructuras de afianzamiento de la normalización de la fotografía no han dejado de consolidarse. En todos los ámbitos se ha mejorado o reforzado la situación que hemos descrito hasta el momento. De todos estos vectores que, desde los ochenta, han intervenido en el proceso global de normalización de la fotografía en España, algunos han conseguido ajustarse a patrones como los de países desarrollados. Otros, por desgracia -y pese a su elevada importancia, caso de la fotografía en la universidad- no acaban de conseguirlo e, incluso, les queda mucho aún por hacer.

Por tanto podemos describir la situación actual aceptando una normalización en aspectos como la completa (y muy exitosa) inclusión de la fotografía en el mercado del arte contemporáneo dada su presencia consolidada y ascendente en galerías, ferias de arte y colecciones públicas y privadas<sup>39</sup>. Las galerías de arte y las ferias (véase por ejemplo el enorme protagonismo de la fotografía en las últimas ediciones de ARCO) ofrecen fotografía como una más -y muy rentable a nivel de mercado- de sus disciplinas o mezclada con toda naturalidad entre otras diferentes. La implantación de la obra en soporte fotográfico en el mercado y en las colecciones oficiales -o en los nuevos y muy prestigiosos concursos organizados por algunas fun-

daciones y empresas privadas- ha alcanzado un nivel de presencia tal que si consideráramos exclusivamente este factor como signo de normalización, deberíamos pensar que se ha conseguido exitosamente. También es ejemplo de lo mismo el que los museos españoles y centros de arte contemporáneo no han dejado de incorporar la fotografía a sus colecciones<sup>40</sup> -destacando, una vez más, la línea arriesgada y emergente del MUSAC en León-.

Las revistas han girado hacia otro concepto: a diferencia de los protagonismos históricos de *Arte Fotográfico* (años 50-60), *AFAL* (años 50), *Nueva Lente* (años 70) y *PhotoVisión* (años 80), tres revistas estrictamente fotográficas, el lector interesado hoy en día con rigor por el medio fotográfico no recurre a magazines específicos (que existen y suelen ser de orden técnico para amateurs gracias al renovado empuje tecnológico de lo digital) sino que se sumerge en la información de otro tipo de publicaciones, las de arte y pensamiento contemporáneos, donde la fotografía es una más y es tratada, por tanto, sin ningún tipo de separación con respecto al resto de disciplinas.

En lo que respecta al ámbito de los festivales, ha habido increíbles defunciones -la *Primavera Fotográfica de Cataluña*- pero arrolladores nacimientos -*PhotoEspaña* en Madrid, con una trayectoria que parece imparable-. En cualquier caso, muchos otros (algunos, incluso, "periféricos") siguen estando vigentes y acercan considerablemente la fotografía al público general (*Fotocuentos* de Murcia, *Fotonoviembre* -fotobienal de Tenerife-, etc.).

Pero pese a estas últimas apreciaciones que parecen indicarnos que el camino a la normalidad del medio fotográfico es un reto conseguido, todavía se presentan ámbitos que no están a la altura de lo que nos corresponde, lo que genera consecuencias que vuelven a incidir negativamente sobre todos los sectores de lo fotográfico. Y es que si sigue fallándonos el tema de la educación, nos falla la formación de profesionales de todo el espectro de la fotografía aplicada<sup>41</sup>, nos fallan los futuros críticos/as, los futuros conservadores/as, los futuros historiadores/as especializados, los futuros comisarios/as de exposiciones, los/las futuros especialistas de museos que puedan tener una línea directora clara y solvente sobre el contenido de las colecciones de fotografía que están gestando -ya sea antigua, moderna y/o contemporánea-. Y eso es lo que está ocurriendo. Porque en el tema de la enseñanza (nos referimos a la oficial), dado que el medio fotográfico tiene muchos campos de aplicación profesional -incluido el artístico-, es importante que la fotografía se implante en los diferentes ámbitos del proceso educativo y formativo y en diferentes especialidades. En este sentido, si bien la presencia de la fotografía está extendida actualmente en España a otros ámbitos oficiales de estudio que no son los universitarios -bachillerato artístico y escuelas de arte- pero con unos planes de estudio que ya nacieron antiguos cuando empezaron a implementarse (dados el progreso velocísimo de transformación de la fotografía analógica a la digital y el retraso finisecular que ofrece la Administración para la confección y aprobación de cualquier plan de estudio oficial y homologado y su puesta en práctica), es en el importante segmento de los programas curriculares y la investigación universitarios donde podemos encontrar las principales y muy legítimas quejas de los interesados<sup>42</sup>. Al crucial y eterno problema de la escasa presencia de profesorado con un perfil adecuado le debemos añadir el de que las asignaturas de fotografía son muy pocas y no se imparten temarios equivalentes en las distintas facultades. En unas se imparte un

curso que sólo es de introducción a la técnica del medio y que termina siendo el aprendizaje de una herramienta para otras disciplinas plásticas. En otras se puede acceder a un mínimo de la historia específica del medio. En casi ninguna se pueden encontrar asignaturas teóricas más especializadas -semiótica de la imagen fotográfica, historia comparada del medio, crítica especializada, museística de la fotografía y conservación, etc-. Y, las que puedan aparecer, siempre gracias al voluntarismo de los/las pocos docentes que se han aplicado a ello por razones de aprecio personal al medio. Según ha avanzado el fin de siglo las cosas no han mejorado bastante. Podemos decir que la universidad española no tiene Área de Conocimiento de Fotografía y sigue existiendo un abandono de la misma lamentable. Ni existe una red correcta de asignaturas en las diferentes facultades donde se pueda necesitar un mínimo de formación en fotografía (para un mejor desarrollo de otras profesiones que también la necesiten) ni existe un programa específico profundo en las facultades a las que puede acudir un joven estudiante interesado en especializarse en fotografía en cualquiera de sus vertientes, incluida la artística (como son las titulaciones de Bellas Artes, Historia del Arte, Historia, Periodismo, Comunicación). Por desgracia, a día de hoy no existen departamentos universitarios interfacultativos que atiendan lo que debería ser toda esta demanda. Y, por supuesto, son muy escasas -no sé si más de una- las opciones actuales de acceso a un título de grado -adaptado ya a la nueva normativa de Bolonia- en el que se consiga un graduado universitario en fotografía<sup>43</sup>.

Si la docencia es muy deficiente, la investigación universitaria está en pañales. Faltan más estudios de tercer ciclo -programas de doctorado- dirigidos seriamente a la fotografía y más tesis doctorales específicas -hasta ahora tan sólo se han defendido ciento veinte tesis sobre fotografía en la universidad española-. Por supuesto que hay grandes diferencias entre unas universidades y otras. Por ejemplo, la Facultad de Bellas Artes de la *Universitat de Barcelona* fue la primera en ofrecer estudios de tercer ciclo especializados en fotografía con un programa de doctorado vinculado por completo a esta área de conocimiento (actualmente mantiene un moderado número de defensa de tesis doctorales en cada curso académico). La *Universitat Politècnica de València* ha demostrado un especial interés por la materia. Contempla un programa de doctorado completo y específico, ha desarrollado un grupo de investigación en el que están integrados ingenieros de materiales, informáticos, químicos, documentalistas y profesores de fotografía, así mismo ofrece un excelente máster en fotografía -un título propio de financiación privada con dos títulos de especialista universitario, uno de carácter teórico y otro de carácter tecnológico-. Pero estas excepciones no anulan la norma.

En fin, comenzaba este largo artículo lamentándome de la escasa proyección internacional de nuestra fotografía. Supongo que, en definitiva, este factor es un nuevo reto a conseguir para la nunca resuelta normalización de la fotografía española. Es evidente que todos aquellos que conformamos el estamento del arte y la fotografía en España debemos seguir trabajando arduamente -y seguir en guardia- para conseguir una mayor dignificación e institucionalización de la fotografía en nuestro país y, con ello, acceder sin reservas a la tan deseada proyección internacional de nuestros autores/as. En cualquier caso, como han visto, ésta no es la única de nuestras carencias. Hemos viajado a través de curiosas paradojas y de peculiares desequilibrios entre los diferentes sectores de desarrollo del medio fotográfico en nuestra sociedad reciente. Por un lado ya saben que hoy convivimos sin sorpresa con una elevada presencia de

la fotografía en museos, ferias, galerías y colecciones de arte contemporáneo. Por otro vemos la deficiencia nuclear existente en lo que es el respaldo al estamento universitario -y a la enseñanza oficial secundaria-. Pues bien, quisiera concluir señalando que estas diferencias tan -a priori- inexplicables en un contexto democrático desarrollado obedecen sin embargo a una cuestión más compleja y que está relacionada con la propia naturaleza -tan ambigua- del medio fotográfico -lo que no nos exime de solventarlas, quede claro-. Me refiero a que el hecho de que la fotografía sea tantas cosas a la vez y ocupe tantos -y tan diferentes- *lugares culturales* en el mundo contemporáneo la ha hecho especialmente fecunda en difusión y consumo pero ha generado, por contra, una *dispersión de su valoración cultural* haciéndola teórica y conceptualmente *escurridiza*. Por ello puede ser apreciada con consideraciones que discurren desde ámbitos tan casi antónimos como los que se extienden desde lo popular (entendido como anodino, vulgar y común) hasta lo filosófico o lo profundamente teórico, desde lo mera o especialmente técnico hasta lo intensamente poético, emocional y reflexivo, desde lo artístico e independiente hasta lo aplicado o profesional, desde lo personal hasta lo industrial.... Así, este hecho de que el medio fotográfico pueda ser entendido lícitamente como algo que desarrolla tantos y tan variados roles culturales (arte, documento, mercado, industria, ciencia, comunicación, producto de masas, consumo, etc) genera ese desconcierto y esa falta de apoyo institucional para conseguir la normalización plena de todo su amplio campo de operaciones. No es de extrañar -por tanto- que nuestros gobernantes no tengan todavía una apreciación tan certera de la compleja naturaleza del medio fotográfico y de sus efectos en todos los órdenes de la vida en sociedad. Lo que sí que resulta tristemente paradójico es que sean -precisamente- nuestros gestores educativos los que constituyan el último sector de la administración en tenerlo claro.

Jesús Micó (11 de Septiembre de 2008, Barcelona)

## NOTAS

1. Año que hace coincidir el fin de nuestra Guerra Civil con el primer siglo de historia del medio fotográfico.
2. O la ciencia, la investigación y la excelencia universitarias, la industria tecnológica y tantos otros ámbitos de progreso.
3. Los diferentes sectores en que se conforma el estamento fotográfico artístico contemporáneo en un concreto contexto cultural desarrollado son -básicamente-: los propios creadores en sí, la crítica especializada, la formación y la enseñanza, la docencia e investigación universitarias, la investigación histórica autóctona, la divulgación y exhibición en instituciones, la recuperación y conservación museística del patrimonio fotográfico, el mundo galerístico y el mercado, las ayudas oficiales y las becas a la creación, la edición de monografías teóricas y de libros de autor, los festivales, los centros especializados y la museística contemporánea y/o emergente. Así mismo se deben tener en cuenta la influencia en dicho estamento (aunque ya fuera del ámbito que nos ocupa, el de la fotografía de creación) de otros sectores del medio como son la fotografía aplicada y profesional (moda, publicidad, ciencia, retrato, prensa, industria, tecnología, etc).

4. No confundir este concepto con el de *democratización del retrato*. Hasta el nacimiento de la fotografía el género artístico del retrato era de orden pictórico -o, a lo sumo, escultórico-. El deseo de realizar un registro de la fisonomía del personaje retratado -para conseguir en ese gesto elevación estética y proyección histórica- estuvo durante siglos relegado a los grandes hombres y mujeres que tenían el poder político, religioso o militar y, por supuesto, con ello, capacidad adquisitiva para encargarlo. Es por eso que el retrato no estaba democratizado. Pero el advenimiento de la fotografía supondría una verdadera revolución en el número de destinatarios deseosos de tal signo de distinción social. Ya en sus primeros 50 años de vida los fotógrafos profesionales retratistas permitieron que la naciente burguesía del XIX tuviera un elevado acceso al registro y reproducción de su identidad (dados los mucho menores costes de producción que exigía el medio fotográfico con respecto al pictórico). De hecho, podemos considerar las *Cartas de Visita* como el primer gran producto de masas de la historia económica e industrial de la fotografía.

5. Se aplicarán a la imagen fotográfica técnicas de distanciamiento de lo real que podrán ser impuestas antes, durante y/o después de la toma fotográfica con la idea de que la fotografía final sea lo más parecida posible a una pintura o a un grabado (se *pictorialice*). Así, las intervenciones *antes* de la toma abarcarán desde la elección y composición del tema (haciendo que se repitan esquemas compositivos típicos de la tradición pictórica y se elijan temas costumbristas y llenos de literatura, narrativismo, gusto por la elección de días brumosos, con neblina, nevados, momentos en los que la naturaleza se manifiesta de una manera más apasionada y artística como en las tormentas, los amaneceres, los atardeceres, uso juicioso de la luz y el claroscuro ...) hasta la aplicación de todo tipo de filtros, tramas ópticas, velos, desenfoques, uso de objetivos flou o de artista, etc. Las intervenciones *durante* hacen referencia a todo tipo de manipulaciones y alteraciones de la exposición de la película que generan, como se sabe, diferentes grados de tonos y de contraste, aumento o no del grano de la emulsión, empastamiento y dramatismo de sombras o no, etc. Las intervenciones *después* de la toma fotográfica serán las más habituales. Con ellas se pretende obtener una fotografía que, paradójicamente, se asemeja formalmente a una pintura o a un grabado -especialmente de aspecto impresionista-. La idea de que una foto documental es demasiado real para ser artística conduce a todo tipo de manipulaciones fisicoquímicas de la copia en el momento de su positivado (impresiones nobles) o posterior a él (todo tipo de ralladuras, pintados, coloreados, pinceles, brochas, virajes, etc). Las impresiones o positivados nobles (técnicas bastante elitistas y complejas como el carbón, la goma bicromatada, el fresson, el bromóleo) conducen a la obtención de imágenes que se artistizan según van perdiendo la evidencia de que son fotografías, según van negando las cualidades inherentes al medio fotográfico (reproductibilidad, mecanicidad, documentalidad). En muchos casos las imágenes resultantes se envuelven de un aura de obra casi única, exclusiva, original, como las imágenes pictóricas.

6. A diferencia de las manipulaciones fisicoquímicas que se realizaron al medio fotográfico en el periodo *Pictorialista*, las de estos modernos jóvenes -especialmente europeos- de las vanguardias obedecen a una filosofía completamente diferente: si los primeros manipularon la fotografía con todo tipo de técnicas de distanciamiento de lo real (rayaduras, coloreados, técnicas al carbón, al bromóleo, gomas bicromatadas, etc), lo hicieron supeditados a una concepción estética de la imagen que consideraban como jerárquicamente superior, intentando que la fotografía se artistizase al remedar los patrones de la pintura (impresionismo francés y pintura simbolista de fin de siglo, fundamentalmente). Por el contrario, los segundos estaban movidos por una concepción moderna del arte y, con ello, también de la fotografía, concepción que les condujo a una manipulación de la imagen fotográfica ideológicamente irreverente y estéticamente libre, no supeditada a ninguna disciplina que se considerase superior. Es importante subrayar que ambas concepciones pueden tener de común lo referente al manipulado de la fotografía -no resignándose a la fotografía documental, directa y pura, sin manipulación- pero sólo eso. En lo demás -concepción ideológica y estética- ambos planteamientos no pueden ser extremadamente más opuestos. El primero obedece a una concepción conservadora del arte y de las ideas. El segundo, justo lo contrario.

7. O, más adelante, en los característicos trabajos supeditados al planteamiento de reportaje de la mítica agencia MAGNUM.
8. Situación de la que, por cierto, no nos recuperaremos hasta bien entrada nuestra democracia contemporánea y que, esperemos, no sufra ahora un nuevo retroceso histórico con esta crisis que actualmente - en 2008- estamos viviendo, crisis que, confiemos, sea temporal y no nos haga perder los importantes escalones ganados (durante toda nuestra reciente democracia) al retraso finisecular que teníamos en todos los órdenes de desarrollo (política, economía, sociedad, cultura, etc ...)
9. Entre los que destacan Laurent y Clifford.
10. De entre los más afamados *pictorialistas* españoles destacan Ortiz Echagüe, Pla Janini, José Tinoco, el Conde de la Ventosa, E. Susana, Martínez Sanz, Carbonell y Campaña.
11. Jamás plantearon ningún tipo de reivindicación social o política (ni siquiera artística), ni nada que fuera ajeno a los presupuestos de vida del régimen de Franco.
12. Durante mucho tiempo se premiaron vistas totalmente costumbristas de Castillos medievales, monjes, aldeanos, tipos folklóricos populares, etc.
13. Llamado así por las convocatorias del término *salón de exposición*, concepto decimonónico usado para las exposiciones del *Pictorialismo Internacional de fin de siglo XIX*.
14. Entre otros, Pere Català Pic, Nicolás de Lekuona, Josep Renau, Emili Godés, José Suárez ...
15. Robert Capa, Gerda Taro, Seymour, Reuter y el mismo Cartier Bresson, que abandonaría temporalmente la fotografía para filmar documentales antifascistas durante la guerra.
16. *Life*, *Look*, *Vu* ...
17. Artero (presidente, de Almería), Pérez Siquier (secretario, Almería), Maspons (Barcelona), Juanes (Gijón), Terré (Vigo) Cualladó (Madrid) -estos 4 últimos consejeros de la agrupación-
18. Que se publicaría desde 1956 a 1962 y que pasó de tener 200 ejemplares a una tirada de 2500 sin ningún tipo de apoyo ni subvención.
19. Contactaron con los grupos *La Góndola* y *La Bussola* (Italia), *Les 30X40* (Francia), el *Cercle Charleroi* (Bélgica), etc.
20. Simplemente desapareció, abandonando la fotografía algunos de sus miembros y, los otros, siguiendo cada uno por su cuenta.
21. Pablo Pérez Mínguez, Carlos Serrano, Jorge Rueda (y, en su último periodo, francamente menor, Salvador Obiols).
22. Con lo que ello conllevaba de sometimiento a esquemas técnicos casi preestablecidos y sofisticados y muy protagonistas en el fallo del jurado, además de un gusto temático bastante academicista.
23. Ya fuera para las nacientes galerías de fotografía -las de arte no contemplaban de ninguna manera la exhibición de fotografía- ya fuera en algún otro contexto público diferente al de una asociación fotográfica.

24. Cristina García Rodero, Koldo Chamorro, Fernando Herráez, Cristóbal Hara, Ramon Zabalza.
25. *Spectrum* en Barcelona en 1973, *Photogalería* en Madrid en 1975 -que estaba vinculada al *Photocentro* y la *Photoescuela*-, *Spectrum-Canon* en Zaragoza en 1977, *Fotomanía* en Barcelona en 1976, *Procés* en Barcelona en 1978, *Redor* en Madrid en 1979, *Centre Internacional de Fotografia en Barcelona (CIFB)* - que incluía librería, escuela de fotografía y cine- en 1979, *Fórum* en Tarragona en 1981.
26. A *Nueva Lente* le sucederían *Cuadernos de Fotografía* en 1972, *Flash Foto* en 1974, *Anófeles* en 1975 y las versiones españolas de *Photo* y *Zoom* en 1976.
27. *Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya* en Barcelona en 1972, *Photoescuela* en Madrid en 1975 - vinculada al *Photocentro*, que incluía también la *Photogalería*-, *TAI (Taller Libre de Artes y Espectáculos)* en Madrid en 1975, *CEI (Centro de Estudios de la Imagen)* en Madrid y Barcelona en 1977, *CIFB* en Barcelona en 1979.
28. *Fórum* en Tarragona (1981), *Tartessos* en Barcelona (1981), *Primer Plano* en Barcelona (1982), *Visor* en Valencia (1982), *Kinex* en Madrid (1980-82), *Image* en Madrid (1983-85),
29. Y, por tanto, sobrevivían en algunos casos por ofrecer también actividades paralelas como cursos especializados de fotografía, o el comisariado de las nacientes exposiciones institucionales o comisariando proyectos para los festivales.
30. Pese a que las primeras tentativas ya se realizaron en los 80, destacando las galerías *Maeght*, *Fernand Vijande*, *Juana Mordó* en Madrid, *Ciento* en Barcelona, etc
31. Fundada en 1980 y todavía en curso.
32. *Centre Internacional de Fotografia de Barcelona* (1979), *CEV Centro de Estudios del Vídeo y de la Imagen* en Madrid (1981), *Club de la Imatge* en Barcelona (1981), *GrisArt* en Barcelona (1985), *IDEP* en Barcelona (1982), *Visor Centre Fotogràfic* en Valencia (1982), *Escuela F8* en Madrid (1982), *Fotocentre* en Lleida (1982), los *Talleres de Fotografía del Círculo de Bellas Artes* de Madrid (1985), el *Taller de Fotografía* del Ayto. de Alcobendas (1987), el *Taller permanente de fotografía* de Utrera (vinculado a *PhotoVision*), etc.
33. *La Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900* de Lee Fontanella (1981), *Idas y Caos: aspectos de las vanguardias fotográficas en España* (exposición y libro producidos por la Biblioteca Nacional en 1984), en 1986 se realiza con la consiguiente publicación de sus actas- el *Primer Congreso de Fotografía Española*, en Sevilla.
34. Pere Català Pic, Nicolas de Lecuona, Ortiz Echagüe, Català Roca, Renau, Alfonso, etc
35. Los festivales españoles nacieron siguiendo la estela de dos ejemplos históricos y míticos: los *Rencontres Internationales de la Photographie* de Arles y el *Mois de la Photo* en París.
36. *Foto-Mostra* en Lleida (1979), *Semana de la Fotografía* en Guadalajara (1980), *Jornadas Universitarias de Fotografía* en Madrid (1981), *Primavera fotográfica* de Cataluña (1982), *Jornadas Fotográficas de Valencia* (1984), *Fotobienal de Vigo* (1984), *FOCO* en el Círculo de BBAA de Madrid (1985), *Bienal Internacional de Fotografía* de Córdoba (1985), *Interarte* en Valencia (1986), *Ikeder* en Bilbao, *Tarazona Foto* (1987), etc. *Fotonoviembre*, la *Bienal Internacional de Fotografía* de Tenerife es del 91 y el proyecto *Imagen* del Centro Andaluz de Fotografía discurrió del 90 al 92 en Almería.

37. El *Centro Andaluz de la Fotografía (CAF)* ya había iniciado su andadura en 1992, con motivo de los fastos del 5º centenario del descubrimiento de América y su proyecto *Imagina*, que llevo fotografía internacional de grandes autores/as a Andalucía y a sus fondos. Actualmente disfruta de una revitalización importante, con una nueva sede y un buen número de proyectos autonómicos, nacionales e internacionales.

38. Con importantes exposiciones de fotografía contemporánea acompañadas de la edición de cuidadas monografías de sus autores en su colección *Campo de Agramante* y con la importante aportación de ensayo teórico sobre fotografía en su revista *PapelAlpha*.

39. Pero aun aquí, no nos engañemos. No toda la fotografía de creación tiene la misma energía en el mercado. La fotografía documental de autor tiene figuras contadas en el mundo galerístico -Cristina García Rodero, practicamente- y las ferias de arte contemporáneo. Y esto por ejemplo no ocurre, desde hace mucho, en Estados Unidos.

40. Otra cosa es que lo hayan hecho bajo criterios que conforman un sólido proyecto museográfico -lo que requiere la dirección de rigurosos/as especialistas en el tema, que no abundan precisamente-.

41. Formación que, hasta la fecha, la han resuelto de manera eficaz las escuelas privadas de fotografía, muy flexibles a la adaptación de infraestructuras, equipamientos y programas ante los rápidos y constantes cambios tecnológicos que exige el muy rápido progreso tecnológico del medio fotográfico.

42. Baste como ejemplo de la coyuntura actual en este campo el elevado número de problemas expuestos por un grupo de especialistas docentes que participaron en abril de 2008 en las *II Jornadas Catalanas de la Fotografía*. En una de las múltiples mesas de análisis que se convocaron estos especialistas trataron el tema de la enseñanza (especialmente la universitaria) y las conclusiones fueron bastante decepcionantes, quizás las peores de todos los sectores convocados. Se vivió insatisfacción y pesimismo pero, a la vez, demanda de acción (nuevamente). Las jornadas se celebraron en Tarragona en la *Universitat Rovira i Virgili* y fueron organizadas por la *Generalitat de Catalunya*. Estas jornadas tuvieron una vez más como objetivo el estudio y el diagnóstico del estado actual de la fotografía en Cataluña para orientar las políticas oficiales futuras de apoyo a la misma, dado que se considera que los planteamientos que se demandaron a la administración en las Primeras Jornadas, ilas de 1980!, siguen sin resolverse en gran medida -y la reciente desaparición de la *Primavera Fotográfica*, después de tantos años de vida, podría ser un claro ejemplo-. La convocatoria ya abierta de las siguientes para un año más tarde quizás llene el futuro con un poco más de esperanza.

43. En este sentido la Escola IDEP de Barcelona imparte actualmente su segundo curso de graduado universitario en Fotografía -ajustado ya a la Carta de Bolonia que unifica los estudios universitarios en todo el territorio común europeo-. Es un graduado concedido por la *Universitat Abat Oliba CEU* de Barcelona, a la que IDEP está asociada. Dura 4 años.



## BIBLIOGRAFÍA

- Alfred Stieglitz, *Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917*, Taschen, Köln, 1997.
- A New History of Photography*, Ed. Konemann, Coloma, 1998.
- ANSÓN, ANTONIO: *Novelas como álbumes: fotografía y literatura*, Mestizo, Murcia, 2000.
- ARNHEIM, R.: "Sobre la naturaleza de la fotografía" y "Esplendor y miseria de la fotografía" en *Nuevos ensayos sobre la psicología del arte*. Alianza Forma, 1986.
- BAEZA, PEPE. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona, GG, 2002.
- BAQUÉ, DOMINIQUE. *La fotografía plástica*. Barcelona, GG, 2003.
- BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1990.
- BARTHES, R.: "El mensaje fotográfico" y "Retórica de la imagen" en *Lo Obvio y lo Obtuso*. Paidós Ediciones, Barcelona, 1992.
- BAZIN, A.: "Ontología de la imagen fotográfica" en *¿Qué es el cine?*. Rialp, Madrid, 1990.
- BENJAMIN, W.: "Pequeña historia de la fotografía" y "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*. Taurus Ediciones, S.A., Madrid, 1982
- BENJAMIN, WALTER. *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-textos, 2004
- BERGER, J. y MOHR, J.: *Otra manera de contar*. Edición española de Mestizo, Murcia, 1997
- BOURDIEU, PIERRE. *Un arte medio*. Barcelona, GG, 2003.
- BURGUIN, VICTOR. *Ensayos*. Barcelona, GG, 2004.
- CASTELLANOS, P.: *Diccionario histórico de la fotografía*. Ed., Istmo, Madrid, 1999
- CHEVRIER, JEAN-FRANÇOIS. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007
- De la rebelión a la utopía (fotografía del anys 60-70)*. Catálogo de la exposición organizada por la Fundació la Caixa en Barcelona (Oct-Dic 95) con los fondos de la colección de la Fundación Select. Textos: François Ayzendri, Carlos Cánovas. (Estos textos contienen referencias de la Fotografía posterior a la 2ªGM)
- DURAND, RÉGIS.: *El tiempo de la imagen: ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, ediciones Universidad de Salamanca, diciembre 1998
- DUBOIS, P. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós, 1986.
- El rostro velado: travestismo e identidad en el arte*. Jose Miguel Cortés (Diputación Foral de Guipuzcoa)

- FLUSSER, V. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, Trillas, 1990.
- FONTCUBERTA, J. y COSTA, J.: *Foto-diseño*. Ed. CEAC, Barcelona 1988.
- FONTCUBERTA, J.: *Fotografía: Conceptos y Procedimientos (una propuesta metodológica)*. Gustavo Gili, Barcelona, 1990.
- FONTCUBERTA, JOAN. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- FONTCUBERTA, JOAN. *Fotografía y fricción. Fotografía, naturaleza, arteificio*. Murcia, Mestizo, 1999.
- FONTCUBERTA, JOAN. (edi) *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona. Actar 2002
- FONTCUBERTA, J.: *Estética fotográfica: una selección de textos*. Ed. Blume, Barcelona, 1984
- Fotografía americana del s. xx*. Catálogo de la exposición celebrada en Barcelona por la Fundació la Caixa. Textos: John Pultz, Stuart Alexander y Sheryl Conkelton.
- FREUND, G.: *La fotografía como documento social*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976
- FRIZOT M, Y DELPIRE, R. *Histoire de voir*, PhotoPoche, Centre National de la photographie, 1989.  
II) *Le médium des temps modernes (1880-1939)*, III) *De l'instant á l'imaginaire (1930-1970)*
- FRIZOT, MICHELLE. *Nouvelle histoire de la photographie*, Ed. Bordas, París, 1994.
- GONZÁLEZ, LAURA. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. Barcelona, Gustavo Gili. 2003
- GRAZIOLI,, ELIO: *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 2000.
- HILL, P. y COOPER, TH. (dirs.): *Diálogo con la fotografía*. Ed. Gustavo Gili
- JEFFREY, IAN: *La fotografía. Una breve historia*, Ed. Destino. Thames and Hudson, Barcelona, 1999.
- KRACAUER, S.: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. (Introducción: Fotografía). Paidós Estética, Barcelona, 1989.
- KRAUS, ROSALIND. *El incosciente óptico*. Madrid, Tecnos, 1997.
- KRAUSS, ROSALIND. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, GG, 2002.
- KRUGER, BÁRBARA. *Mando a distancia*. Madrid, Tecnos, 1998.
- LAGUILLO, M.: *¿Por qué fotografiar? Escritos de circunstancias 1982-1994*, Ed. Mestizo, Murcia, 1995
- La nueva visión (fotografía de entreguerras)*. Catálogo de la exposición del mismo título organizada en el I.V.A.M. Centre Julio González (Valencia) por "The Metropolitan Museum of Art" de Nueva York con los fondos de la "Ford Motor Company Collection". Ensayos de María Morris y Christopher Phillips.
- LEMAGNY, J.C. (dir.), ROUILLÉ, A. (dir): *Historia de la fotografía*. Alcor, Ediciones Martinez Roca, SA, Barcelona, 1988.

- LÓPEZ MONDEJAR, PUBLIO: *Las fuentes de la memoria*, 3 volúmenes, Ed. Lunweg, Barcelona, 2000.
- LÓPEZ MONDEJAR, *Fotografía y sociedad en España*, Ed. Lunweg, Barcelona, 1997
- LYONS, N. (dir): *Photographers on photography*. Prentice-hall, INC., Englewood Cliffs, New Jersey in collaboration with the George Eastman House, Rochester, New York, 1966
- MARZO, JORGE LUÍS. *Fotografía y activismo*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- MOHOLY-NAGY, L.: *La nueva visión y Reseña de un artista*. Ediciones Infinito, Buenos Aires 1963.
- PÉREZ, DAVID. *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Gustavo Gili, Barcelona 2004
- MOLINERO CARDENAL, ANTONIO: *El óxido del tiempo. Una posible historia de la fotografía*, Omnicon, Madrid, 2001.
- NEWHALL, B.: *The history of Photography from 1839 to the present*. Secker & Warburg, London, 1982. Versión española. "Historia de la Fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días". Gustavo Gili, Barcelona 1983
- PICAUDÉ, VALÉRIE/ARBAÏZAR, PHILIPPE. *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona, GG, 2003.
- PICAZO, GLORIA/RIBALTA, JORGE. *Indiferencia y singularidad*. Barcelona, GG, 2000.
- PULTZ, JOHN. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid, Akal 2003.
- REVISTA DE OCCIDENTE Nº 165: *Escritos de artistas*. Edita Fundación Ortega y Gasset, Madrid, Febrero 1995.
- REVISTA DE OCCIDENTE Nº 127.: *Fotografía*. Edita Fundación Ortega y Gasset, Madrid, Diciembre de 1991.
- REVISTA PAPEL ALPHA: todos los números. Ed, Universidad de Salamanca.
- REVISTA PHOTOVISIÓN: todos los números. Ed. Arte y proyectos editoriales, SA.
- RIBALTA, JORGE. *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006
- RIEGO, B. Y VEGA, C.: *Fotografía y métodos históricos: dos textos para un debate*. Editan: Aulas de Fotografía de las universidades de Cantabria y La Laguna, 1994.
- SCHARF, A.: *Arte y fotografía*. Alianza Forma. Madrid, 1994.
- SCHWARTZ, H.: *Art and Photography: Forerunners and Influences*. Gibbs M. Smith, Inc, N.Y.1985.
- SONTAG, SUSAN. *Sobre la fotografía*. Barcelona. Edhasa. 1981.
- SOUGEZ, M.L.: *Historia de la fotografía*. Cátedra, Madrid, 1981
- SOUGEZ, MARIE L. *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 2000.

SOUQUEZ, MARIE L. Y PÉREZ GALLARDO, ELENA: *Diccionario histórico de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 2003.

STELZER, O.: *Arte y fotografía: Contactos, influencias y efectos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

SUSPERREGUI, J.M.: *Fundamentos de la fotografía*. Ediciones de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1988

SZARKOWSKI, JOHN: *Photography Until Now*, (Catálogo Exp.), The Museum of Modern Art, New York, 1989.

TAUSK, P.: *Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico*. Gustavo Gili. Barcelona 1978.

TAGG, JOHN. *El peso de la representación*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004

TISERON, SERGE. *El misterio de la cámara lúcida*. Salamanca, Centro de fotografía, 2000.

TOUTNIER, MICHEL. *El crepúsculo de las máscaras*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

TRACHTENBERG, ALLAN: *Reading American Photographs*, Hill and Wang, New York, 1989.

URSPRUNG, PHILIP. *Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

ZUNZUNEGUI, S.: *Pensar la imagen*. Cátedra, Madrid, 1989.

ZUNZUNEGUI, S.: *Mirar la imagen*. Ediciones de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1984

ZUZUNAGA, M.: *El territorio fotográfico (la fotografía revisitada)* Actar Ediciones, Barcelona, 1996