

# BUSCANDO MODELOS. LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN ESPAÑA, 1981-2006

Carmelo Vega  
Universidad de La Laguna

## RESUMEN

A comienzos de los años 80 se publicaron los primeros libros sobre Historia de la fotografía en España, convirtiéndose en referencias obligadas para los jóvenes historiadores que empezaban a trabajar en esta disciplina. Desde entonces se han sucedido multitud de publicaciones de distinto signo y repercusión, aunque la mayoría, frente al modelo de las historias generales, proponen una aproximación localista a la historia de la fotografía. En los últimos años, una corriente crítica entre nuestros historiadores propone la revisión de las metodologías utilizadas hasta ahora y una reflexión sobre la naturaleza y los retos contemporáneos de la Historia de la fotografía.

**PALABRAS CLAVE:** Historia de la fotografía, fotografía en España, historia local, Historia del Arte, metodología, historiografía, publicaciones, editoriales, exposiciones, congresos.

## ABSTRACT

«Looking for Models. The History of Photography in Spain, 1981-2006». The first books about History of Photography in Spain were published at the beginning of the eighties. They turned into very important references for the historians that started doing researches in this subject. A lot of different works have been published since then, but they have offered a limited study of the Photography. Recently, a new current of critics have reviewed the methodologies that have been used until now and have studied the contemporary aims of the History of Photography.

**KEY WORDS:** History of Photography, photography in Spain, local History, History of Art, methodology, historiography, publications, editorials, exhibitions, congress.

En diciembre de 2006 se celebraron en Valencia unas Jornadas que, bajo el título de *La(s) historia(s) de la(s) fotografía(s)*, pretendían, en palabras de Pep Benlloch, director académico de las mismas, «revisar el modelo utilizado para la construcción de [la] historia [de la fotografía]», en un momento especialmente significativo por la creciente irrupción de «voces» que proclaman «su desaparición, debido sobre

todo a la introducción de las nuevas tecnologías y conceptos teóricos como cultura visual»<sup>1</sup>.

Con independencia del valor de las aportaciones realizadas por los ponentes, la convocatoria misma de este curso indicaba, desde mi punto de vista, la expresión sintomática de una necesidad de repensar metodológicamente una disciplina —la Historia de la fotografía en España— que tiene no sólo unos orígenes recientes sino que ha sufrido también los efectos de la improvisación experimental, la falta de rigor crítico y la ausencia de modelos aplicables y fiables en su definición. Como tendremos oportunidad de comprobar más adelante, esa necesidad estaba ya latente en la propia fundación de la disciplina, pudiendo percibirse la existencia de una corriente de opinión que cuestionó la implantación y, más aún, la supervivencia de un modelo basado en el mero inventario de datos relacionados con las actividades fotográficas en determinados lugares de la geografía nacional.

En mi intervención en estas Jornadas de Valencia afirmé, al referirme al caso español, que nuestra Historia de la fotografía era una historia hecha al revés, en la medida en que fue construida «sin pensar en cómo hacíamos lo que hacíamos», es decir, haciendo primero la historia para después pensar en cómo había que hacerla. «Nuestras debilidades», escribí, «reflejaban nuestras carencias y por eso, en los años 80, los historiadores de la fotografía en España apelaron a las tres únicas herramientas de las que disponían entonces: la intuición y la capacidad para orientarse en un panorama confuso; la habilidad metodológica más o menos desarrollada en o desde otras disciplinas (la historia, la historia del arte); y la autoformación, que obligó a la aplicación mimética o adaptada de modelos»<sup>2</sup>. Como ejemplo de las dudas y de los dilemas que en su etapa inicial se cernían sobre nuestra incipiente disciplina cité la celebración en Sevilla en 1986 del I Congreso de Historia de la fotografía española, que aglutinó a un amplio colectivo de investigadores que en aquellos momentos trabajaban sobre la fotografía en España.

Aquel Congreso fue una buena prueba para detectar el estado de la cuestión de los estudios históricos sobre la fotografía en nuestro país. Han pasado veinte años desde entonces y muchas de las tesis metodológicas planteadas y defendidas en aquel foro han tenido que ser obligatoriamente revisadas y actualizadas. Ante la incertidumbre de futuras estrategias por parte de las nuevas generaciones de historiadores, convendría ahora hacer un repaso por los capítulos más interesantes de esas historias de la Historia de la fotografía en España, porque a pesar de todas las circunstancias adversas que incidieron en aquellos primeros años estamos obligados

---

<sup>1</sup> Las Jornadas fueron organizadas por el Centre d'Estudis i d'Investigació del MuVIM (Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat), con la colaboración de la Universitat Politècnica de Valencia. En ella participamos: Lee Fontanella, Dolors Tàpies, Juan Naranjo, Joan Fontcuberta, Nicolás Sánchez Durà, Valentín Roma, Enric Mira, Salvador Albiñana, Romà de la Calle, Ana de Miguel, Pep Benlloch, José Luis Pérez Pont y yo mismo.

<sup>2</sup> VEGA, Carmelo: «Finales (y finalidades) de la Historia de la fotografía», Actas de las Jornadas *La(s) historia(s) de la(s) fotografía(s)*, Valencia, 2006, en prensa.

a admitir que «probablemente gracias a lo que se hizo estamos hoy aquí para hablar de estas cosas»<sup>3</sup>.

## ORÍGENES

Aunque los estudios sobre la historia de la fotografía en España comienzan a divulgarse en los años 80, debemos mencionar algunos trabajos previos que adelantaban y sistematizaban de una manera muy parcial unas pautas básicas sobre su introducción y desarrollo en nuestro país.

En general, en el amplio periodo que va desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el último tercio del siglo XX, no podemos hablar de auténticas historias de la fotografía sino más bien de textos que incorporaban referencias tangenciales (tipo memorias<sup>4</sup>), anotaciones de actualidad (tipo artículos y reseñas periodísticas<sup>5</sup>), o análisis puntuales y locales sobre los orígenes de la fotografía en determinada ciudad o región<sup>6</sup>.

Al revisar la literatura relacionada con la fotografía hasta la década de 1970, no deja de sorprender la escasez de publicaciones sobre el tema. Aunque es verdad que todavía queda por hacer un inventario exhaustivo de textos de este tipo aparecidos en las revistas de la época, para poder valorar y estudiar el conjunto de estas posibles aportaciones, lo cierto es que este periodo no fue especialmente fructífero ni en la realización ni en la edición de trabajos de investigación relacionados con la historia de la fotografía. Esta situación se explica al menos por dos motivos: primero por la falta de cobertura de estudios académicos en el seno de la universidad española<sup>7</sup> y, segundo, por la ausencia de una política generalizada de recuperación del legado fotográfico desde instituciones como museos o archivos. En este sentido,

---

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> Algunos de los ejemplos más conocidos en esta línea son los textos de Joaquín RUBIÓ Y ORS (1898), «El Daguerrotipo y sus primeros ensayos en Barcelona y Madrid en Noviembre de 1839», publicado en *Revista contemporánea*, Madrid, enero-marzo, pp. 5-17 y 204-212; y el libro de Josep COROLEU (1946): *Memorias de un menestral en Barcelona (1792-1854)*, Barcelona, Betis.

<sup>5</sup> La nómina de textos de este tipo es realmente extensa y varía desde las referencias coetáneas sobre la introducción de la fotografía en España en periódicos y revistas a algunos artículos publicados en el cambio de siglo en revistas como *La Fotografía* (Madrid). Para un análisis en profundidad de los primeros resulta imprescindible la lectura del libro de Bernardo RIEGO (2000): *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*, Girona, CCC Ediciones y Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, Ayuntamiento de Girona, 2000.

<sup>6</sup> Véase especialmente el texto de Josep DEMESTRES (1939): «La primera fotografía en España», en *Exposición Centenario de la fotografía*, Barcelona, Agrupación Fotográfica de Cataluña.

<sup>7</sup> En el contexto específico de la Historia del Arte ya he señalado el escaso interés que, hasta la década de los 80, tuvo la fotografía como objeto de investigación en las Universidades españolas. Véase: VEGA, Carmelo, «Divergencias, correspondencias: extravíos de la fotografía en la Historia del Arte», en AA.VV. (2002): *Historia de la Fotografía del siglo XIX en España: una revisión metodológica*, I Congreso Universitario sobre Fotografía Española, Pamplona, Gobierno de Navarra, p. 130 y ss.



no hay que olvidar, como ha señalado Bernardo Riego, que el caso español «contrasta con los trabajos internacionales publicados en las primeras décadas del siglo XX sobre fotografía que son hoy verdaderos textos-puente a disposición de los historiadores»<sup>8</sup>.

Una revisión de los títulos aparecidos en la primera mitad del siglo XX demuestra un predominio de textos de carácter técnico, en formato tratado o manual de aplicación práctica sobre distintos aspectos de la fotografía<sup>9</sup>, aunque también podemos citar algunas aportaciones interesantes en el plano de la reflexión estética<sup>10</sup>. Menos frecuentes son, como hemos dicho, las obras relacionadas con la historia de la fotografía y, mucho menos, las que hacen referencia a la fotografía española. Una de las pocas excepciones es la *Historia de la fotografía* de H. Alsina Munné, un breve volumen de 132 páginas en pequeño formato publicado en 1954, en el que dedica el cuarto capítulo a «los orígenes [de la fotografía] en España»<sup>11</sup>.

En el texto de introducción a la obra, Alsina Munné (1889-1980), encuadernador<sup>12</sup> y fotógrafo aficionado, señalaba ya la ausencia de estudios históricos sobre la fotografía en nuestro país: «la bibliografía española sobre la fotografía», escribió acertadamente, «se ciñe casi con exclusividad a la parte técnica, lo cual origina un doble inconveniente, pues si de un lado abandona todo lo relativo a la estética y la historia, impidiendo la divulgación de esos conocimientos importantes sobre el tema, de otra deforma el concepto general de lo que la fotografía sea, ya que su mera explicación como conjunto de métodos encaminados a lograr ‘buenos clisés’ no es el mejor camino para difundir y educar la noción de la fotografía como arte»<sup>13</sup>.

La introducción del capítulo sobre los orígenes de la fotografía en España fue, en realidad, un argumento para considerar la posible paternidad del descubrimiento en manos de un español, haciendo alusión a los trabajos con cámara oscura, realizados por el zaragozano José Ramos Zappetti, en Roma, en 1837. Alsina Munné había tomado estos datos de un trabajo anterior de René d’Héliécourt<sup>14</sup>, y aunque no les concedía mayor relevancia que la de una «coincidencia desafortunada», citaba este caso por «afectar directamente a nuestra patria». El capítulo se completaba

<sup>8</sup> RIEGO, Bernardo (2000), *op. cit.*, p. 58.

<sup>9</sup> Entre otros podemos apuntar los trabajos de: TUBAU, Miguel (1949): *Fotografía y excursionismo*, Gerona, Imprenta Santa María; VALLVÉ, Manuel (1950): *Tratado Moderno de Fotografía*, Barcelona, José Montero, 2ª ed.; OLLÉ PINELL, Antonio [1954]: *El arte de la fotografía*, Barcelona, Sucesores de E. de Messeguer; o SÁNCHEZ PASCUAL, E. [c. 1959]: *La fotografía*, Barcelona, Toray.

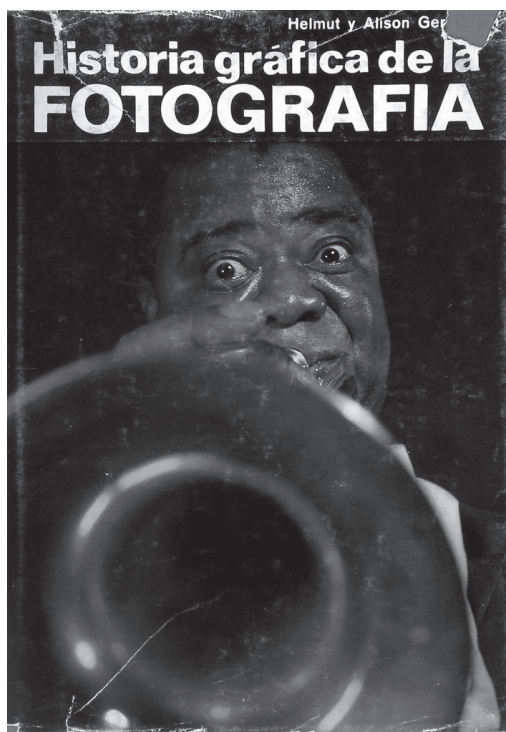
<sup>10</sup> Por ejemplo, FRANCÉS, José (1932): *La fotografía artística*, Madrid, CIAP.

<sup>11</sup> ALSINA MUNNÉ, H. [Ermengol] (1954): *Historia de la fotografía*, Barcelona, Producciones Editoriales del Nordeste.

<sup>12</sup> Alsina Munné fue director del Conservatorio de las Artes del Libro en la Escola d’Arts Aplicades de Barcelona, y director artístico de la editorial Doménech. Tradujo al castellano la obra de F.S. Meyer, *Manual de ornamentación ordenado sistemáticamente para uso de dibujantes, arquitectos, escuelas de artes y oficios y para los amantes del arte*, publicado por Gustavo Gili (1948, 2ª ed.; existe una reedición reciente de 2005, también en Gustavo Gili).

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 7.

<sup>14</sup> HÉLIÉCOURT, René d’ (1914): *Les Origines de la Photographie*, París, C. Mendel.



Helmut y Alison Gernsheim, *Historia gráfica de la fotografía*, Barcelona, Ediciones Omega, 1967.

con una referencia a los actos de presentación pública de la fotografía en Barcelona, utilizando el texto ya citado que, en 1939, J. Demestres había publicado a través de la Agrupación fotográfica de Cataluña, con motivo del Centenario de la fotografía. El capítulo concluía lamentando la escasa aportación española al contexto de la fotografía durante el siglo XIX.: «por desgracia [no puede] decirse que los científicos hispanos hayan aportado nada realmente original y nuevo a los descubrimientos ingleses y franceses».

Sin embargo, Alsina Munné completó otros capítulos de la historia de la fotografía contemporánea haciendo alusión, tanto en el texto como en las ilustraciones del libro, a los trabajos de ciertos fotógrafos españoles, como los *fotoscops* de Joaquim Gomis y Joan Prats, o las fotografías de Francesc Català-Roca.

Otro apartado interesante fue el de las traducciones al castellano de algunas historias de la fotografía que aparecieron en esos años. Un buen ejemplo fue la publicación en 1967, por Ediciones Omega de Barcelona, de la *Historia Gráfica de la fotografía* de Helmut y Alison Gernsheim, traducción de la obra original (*A Concise History of Photography*) que la londinense Thames and Hudson había editado dos años antes. Si partimos de la idea defendida por los Gernsheim de que «en una historia de este tipo, que presenta a la fotografía como una forma de arte para el público general de muchos países, la inclusión de fotografías que los expertos reconocen como clásicas parece ser absolutamente necesaria», podemos calibrar cuál

podía ser, en aquellos momentos, la aportación de la fotografía española al contexto general de la fotografía mundial<sup>15</sup>.

Conviene no olvidar, sin embargo, que buena parte de las investigaciones de Gersheim implicaban una puesta en valor de la que había sido su propia colección, y que había sido adquirida por la Universidad de Texas, en Austin: así, de las 285 imágenes del libro, 213 pertenecían a esa colección, mientras las restantes provenían de colecciones públicas y privadas de Estados Unidos y Europa, entre las que, por cierto, no figuraba ninguna institución española.

En esta *historia concisa*, los Gernsheim sólo incluyeron el nombre de un fotógrafo español: por supuesto se trataba de José Ortiz Echagüe, citado brevemente como ejemplo en España, de «los fotógrafos de arte más prominentes que utilizaron los procesos de goma-bicromato y otros procesos controlados de positivado»<sup>16</sup>. Las menciones a España se completaban con algunos apuntes sobre fotógrafos extranjeros que habían pasado por nuestro país: Charles Clifford («un inglés domiciliado en Madrid [...] conocido por sus fotografías de gran tamaño al colodión representando paisajes y arquitectura antigua de España»); August Jacob Lorent («un viajero alemán», que «en 1861 publicó un volumen con sus fotografías de Egipto, de la Alhambra, de Argel, etc.»); Henri Cartier-Bresson (con sus «descollantes reportajes sobre España»); Robert Capa (y sus «dramáticas fotografías de la guerra civil española»); Eugene Smith y su «maravilloso reportaje» de 1950 titulado «El pueblo español» (en el que «explora[ba] los temas eternos de la vida y muerte en una comunidad pobre cuya vida compartió durante un año a fin de entender sus costumbres y de ser considerado como un amigo y no como un extraño»); David Seymour; y George Oddner, en cuyo trabajo en España observaba la «misma fuerza expresiva» que caracteriza a las fotografías de Smith.

Las únicas fotografías «españolas» del libro de Gernsheim, y por tanto, siguiendo su discurso, las únicas imágenes «clásicas» que la fotografía en España podía ofrecer hasta entonces se reducían a: «Fuente y escalinata en un palacio cerca de Guadalajara» (c. 1855), de Charles Clifford (de la colección Erich Stenger); «Muerte de un soldado republicano» (1936), de Robert Capa (Magnum Photos); «Incurción aérea sobre Barcelona» (1936), de David Seymour (Magnum Photos); «Pueblo español» (1950), de Eugène Smith (*Life*); y «España» (1952), de George Oddner (Colección Gernsheim). Éstas eran nuestras imágenes «clásicas» universales, o dicho de otra manera, la imagen que nuestro país proyectaba desde la fotografía: un

---

<sup>15</sup> GERNSHEIM, Helmut y Alison (1967): *Historia Gráfica de la fotografía*, Barcelona, Ediciones Omega. El libro se publicó dentro de la colección Foto Biblioteca, en la que aparecieron otros títulos dedicados, sobre todo, a cuestiones técnicas como, por ejemplo: EMANUEL, W.D. (1958): *Toda la fotografía en un solo libro*; NATKIN, Marcel (1950): *Los trucos en Fotografía*, y *El arte de ver en fotografía*; CROY, O.R. [c.1949]: *El arte de hacer buenas copias y ampliaciones*; DÉRIBÉRE, Maurice [s.a.]: *Los fotomontajes*, y *Los trucos fotográficos*; o, WINDISCH; Hans (1958): *Manual de fotografía moderna*.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 178.

rincón pintoresco del XIX, dos escenas de la guerra civil, y dos instantáneas de la España de posguerra. Es decir: escenarios para la mirada del viajero; dolor y muerte; penuria y pobreza.

## LA «NORMALIZACIÓN» DE LA CULTURA FOTOGRÁFICA

A grandes rasgos, ésta fue la situación hasta la década de los 70. Por esos años se inició un proceso de búsqueda de modelos posibles para la construcción de nuestra historia de la fotografía. Fue un periodo de ensayos, de tentativas y de orientaciones no siempre fructíferos pero fundamentales para ir articulando los cimientos de lo que habría de venir de manera inmediata.

¿Qué fue lo que ocurrió para que ese cambio fuera posible? Sin duda, la necesidad de conquistar un espacio para la fotografía que en España no existía aún. Y ése fue un esfuerzo de todos, en el que las colaboraciones, grandes o pequeñas, fueron cruciales para dotar de reconocimiento social y cultural al fenómeno fotográfico<sup>17</sup>. Sin embargo, fue un periodo tremendamente difícil para la incipiente historia de la fotografía porque se partía de la nada y faltaba casi todo por hacer: no había un entramado institucional, público o privado, con experiencia en este ámbito, no había líneas de actuación ni infraestructuras adecuadas, no había formación previa ni una tradición académica sobre estos temas; sólo una voluntad de experimentar la fotografía desde su historia y el deseo de organizar y poner en marcha una disciplina nueva.

Rememorando aquellos años, Joan Fontcuberta hablaba de las tremendas carencias de estudios históricos sobre la fotografía en España: «en otros países de mayor tradición historiográfica para con la fotografía», señaló el fotógrafo catalán, «el estudioso cuenta ya con nombres, tendencias y cronologías que podrán evaluarse de una u otra forma aplicando distintas metodologías o partiendo de distintas posturas estéticas, pero que componen una base de documentación abundante y objetiva. En el caso español, en cambio, este interés por la fotografía ha sido reciente y esto nos lleva a la paradoja de que algunos de nuestros clásicos fueran perfectos desconocidos hace tan sólo unos años. Las razones son múltiples: nula conciencia del valor cultural de la fotografía en la opinión pública, precariedad en la conservación del material fotográfico y escasez de grandes colecciones, negligencia por parte de los organismos competentes de la Administración, endeblez y anquilosamiento

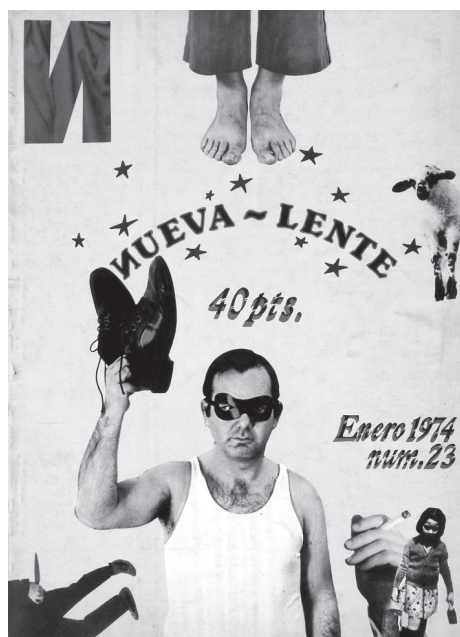
---

<sup>17</sup> Probablemente el mejor retrato de la situación problemática de la fotografía en aquel periodo se encuentra en: FALCES, Manuel (1975): *Introducción a la fotografía española*, Granada, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Granada. Falces hacía referencia sobre todo al ámbito de la creación fotográfica contemporánea en España, arremetiendo contra Ortiz Echagüe («vieja gloria», el «arcano de nuestra fotografía») y su obra («estático e inexpresivo manierismo», «arcaicas obras») y valorando positivamente las propuestas de ruptura defendidas en la revista *Nueva Lente*.





Manuel Falces, *Introducción a la fotografía española*, Granada, Universidad de Granada, 1977.



*Nueva Lente*, núm. 23, Madrid, 1974.

de la estructura investigadora de la Universidad española, etc. A finales de los años setenta, no obstante, la situación empieza a experimentar un cambio muy positivo que se traduce en un esfuerzo colectivo por recuperar y dar a conocer el pasado fotográfico, a través de muestras y publicaciones»<sup>18</sup>.

Otros textos aparecidos en aquella época incidían en este espíritu crítico de denuncia de las enormes lagunas de la fotografía española en todos sus ámbitos. Tal vez una de las publicaciones más sorprendentes en esta línea fue la *Introducción a la fotografía española* de Manuel Falces, en la que abordaba un análisis de la fotografía contemporánea en España en la década de los 70<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> FONTCUBERTA, Joan: «Apéndice: notas sobre la fotografía española», en NEWHALL, Beaumont (1983): *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 300. El propio Fontcuberta reconocía la importancia de los cambios operados en el contexto de la fotografía española: «en los últimos años se ha creado una cierta infraestructura en el campo de la enseñanza (incluso universitaria), galerías especiales, programaciones regulares en museos, publicaciones [...], y en definitiva se ha despertado una conciencia de interés hacia la fotografía como manifestación cultural que permite afrontar el futuro con un moderado optimismo». *Idem*, p. 322.

<sup>19</sup> FALCES, Manuel, *op. cit.*



Aunque hoy nos pueda parecer un libro repleto de afirmaciones espontáneas y candorosas sobre la realidad fotográfica en nuestro país en aquel periodo, el trabajo de Falces tiene sobre todo el valor añadido de la experiencia directa en una escena de la creación que se debatía entre la pervivencia de las rígidas estructuras articuladas por las Agrupaciones fotográficas y la ruptura con la tradición que emanaba de los posicionamientos vanguardistas y experimentales de la revista *Nueva Lente*, en la que él veía «el cambio de buena parte de la concepción actual de la imagen».

En su revisión de lo realizado hasta entonces, Falces no aludía en ningún momento a la situación de los estudios sobre la historia de la fotografía en España, lo que parece en parte justificable teniendo en cuenta que la obra se ceñía exclusivamente a la esfera de la producción fotográfica. Sin embargo, algunos de sus comentarios ilustraban a la perfección el panorama general que caracterizaron algunas prácticas fotográficas del momento (tanto de la creación artística como de la investigación histórica): «El fotógrafo en España, es autodidacta por necesidad. Nuestros fotógrafos actuales se han formado por medio de las escasas publicaciones. A veces, encuadrando dentro de un sistema artesanal, enseñanzas que se transmitían de padres a hijos, y en las que era necesario introducirse a través de un gremio. De aquí la necesidad de crear fórmulas de formación acelerada: cursillos, centros privados, a los que puedan acudir con gran avidez los aficionados. Lo que en otros países, como Alemania o Japón, se realiza en cinco años, en este país, se imparte en unos meses. Los centros de investigación fotográfica, bien sobre incorporación de nuevos materiales y técnicas, así como archivos de imágenes de todo el mundo, brillaron por su ausencia, si bien esto es pedirle cinco pies al gato, puesto que en un principio necesitamos uno nacional. De reciente creación es la Facultad de Ciencias de la Imagen, muy tierna aún, pero sus miras están dirigidas ante todo, a cubrir sólo el sector de información gráfica»<sup>20</sup>.

La década de los 70 sirvió para constatar «el paisaje gris fotográfico del país, perfectamente inmovilizado por los más variados desintereses»<sup>21</sup>, es decir, el estado de «oscuridad» y el «ambiente cerrado» en el que vivía la fotografía española. Pero también fue un momento clave de superación de tales circunstancias, con

---

<sup>20</sup> *Idem*, pp. 60-61. En su intento de defender nuevas posiciones de la creación fotográfica más allá del nivel básico de la preparación técnica, Falces proponía nuevos marcos metodológicos que pudieran ser asumidos por los fotógrafos: «solución eficiente sería el trabajar a partir de un análisis semiótico, de creación pura, estudio de estilos fotográficos, medios de expresión, etc. Todo ello apoyado en una iniciación previa a las principales teorías sobre comunicación en distintos órdenes de expresión. Un estudio sociológico adecuado, sobre el medio y sus necesidades. Comprender que la fotografía está ligada y condicionada a algo más que la técnica, a unas coordenadas sociales y políticas que la orientan. Es interesante el trabajo de Gisèle Freund, sobre fotografía y sociedad: el sometimiento del medio fotográfico, encartado dentro de los medios de comunicación, a una serie de intercepciones provenientes de esferas ajenas al autor».

<sup>21</sup> MÍNGUEZ, Pablo Pérez y SERRANO, Carlos (1974): «Quinta generación», *Nueva Lente*, núms. 29-30, Madrid, pp. 20-23.



la aparición de una nueva generación (la «quinta generación»<sup>22</sup> defendida desde las páginas de *Nueva Lente*) empeñada en transformar las condiciones anteriores y llevarla a una situación que Marta Gili llamó la «normalización fotográfica» en España a comienzos de los años 80. Un proceso que, por extensión, afectó también al ámbito de los estudios sobre la historia de la fotografía en nuestro país, pues «esta normalización incentivaría la necesidad de recuperar el pasado fotográfico. Se crearon archivos, se montaron exposiciones de carácter histórico y se publicaron numerosos estudios que exploraban por primera vez en las raíces autóctonas del medio»<sup>23</sup>.

Resulta paradójico comprobar cómo algunos miembros de esa generación de nuevos fotógrafos nacidos en los años 50, que intentaba reconducir la creación fotográfica española «echando tierra sobre el pasado», acabarían siendo los encargados —en su tarea multiplicada bien como críticos, como editores o como comisarios de exposiciones— de recuperar y revalorizar el trabajo, en algunos casos inédito, de nuestros fotógrafos o de ciertos periodos hasta entonces desconocidos de nuestra historia de la fotografía. En este sentido, conviene destacar el trabajo realizado en esos años por Joan Fontcuberta, comisariando exposiciones como *Idas y Caos: aspectos de las vanguardias fotográficas* (1984), uno de los primeros intentos de enjuiciar las producciones fotográficas en el periodo de las vanguardias en España<sup>24</sup>,

---

<sup>22</sup> La «quinta generación» fue «el gran reto que *Nueva Lente* [proponía] a la fotografía española». Articulada en torno a una selección de la obra de fotógrafos contemporáneos españoles, que publicó la revista en un número especial ya citado en la nota anterior, la «quinta generación» representaba el «cambio definitivo» de la fotografía en España. Cuatro años más tarde, en 1978, Joan Fontcuberta publicó, en la misma revista, su texto «Apología de la Quinta Generación, otras reflexiones y tópicos de rigor que no lo son tanto», en el que afirmaba en un tono crítico pero esperanzado: «Para levantar la fotografía española, la quinta generación ha tenido que valerse sólo de sí misma. Sin las ayudas que en una situación normal, en un país normal, hubiesen sido de desear [...]. Integramos una generación fotográficamente huérfana. Por lo tanto, somos una generación de tránsito. Sin madurez, sin raíces. Nos falta consistencia histórica. Hemos carecido de la documentación adecuada. No hemos sabido qué ocurría allende nuestras fronteras. Hemos sido autodidactas por fuerza [...]. Es preciso afianzar una infraestructura fotográfica en España (galerías, publicaciones, escuelas, etc.) [...]. No tenemos nada que perder ni de qué avergonzarnos desde el momento en que la aportación española a la historia de la fotografía ha sido hasta la fecha prácticamente nula. Que calibren nuestro actual peso específico en el concierto internacional [...]. Ojos antes indiferentes se vuelven con curiosidad hacia nosotros. Tal vez porque la exótica España se ha convertido en una atracción a escala mundial. Tal vez porque han dejado de pesar oscuras censuras y marginaciones a que nos tenía hipotecados el franquismo. Todas las expectativas son posibles». FONTCUBERTA, Joan (1978): «Apología de la Quinta Generación, otras reflexiones y tópicos de rigor que no lo son tanto», *Nueva Lente*, núm. 76-77, Madrid, pp. 8-9. Los dos textos citados sobre la «quinta generación» se reproducen en: MIRA PASTOR, Enric (1991): *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 180-181 y 188-189.

<sup>23</sup> GILI, Marta, «La consolidación de la fotografía española», *PhotoVision*, núm. 20 (*Fotografía Española, 1968-1988*), Madrid, pp. 12-15.

<sup>24</sup> AA.VV. (1984): *Idas y Caos: aspectos de las vanguardias fotográficas, 1920-1945*, Madrid, Ministerio de Cultura.

o promoviendo desde la revista *PhotoVision*, de cuyo consejo de redacción formaba parte, la rehabilitación de la obra de Josep Renau<sup>25</sup>, la lectura «menos intransigente» de los pictorialistas españoles Joaquim Pla Janini y José Ortiz Echagüe<sup>26</sup>, o estudios específicos sobre aspectos parciales de la fotografía española, como el número dedicado a *Sevilla: 1842-1900*<sup>27</sup>.

Este fértil caldo de cultivo de la fotografía española fue lógicamente el mismo que nutrió de argumentos y de objetivos a los incipientes estudios históricos sobre la materia. Y aunque 1981 iba a ser el año clave de este proceso, por la feliz coincidencia de publicaciones de distinto sentido y dimensión (Sougez, Fontanella, Yáñez Polo, López Mondejar) que funcionaron como modelos seminales para una generación de investigadores que, por aquel entonces, empezaba a dirigir sus primeros pasos en esta disciplina, lo cierto es que cualquier revisión de los elementos determinantes de las principales líneas de actuación en ese periodo no puede desvincularse del análisis de ciertas apuestas editoriales iniciadas en los 70, que dotaron al lector interesado de traducciones de textos fundamentales y, por lo tanto, contribuyeron a una mejor formación histórica, teórica y estética del público de la época.

Uno de los proyectos más significativos en esta línea fue la publicación de las colecciones Comunicación Visual y Punto y Línea que la editorial catalana Gus-

---

<sup>25</sup> *PhotoVision*, núm. 1 (*Josep Renau*), Madrid, 1981.

<sup>26</sup> *PhotoVision*, núm. 9 (*Ortiz-Echagüe/ Pla Janini*), Madrid, 1983. En el editorial de la revista se explicaba el sentido de este monográfico en los siguientes términos: «En los círculos fotográficos internacionales los dos autores españoles de mayor renombre son José Ortiz Echagüe y Joaquim Pla Janini. A los estudiosos de la historia de la fotografía compete juzgar el acierto o la injusticia de tal circunstancia, pero hoy por hoy se trata de un hecho comprobado». Comentando además las «posturas desfavorables a priori» del público y de los fotógrafos «actuales» hacia el pictorialismo y el hecho de que esto no sucediera «con tanta intensidad en España», se preguntaban: «¿Se debe básicamente a que nadie encontraba ningún otro factótum clásico? ¿Es cierto que no han aparecido en España otros autores de relieve internacional o se trata solamente del problema relacionado con la ignorancia supina de nuestro pasado fotográfico?».

<sup>27</sup> *PhotoVision*, núm. 12 (*Sevilla: 1842-1900*), Madrid, 1985. La interesante justificación de este número la encontramos de nuevo en el editorial de la revista, en el que se hace alusión al desarrollo, a la necesidad y al contexto de los estudios históricos sobre la fotografía en nuestro país: «Nos encontramos en un periodo consagrado a la historia de la fotografía en España. Desde 1981, año fecundo de publicaciones, hasta hoy, tuvimos un continuo interés por recuperar nuestro pasado fotográfico. Ahora, una vez que la fotografía ha sido confirmada como objeto artístico, cuando no existen límites en la creación fotográfica y, a nivel internacional, es difícil la acotación de tendencias, cuando la ‘muerte de las vanguardias’ es la expresión desesperada del arte, se advierte la necesidad de conocer a fondo la fotografía antigua como objeto documental. [Este número] aparece en un momento en el que las investigaciones se han extendido por todo el país y los constantes descubrimientos de obras y autores olvidados permiten estructurar la propia historia de la fotografía española [...]. El pasado mes de marzo tuvieron lugar en Madrid las Primeras Jornadas para la Conservación y Recuperación de la Fotografía. Esperamos que esta atención del Ministerio de Cultura se extienda a otras instituciones públicas y el desarrollo del hecho fotográfico detenga el empobrecimiento de nuestro patrimonio».



# PhotoVision



ORTIZ ECHAGÜE  
PLA JANINI

400 Ptas./US \$ 5

*PhotoVision*, núm. 9, [Ortiz Echagüe y Pla Janini], Madrid, 1983.

<b>Imagen impresa y conocimiento</b>	Análisis de la imagen prefotográfica
W.M. Ivins jr.	

Colección
Comunicación
Visual



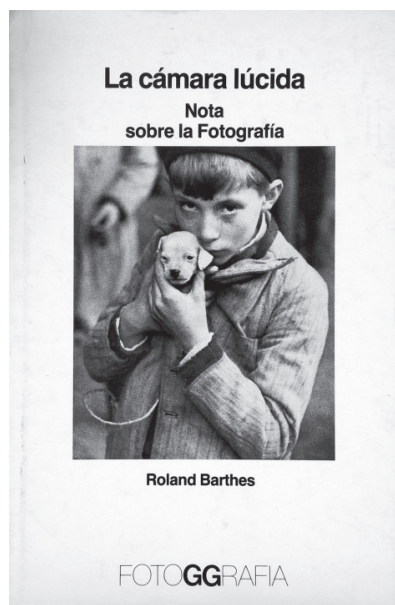
W.M. Ivins, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

tavo Gili desarrolló a partir de los 70, dando un giro importante en la definición de libros de fotografía desde el formato de manual técnico al de ensayo<sup>28</sup>.

En esas dos colecciones aparecieron títulos muy influyentes que acabaron convirtiéndose en referencias obligadas para cualquier indagación sobre la imagen fotográfica: me refiero, por ejemplo, a libros como *Los carteles. Su historia y lenguaje* (1972), de John Barnicoat; *Modos de Ver* (1975), de John Berger; *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica* (1975), de W.M. Ivins, o *La fotografía del siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico* (1978), de Petr Tausk (publicados en Comunicación Visual); o bien, *Guerra en la Paz. Fotomontajes sobre el periodo 1930-1938*, de John Heartfield; o *La fotografía como documento social*, de Gisèle Freund (ambos de 1976, en la colección Punto y Línea).

Algunos de estos títulos citados volvieron a reeditarse, a comienzos de los 80, en una nueva colección de Gustavo Gili, llamada fotoGGráfica, en cuyo catálogo se incluyeron textos igualmente imprescindibles, entre los que podemos men-

<sup>28</sup> Durante los años 50, Gustavo Gili publicó obras dedicadas a las técnicas fotográficas como, por ejemplo: DUNCAN, Charles (1950): *Fotografía moderna. Procedimientos y técnicas* —con prólogo de José Ortiz Echagüe—, o CLERC, L.P. (1954): *La técnica fotográfica*, 2 tomos.



Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

cionar: *Diálogo con la fotografía* (1980), de Paul Hill y Thomas Cooper; *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos* (1981), de Otto Stelzer; *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (1982), de Roland Barthes; *Foto-Album. Sus años dorados: 1858-1920* (1982), de Ellen Maas; *El Museo ideal de la fotografía* (1982), de Renate y L. Fritz Gruber; y la *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días* (1983), de Beaumont Newhall<sup>29</sup>.

Con independencia de la línea trazada por Gustavo Gili, otras editoriales publicaron también textos puntuales que sirvieron para incrementar y, utilizando el término de Marta Gili, «normalizar» la cultura fotográfica del público de este periodo. En este capítulo incluiríamos, por ejemplo, la primera edición en 1973 (Taurus Ediciones) de la traducción al castellano de algunos textos de Walter Benjamin, entre ellos su «Pequeña historia de la fotografía» (1931) y «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936)<sup>30</sup>; o la traducción de libros recientes como *Fotomontaje* (1977), de Dawn Ades<sup>31</sup>; o *Sobre la fotografía* (1981) de Susan

---

<sup>29</sup> A partir de 2001, se ha reiniciado la colección volviéndose a editar algunos títulos ya agotados e incorporando nuevos ensayos, tanto traducciones de textos de autores extranjeros como de investigadores españoles.

<sup>30</sup> BENJAMIN, Walter (1973): *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.

<sup>31</sup> ADES, Dawn (1977): *Fotomontaje*, Barcelona, Bosch. La obra original se había publicado el año anterior en Londres por la editorial Thames and Hudson. Recientemente (2002), Gustavo Gili ha publicado, en su citada colección fotoGGrafia, una versión revisada y ampliada del original inglés de 1976.

Sontag<sup>32</sup>. Igualmente merece destacarse la labor realizada por la editorial madrileña Cátedra, en cuya colección Cuadernos Arte Cátedra aparecieron dos títulos de gran repercusión y trascendencia: *Medios de masas e Historia del Arte* (1976), de Juan Antonio Ramírez, y la esencial *Historia de la fotografía* (1981), de Marie-Loup Sougez, sobre la que volveremos más adelante.

Me atrevería a decir que la publicación de la obra de Juan Antonio Ramírez —en la actualidad catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid— tuvo el efecto de dinamizar a un sector de jóvenes investigadores procedentes de la Historia del Arte que vieron refrendadas en este libro, y desde el plano teórico, sus inquietudes hacia determinados estudios (el cine, la fotografía, el cómic, el cartel, etc.) hasta entonces soslayados por una disciplina excesivamente normativa y cerrada. De hecho, el propio Ramírez vinculaba esta obra a la necesidad de renovar una Historia del Arte en «crisis total», estancada en una «situación insatisfactoria». Su intención, que hoy en día nos sigue pareciendo igual de válida, no era tanto hacer un manual sobre las particularidades de los medios de masas, como el «enunciar claramente lo que implica[ba] su aparición y estudio en el contexto de la Historia del Arte».

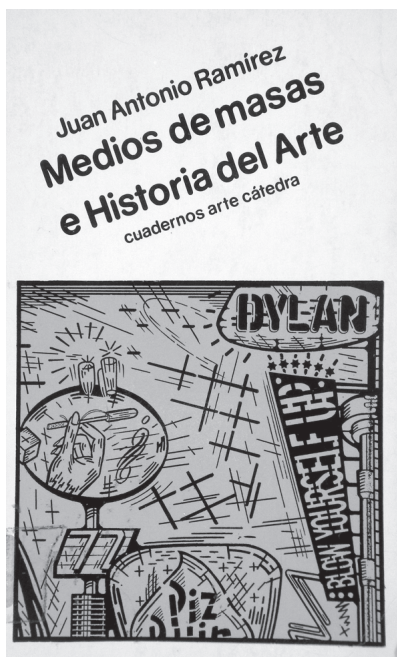
Y aunque hasta ahora no se han valorado convenientemente las secuelas de la publicación de este libro, lo cierto es que sentó las bases para que muchos estudiantes y profesores universitarios empezaran a interesarse por determinadas expresiones culturales y artísticas hasta entonces consideradas marginales, es decir, fuera de los márgenes de la Historia del Arte. Este efecto tuvo sus consecuencias y, a comienzos de los años 80, muchos departamentos de Historia del Arte de la Universidad española empezaron a promover y favorecer la realización de tesinas y tesis doctorales relacionadas con la historia de la fotografía.

Casualidad o signo de los nuevos tiempos, el mismo año en que apareció el libro de Juan Antonio Ramírez se publicó, en la revista de arte *Goya*, un artículo dedicado a la fotografía firmado por el historiador del arte Javier Herrera Navarro, en el que, siguiendo la estela de los argumentos planteados por Aaron Scharf en su libro *Art and Photography*<sup>33</sup>, señalaba ciertas relaciones e influencias entre arte y fotografía en la segunda mitad del siglo XIX<sup>34</sup>. El propio Herrera Navarro denunciaba el «poco interés» que la Historia del Arte había mostrado hacia la fotografía y,

<sup>32</sup> SONTAG, Susan (1981): *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa. La obra había sido editada originalmente en Nueva York, en 1973, por Farrar, Straus and Giroux, y en ella se recogían diferentes textos que Sontag había publicado en *The New York Review of Books*.

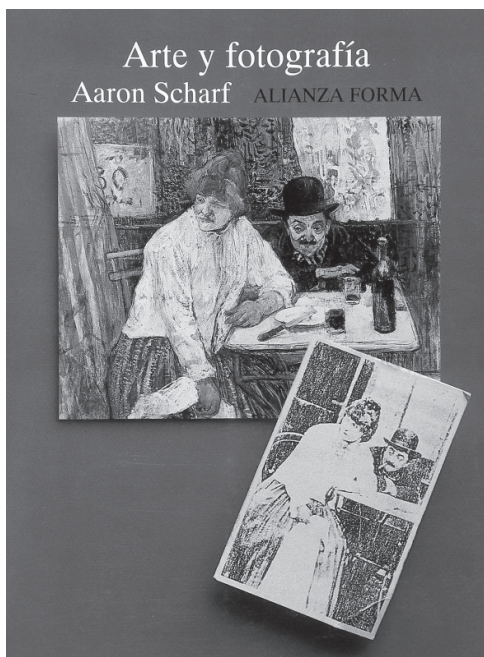
<sup>33</sup> La primera edición del libro de Aaron Scharf data de 1968 (Londres, Allen Lane The Penguin Press), si bien se han publicado numerosas reediciones revisadas del texto. En 1994, se publicó la primera traducción al castellano de la obra (*Arte y Fotografía*, Madrid, Alianza Editorial, 1994). Sin duda, existe una correspondencia directa entre la edición española del libro (26 años después de la edición original) y la consolidación de los estudios de historia de la fotografía en los planes de estudio universitarios de Historia del Arte.

<sup>34</sup> HERRERA NAVARRO, Javier (1976): «Fotografía y pintura en el siglo XIX», *Goya. Revista de Arte*, núm. 131, Madrid, pp. 292-299.



Juan Antonio Ramírez  
**Medios de masas  
 e Historia del Arte**  
 Cuadernos arte cátedra

Juan Antonio Ramírez, *Medios de masas e Historia del Arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976.



Arte y fotografía  
 Aaron Scharf ALIANZA FORMA

Aaron Scharf, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

especialmente, a estas influencias mutuas, y tras citar algunos historiadores extranjeros que «conceden importancia a la fotografía dentro de la Historia del Arte» (Beaumont Newhall, Heinrich Schwarz, Van Deren Coke, Aaron Scharf, Otto Stelzer, o André Vigneau, entre otros), concluía afirmando que «en España [este tipo de investigaciones] es totalmente inexistente». Habría que esperar unos años más, hasta 1981, para que ese vacío historiográfico comenzara a llenarse de historias posibles de la fotografía en nuestro país.

## BUSCANDO MODELOS

«Con la exclusiva pretensión de llenar un hueco en la bibliografía nacional se presenta al lector español esta historia de la fotografía». Con estas palabras, Marie-Loup Sougez prologaba su libro *Historia de la fotografía*, que se publicó, como hemos mencionado ya, por Ediciones Cátedra en 1981. Concebido como un manual general, sin «más objetivo que proporcionar unos datos básicos avalados por una bibliografía suficientemente amplia», la obra tuvo un éxito inmediato precisamente por la falta de textos en castellano que introdujeran al lector en los entresijos históricos de esta disciplina.



Sougez incorporó un capítulo completo —el IX— dedicado a «la fotografía en España», desde sus orígenes hasta la Guerra Civil, más un breve epígrafe («la fotografía española») en el último capítulo del libro en el que desarrollaba un «panorama del siglo XX». Las complicaciones que la autora tuvo para redactar y documentar la parte española dan cuenta de los problemas a los que se enfrentaban los investigadores de la fotografía española: «la introducción del daguerrotipo en España es tema tan olvidado que pese a haber sucedido hace sólo ciento cincuenta años parece cosa de arqueólogos», apuntaba<sup>35</sup>. Por otro lado, la edición del libro, cuya redacción finalizó en 1980, debió retrasarse casi un año precisamente por «la dificultad de conseguir las ilustraciones relativas a España»<sup>36</sup>. Así, la estructura y el contenido de ese capítulo quedaron marcados por una serie de condicionantes específicos que denotaban el estado de la historia de la fotografía española en aquellos momentos: «El capítulo dedicado a España», confesaba Sougez, «constituye una selección de lo que he podido recopilar al respecto; es, por tanto, una aproximación a un terreno sin trillar donde todo queda por decir y que adolece, en mi opinión, de cierta distanciaci3n para ofrecer una visi3n global, sin perderse en detalles y colocando cada nombre o hecho en el lugar que realmente le corresponde en el desarrollo de la fotograf3a nacional»<sup>37</sup>.

En ese «terreno sin trillar» hay que ubicar tambi3n el voluminoso libro *La historia de la fotograf3a en Espa3a, desde sus or3genes hasta 1900*, de Lee Fontanella, editado ese mismo a3o en Madrid por Ediciones EL Viso. Se trataba de un libro extraordinario, tanto por su presentaci3n y por su formato, que acabaría convirtiéndose en modelo para futuras publicaciones (formato cuadrado de grandes dimensiones, buenas reproducciones fotogr3ficas), como por la poca habitual rotundidad metodol3gica utilizada en el tratamiento de estos temas en Espa3a.

Con sus amplios conocimientos sobre la cultura espa3ola del siglo XIX, especialmente sobre la relaciones entre «la tecnolog3a y el estilo literario en la Espa3a rom3ntica», Fontanella —por entonces profesor de literatura espa3ola y literatura comparada en la Universidad de Texas, en Austin— comenz3 sus investigaciones sobre la fotograf3a espa3ola a finales de los a3os 60. 3l mismo fue consciente de que su obra ten3a, en 1981, un car3cter pionero y que con ella abr3a «infinitas puertas en un 3rea que todav3a promete mucho al investigador interesado».

<sup>35</sup> SOUGEZ, Marie-Loup (1981): *Historia de la fotograf3a*, Madrid, Ediciones C3tedra, p. 207.

<sup>36</sup> *Idem*, 1994, 5ª ed., p. 9. V3ase tambi3n: SOUGEZ, Marie-Loup: «En torno a la historia de la fotograf3a en Espa3a: autocr3tica y sugerencias», en AA.VV. (2002): *op. cit.*, pp. 49-58.

<sup>37</sup> La aparici3n en 1994 de la quinta edici3n revisada y aumentada del libro marc3 tambi3n el notable cambio experimentado en los estudios hist3ricos sobre la fotograf3a espa3ola, pues las aportaciones realizadas en esos a3os por numerosos investigadores permiti3 esclarecer muchos puntos oscuros y completar una visi3n de conjunto para ofrecer «una exposici3n m3s distanciada», sint3tica y enriquecida «con nuevos datos y con el caudal ajeno» (pp. 207-208). En la edici3n de 1994, Sougez reestructur3 el espacio dedicado a la fotograf3a en Espa3a, organiz3ndolo en dos grandes cap3tulos: el IX, «desde los inicios hasta la II Rep3blica», y el XVII, «de la II Rep3blica hasta nuestros d3as».



Sin embargo, la distancia que marcaba con otros estudios que en aquellos momentos empezaban a realizarse en distintos lugares de la geografía española era enorme pues, frente al carácter eminentemente local de la mayoría de ellos, Fontanella aplicó sus «convicciones» sobre la necesidad de analizar la «antigua fotografía española [...] dentro de un contexto internacional y no sólo en un plano nacional o local». Así, por ejemplo su reivindicación de fotógrafos como Charles Clifford estaba directamente relacionada con la importancia que su obra, dispersa y no demasiado conocida, merecía «no sólo dentro del campo de la fotografía en España, sino también dentro del ámbito mundial».

Curiosamente, muchas de las críticas que recibió su trabajo tenían que ver con la aplicación de esa visión global del tema y la imposibilidad de registrar con todo detalle las circunstancias concretas del desarrollo de la fotografía en todo el territorio nacional. No obstante, sus planteamientos metodológicos estaban a años luz de la mayoría de las propuestas que se desarrollaban en aquellos momentos en España, pues como veremos más adelante, nuestra historia de la fotografía se estaba articulando sobre unos parámetros de fragmentación territorial y localización que poco tenían que ver con esas visiones globalizadoras defendidas por Fontanella.

En el capítulo VII del libro («Algunos fotógrafos y fotografías de provincias»), él mismo reconocía la dificultad y la «imprudencia» de tratar «la fotohistoria de España de un modo global», entre otras razones por el estado aún embrionario de buena parte de los estudios históricos particulares y la imposibilidad de contrastar y comparar resultados ya obtenidos en algunas regiones. Sin embargo, su análisis de lo que se había hecho hasta entonces en este terreno constituye una documentada revisión de una dispersa y a veces tangencial historiografía sobre el tema: artículos de periódicos realizados por historiadores o cronistas locales, primeros catálogos y exposiciones de fotografías antiguas, etc.

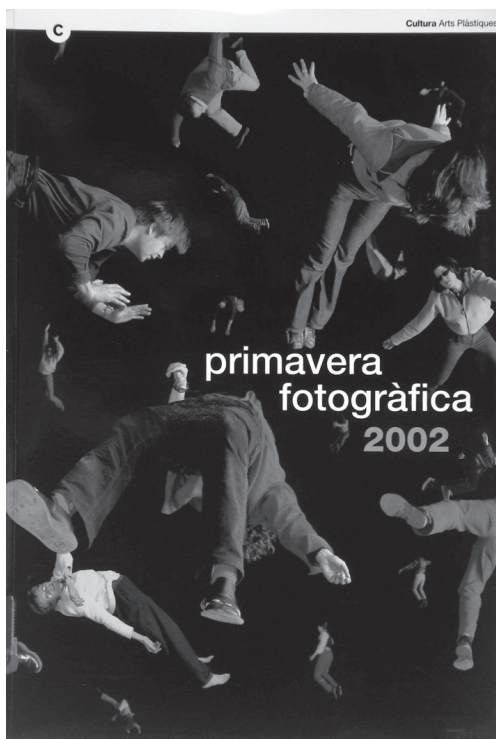
En este contexto, Fontanella citaba la importancia de dos autores cuyos trabajos empezaban a marcar unas determinadas líneas de actuación en los estudios sobre la fotografía española y que curiosamente habían publicado sendos libros ese mismo año de 1981: me refiero al fotógrafo Miguel Ángel Yáñez Polo —dinamizador del grupo de historiadores de la fotografía en Sevilla—, autor de *Retratistas y fotógrafos. Breve historia de la fotografía sevillana*<sup>38</sup>, y al periodista Publio López Mondéjar, con su libro sobre la fotografía manchega, *Retratos de la vida: 1875-1939*<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel (1981): *Retratistas y fotógrafos. Breve historia de la fotografía sevillana*, Sevilla, Grupo Andaluz de Ediciones Repiso.

<sup>39</sup> LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (1981): *Retratos de la vida: 1875-1939*, Madrid, Blume. La trayectoria de López Mondéjar en el contexto de la historia de la fotografía española es muy singular, por la amplia difusión que han tenido sus trabajos de divulgación, a través de exposiciones y publicaciones, entre las que destaca su proyecto *Las fuentes de la memoria*, para Lunwerg Editores, integrado por los volúmenes: *Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX* (1989), *Fotografía y sociedad en España, 1900-1939* (1992), y *Fotografía y sociedad en la España de Franco, 1939-1975* (1996).





*Catálogo de la 11ª Primavera fotogràfica 2002*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2002.

Para el público de la época parecía obvio que algo empezaba a cambiar también en el ámbito de la investigación sobre la historia de la fotografía española y que estos acontecimientos editoriales eran sólo una prueba más del proceso generalizado de actualización que se estaba produciendo en nuestro país en todos los órdenes de la fotografía. En los años 80 se vivió una auténtica explosión de actividades destinadas a incrementar nuestra cultura fotográfica: presentación de exposiciones de clásicos de la fotografía o de fotógrafos contemporáneos<sup>40</sup>, o bien de retrospectivas fotográficas de ciudades o regiones determinadas; celebración de jornadas fotográficas (como las Jornadas catalanas de fotografía, en 1980, o las Jornadas fotográficas de Valencia, en 1984); organización de las primeras ediciones de festiva-

<sup>40</sup> A modo de selección, podríamos citar la presentación en nuestro país de exposiciones retrospectivas de la obra de José Ortiz Echagüe (1980); Nicolás de Lekuona (1982); Walker Evans, o J. Laurent (1983); Josep Masana (1984); Nicolás Muller, Robert Doisneau, Robert Frank, David Hockney, o Robert Mapplethorpe (1985); o Auguste Sander (1986). Por otro lado, hay que mencionar también importantes exposiciones colectivas como: *Fotografía Latinoamérica. Desde 1860 hasta nuestros días* (1982); *Idas y Caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España* (1984); *Imágenes de la Arcadía* (1984); o *Escuela de Madrid* (1988).

les de fotografía (*Primavera Fotográfica*, Barcelona, 1982; *Bienal de Vigo*, Vigo, 1984; *FOCO/ Fotografía Contemporánea*, Madrid, 1985; *Tarazona Foto*, 1987); etc.

## PUNTOS DE ENCUENTRO

En este nuevo escenario de la fotografía española conviene destacar la celebración en Madrid, en 1985, de las *1 Jornadas para la conservación y recuperación de la fotografía*, organizadas por el Ministerio de Cultura a través del Centro Nacional de información artística, arqueológica y etnológica de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Aparte de lo que significaba este explícito apoyo político a los diferentes proyectos de recuperación del legado fotográfico español, esas Jornadas sirvieron para profundizar en una serie de problemas relacionados con la recuperación del patrimonio fotográfico pero también y, sobre todo, como punto de encuentro de numerosos investigadores que, desde campos muy diversos, y a veces sin ninguna relación entre sí, trabajaban en esos momentos en torno a la fotografía histórica.

En cierta forma, esas primeras Jornadas sirvieron de preámbulo para la celebración al año siguiente, en Sevilla, del *1 Congreso de Historia de la fotografía española*, promovido por la Sociedad de Historia de la fotografía española, que reunió, salvo algunas ausencias muy sonadas, a la mayoría de «fotohistoriadores» que en aquellos momentos investigaban sobre estos temas en España, presentando un número considerable de ponencias y comunicaciones. Si para algo sirvió aquel Congreso fue para demostrar cuál era el estado real de los estudios sobre historia de la fotografía en nuestro país y para certificar la necesidad inmediata de buscar nuevos modelos que superasen ese estadio básico de recogida de datos, informaciones e imágenes en el que se encontraban casi todas las investigaciones.

Una revisión de las intervenciones publicadas en las Actas del Congreso<sup>41</sup> nos permite comprobar la ausencia casi generalizada de un soporte metodológico alternativo al listado nominal de fotógrafos ordenados por ciudades, provincias o regiones (nombre, datos biográficos, dirección del establecimiento fotográfico, año de instalación del estudio y periodo de actividad, anécdotas, etc.). No discuto el valor de este trabajo preliminar, de este inventario útil y necesario en todo proceso de investigación que se precie, pero sí creo que las escasas alternativas a este modelo único que se plantearon durante la celebración de aquella reunión no hacían sino mostrar las deficiencias metodológicas de muchos de esos trabajos y constatar el grado de desconcierto y autodidactismo en el que nos movíamos buena parte de los allí presentes.

Sólo así se explica la incorporación en las mencionadas Actas de un texto del propio Miguel Ángel Yáñez Polo, uno de los promotores principales del evento,

---

<sup>41</sup> AA.VV. (1986): *Historia de la fotografía española, 1839-1986*, Sevilla, Sociedad de Historia de la fotografía española.





AA.VV., *Historia de la fotografía española, 1839-1986*, Sevilla, Sociedad de Historia de la fotografía española, 1986.

titulado «Introducción y propuesta de método para la fotohistoria». Hay que señalar, no obstante, que esa propuesta de método fue posterior a la celebración de dicho Congreso y que su intención era constatar que «el problema fundamental de la fotohistoria» seguía «siendo cuestión metodológica». Una metodología que «naturalmente, se encuentra en sus primeros pasos» —y con «diferencias de niveles metodológicos» entre los investigadores—, pero que era «imprescindible [...] para tallar la madera bruta de los datos y las fechas».

Así, para paliar la evidente falta de soportes metodológicos en la mayoría de los trabajos presentados —que Yáñez Polo tradujo como «metodología mínima no inductiva, es decir, que no recurre a explicaciones por medio de enunciados generales»—, él mismo propuso un complicado y ecléctico modelo que, partiendo de la selección de datos, tendría que «emplear el sistema semiótico, analizando los signos fotográficos, y ayudarse del método axiomático para conseguir una interpretación histórica que ha de ser sometida a una crítica que conduzca a una interpretación crítico-histórica basada en el método de las generaciones».

Si bien esta propuesta de metodología tuvo poco éxito, pues casi nadie la asumió, lo importante es que se trató del primer intento de definir unas pautas de trabajo, un sistema organizador de las investigaciones sobre historia de la fotografía en España que, para Yáñez Polo, habría de dar sus frutos en «diez o quince años», con la publicación de «trabajos revisionarios y addendums a esta obra que permitirán conseguir una estructura cristalina, despejada de errores, limpia y rigurosa».

## HISTORIAS LOCALES DE LA FOTOGRAFÍA

En efecto, en los diez o quince años siguientes lo que ocurrió fue un asombroso aluvión de publicaciones (libros, artículos, monografías, catálogos de exposiciones) que confirmaban la tendencia y el perfil particular de las investigaciones históricas en torno a la fotografía española. Así, frente al modelo general de «historias nacionales» de la fotografía, en España hemos desarrollado, más bien, un sistema fragmentado de microhistorias a partir de estudios locales, tanto provinciales como regionales.

Tal y como se ha escrito en más de una ocasión, esta tipología específicamente española fue una consecuencia directa del nuevo mapa político surgido con la creación de las comunidades autónomas, que potenciaron y financiaron estas historias de la fotografía como parte del proceso de recuperación de la memoria y como reivindicación, a través de la imagen, de las singularidades e identidades locales<sup>42</sup>. Sin embargo, y creo que sobre esto no se ha insistido demasiado hasta ahora, no fue éste un fenómeno que afectase sólo a la fotografía, ya que en otros ámbitos de la investigación histórica encontramos problemáticas similares. Uno de ellos fue la Historia del Arte.

Como ha señalado Juan Antonio Ramírez, durante muchos años la Historia del Arte en España estuvo condicionada por el imperativo del estudio exclusivo de lo nacional, lo regional o lo local. «Se trata de un asunto tan obsesivo que son contadísimos entre nosotros los estudios académicos que tratan de figuras y problemas artísticos ‘no españoles’. Ésta es una carencia dramática, no comparable a la de ninguno de los otros grandes países europeos cuya vocación es más universalista, y donde abundan las investigaciones sobre asuntos ajenos a sus respectivas problemáticas nacionales». Esta situación que, como apunta el propio Ramírez, tenía algo de «complejo de inferioridad», de herencia cultural del «noventayochismo» y de reconocimiento de la pérdida de protagonismo de España en el concierto internacional del siglo XIX, se prolongó negativamente en el nuevo «estado de las autonomías» con «el traslado (la ‘transferencia’) hacia las regiones y naciones periféricas de todos los tics intelectuales que caracterizaron la antigua historia del arte español. Se trata de profundizar en el conocimiento del arte de cada comunidad autónoma, de modo

---

<sup>42</sup> Como ha señalado Isabel Ortega, responsable de Fotografía en el Servicio de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid, «el tipo de publicación fotográfica más abundante en el panorama editorial español es sin duda la recopilación de imágenes de un lugar o zona geográfica determinada; siendo una de las principales causas de esta realidad el establecimiento en 1978 de la división territorial y administrativa en autonomías, la cual hizo que en las diferentes áreas se comenzara a buscar imágenes de su pasado que contribuyeran en afianzar su identidad e hicieran conocer su historia reciente a través de las fotografías que lograban localizar. Estas iniciativas han resultado en la mayoría de los casos en obras impresas de diferente índole, y es precisamente este tipo de publicación la que domina la bibliografía fotográfica española reciente». ORTEGA, Isabel, «Bibliografía española sobre fotografía», en AA.VV. (2001): *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XLVII, Madrid, Espasa Calpe, pp. 475-597.

que los estudios ajenos al territorio correspondiente son escasos, y tienen pocas posibilidades de beneficiarse de las generosas subvenciones con las que se financian publicaciones de asuntos locales o regionales»<sup>43</sup>.

Visto el problema desde esta perspectiva, podríamos preguntarnos hasta qué punto los historiadores del arte que empezaban a investigar sobre cuestiones relacionadas con la historia de la fotografía no estaban proyectando en sus trabajos, de manera inconsciente, estas «actitudes» y limitaciones conceptuales. Y aunque, sin duda, algo de esto debió influir, no hay que olvidar el hecho de que, en muchos casos, se trataba de estudios que partían de cero, de la nada absoluta, lo que obligaba a los investigadores a acotar forzosamente el espacio, tanto territorial como temporal, de sus trabajos. Y ese espacio solía ser la provincia o la región durante los primeros cien años de desarrollo de la fotografía (desde su aparición, en 1839, hasta el final de la Guerra Civil española).

Así, a los libros ya reseñados de Yáñez Polo y de López Mondéjar, habría que añadir la aparición de otras publicaciones que, en aquellos momentos, tuvieron también una cierta trascendencia como posibles modelos a seguir en la investigación de nuestra historia de la fotografía. Me refiero, por ejemplo, a trabajos más globales como *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939* (1986) de Isidoro Coloma Martín, o a historias «locales» de la fotografía como: *Cien años de fotografía en Cantabria* (1987), de Bernardo Riego y Ángel de la Hoz<sup>44</sup>, o *Apuntes para una historia de la fotografía en Navarra* (1989), de Carlos Canovas<sup>45</sup>.

Sin embargo, la euforia social y cultural por la fotografía que surgió en la década de los 80 no produjo en el ámbito de su historia los efectos inmediatos que podrían suponerse. De hecho, muchas investigaciones desarrolladas y finalizadas durante la segunda mitad de esa década debieron esperar todavía varios años para poder ser publicadas. Las razones de este retraso se explican por la ausencia de editoriales especializadas en este tipo de publicaciones (con la excepción de Lunweg, que, como veremos, apoyó muchos proyectos de este tipo) y por la desigual sensibilidad hacia estos temas en las distintas comunidades autónomas. Muchos historiadores de la fotografía tuvieron que ejercer también una función de promotores de su propio trabajo para conseguir el apoyo de instituciones públicas de carácter autonómico y, en el mejor de los casos, de empresas editoriales locales.

Lo cierto es que durante los 90 se desencadenó una auténtica avalancha de publicaciones por todo el territorio nacional hasta ir completando el mapa pormenorizado de la historia de la fotografía española: en 1990, aparecieron, entre otras,

---

<sup>43</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio (1998): *Historia y Crítica del Arte: Fallas (y Fallos)*, Lanzarote, Fundación César Manrique, pp. 20-21.

<sup>44</sup> RIEGO, Bernardo y HOZ, Ángel de la (1987): *Cien años de fotografía en Cantabria*, Barcelona, Lunweg Editores.

<sup>45</sup> CÁNOVAS, Carlos (1989): *Apuntes para una historia de la fotografía en Navarra*, Pamplona, Departamento de Educación y Cultura, Gobierno de Navarra.

## LAS FUENTES DE LA MEMORIA

Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX

Publio López Mondéjar



Publio López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en el España del siglo XIX*, Barcelona/Madrid, Lunweg Editores, 1989.

*Luces de un siglo. Fotografía en Valladolid en el siglo XIX*, de Ricardo González<sup>46</sup>, y la *Historia de la fotografía valenciana*, publicada en fascículos por el diario *Levante* y redactada por los miembros de la Sociedad Valenciana de Historia de la Fotografía, entre ellos José Huguet<sup>47</sup>.

De 1992 son los libros *Cien años de fotografía en la Rioja*, de Jesús Rolandio<sup>48</sup>, y *Memoria de la luz: fotografía en la Comunidad valenciana, 1839-1939*<sup>49</sup>. En 1993 se publica *Cádiz en la fotografía del siglo XIX*, de Rafael Garófano Sánchez<sup>50</sup>, y en 1995 el tomo primero («Los fotógrafos en el estudio») de *La isla mirada. Tenerife y la fotografía (1839-1939)*, cuyo segundo tomo («Los fotógrafos en el paisaje») apareció dos años después, 1997<sup>51</sup>. En ese mismo año, aparece también *Fotografía y fotógrafos en la Granada del siglo XIX*, de Javier Piñar Samos<sup>52</sup>, y la *Historia general de*

<sup>46</sup> GONZÁLEZ, Ricardo (1990): *Luces de un siglo. Fotografía en Valladolid en el siglo XIX*, Valladolid, Gonzalo Blanco.

<sup>47</sup> AA.VV. (1990): *Historia de la fotografía valenciana*, Valencia, Levante-El Mercantil Valenciano.

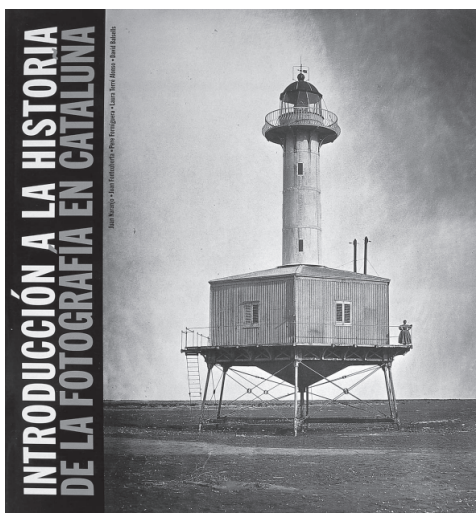
<sup>48</sup> ROLANDIO, Jesús (1992): *Cien años de fotografía en la Rioja*, Logroño, Cultural Rioja.

<sup>49</sup> AA.VV. (1992): *Memoria de la luz: fotografía en la Comunidad valenciana, 1839-1939*, Barcelona, Lunweg Editores.

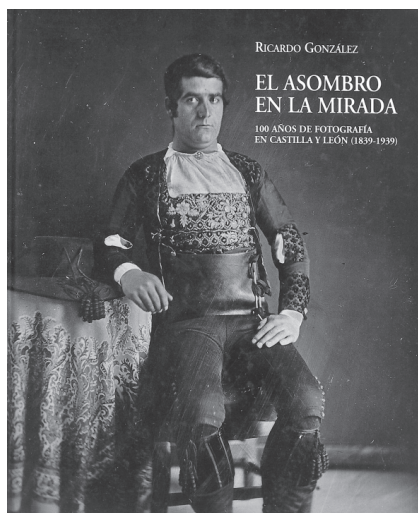
<sup>50</sup> GARÓFANO SÁNCHEZ, Rafael (1993): *Cádiz en la fotografía del siglo XIX*, Cádiz, Unicaja.

<sup>51</sup> VEGA, Carmelo (1995 y 1997): *La isla mirada. Tenerife y la fotografía (1839-1939)*, 2 tomos, Santa Cruz de Tenerife, Centro de Fotografía Isla de Tenerife.

<sup>52</sup> PIÑAR SAMOS, Javier (1997): *Fotografía y fotógrafos en la Granada del siglo XIX*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada y Ayuntamiento de Granada.



AA.VV., *Introducción a la Historia de la fotografía en Cataluña*, Barcelona/Madrid, Lunwerg Editores y Museo Nacional d'Art de Catalunya, 2000.



Ricardo González, *El asombro en la mirada. 100 años de fotografía en Castilla y León (1839-1939)*, Salamanca, Consorcio Salamanca 2002, 2002.

la *fotografía en Sevilla*, de Miguel Ángel Yáñez Polo<sup>53</sup>. En 1999, Carlos Teixidor Cadenas publica su libro *La fotografía en Canarias y Madeira. La época del daguerrotipo, el colodión y la albúmina, 1839-1900*<sup>54</sup>.

Aunque este tipo de publicaciones se ha prolongado hasta nuestros días, en trabajos como *Historia de la fotografía en Gijón (1839-1936)*, de Francisco Crabifosse Cuesta<sup>55</sup>, o *Fotografía a Mallorca, 1839-1936*, de Maria-Josep Mulet<sup>56</sup>, lo cierto es que desde el año 2000 ha empezado a desarrollarse un nuevo modelo que, aún planteando una estructura de historia local, formula una ampliación bien del marco territorial (desde lo provincial a lo regional) o bien, de la cronología estudiada, planteando una continuidad lógica y necesaria de nuestra historia de la fotografía desde sus inicios hasta la actualidad.

<sup>53</sup> YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel (1997): *Historia general de la fotografía en Sevilla*, Sevilla, Sociedad Nicolás Monardes y Sociedad de Historia de la Fotografía Española.

<sup>54</sup> TEIXIDOR CADENAS, Carlos (1999): *La fotografía en Canarias y Madeira. La época del daguerrotipo, el colodión y la albúmina, 1839-1900*, Madrid, Carlos Teixidor Cadenas.

<sup>55</sup> CABRIFOSSE CUESTA, Francisco (2000): *Historia de la fotografía en Gijón (1839-1936)*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular.

<sup>56</sup> MULET, Maria-Josep (2001): *Fotografía a Mallorca, 1839-1936*, Barcelona, Lunwerg Editores.



En esta línea, podemos incluir trabajos —publicados todos ellos con motivo de una serie de exposiciones de igual título— como *Introducción a la Historia de la Fotografía en Cataluña*<sup>57</sup>; *El asombro en la mirada. 100 años de fotografía en Castilla y León (1839-1939)*, de Ricardo González<sup>58</sup>; *Derroteros de la fotografía en Canarias (1839-2000)*<sup>59</sup>; o *Fotografía en la región de Murcia (1940-2003)*, de Juan Manuel Díaz Burgos, que ampliaba una publicación anterior titulada *1863-1940. Fotografía en la región de Murcia*.

## REPENSANDO MODELOS

Una de las características más interesantes de estas últimas publicaciones ha sido el intento de redefinir la posición del historiador de la fotografía ante la propia disciplina con la que trabaja, sometiéndola a un discurso crítico de indagación en las metodologías utilizadas. Así, en sus «Notas sobre la exposición», David Balsells, responsable del departamento de fotografía del MNAC, intentaba aclarar en un «esbozo metodológico» los criterios que explicaban esa apuesta por una visión de conjunto establecida en la exposición *Introducción a la Historia de la Fotografía en Cataluña*, una visión que obligaba a planteamientos de síntesis y a recapitular a partir de «ideas existentes» y no tanto de «proponer nuevas perspectivas»: «Cada generación», señaló Balsells, «ha de reescribir la historia de acuerdo con sus condiciones. La historia que se presenta aquí es más un intento de ordenar y reunir ideas e historias ya escritas a lo largo de las dos últimas décadas que no de presentar nuevas construcciones historiográficas. Éste es un recorrido posible que no excluye otros. Futuras generaciones encontrarán aquí una narración frente a la que identificarse, ya sea por vía de la afirmación o de la negación».

Para Balsells, la «flexibilidad metodológica» que utilizaban los autores de los textos del catálogo no estaba reñida «con la búsqueda de una especificidad disciplinar de la fotografía, de una forma de autonomía» sobre la que construir una idea de «cultura fotográfica» que permitiera «desvincular relativamente la historia de la

---

<sup>57</sup> AA.VV. (2000): *Introducción a la Historia de la Fotografía en Cataluña*, Barcelona, Lunwerg Editores y Museo Nacional d'Art de Catalunya. Este libro, catálogo de la exposición organizada por el Museo Nacional d'Art de Catalunya, fue concebido «con la voluntad de estructurar la cronología histórica de la fotografía [en Cataluña] desde sus inicios, en el año 1839, hasta la actualidad». Esa cronología general quedó articulada en los textos de Juan Naranjo, «Nacimiento, usos y expansión de un nuevo medio. La fotografía en Cataluña en el siglo XIX»; Joan Fontcuberta, «La fotografía catalana de 1900 a 1940: el camino hacia la modernidad»; Pere Formiguera, «La segunda ruptura. La fotografía catalana de los años cincuenta y sesenta»; y Laura Terré Alonso, «Otro fin de siglo. La fotografía en Cataluña de 1975 a 1999».

<sup>58</sup> GONZÁLEZ, Ricardo (2002): *El asombro en la mirada. 100 años de fotografía en Castilla y León (1839-1939)*, Salamanca, Consorcio Salamanca 2002.

<sup>59</sup> VEGA DE LA ROSA, Carmelo (2002): *Derroteros de la fotografía en Canarias (1839-2000)*, Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias y La Caja de Canarias.



fotografía de la historia del arte moderno», para construir una «historia de la cultura fotográfica» en la que la fotografía quedara identificada como «un fenómeno en cierto modo extraartístico»<sup>60</sup>.

Por su parte, en la introducción de su libro, Ricardo González defendía la singularidad metodológica de la historia local de la fotografía en los siguientes términos: «partiendo de una mirada claramente localista trataremos de aprehender el hecho fotográfico en su conjunto, de colocar la evolución local del medio en el contexto nacional e internacional. Se pretende, en definitiva, ver el fenómeno fotográfico en relación con la evolución de su medio ambiente cultural, político y socioeconómico». Además, frente a la indefinición metodológica de buena parte de las historias locales de la fotografía, colocaba su trabajo en una determinada línea historiográfica, desviando su estudio desde los criterios de la historia del arte a la «historia de la tecnología y el análisis de los valores culturales y económicos que producían esas imágenes». «La fotografía», aclaraba al lector, «se interpreta aquí como una serie de progresos técnicos con una base socioeconómica sin raíces artísticas definidas; [...] es preciso preguntarse por qué se hicieron y qué representan esas imágenes»<sup>61</sup>.

Ése debería ser, sin duda, el objetivo de toda historia de la fotografía: reflexionar sobre el origen de las imágenes (el porqué se hicieron) y analizar aquello que representan. Esto convierte a la fotografía en un problema básico de representación en el que también es posible indagar en el cómo se hicieron esas imágenes. Y no me refiero sólo a los motivaciones o limitaciones técnicas, sino al modo en que la mirada del fotógrafo participa de unas estructuras ideológicas y culturales compartidas. La fotografía sería entonces —sin renunciar en ningún caso a su autonomía— la expresión de una sensibilidad propia de un tiempo determinado. Tal vez por eso es posible, como propone Ricardo González, entender el fenómeno de la fotografía como conjunto partiendo de soluciones y respuestas locales.

Algunas de estas ideas, en apariencia opuestas a los planteamientos defendidos por Ricardo González, justificaron nuestro proyecto *Derroteros de la fotografía en Canarias*. La exposición «surgió de la necesidad de delinear un mapa general de la fotografía en las islas desde 1839 hasta la actualidad», en el que «debían quedar señalados sus hitos más significativos, es decir, las tendencias estéticas dominantes, las obras más genuinas, los discursos fotográficos más relevantes y los autores más representativos de cada uno de los periodos tratados», ofreciendo al lector, y al espectador de la exposición, «las claves para comprender los diferentes contextos en los que los fotógrafos han tenido que desarrollar su trabajo» y así poder reconstruir «los fenómenos de recepción, asimilación y adaptación de estilos; de persistencia y reproducción de modelos icónicos; o, en fin, de innovación y ruptura de los lenguajes fotográficos»<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> BALSELLS, David, «Notas sobre la exposición», *op. cit.*, pp. 345-353.

<sup>61</sup> GONZÁLEZ, Ricardo, *op. cit.*, p. 9.

<sup>62</sup> VEGA DE LA ROSA, Carmelo, *op. cit.*, p. 10.

La tendencia a ubicar los parámetros metodológicos utilizados por sus autores que aparece ya en estas publicaciones recientes sobre historia de la fotografía en España es, en realidad, un síntoma evidente de madurez de nuestros investigadores y la consecuencia directa de una corriente de opinión que, desde mediados de los 90, ha insistido en la necesidad de reflexionar sobre los modelos historiográficos al uso. En este terreno, hay que apuntar el carácter pionero del libro *Fotografía y métodos históricos: dos textos para un debate* que, en 1994, publicaron conjuntamente las Aulas de Fotografía de las Universidades de Cantabria y de La Laguna, con dos breves ensayos: uno, de Bernardo Riego, titulado «De la fotohistoria a la historia con la fotografía. La historiografía española y los debates internacionales sobre la Fotografía como objeto histórico»; y otro mío, con el título de «Imágenes contaminadas. La fotografía en la Historia del Arte». Como apuntaba el propio Bernardo Riego, «parece que ha llegado el momento de hacer una reflexión en voz alta sobre algunos aspectos de la construcción de esa historia de la fotografía. La constatación de que se ha avanzado no debe ser una afirmación autocomplaciente, sino la evidencia de que estamos ante nuevos retos que debemos tener presentes y a los que hay que intentar dar respuestas adecuadas. Ésta es la motivación de este texto que no intenta excluir las diferentes visiones existentes ni desdeñar el trabajo realizado, sino poner en términos adecuados el papel de la fotografía en relación con la Historia»<sup>63</sup>.

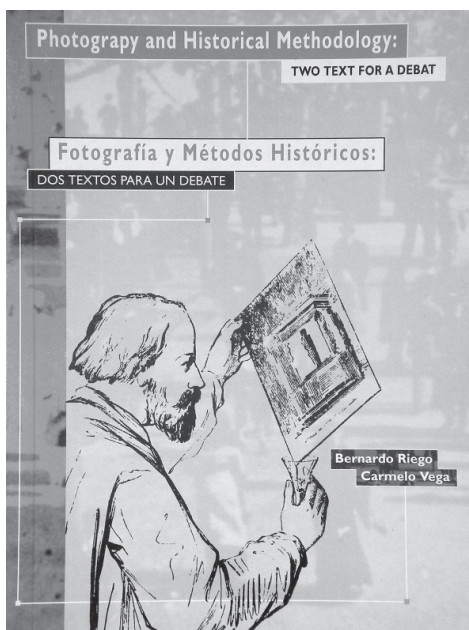
A esta línea de acción han contribuido diversos hechos significativos: en primer lugar, la traducción al castellano de trabajos que incidían en este tipo de enfoques como, por ejemplo, el libro *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas* (1998), en el que su autor, Régis Durand, planteaba el dilema de con «¿qué historia(s)?» construimos nuestra aproximación a la fotografía o dicho de otro modo, qué historia elegimos en el conjunto de todas las «historias posibles» de la fotografía<sup>64</sup>.

En segundo lugar, la celebración de eventos destinados específicamente al debate de este tipo de cuestiones, como el I Congreso Universitario sobre Fotografía Española, que tuvo lugar en Pamplona en 1999, dedicado a la *Historia de la fotografía del siglo XIX en España: una revisión metodológica*, en el que participaron diversos historiadores nacionales y extranjeros sobre esta materia, o las ya citadas jornadas sobre *La(s) historia(s) de la(s) fotografía(s)*, en Valencia (2006). «La historia de la fotografía en nuestro país», escribía Asunción Domeño en las conclusiones de las Actas de ese Congreso Universitario, «está escribiendo sus primeros renglones, se halla necesitada de estudios concretos que posibiliten esa visión de conjunto que es la que permite definir las líneas maestras, las corrientes estéticas de la fotografía.

---

<sup>63</sup> RIEGO, Bernardo y VEGA, Carmelo (1994): *Fotografía y métodos históricos: dos textos para un debate*, Santander, Aulas de Fotografía Universidad de Cantabria y Universidad de La Laguna, p. 11.

<sup>64</sup> DURAND, Régis (1998): *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.



Bernardo Riego y Carmelo Vega, *Fotografía y métodos históricos. Dos textos para un debate*, Santander, Aulas de Fotografía Universidad de Cantabria y La Laguna, 1994.

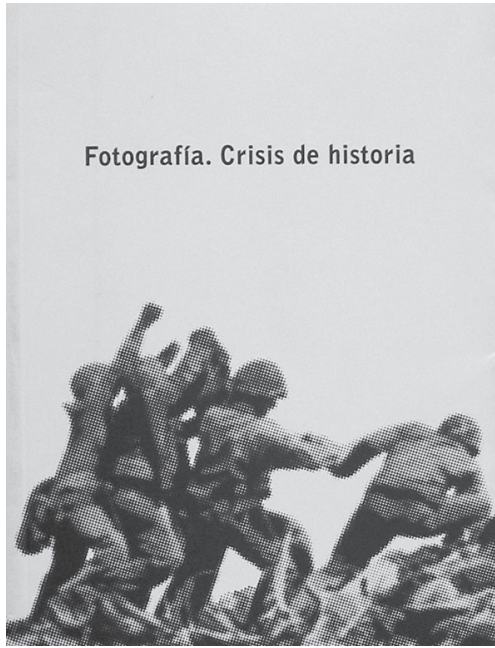


Régis Durand, *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.

Una investigación rigurosa, que contemple el hecho fotográfico en el entramado de su contexto, permitirá definir los criterios de la historización de la fotografía, de la periodización o del análisis del hecho estético, es decir, permitirá determinar la metodología o metodologías adecuadas a su naturaleza»<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> DOMENO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción, «Presentación», en AA.VV. (2002): *Historia de la fotografía del siglo XIX en España: una revisión metodológica*, Pamplona, Gobierno de Navarra, p. 18. Las aportaciones a este Congreso fueron, por orden de intervención: Lee Fontanella, «¿En qué consiste el valor de una fotografía o de una colección fotográfica?»; Marie-Loup Sougez, «En torno a la historia de la fotografía en España: autocrítica y sugerencias»; Gerardo Kurtz, «El proceso de relectura de la fotografía del siglo XIX y la revisión de la función fotográfica. Un conflicto semántico y metodológico»; Asunción Domeño Martínez de Morentín, «El legado Ortiz Echagüe: trayectoria de una institución fotográficas española»; Jorge Latorre, Santa María del Villar: fotógrafo turista. Una metodología decimonónica para un fotógrafo moderno»; Carmelo Vega, «Divergencias, correspondencias: extravíos de la fotografía en la Historia del Arte»; Michel Frizot, «La photographie comme non-histoire de l'art»; Larry J. Schaaf, «Magic made reality»; Roy Flukinger, «Photography for an american academy»; Isabel Ortega, «La fotografía en las bibliotecas: fuentes bibliográficas y fondos patrimoniales»; y Juan Naranjo, «Otras miradas. Fotografía y modernidad en el siglo XIX».

## Fotografía. Crisis de historia



Joan Fontcuberta (ed.), *Crisis de Historia*,  
Barcelona, Actar, 2002.

En tercer lugar, la edición en 2002 del proyecto *Fotografía. Crisis de historia*, libro coordinado por Joan Fontcuberta y que nuevamente reunía un conjunto de textos de especialistas españoles y extranjeros que, desde hacía tiempo, venían profundizando en la historia de la fotografía desde la perspectiva del análisis de modelos y metodologías. «La fotografía», señalaba Fontcuberta, «se ha sentido periódicamente en la necesidad de repensar su historia. De una forma cíclica, los expertos han cuestionado el conocimiento y la interpretación del pasado y, a menudo, esas fases críticas se han correspondido con problemáticas particulares, perfectamente legítimas pero que quedaban inscritas sólo como mensajes subliminales paralelos al discurso oficial, como si el debate historiográfico instrumentalizara de hecho unos intereses no confesados»<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Los autores y textos incluidos en el libro fueron: Joan Fontcuberta, «Revisitar las historias de la fotografía»; Ian Jeffrey (texto sin título); Bernardo Riego, «De la 'Escuela Newhall' a las 'historias' de la fotografía: experiencias y propuesta de futuro»; José Antonio Navarrete, «Adiós, Mr. Newhall»; Carmelo Vega, «Reflexiones para una nueva historia de la fotografía»; Daniel Girardin, «Historias de la fotografía, historia de las fotografías»; Boris Kossov, «Reflexiones sobre la historia de la fotografía»; Mounira Khémir, «Escribir la historia 'abrir las fisuras'»; Teresa Siza, «Reflexiones a disgusto»; Joan Naranjo (texto sin título); Henning Steen Wettendorff, «El campo de la profundidad»; Andrea Kunard, «El arte mecánico: algunos debates históricos sobre arte y fotografía»; Johann Swinnen, «Reciclar la realidad: buscar una infraestructura histórica de la paradoja al paroxismo»;

## EPÍLOGO

En los últimos años, la bibliografía española relacionada con la historia de la fotografía ha continuado incrementándose con nuevos títulos y nuevas propuestas que confirman las transformaciones radicales y el incesante dinamismo que ha alcanzado este ámbito de la investigación, lejos ya de las incertidumbres y vacilaciones que teníamos hace tan sólo dos décadas<sup>67</sup>.

Por supuesto, todo puede mejorarse, y somos conscientes de las graves carencias que en este sector tenemos aún hoy en nuestro país como, por ejemplo, la falta de centros nacionales (o autonómicos) de documentación y estudio sobre la fotografía, o la escasa financiación de proyectos para la recuperación del patrimonio fotográfico. Sin embargo, los avances conquistados —en ocasiones demasiado lentos y titubeantes— deben considerarse como logros irrevocables de una fotografía española que partiendo de sus graves carencias y lagunas ha buscado y encontrado, a veces de forma improvisada e intuitiva, una manera de hacer su propia historia, es decir, una manera de pensarse, de interpretarse, de hacerse visible.



---

Vincent Lavoie, «El instante de la historia»; Hubertus von Amelnunxen, «Fotografía de la historia-Historia de la fotografía. Algunas observaciones periféricas»; André Gunthert, «La fotografía, laboratorio de una historia de la modernidad»; y Mariona Fernández, «Historia de la fotografía. Selección bibliográfica».

<sup>67</sup> A los proyectos editoriales sobre fotografía ya consolidados o renovados de Gustavo Gili o de Lunweg, habría que añadir otras experiencias más modestas pero de gran interés, como la colección *Biblioteca de la imagen* (editada por el Centre de Recerca i Difusió de la imatge del Ajuntament de Girona y CCG Ediciones), o las monografías que con el título de *Archivos de la Fotografía* ha publicado el Photomuseum de Zarautz, única institución museística dedicada exclusivamente a la historia de la fotografía en el territorio nacional. Entre las publicaciones más recientes quisiera destacar dos propuestas que siguen el modelo de historia «colectiva», implantado sobre todo a partir de la *Nouvelle Histoire de la Photographie* (París, Bordas, 1994) dirigida por el francés Michel Frizot: me refiero a la ya citada, *La fotografía en España, de los orígenes al siglo XXI*, volumen XLVII de la colección Summa Artis. Historia General del Arte (2001), redactada por Juan Miguel Sánchez Vigil (coordinador de la edición), Gerardo F. Kurtz, Joan Fontcuberta e Isabel Ortega; y a la *Historia General de la fotografía* (Madrid, Cátedra, 2007), realizada por Marie-Loup Sougez (coordinadora), María de los Santos García Felguera, Helena Pérez Gallardo y Carmelo Vega.