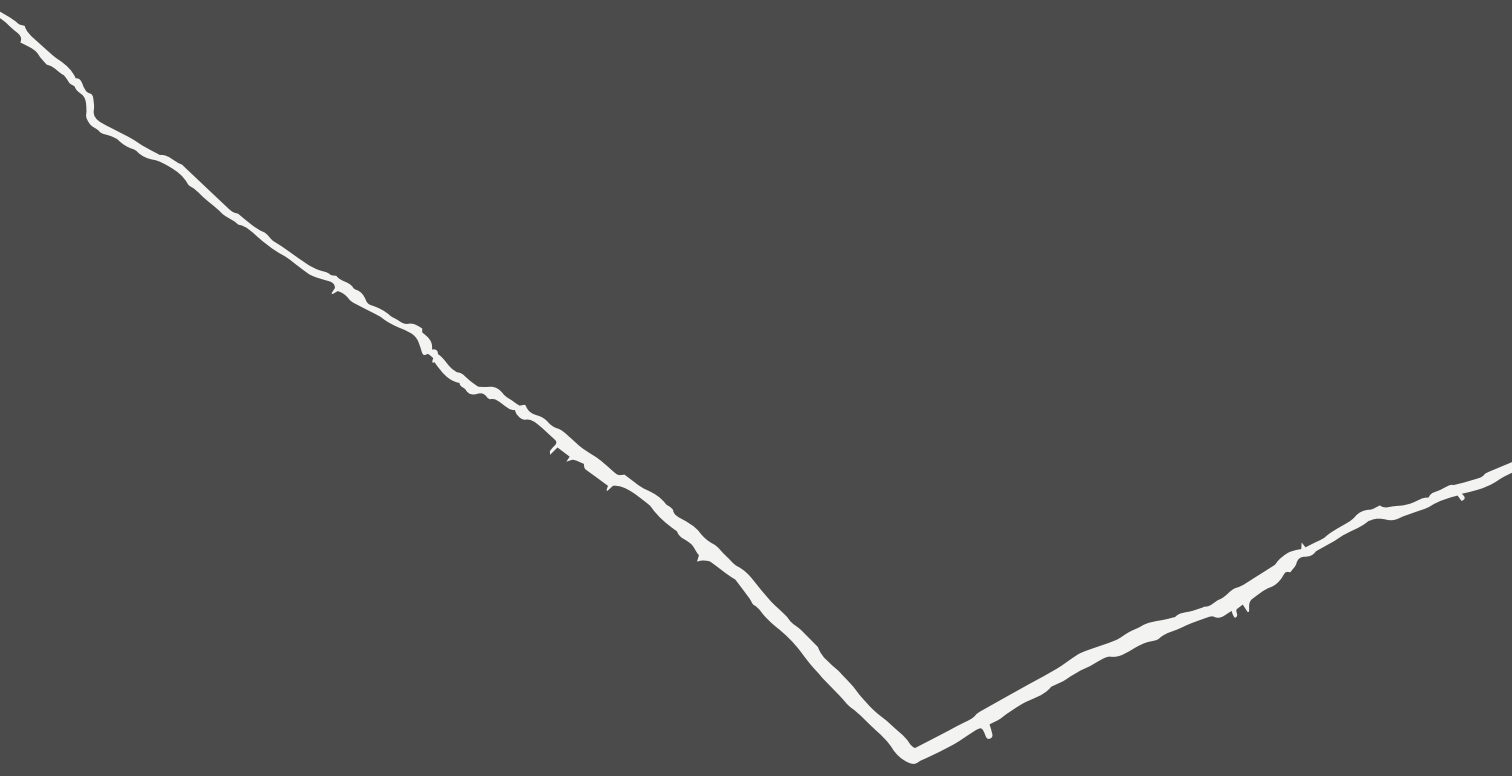
Sobre fotografía

Una mirada transversal desde la educación, el patrimonio, la creación y las industrias culturales

Natalia Garcés y Pedro Vicente Mullor (eds.)



EDITA

Universidad de Alcalá

PROMUEVE

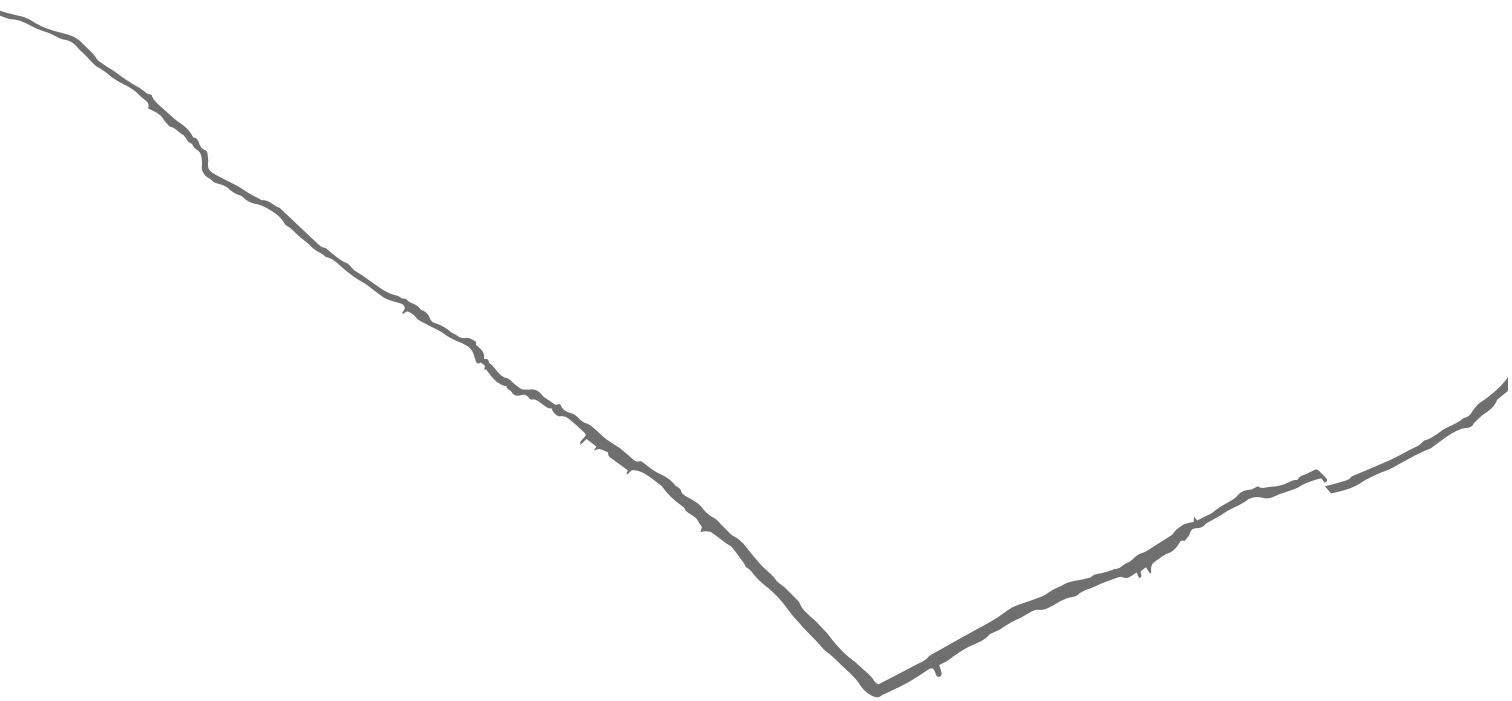
PLATAFORMA CENTRO DE FOTOGRAFÍA E IMAGEN

COLABORA

FUNDACIÓN GENERAL UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

Sobre fotografía

Una mirada transversal desde la educación,
el patrimonio, la creación y las industrias culturales



Sobre fotografía

Una mirada transversal desde la educación,
el patrimonio, la creación y las industrias culturales

Natalia Garcés y Pedro Vicente Mullor (eds.)

EDITA

Universidad de Alcalá

PROMUEVE

PLATAFORMA CENTRO DE FOTOGRAFÍA E IMAGEN

COLABORA

FUNDACIÓN GENERAL UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

Editores
Natalia Garcés Fernández
Pedro Vicente-Mullor

Comité científico
María Concepción Casajús Quirós
Carma Casulá
Luis Castelo Sardina
Natalia Garcés Fernández
Toya Legido García
Rafael Trobat Bernier
Pedro Vicente-Mullor
Tomás Zarza Núñez

Textos
Teo Allaín Chambi, Felipe Alonso Company, Toni Amengual, Josu Aramberri Miranda, Mireia Ávila González, Marina Balagué, Julián Barón, María Dolores Barrena Delgado, Lourdes S. Basolí, David de Ben Ojea, Sara Berasaluce, Iñaki Bergera, Rubén Blanes Mora, María Concepción Casajús Quirós, Luis Castelo Sardina, Carma Casulá, Imma Cortés, Ignacio Evangelista, Alicia Fernández Barranco, Jorge Fernández Bazaga, Juan Antonio Fernández Rivero, Andrés Garay, Natalia Garcés Fernández, María Teresa García Ballesteros, Tamara García Iglesias, Eli Garmendia Lacunza, José Gómez Isla, Pablo Gómez Tribello, Ana González Casero, Beatriz S. González Jiménez, Grupo de Conservación del Patrimonio Fotográfico, Ricardo Guixà, Rocío Gutiérrez, Susana Herreras Sala, Pilar Irala, Joel Jiménez Jara, Daniel A. Jorge Trujillo, Toya Legido García, Francisco J. López Estrada, María Jesús, López Gómez, Feliciano López Pastor, Ricard Martínez Teruel, Pilar Mayorgas, Elisa Miralles, Eunice Miranda Tapia, Carles Mitjà, María del Rocío Mogollón Naranjo, Alice Montell, Virginia Morant Gisbert, Lucía Morate Benito, Susana Muriel Ortiz, Alejandra Nieto Villena, Silvia Omedes, Lucía Osuna, Pedro Palleiro Sánchez, Lucía C. Pérez Moreno, Carlos Pericás Reaño, Mireia Plans, Nuria Prieto Escuer, Miguel Ángel Rego Robles, Jorge Luis Rodríguez Aguilar, Lucía Rojo Iranzo, Elena de la Rua, Ignacio Rubiera Álvarez, Pablo Ruiz García, María de los Santos García Felguera, Laura San Segundo, José Vicente Saz Pérez, David Schäfer, Álvaro Solbes García, María Pilar Solís Hernández, Angélica Soleiman López, Rubén Tortosa Cuesta, Rafael Trobat Bernier, José María Uría Fernández, María Luisa Vázquez de Ágredos Pascual, Natalia Vázquez Rodríguez, Carlos G. Vela, Pedro Vicente-Mullor, Jorge Yeregui, Marina Zalazar Díaz, Tomás Zarza Núñez.

Identidad visual, diseño y maquetación
Ignacio Garcés Fernández
Melanie Tamurejo Gomez

Corrección ortotipográfica
Ignacio Garcés Fernández

© de los textos
Sus autores

© de las imágenes
Sus autores

ISBN
978-84-19745-98-9

Edita

Universidad de Alcalá | EDITORIAL UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

©Editorial Universidad de Alcalá

Agradecimientos: Jon Uriarte, Gabriela Cendoya, Marta Gili, Alejandro Castellote, Carlos Gollonet, Laia Abril, Sara Rivera Dávila, Joan Boadas, David Iglesias, Sergi Griñó, Asunción Domeño, Ane Abalde Amezaga, Pepe Font de Mora, Alberto Anaut, Daniel Belinchón, Joan Sarró Planas, Mónica Allende, Alicia Ventura, Santi Palacios, Eugenio Recuenco, Iñaki Lungarán, Daniel Canogar, Paloma Rincón, Carolina Rojo, Xavier Ribas, Dolors Tapias, Raquel Fernández Pascual, Antonio Pérez Río, Julián Barón, Marta L. Sánchez, Juan Manuel López Fuentes, Remedios Zafra, Andrés Pachón, Manuel San Frutos, Marta Soul, Taller Estampa, Emilio Morenatti, Martí Llorens, Juan Manuel Castro Prieto, Lua Ribeira

El libro *Sobre fotografía. Una mirada transversal desde la educación, el patrimonio, la creación y las industrias culturales* ha sido editado por la Universidad de Alcalá y promovido por la Plataforma Centro de Fotografía e Imagen con la colaboración de la Fundación General de la Universidad de Alcalá.

Universidad de Alcalá

Rector
José Vicente Saz Pérez

Director para las Artes y la Cultura de la Universidad de Alcalá
José Raúl Fernández del Castillo Díez

PLATAFORMA CENTRO DE FOTOGRAFÍA E IMAGEN

Presidenta
Sandra Maunac

Vicepresidenta
Carmen Dalmau

FUNDACIÓN GENERAL UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

Directora General
María Teresa del Val Núñez

Directora del Aula de Fotografía
Natalia Garcés Fernández

José Vicente Saz
Rector de la Universidad de Alcalá

A mediados del siglo XIX la ciencia regaló a la humanidad un milagro, un aparato capaz de congelar el tiempo, luchar contra el olvido y servirse de la luz para convertir cada instante irrepetible en una obra de arte. Desde entonces, la fotografía ha iluminado el mundo con imágenes que contienen nada menos que «la humanidad del momento» (Frank, 1961), parafraseando a Robert Frank, y que abordan todos los temas posibles que, como decía Ansel Adams, «mueven a sentir, pensar y soñar» (Fondiller, 1980). Agradezco la oportunidad de poder escribir estas palabras de introducción a esta obra que se introduce en todas y cada una de las facetas del sector, en especial, en España: su presente, los retos y las oportunidades de futuro, y lo que se precisa para la próxima creación del Centro Nacional de Fotografía.

Este centro será una entidad dedicada a la imagen para responder a una inquietud histórica por conservar y dar valor a nuestro patrimonio fotográfico común, animar a explorar todas las posibilidades que ofrece la fotografía, inspirar nuevas creaciones, y transmitir, divulgar y reivindicar esta disciplina documental y artística a la que España aporta brillantes autores de reconocido prestigio.

El libro que usted tiene en sus manos servirá como guía con las líneas que habrá que seguir para lograr el mejor centro de fotografía posible, que será una referencia nacional e internacional para el sector. Este volumen ofrece textos inéditos y comunicaciones tomando como base el congreso internacional «Sobre fotografía. Conversaciones desde la creación, educación, industrias y patrimonio», celebrado en marzo de 2023 y que contó con la asistencia presencial de ciento ochenta profesionales y casi trescientos en línea. Este evento lo organizó la Plataforma Centro de Fotografía e Imagen con la colaboración de la Universidad de Alcalá.

El simposio se suma a las numerosas acciones de la Universidad de Alcalá en relación con la fotografía, como el Archivo COVID, en el que colaboran más de ochocientos profesionales, así como las iniciativas del Aula de Fotografía de la Fundación General de la Universidad de Alcalá.

En la Universidad de Alcalá reconocemos la fotografía como «un medio innegablemente poderoso» (Manotani, 2012), en

palabras de Steve McCurry, y entendemos, como Henri Cartier-Bresson, que quien la ejerce con maestría aporta información «a un mundo abrumado por preocupaciones y lleno de gente que necesita la compañía de las imágenes» (Cartier-Bresson, 1997), y también «emite juicios sobre lo que ve», lo que «implica una enorme responsabilidad». Las imágenes, con su fuerza, ayudan a comprender y a enfrentarnos a la realidad que nos rodea. La Universidad de Alcalá, lejos de mantenerse ajena a esta capacidad, está dispuesta a profundizar en ella y explorar cómo aprovecharla para dar respuesta a las múltiples demandas de nuestra sociedad, y tornar cuanto se antoje negativo en positivo, pensando siempre en un futuro en libertad, en el que predominen la justicia y la paz. Es el objetivo de la Universidad de Alcalá desde su creación, en 1499, como el primer campus universitario planificado de Occidente, cuyo legado ha reconocido la UNESCO al distinguirla como la única Universidad española declarada Patrimonio de la Humanidad.

Espero que este libro despierte en quien lo lea esa curiosidad propia del fotógrafo y que le resulte de utilidad.

Bibliografía

Cartier-Bresson, H (1997) A*merican Photo. Collector's Issue - Master series number 2: Henri Cartier-Bresson*. Septiembre-octubre.

Fondiller, H. V. (1980) *The best of Popular Photography*. Nueva York: Watson-Guptill Pubns.

Frank, R. (1961) *Aperture, The Robert Frank Issue*, 9(1).

Manotani, T. (2012) *Behind Photographs (Archiving photographic legends)*. Channel Photographics.

Presentación del congreso. De izquierda a derecha: Natalia Garcés, José Vicente Saz, Juan Manuel Castro Prieto y Pedro Vicente. Imagen tomada durante la celebración del congreso. Fotografía de Iván Spínola (detalle).


PLATAFORMA
CENTRO DE
FOTOGRAFÍA
E IMAGEN
Sobre fotografía

Comisión Plataforma Centro de Fotografía e Imagen

El 26 de mayo de 2021 el Círculo de Bellas Artes de Madrid acogió la presentación del manifiesto elaborado por la asociación «Plataforma por un Centro de Fotografía e Imagen» con el objetivo último de la creación del tantas veces postergado Centro de Fotografía e Imagen en España; un centro con vocación de representar a la gran comunidad de la fotografía española, incorporando la diversidad cultural de todo el Estado.

Tras esta primera presentación, la asociación recibió muy rápidamente un gran apoyo, contando en la actualidad con más de 8.500 miembros. Esta plataforma pretende aglutinar a profesionales y expertos de la creación, de la gestión cultural, del comisariado, de la edición, de las galerías, de la educación, de la historiografía, de la conservación, de la restauración, así como muchos de los actores y actrices y asociaciones que conforman la gran familia fotográfica española. Juntos y juntas reclaman un centro que preserve el patrimonio visual, estimule la creación contemporánea y reactive el sector.

Seis meses más tarde de dicha presentación, la asociación recibió con entusiasmo el anuncio del actual gobierno de su compromiso para instaurar el Centro Nacional de Fotografía en Soria.

Ante esta nueva perspectiva, desde esta misma plataforma se consideró que era el momento de organizar un gran congreso internacional que permitiera entender y analizar lo que se ha conseguido en todo el Estado español, tanto desde una mirada patrimonial como desde la educación, la creación y la industria, con el fin de detectar las carencias existentes, así como proponer soluciones y comparar los modelos existentes en otros países.

Después de largos meses de preparación, los días 9, 10 y 11 de marzo de 2023 se celebró el Primer Congreso Internacional «Sobre Fotografía. Conversaciones desde la creación, educación, industrias y patrimonio» en la Universidad de Alcalá, organizado, por tanto, por la Plataforma Centro de Fotografía e Imagen en colaboración con la Universidad de Alcalá.

Uno de los objetivos fundamentales de este congreso era el de generar un espacio de reflexión y conocimiento sobre la realidad y las oportunidades de la fotografía en España, mirando tanto

dentro como fuera de nuestras fronteras, para generar un conocimiento que fuera útil en la creación de un centro acorde con nuestro tiempo y nuestras realidades diversas.

Por ello, se estructuró el congreso en torno a cuatro bloques temáticos: creación fotográfica, educación de la fotografía, industria(s) fotográfica(s) y patrimonio y archivos fotográficos. Cada uno de estos bloques se organizó en torno a mesas de diálogo —con la presencia de reconocidos profesionales del sector— junto con la presentación de comunicaciones, por parte de investigadores desde diferentes campos de la fotografía. Un total de 121 profesionales analizaron, desde estas diferentes perspectivas, la situación de la fotografía en España en el presente y debatieron sobre su futuro y sus retos.

Este congreso fundacional se concibió como un estado de la cuestión de la fotografía en España. Partiendo de una mirada histórica y de un análisis del entorno actual, tanto las mesas redondas como las diferentes comunicaciones trataron de ofrecer, siempre de forma abierta e integradora, un diagnóstico de la situación, que nos permitiera buscar nuevas estrategias de desarrollo, consolidación e internacionalización en campos tan diversos de la fotografía como son el patrimonio, la educación, la creación y la industria.

Tres días, por tanto, que nos permitieron comprender que «la fotografía, lejos de ser un lenguaje autóctono, ha ido atravesando la historia contaminándose, volviéndose más polifónica, amplificando de esta manera las interpretaciones que de ella se pueden extraer y ofreciendo una multiplicidad de relatos con los que reescribir el pasado y para reflexionar sobre el presente» (Castellote, 2018). Tres jornadas que mostraron también el rico ecosistema ya existente. Una comunidad variada, formada y entusiasta que, aunque sustenta en unas estructuras de extrema fragilidad, sigue trabajando con gran resiliencia.

Gracias a ello logramos dibujar nuevas perspectivas para poder pensar sobre nuestro presente y sobre todo para intentar no cometer los mismos errores en el futuro.

Ahora, a través de esta publicación podremos volver a leer todo lo que cada una de las personas que participaron nos ofrecieron. Gracias de nuevo a cada una de ellas por haber participado y permitirnos poder seguir creyendo que juntos podremos construir, desde una perspectiva más sólida, un Centro Nacional de Fotografía que responda a todas las necesidades de nuestra compleja realidad.

Desde la Plataforma, que nace como asociación, por tanto, convencidos de que desde lo colectivo y desde la independencia podemos y debemos reclamar el mejor centro posible, seguiremos diseñando iniciativas para seguir trabajando juntos. Esta publicación es reflejo de ello, tras el congreso en julio de ese mismo año se aprobó el Real Decreto para la creación del futuro Centro Nacional de Fotografía en Soria.

Por tanto, se puede decir que juntos hemos logrado avanzar, aunque quede mucho camino aún por delante. Por nuestra parte, seguiremos trabajando para tejer más comunidad, y esto es lo que pretendemos a través de esta publicación, porque estamos convencidos de que solo unidos podemos lograr el mejor Centro para todas y todos.

Bibliografía

Castellote, A. (2018) «Nuestra Colección». En *25 años colección pública de fotografía Alcobendas: nuevas adquisiciones 2013-2017*. Catálogo de la exposición «Nuevas Adquisiciones 2013-2017» (Centro de Arte, Alcobendas, del 28 de noviembre de 2018 al 2 de febrero de 2019). Alcobendas: Ayuntamiento de Alcobendas. Disponible en: https://issuu.com/centrodeartealcobendas/docs/cat_logo_25_a_os_optimizado_af [consultado 3-10-2024].

ÍNDICE

BLOQUE 1. CREACIÓN

Realidad e imaginación ***25***
María Concepción Casajús Quirós y Rafael Trobat Bernier

Del registro fotográfico a la imagen computacional ***43***
Tomás Zarza Núñez y Toya Legido García

Misión fotográfica MuWo. Mapa interactivo de edificios diseñados por arquitectas españolas ***61***
Beatriz S. González Jiménez y Lucía C. Perez Moreno

El paraíso Come Carne ***73***
Elena de la Rua

NwnPhoto ***85***
Felipe Alonso Compañy

VOR: antes del satélite ***103***
Ignacio Evangelista

Un hilo de piedras ***115***
Joel Jiménez Jara

Sobre la importancia de los proyectos frustrados ***131***
Jorge Yeregui

One can only give examples of it (2018-2019) ***151***
Laura San Segundo

Las cigarreras de Alicante ***167***
Lucía Morate Benito

#serlobas ***183***
Lourdes S. Basolí y Elisa Miralles

Material sensible. Fotografía participativa y abusos sexuales en la infancia ***197***
Mireia Plans, Alice Montell, Carlos G. Vela y Silvia Omedes

Retrato Nómada ***215***
Eli Garmendia Lacunza y Carlos Pericás Reaño

Passenger Tales ***229***
Nuria Prieto Escuer

Un western andaluz (Misión Lindes) ***245***
Pilar Mayorgas

Visiones de lo real: el impacto de la fotografía científica en la creación fotográfica contemporánea ***265***
Ricardo Guixà

Salvo libros y catálogos. Edición de la fotografía en España, tras la voz de Jorge Rueda ***285***
Julián Barón, Rocío Gutiérrez y Lucía Osuna

Los límites de la imagen: procesos de transferencia como extensión del significado de la imagen fotográfica digital ***309***
Rubén Tortosa Cuesta y Mireia Ávila González

Autorretrato de un navío llamado archivo. Instalación fotográfica en el 30 aniversario de la creación del Arxiu del Port de Tarragona ***327***
Ricard Martínez Teruel y Susana Muriel Ortiz

Amor por la fotografía. Fotografiar por amor ***341***
Toni Amengual

BLOQUE 2. EDUCACIÓN

La paradoja de la fotografía en la universidad ***349***
Luis Castelo Sardina y Pedro Vicente-Mullor

Trabajos de fin de grado. Enseñanza e investigación fotográfica en el ámbito de la arquitectura ***361***
Iñaki Bergera

Fotografía en educación, una propuesta: creación currículo e identidad ***379***
Jorge Fernández Bazaga

El taller artístico-pedagógico de diseño fotográfico: una introducción necesaria ***391***
Jorge Luis Rodríguez Aguilar

La fotografía en la formación inicial del técnico superior de Educación Infantil ***407***
Pedro Palleiro-Sánchez

¿Cómo nos susurran las imágenes? Ejemplo de caso: fotolibro **The Phoenician Collapse** ***425***
Pilar Irala

El momento de la mirada activa: fotografía, formación y un futuro educativo diferente ***439***
Rubén Blanes Mora

BLOQUE 3. INDUSTRIAS

Vivir de la fotografía **455**
Carma Casulá y Natalia Garcés

Situación de la fotografía en demandas judiciales. Obra fotográfica o mera fotografía **469**
Feliciano López Pastor y Francisco J. López Estrada

Los festivales de fotografía en España. Un análisis desde el anacronismo **481**
María Dolores Barrena Delgado

Un proyecto de Galería y Museo fotográfico de Domènech i Montaner **499**
María de los Santos García Felguera

La fotografía líquida en los espacios editoriales de la prensa generalista. Fotografía ilustrativa y medios de comunicación **521**
Pablo Gómez Tribello

BLOQUE 4. PATRIMONIO

¿Quién cuida de nuestro patrimonio fotográfico? **539**
Grupo de Conservación del Patrimonio Fotográfico

El álbum de retratos de figuras ilustres de la Escuela de Artes e Industrias de valencia concebido por Salvador Abril y Blasco **553**
Alejandra Nieto Villena, Susana Herreras Sala, Álvaro Solbes García, Lucía Rojo Iranzo y María Luisa Vázquez de Ágredos Pascual

De pionera a olvidada: el caso de la fotógrafa mexicana Lola Álvarez bravo **569**
Alicia Fernández Barranco

El cuerpo como espacio de resistencia: imágenes de la COPEL en lucha durante la transición **583**
Ana González Casero

Martín Chambi en España: impacto de su fotografía a partir de 1990 **601**
Andrés Garay y Teo Allaín Chambi

Práctica híbrida del heliograbado **623**
Carles Mitjà

Cuando las fotografías se rebelan: pautas para el abordaje de un «registro de extremistas» **639**
David Schäfer

Fotobservatorio del patrimonio fotográfico mexicano: una acción ante la difícil tarea de la gestión del patrimonio fotográfico público y privado **651**
Eunice Miranda Tapia

La fotografía comercial y los álbumes de viaje en la España del XIX **667**
Juan Antonio Fernández Rivero y María Teresa García Ballesteros

La Fototipia Thomas: la recuperación de un patrimonio fotográfico disgregado **691**
José María Uría Fernández, Ignacio Rubiera Álvarez y Angélica Soleiman López

Fotografiar lo invisible. Un análisis de la imagen construida en Europa a través de fotografías y tarjetas postales de la colección de William A. Christian Jr. (1895-1920) **713**
José Gómez Isla

Reutilización del patrimonio fotográfico **739**
Josu Aramberri Miranda

La fotografía en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid como fuente primaria para la investigación histórica **759**
M.ª Pilar Solís Hernández, M.ª Jesús López Gómez, David de Ben Ojea, Daniel A. Jorge Trujillo, M.ª del Rocío Mogollón Naranjo y Marina Zalazar Díaz

Presente y futuro del fondo fotográfico de Santiago Ramón y Cajal **777**
Miguel Ángel Rego Robles

Experiencias de gestión del patrimonio fotográfico en España **791**
Natalia Vázquez Rodríguez

Logros y retos en conservación del patrimonio fotográfico en España **811**
Pablo Ruiz García

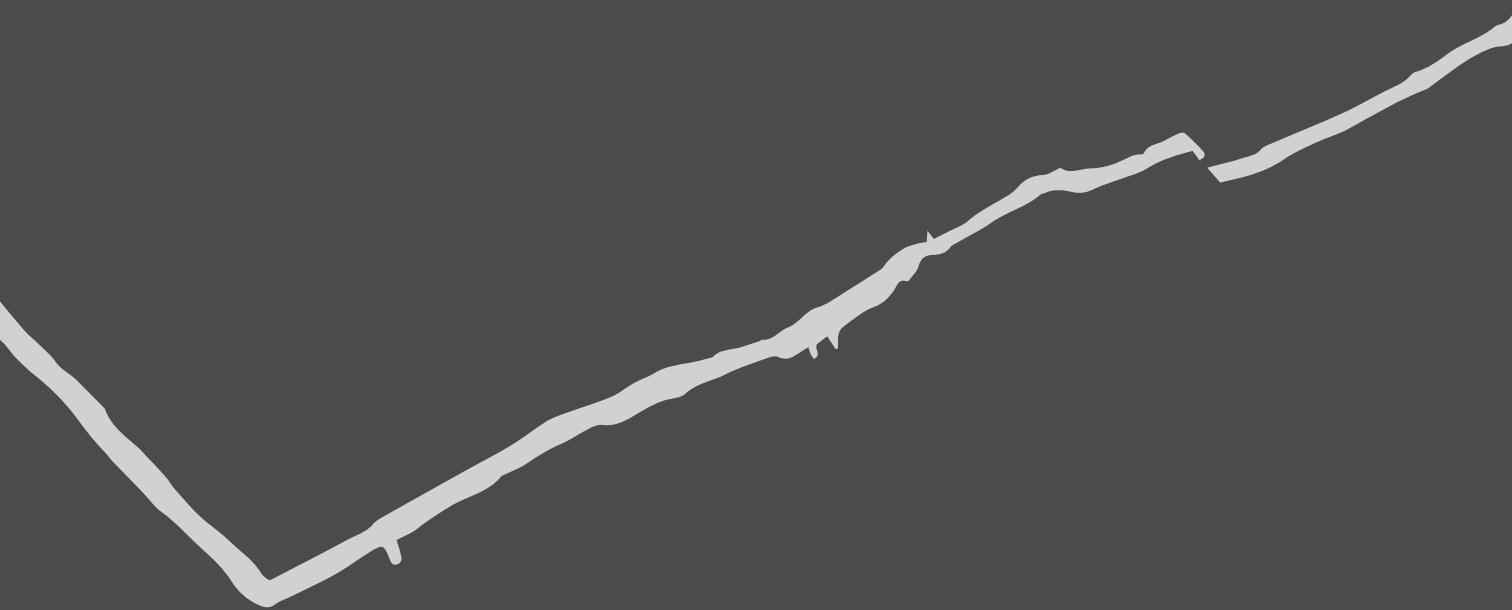
MUJER MÁQUINA FÁBRICA **825**
Sara Berasaluce y Tamara García Iglesias

El efecto Biarnés ***845***
Silvia Omedes, Imma Cortés y Marina Balagué

Una Restauradora de fotografía en los Países bajos. Fotografías de España en el Nederlands Fotomuseum ***859***
Virginia Morant Gisbert

BLOQUE 1

CREACIÓN



REALIDAD E IMAGINACIÓN

María Concepción Casajús Quirós
Universidad Complutense de Madrid
Rafael Trobat Bernier
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Desde sus orígenes la fotografía estableció un estrecho vínculo con la realidad que propició una fe ciega en su capacidad para dar un testimonio fidedigno de todo cuanto acontece en nuestro mundo. Sin embargo, dado que la objetividad no existe y que todos los procesos que intervienen en la creación fotográfica están condicionados, en mayor o menor medida, por la subjetividad del autor, la noción de realidad se muestra cada vez más esquiva. Ello ha permitido el desarrollo de trabajos que privilegian narrativas basadas en la ficción, nacidas de la imaginación, que sugieren, critican, desvelan, provocan.

Este texto propone una reflexión a partir de las obras de algunos de los autores contemporáneos más relevantes con la idea de analizar el vínculo entre fotografía y realidad desde lo poético, lo narrativo y lo testimonial.

Abstract

From its origins, photography established a close link with reality that fostered blind faith in its ability to give a faithful testimony of everything that happens in our world. However, given that objectivity does not exist and that all the processes involved in photographic creation are conditioned, to a greater or lesser extent, by the subjectivity of the author, the notion of reality appears increasingly elusive. This has allowed the development of works that privilege narratives based on fiction, born from the imagination, that suggest, criticize, reveal, and provoke.

This text proposes a reflection based on the works of some of the most relevant contemporary authors with the idea of analyzing the link between photography and reality from the poetic, the narrative and the testimonial.

Palabras clave

Fotografía, realidad, narración, testimonio, imaginación, poesía.

Keywords

Photography, reality, narration, testimony, imagination, poetry.

> La relación que el filósofo mantiene con la realidad de la existencia es la que el hombre sensible al arte mantiene con la realidad del sueño; la contempla con minuciosidad y con gusto: pues de esas imágenes saca él su interpretación de la vida, mediante esos sucesos se ejercita para la vida.
>
> Friedrich Wilhelm Nietzsche (2012).

Desde sus orígenes la fotografía estableció un estrecho vínculo con la realidad que propició una fe ciega en su capacidad para ser testigo fiel de todo cuanto acontece en nuestro mundo. El hecho de tratarse de una técnica basada en principios ópticos y químicos le confirió a la fotografía un prestigio como medio esencialmente objetivo, en las antípodas de la labor de interpretación que debían realizar los artistas y por tanto mejor dotada que la pintura para la «representación mimética» (Dubois, 1986) de la realidad. Sin embargo, dado que todos los procesos que intervienen en la creación fotográfica están condicionados, en mayor o menor medida, por la subjetividad del autor, la misma noción de realidad se muestra cada vez más esquiva.

Si a principios del siglo XX se afirmaba que la fotografía había «liberado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza» (André Bazin, «Ontologie de l'image photographique», citado por Dubois, 1986), opinión que era suscrita por el propio Pablo Picasso, a inicios del siglo XXI no son pocos los autores que celebran la llegada de la imagen digital por permitir a la fotografía «desprenderse del *lastre* de la descripción» para centrarse en «el relato» (Fontcuberta, 2019).

Ello ha propiciado el desarrollo de trabajos que privilegian narrativas basadas en la ficción, nacidas de la imaginación, que sugieren, critican, desvelan, provocan.

Por tal razón, desde la organización del I Congreso Internacional «Sobre Fotografía. Conversaciones desde la creación, educación, industrias y patrimonio» se propuso un diálogo entre algunos de los autores contemporáneos más prestigiosos con la idea de analizar el vínculo entre fotografía y realidad desde lo poético, lo narrativo y lo testimonial. Una mesa de debate que contó con la participación de Cristina de Middel, Emilio Morenatti, Martí Llorens y Juan Manuel Castro Prieto.

Un sueño romántico

Martí Llorens (Barcelona, 1962), fotógrafo apasionado por la historia del medio, cuya obra transita por la endeble frontera que en ocasiones separa lo real de lo imaginario (Llorens, 2016), vuelve su mirada hacia los orígenes, hacia el momento histórico que propició el nacimiento de la fotografía. Consciente de que nos hallamos ante una nueva «ruptura», como la que supuso la

transición de la fotografía química a la de soporte digital hace poco más de dos décadas, Llorens llama la atención sobre el hecho de que muchos de los debates contemporáneos sobre la identidad de la fotografía ya estaban presentes desde el principio, específicamente el que nos ocupa, la relación de la fotografía con la realidad y la imaginación.



Imagen 1. *El dirigible a vapor «Ciudad de Barcelona»*, 1996. Fotografía de Martí Llorens.

Llorens sostiene que antes de que la fotografía fuese inventada a principios del siglo XIX, antes de que fuese una «realidad», la fotografía había sido «imaginada». Y cita a Jean François Dominique Aragó (matemático, físico, astrónomo, presidente a perpetuidad de la Academia y uno de los políticos franceses más relevantes del momento) quien en 1839 presentó el procedimiento desarrollado por Daguerre como «un sueño», una «idea extravagante» que finalmente acababa de «hacerse realidad» (Llorens y Mutell, 2024).

> Esta idea de buscar lo imposible, del sueño utópico, es lo que me interesa. Cuando pensamos en el inventor de la fotografía o en quienes contribuyeron a su invención (Niepce, los «protofotógrafos») lo interesante es que ningún científico pensó que aquello era posible, [creían] que aquello era [producto de] una imaginación, una utopía. Wedgwood era un señor ilustrado de buena familia de ceramistas. Niepce, un inventor borgoñés muy ingenioso. Daguerre era pintor, dibujante y empresario, y Talbot fue, tal vez, sí, el más científico (aunque en ese momento la palabra científico no existía) [...]. Lo que me interesa destacar es el momento en que surge esta idea de fotografía: inicios del

> siglo XIX. Los primeros ensayos de Niepce son de 1816, Wedgwood trabaja a finales del siglo XVIII, ¿en qué época estamos? En pleno Romanticismo. El Romanticismo como reacción al conocimiento exhaustivo y ordenado de la Ilustración francesa. Ese momento romántico, muy complejo, muy controvertido, [de continuo asombro] por la naturaleza, será el paréntesis que dará paso al positivismo, donde realmente se desarrollará la fotografía. De ahí la creencia de que la fotografía es un invento positivista. No, yo creo que no, creo que es un invento romántico. Los positivistas, con esa mente, jamás habrían inventado la fotografía. Hay que ir más atrás. Quizá el calotipo de Talbot sea positivista pero el daguerrotipo es romántico (Plataforma Centro de Fotografía e Imagen, 2023).

Martí Llorens se sitúa aquí en sintonía con la tesis desarrollada por Geoffrey Batchen y aquellos historiadores que desplazan la cuestión del nacimiento de la fotografía no hacia la propia invención sino hacia «la idea» de la fotografía. El propio Talbot lo planteó en 1844: lo importante no es el invento en sí sino haber tenido la idea, ¿quién fue el primero que «pensó», que «imaginó» la fotografía?

> Las numerosas investigaciones realizadas *posteriormente* -con independencia del éxito que se piense que alcanzaron- no pueden, creo yo, resistir una comparación con el valor de la primera y original idea (Sekula, 2003).

Una vez que la fotografía toma carta de naturaleza nos encontramos con algunas reflexiones muy tempranas referidas a la cuestión, como la de Rodolphe Töpffer (escritor, pedagogo, pintor y caricaturista suizo) en 1841 cuando, asombrado por la facilidad del daguerrotipo para obtener imágenes de todo cuanto nos rodea «con una fidelidad milagrosa», expresa el temor de que la fotografía despojará a la realidad de su «misterio» convirtiéndola en «un espectáculo cotidiano» (Llorens y Mutell, 2024). Martí Llorens hace su propia traducción de las palabras de Töpffer: por culpa de la fotografía «nos vamos a quedar sin imaginación», lo que nos devuelve el mito platónico de Theuth y Thamus donde la escritura acabaría anestesiando la memoria (Platón, 2014).

Y finalmente, Llorens remite a la obra de Hippolyte Bayard para demostrar que el vínculo entre realidad e imaginación está presente desde el inicio. Afirmación que ilustra con la imagen proyectada del fotógrafo e investigador francés conocida como *El ahogado*, un retrato de sí mismo muerto. Un positivo directo sobre papel en cuyo reverso escribió el siguiente mensaje:

> El cad*á*ver del caballero que ven al dorso es el de Monsieur Bayard, inventor del procedimiento cuyos maravillosos resultados acaban de ver, o ver*á*n. Según tengo entendido, este ingenioso e incansable investigador llevaba unos tres a*ñ*os dedicado a perfeccionar su invento.

> La Académie, el Rey y todos aquellos que vieron sus dibujos, que él mismo consideraba imperfectos, los han admirado como ustedes lo hacen en este momento. Ello le mereció gran honor, y ni un solo céntimo. El gobierno, que había sido demasiado generoso con M. Daguerre, declaró que nada podía hacer por M. Bayard, ¡y el pobre infeliz decidió ahogarse! ¡Oh, inestabilidad de las cosas humanas! Durante mucho tiempo, artistas, hombres de ciencia y diarios le prestaron mucha atención, y ahora, que lleva expuesto desde hace ya varios días en el depósito de cadáveres, ¡nadie lo ha reconocido ni reclamado! Damas y caballeros, pasemos a otros no sea que su olfato se sienta ofendido pues, como podrán observar, el rostro y las manos del caballero empiezan a descomponerse[1].

[1] Bayard, H.: Texto en el reverso de la fotografía. 18 de octubre de 1840. Société Française de Photographie.

Este escrito (un «chiste», como afirma Batchen) así como la imagen escenificada a la que está asociado ponen de manifiesto ya en 1840 «el carácter engañoso de la fotografía como mera ilusión de lo real, así como el artificio del texto y la imagen que realmente estamos viendo» (Batchen, 2004).



Imagen 2. *El ahogado*. Positivo directo sobre papel, 18 de octubre de 1840. Fotografía de Hippolyte Bayard.

Ficciones

Cristina de Middel (Alicante, 1975) defiende su posición como autora desde una concepción artística del medio fotográfico.

Tras haber vivido y ejercido como fotoperiodista durante una década, ha desarrollado una obra más personal y reflexiva por la que obtuvo el Premio Nacional de Fotografía en 2017, convirtiéndose en miembro de la agencia Magnum en 2022. Y lo ha hecho en gran medida diluyendo las fronteras entre la realidad y la fantasía, cuestionando el grado de verdad de las fotografías a la hora de documentar lo que nos rodea y los estereotipos que condicionan su interpretación.

La propia autora relata el asombro que produjo su entrada y su posterior nombramiento como directora de Magnum Photos, la prestigiosa agencia de fotógrafos que fundaron algunos de los más importantes fotógrafos documentalistas del siglo XX, dado que sus trabajos incorporan elementos de ficción narrativa y manipulación de imágenes muy alejados de la tradición documental que históricamente caracterizó a la agencia.

> Ello se debe seguramente al error de Magnum de no comunicar mejor, es decir, hay una percepción de Magnum que no se corresponde con lo que es la agencia, con la variedad de voces y lenguajes que hay en ella prácticamente desde su creación: ahí estuvieron Cappa y Cartier-Bresson, uno más documental y el otro más artístico, los dos polos con los que empezó la agencia y [con los] que creemos que [...] debe seguir, [porque es ahí] donde está el equilibrio. No es algo exclusivo de Magnum, está en la humanidad, ese equilibrio entre la realidad y la ficción, entre lo documental y lo fantasioso es lo que permite que evolucionemos y que hayamos construido nuestra historia (Plataforma Centro de Fotografía e Imagen, 2023).

Esa distinción entre los fotógrafos «más» documentales y los «más» artísticos en Magnum podría ser discutible, dado que en última instancia no hay tanta distancia entre la obra de unos y otros: todos son fotógrafos que muestran en sus trabajos temáticas relevantes desde un punto de vista informativo, político o social, y lo hacen utilizando un lenguaje puramente documental, pero con un sello muy personal, el que les permitió entrar a formar parte de la prestigiosa agencia. Lo que sí pone de manifiesto la entrada en Magnum de la autora española es la necesidad de «evolucionar», es decir, de dar cabida en la agencia a otras formas de expresión y comunicación a través de la fotografía para mantenerse relevante. En última instancia, permitir que la ficción y la imaginación entren a formar parte del universo expresivo de una agencia históricamente caracterizada por su apego a la realidad.

Cristina de Middel, tal como hicieron Joan Fontcuberta y otros autores, pone el acento en la confusión existente entre los términos «realidad» y «verdad». La fotografía, por su propia naturaleza óptica y física, parte de la realidad, pero lo que

finalmente aparece en las imágenes no es necesariamente «la verdad», un término tan elusivo al que la fotografía, afirma, no puede aspirar (Plataforma Centro de Fotografía e Imagen, 2023).

Como escribió Geoffrey Batchen, recordando a Barthes, «una fotografía de algo se ha considerado generalmente como prueba de la existencia de ese algo, pero no de "su verdad"» (Batchen, 2004).

Nada es lo que parece

En la película *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni, se sintetizan ideas como la desaparición de la realidad, la de que nada es lo que parece y que no podemos llegar a la verdad ni dentro ni fuera de la película, de la dificultad para alcanzar la realidad oculta. El guion de la película se basa en el cuento *Las babas del diablo* de Julio Cortázar, que relata a su vez una historia inspirada en el fotógrafo chileno Sergio Larraín con la que consigue «indagar en las facetas inquietantes y enigmáticas de lo cotidiano, en una búsqueda de la autenticidad y del sentido profundo de lo real» (Fernández y Tamaro, 2004). Pero Antonioni cambió la tipología del fotógrafo y de los reportajes documentales de Larraín por las de un fotógrafo publicitario de éxito, David Bailey, más acorde con la fabricación de sueños y con el alejamiento de la realidad.



Imagen 3. *Thomas' blow-ups from the Park*, 1966. Fotografía de Don McCullin.

El título de la película *Blow-Up*, «Ampliación», nos conecta con el camino trazado para acercarnos a la realidad. En su momento no quiso[2] pero muchos años más tarde Antonioni trataba de explicar parte del significado abierto del título y de su película.

> Cuando se utilizan ampliadoras [...] pueden verse cosas que probablemente el ojo desnudo no sería capaz de captar [...]. El fotógrafo de *Blow-Up*, que no es un filósofo, quiere ver las cosas más de cerca. Pero lo que sucede es que, al ampliarlas demasiado, el objeto se desintegra y desaparece. Por lo tanto, hay un momento en que asimos la realidad, pero ese momento pasa. Este es en parte el significado de *Blow-Up* (Arias, 2005).

El cineasta, el escritor, el filósofo Michelangelo Antonioni buscó en muchas de sus películas una nueva forma de relación con la realidad y en este caso el protagonista es precisamente un fotógrafo que sin buscarlo tropieza con las capas ocultas de la realidad, con las intromisiones del imprevisible azar, con las ambigüedades de la libre interpretación.

La búsqueda de la verdad

Esta crisis acerca de la «verdad» que contienen las fotografías se ha acentuado en la era digital y ha afectado seriamente al mundo del fotoperiodismo y, ante la proliferación de las *fake news* o noticias falsas, a la credibilidad de los autores y de los medios que publican sus imágenes.

Emilio Morenatti (Zaragoza, 1969), uno de los más prestigiosos profesionales de la fotografía de prensa, miembro de la agencia internacional The Associated Press y dos veces ganador del Premio Pulitzer, se posiciona con vehemencia definiéndose como un «fotoperiodista», «perseguidor de la verdad sin ningún tipo de paliativos».

> La fotografía y el reportaje pueden partir de una idea muy conceptual que se puede reflejar de muchas maneras, en la que doy mi visión más personal, lo más personal que permite en este caso la fotografía de prensa, pero luego hay una historia detrás y es esa la historia que no debemos poner en duda. Por eso el fotoperiodismo va siempre apoyado por una historia que acompaña a cada una de las fotografías. Y es lo que diferencia a los fotoperiodistas de los artistas. El artista no necesita contrastar la información en la que se basan, pueden partir de un concepto que puede basarse en una alegoría o una metáfora pero que no tiene por qué ser real. En mi caso, como fotoperiodista, me aseguro de que las historias que hay detrás de mis fotografías sean veraces y tengan un cien por cien de realidad (Plataforma Centro de Fotografía e Imagen, 2023).

El advenimiento de la imagen digital no hizo sino acentuar esta contraposición. Para Geoffrey Batchen esta es la principal

[2] Entrevista publicada originalmente en *L'Europeo* el 18 de diciembre de 1975, y reeditada en 1994 por la editorial Marsilio en el libro *Fare un film è per me vivere* (Antonioni, 1994).

diferencia entre los dos medios y, así, «mientras la fotografía sigue reivindicando cierta clase de objetividad, la producción de imágenes digitales sigue siendo un proceso abiertamente de ficción [...]. La digitalización abandona la retórica de la verdad, que ha sido un elemento de gran importancia en el éxito de la fotografía» de tal forma que «los procesos digitales devuelven, de hecho, la producción de imágenes fotográficas al capricho de la mano humana [...]. Por tal razón, las imágenes digitales son, en definitiva, más cercanas en espíritu al arte y la ficción que a la documentación y a los hechos» (Plataforma Centro de Fotografía e Imagen, 2023).

Para Joan Fontcuberta:

> La verdad es una construcción, ningún artilugio nos la da. La verdad tiende a ser la suma de distintos puntos de vista, nadie tiene la verdad absoluta, eso sería el dogma. Por eso, para acercarnos está la ficción; no es lo contrario a la verdad sino los caminos metafóricos que nos permiten llegar a ese corazón de la realidad (Fontcuberta, 2019).

Cuando Morenatti habla de la «verdad» que necesita para su trabajo, se refiere más bien al rigor, a la exactitud de la información asociada a las imágenes y al texto que las acompaña. Y al hacerlo no está hablando tanto de sus fotografías como de su actitud hacia aquello que va a fotografiar. Es una declaración del valor y la utilidad social del periodismo, y una defensa de la libertad expresión en los medios de comunicación que ve amenazada. Todo ello será, para él, la garantía de que sus fotografías no serán malinterpretadas o inducirán al engaño en la medida en que contendrá información «contrastada» y rigurosa.

El problema, para Emilio Morenatti y para los que como él confían en la capacidad de la fotografía para contar la verdad de cuanto nos rodea es que al final todo se reduce a la credibilidad que nos merezca el autor y su relato, porque las fotografías, por sí solas, son por su propia naturaleza elusivas.

Polisemias

Roland Barthes estudió la relación entre el texto y la imagen y estableció tres categorías (ilustración, anclaje y relevo) en función de cuál de ellos prima sobre el otro o si están al mismo nivel. El texto es a menudo necesario para dotar de significado a las fotografías y hace de «anclaje» para poder comprenderlas, ya que:

> Toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás. La polisemia provoca una interrogación sobre el sentido (Barthes, 1992).

Ello provoca una «incertidumbre», una «inquietud», de ahí la necesidad de desarrollar técnicas destinadas a «fijar» esos significados, «con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos; una de esas técnicas consiste precisamente en el mensaje lingüístico».

En el caso del fotoperiodismo ese anclaje es casi literal, pues el texto induce a interpretar las fotografías de una determinada manera. Desde un punto de vista estrictamente periodístico puede ser necesario o incluso imprescindible, pero al mismo tiempo limita el poder evocador de las imágenes.

En palabras de Barthes:

> El anclaje es un control, detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje frente a la potencia proyectiva de las imágenes; con respecto a la libertad de significación de la imagen, el texto toma un «valor represor» y es comprensible que sea sobre todo en el texto donde la sociedad imponga su moral y su ideología.



Imagen 4. Dmytro Andriyovych, de 34 años, enterrado el 26 de abril de 2022, en el cementerio de Irpin, afueras de Kiev, Ucrania, 2023. Fotografía de Emilio Morenatti, AP Photo.

Y añade:

> En el nivel del mensaje 'simbólico', el mensaje lingüístico pasa de ser el guía de la identificación a serlo de la interpretación, actuando como una especie de cepo que impide que los sentidos connotados proliferen bien hacia regiones demasiado individuales (o sea, limitando la capacidad proyectiva de la imagen), bien hacia valores disfóricos (Barthes, 1992).

En el caso de Emilio Morenatti, la discusión se establece en torno a los hechos y a la información textual que acompaña a la imagen, que debe ser «veraz», y deja al margen, o en un segundo plano, los valores puramente fotográficos de la obra del autor, el atractivo visual y las sutilezas de sus imágenes. Es decir, en su intervención en la mesa de debate para hablar de su relación con la realidad, parece referirse más al relato que a las fotografías, a las que únicamente alude para afirmar que, a través de ellas, ofrece su «visión más personal» de la realidad que muestran, sin salirse de los códigos del fotoperiodismo, pero buscando la «máxima expresión visual».

En cuanto a la imaginación, Morenatti defiende la necesidad de «anticiparse» a los acontecimientos, es decir, imaginar qué va a pasar para preparar sus trabajos con rigor sobre la base de su experiencia y su oficio. Y, sobre todo, concede la máxima importancia a «la idea», que es «lo más importante, lo más difícil de un reportaje». Es a partir de esa idea cuando puede «construir una metáfora» que será la que guíe todo su trabajo (Plataforma Centro de Fotografía e Imagen, 2023).

En el caso de Cristina de Middel la imaginación es esencial al tratarse, como ocurre con su trabajo más reconocido, *Afronautas* (2012), de una obra de ficción. El texto es, de nuevo, fundamental, pero de una forma muy diferente ya que no intenta describir unos hechos reales sino relatar una historia inventada con apariencia de realidad. El texto ahora está destinado a «insuflar» en las imágenes un nuevo significado, tal como lo describe Barthes:

> La mayoría de las veces el texto no hace sino amplificar un conjunto de connotaciones que ya están incluidas en la fotografía; pero, también a menudo, el texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo que, en cierto modo, resulta proyectado de forma retroactiva sobre la imagen, hasta el punto de parecer denotado por ella (Barthes, 1992).

Al hablar de su método de trabajo, de Middel expresa la necesidad de que sus fotografías, tanto si son montajes como escenificaciones, resulten creíbles, sean «verosímiles», cosa que no sucede en el mundo del fotoperiodismo.

> La realidad no tiene por qué ser verosímil, y de hecho cualquier persona que trabaje en prensa lo sabe, cuanto más inverosímil

es la imagen de la realidad más interesante es. [En ese ámbito, la representación de la realidad] no está atada a [la necesidad de] ser verosímil, mientras que los fotógrafos que [utilizamos] la ficción, que jugamos con [la posibilidad de] confundir un poco y abrir el debate para difuminar esta frontera, tenemos que ser verosímiles. Cuando hice *Afronautas* tuve que hacer algo que pareciera verosímil. La ficción tiene que parecerse a nuestra idea de lo que es la verdad, mientras que la realidad va por libre, porque es totalmente incontrolable (Plataforma Centro de Fotografía e Imagen, 2023).



Imagen 5. *HAMBA*, de la serie *The Afronauts*, 2012. Fotografía de Cristina de Middel, Magnum Photos.

Esa idea de que la realidad es «incontrolable» tiene que ver con el carácter de la imagen fotográfica y la peculiar manera en la que refleja todo lo que nos rodea. Como escribió Susan Sontag «la cámara atomiza, controla, opaca la realidad y en cambio confiere a cada momento el carácter de un misterio» y así «las fotografías, [que] por sí solas son incapaces de explicar nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía» (Sontag, 2008).

De ahí que, tanto en el ámbito del fotoperiodismo como en los trabajos de carácter conceptual, el pie de foto, el texto, adquiere una función primordial, de la misma forma que, desprovistas del mismo, las fotografías parecen destinadas en última instancia a activar la imaginación de quien las contempla. Nos recuerdan el carácter «mágico» del proceso y nos remiten al asombro de los primeros espectadores de imágenes fotográficas en el siglo XIX.

Hablar simbólicamente

Magia. Esa era la sensación que recuerda haber vivido Juan Manuel Castro Prieto siendo niño ante la experiencia de la cámara oscura en su habitación.

Juan Manuel Castro Prieto (Madrid, 1958) ha desarrollado un lenguaje fotográfico propio, basado en la observación, la reflexión y la experimentación. En 2015 le fue concedido el Premio Nacional de Fotografía por haber «innovado y transformado el lenguaje fotográfico tradicional desde una perspectiva personal» a través de «imágenes que exploran las huellas latentes de la memoria. Su obra subraya aspectos oníricos y literarios de la vida cotidiana y escenarios lejanos, creando un universo propio y original» (Ministerio de Cultura, 2023).

Al reflexionar sobre la relación entre la fotografía y la realidad, Juan Manuel Castro Prieto recuerda la luz del amanecer que atravesaba un pequeño agujero en la puerta de su habitación. Aquellos rayos proyectaban en una de las paredes, del revés, personas que iban y venían, escenas, luces... (Plataforma Centro de Fotografía e Imagen, 2023). Algo que nos remite a la visión de los prisioneros de la alegoría de la caverna platónica, quienes creyeron que las sombras reflejadas en la pared eran la realidad (Platón, 1998). Pero lo que veía el curioso Castro Prieto no eran sombras, eran sujetos, objetos, hechos, que existían, que poseían una materialidad aunque fueran discontinuos y estuvieran fragmentados.

¿«Eso» era la realidad? Para el pequeño Juan Manuel lo que veía en aquella pared «era magia». Y ese asombro,

esa fascinación han permanecido vivos en la obra que ha desarrollado como fotógrafo. La magia lleva consigo la posibilidad de alterar la realidad, de adivinar, de controlar lo invisible, de generar ilusiones.

Para Juan Manuel Castro Prieto el fotógrafo debe realizar una labor de interpretación de la realidad, y hacerla con voluntad de creador.



Imagen 6. *Extraños*. Cespedosa, 2002. Fotografía de Juan Manuel Castro Prieto.

> Para mí la fotografía no es la realidad, eso ya se ha dicho cien mil veces, es una interpretación de la realidad. [...] Es la manera que tenemos de ver la realidad. Cada fotógrafo, ante una misma realidad, hace una foto distinta. ¿Hay cuarenta realidades?, no. [...] Lo que nos define como fotógrafos es la interpretación que cada uno hacemos de la realidad.

Y al abordar esa tarea de interpretación busca cómo ir «más allá» y «hablar con metáforas visuales». «No importa tanto lo que se ve sino lo que se representa simbólicamente a través de la fotografía. [...] Es decir, la realidad [que aparece en las imágenes] ya no es la realidad, es una interpretación metafórica».

Y por ello:

> El fotógrafo [debe aspirar a ser] un creador, porque si no [nos convertimos en] meros notarios. Somos creadores, estamos creando lo que no existe, aunque nos tengamos que apoyar en la realidad.
>
> Yo, como fotógrafo, tengo dos patas, una que está apoyada en la realidad y otra en la imaginación, en los sueños, en la fantasía. Y voy basculando de una a otra incontrolable (Plataforma Centro de Fotografía e Imagen, 2023).

Lo que propone Juan Manuel Castro Prieto es una forma de activar la imaginación partiendo de lo real. La imaginación, etimológicamente, se refiere a la representación (imagen) de una idea (imagen mental) de algo que en ese momento no está presente en la realidad y que puede resultar de una evocación del pasado o no haber existido nunca, ser nueva (imaginación creativa). Pero también es un proceso tan complejo y fundamental como el proceso racional y que interviene en el conocimiento y en toma de conciencia de la realidad. «La imaginación también actúa en nuestra percepción de las imágenes fotográficas para que parezcan reales» *(Wilson, 2016)*.

Juan Manuel Castro Prieto vive el proceso creativo como un diálogo entre en la realidad y la imaginación, y lo hace sin abandonar esa sensación de estar ante algo mágico y el puro placer de fotografiar. «Defiendo al fotógrafo que no es profesional y que simplemente quiere fotografiar, vivir la vida a través de la fotografía» (Plataforma Centro de Fotografía e Imagen, 2023).

Giros vertiginosos

Esta manera de «vivir» la fotografía y de vincular conscientemente la realidad y la imaginación nos remite a las palabras del crítico francés Francis Wey, cuando en 1851 recordaba las primeras fotografías de Hippolyte Bayard

expuestas en 1839: «Uno contempla estos positivos directos como a través de una delicada cortina de niebla. Muy acabados y logrados, unen a la impresión de realidad la fantasía de los sueños» (Francis Wey, citado por Batchen, 2004).

En definitiva,

> hemos sido testigos de cómo la fotografía mataba el tiempo, anticipaba la muerte (el futuro), retornaba al pasado, rescataba la muerte del pasado y la traía al presente dándole una nueva vida; no es solo que la fotografía funcione como un sistema dinámico generando bifurcaciones, es que en su constante ir y venir va más allá y produce giros. Giros vertiginosos, alucinantes (que solo existen en la imagen) y son producto de la imaginación creadora. Esa imaginación creadora generada por la ensoñación cósmica que nos ayuda a escapar del tiempo (Casajús, 2023).

Bibliografía

Arias, G. (2005) «*Blow-up* de Antonioni», *El ojo infinito*, 1 de septiembre. Disponible en https://elojoinfinito.blogspot.com/2009/09/blow-up-de-antonioni-guillermo-arias.html [consultado 02-02-2024.

Azkuna Zentroa - Alhóndiga Bilbao (2019) *Mesa redonda «Ficción fotográfica» con Cristina de Middel, Joan Fontcuberta y Agustín Fernández Mallo con Iván de la Nuez*. Gutun Zuria 2019 - Festival Internacional de las Letras de Bilbao. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=J6psW6pmo3Y&list=PLiS2CU58jTQDqfl6kiToCxCUs1NyrMzO8&index=22 [consultado 23-05-2024].

Batchen, G. (2004) *Arder en deseos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Barthes, R. (1992) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Casajús, C. (2023) «La huella de la fotografía en la pintura del siglo XIX. Triada clásica». En *Jornadas de fotografía. La fotografía en el siglo XIX*. Ateneo de Madrid, Madrid, 05 mayo de 2023.

Castro Prieto, J. M. (2003) *Extraños*. Barcelona: Lunwerg.

Dubois, P. (1983) *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.

Fernández, T. y Tamaro, E. (2004) «Biografia de Julio Cortázar», *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Disponible en: https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cortazar.htm [consultado 22-01-2024].

Fontcuberta, J. (2018) «Antes la fotografía era memoria; hoy, lenguaje», *Diario Deia*, 8 de abril. Disponible en: https://www.deia.eus/cultura/2019/04/08/joan-fontcuberta-fotografia-memoria-hoy-4789838.html [consultado 26-02-2024].

Nietzsche, F. (1872) *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.

Llorens, M. (2016) *About*. Disponible en http://www.martillorens.com/about/ [consultado 22-05-2024].

Llorens, M. y Mutell, R. (eds.) (2024) *Buscando lo imposible. Una antología de textos sobre el origen de la fotografía*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

de Middel, C. (2012) *Afronautas*. Cádiz: Servicio de Extensión Universitaria UCA.

Ministerio de Cultura (2023) «Juan Manuel Castro Prieto, Premio Nacional de Fotografía 2015». Disponible en: https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/promociondelarte/mc/premiosbbaa/pn-fotografia/pnf/premiados/fotografia2015.html [consultado 23-05-2024].

Nietzsche, F. (2012) *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.

Plataforma Centro de Fotografía e Imagen (2023) «Mesa debate: "Realidad e imaginación"», *I Congreso Internacional Sobre Fotografía. Conversaciones desde la creación, educación, industrias y patrimonio*. Alcalá de Henares, 9-11 marzo 2023. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=IXnuuGELusU [consultado 23-05-2024].

Platón (2014) *Fedro*. Madrid: Gredos.

Platón (1998) *República*. Madrid: CEPC.

Sekula, A. (2003) *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Gustavo Gili.

Sontag, S. (2008) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Nuevas Ediciones De Bolsillo.

Wilson, J. G. (2016) «Sartre y la imaginación: Top Shelf Magazines», *Sexuality & Culture*, 20(4), pp. 775-784.

DEL REGISTRO FOTOGRÁFICO A LA IMAGEN COMPUTACIONAL

Tomás Zarza Núñez
Universidad Rey Juan Carlos
Toya Legido García
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El artículo propone una revisión de la fotografía entendida como una práctica artística, que tras la llegada de la digitalización, los flujos en red —redes sociales— y la inteligencia artificial se desentiende de su papel amanuense de lo real para entrar en un escenario nuevo. Las imágenes digitales son ahora el resultado de su dimensión técnica, pero también existen en función del uso que les damos en la sociedad. Su significado es ahora en gran medida el resultado de su dimensión tecnológica. Ese valor visual ha ido mutando a medida que se han producido cambios tecnológicos que han afectado al modo en el que pensamos, producimos, compartimos y significamos las imágenes. En este texto estudiamos cómo las nuevas herramientas de generación y difusión de imágenes están influyendo en la transformación de lo representado y cómo la tecnología se posiciona modificando el futuro de la creación audiovisual.

Abstract

The article proposes a revision of photography understood as an artistic practice, which after the advent of digitalization, network flows -social networks- and artificial intelligence, is disengaging from its role as amanuensis of the real to enter a new scenario. Digital images are now the result of their technical dimension, but they also exist based on the use we give them in society. The meaning we give to images is now largely the result of their technological dimension. This visual value has been mutating as technological changes have affected the way we think, produce, share and signify images. In this text we study how the new tools for generating and disseminating images are influencing the transformation of the represented and how technology is positioning and transforming the future of audiovisual creation.

Palabras Clave

Fotografía referencial, inteligencia artificial, creación contemporánea, fotografía computacional, imágenes en colectivo.

Keywords

Artificial intelligent; contemporary creation; computational photography; collective images.

Introducción

«Todo esto cambió»... Así comenzaba un artículo de Josu Larrañaga (2017) profesor y exdecano de la Facultad de Bellas Artes de Madrid en la revista *Accesos*, en el que defendía que «las experiencias que reconocemos como pensar, imaginar o inventar se producen ahora en una imprecisa amalgama matero-virtual que se enreda, compleja y heterogénea».

La fotografía entendida como una práctica artística ha establecido desde siempre una estrecha relación de sospecha y colaboración con las tecnologías de cada época. Una alianza inestable situada entre la razón y la emoción que, sin lugar a duda, ha intervenido en los procesos de representación de los individuos, influyendo en los modos de la construcción cultural e identitaria.

La cuarta revolución industrial nos ha inundado de artefactos digitales que han acelerado el estertor del mundo analógico de finales del siglo XX lanzándonos a terrenos desconocidos. Esta nueva era tecnológica está transformando conceptos que tradicionalmente se abordaban desde la creación audiovisual como la memoria, la identidad, el tiempo, el espacio y el territorio entre otros; está modificando contenidos que se reúnen ahora bajo una misma superficie llamada pantalla.

En este texto queremos hablar del presente y del futuro de las imágenes tomando como punto de partida las brechas que la tecnología ha provocado en la representación de la visualidad y que afectan a la actividad fotográfica en su conjunto. En este artículo, queremos repensar la imagen desde la atalaya de la creación artística como un documento que evidencia el mundo, pero también como un dispositivo tecnológico, que lo aleja de lo real.

Cuando nos planteamos escribir sobre la imagen y las prácticas artísticas contemporáneas, nos preguntamos acerca de qué se estaba produciendo nuevo, pero también de cómo se generaban las imágenes hoy y cuál era el

contexto en el que se realizaban estas representaciones. Para esclarecerlo decidimos conversar con una serie de autoras y autores que nos ayudaron a concretar algunas rupturas que se estaban produciendo; rupturas que afectan al modo en el que hacemos, usamos y significamos las fotografías. Mientras lo hacíamos investigábamos acerca de lo que queda de lo conocido como acto fotográfico definido por Dubois, cuando la parte óptica y mecánica del registro desaparece y se transforma en una suerte de cálculos predeterminados y acciones algorítmicas que generan una imagen sin captura, ni mirada retiniana.

Objetivos

Analizar los cambios tecnológicos habidos en el campo de la captura y generación de imagen y estudiar si estos han supuesto un cambio de paradigma a la hora de representarnos en el entorno.

Desvelar algunas claves de cómo se crean, generan y usan los nuevos modelos de la construcción cultural a través del análisis de la obra de artistas y pensadores contemporáneos que trabajan con imagen computacional.

Determinar cuáles son los cambios más significativos que la cultura de Internet provoca en la sociedad actual y cómo afecta al uso y representación de las imágenes.

Metodología

El trabajo metodológico llevado a cabo en este artículo parte de la revisión bibliográfica clásica en torno al análisis de la imagen fotográfica y se completa con el estudio de algunos ensayos contemporáneos que hablan de la naturaleza de la imagen digital. Nos hemos inspirado en voces de pensadoras como Marina Garcés y su libro *El conocimiento ilustrado*, o *Critica visual del saber solitario* de Aurora Fernández Polanco, *El elogio de la mirada* de Carmen Dalmau; *Ai Aesthetics: Generative Ai, Art, and Visual Media* de Lev Manovich; *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet* de Juan Martín Prada, o *El bucle invisible* de Remedios Zafra. Voces que sin estar todas explícitamente presentes en el texto les estamos igualmente agradecidas.

Trabajamos a partir de la revisión de los datos primarios ofrecidos por investigadores y artistas en el I Congreso Internacional «Sobre fotografía. Conversaciones desde la creación, educación, industrias y patrimonio» celebrado en la Universidad de Alcalá en 2023. Lo completamos con el estudio de casos particulares en los que se examinan diversas

piezas artísticas, que dan soporte al discurso planteado en este artículo. Proponemos varios casos de estudio sobre artistas a los que llamaremos recolectores y que representan la evolución de la fotografía en la era de Internet, porque resignifican el sentido cultural de las imágenes. En esta categoría destacamos a dos tipos de artistas: por una parte los que no fabrican imágenes, sino que se nutren de ellas extrayéndolas de los flujos visuales de Internet como el colectivo Estampa, y, por otra, artistas como Andrés Pachón, que trabajan con archivos institucionales y colecciones visuales para resignificar y dejar en evidencia los mecanismos de la construcción cultural a partir de las imágenes.

Fotografía e imagen digital. La necesidad de referente lumínico

Comenzaremos analizando la tecnología, cómo las herramientas con las que producimos imágenes han evolucionado, y cómo, lo queramos o no, la fotografía computacional está aquí y ha venido para quedarse.

En el año 2000, con el nacimiento de la imagen digital, el estatuto de la fotografía cambió, la tecnología puso en evidencia de manera muy clara que las imágenes podían ser manipuladas. Las fotografías a principios de este siglo dejaron de ser vistas como referentes lumínicos, documentos o retazos de la realidad, para convertirse en referentes culturales, iconos o simplemente imágenes. La posibilidad que las nuevas tecnologías ofrecían para generar representaciones «hiperreales» sin la necesidad de un referente lumínico, sumado a la popularización del uso de los programas de retoque, fue el detonante para que las fotografías consiguieran ser consideradas como creaciones. Cuando estas imágenes dejaron de ser pensadas como reflejos automáticos de la realidad se introdujeron en complejo y exclusivo mercado del arte.

Hace ya veinticinco años que todos nos preguntábamos con temor qué pasaría con la fotografía con la llegada de la tecnología digital. Hoy estamos en una situación parecida con la llegada de la inteligencia artificial. Si entonces hubiéramos podido extraer lo que fuera la esencia de su naturaleza, aquello común a todas las fotografías posibles y lo que las diferenciaba de otras producciones, esto sería la necesidad de un referente lumínico (que no real) para que la imagen fotográfica se pudiera formar. Pero en la actualidad tenemos que pensar que lo que se denomina comúnmente fotografía es ya una imagen digital, sin embargo se nos olvida pensar que mientras

una imagen digital puede generarse sin un referente físico y lumínico, quizás una fotografía no pueda existir sin él. Como explicaba Manuel San Frutos recientemente en el congreso «Sobre fotografía» de la plataforma para la creación del Centro Nacional de Fotografía e Imagen:

> Fotografía pueden ser muchas cosas y si alguien piensa que la tecnología digital va rápido, que analice los más de treinta y nueve procesos que existen en fotografía desde sus orígenes y que estuvieron a la carrera para conseguir una patente temprana; a todos ellos, con el tiempo, les hemos llamado fotografía. Hoy sería raro ponernos a discutir cuál de todos estos procesos son una fotografía pura y cuales no, aunque todos sean muy distintos morfológicamente.

Probablemente la única característica que unifica estos treinta y nueve procesos distintos de los que habla Manuel sea que todos necesitaban tener un referente lumínico para poder formar la imagen. Sobre esta base, en la actualidad, deberíamos plantearnos si podemos seguir hablando de fotografía cuando las imágenes producidas con nuestros dispositivos son en un 80 % el resultado del *software* —aplicando algoritmos— y tan solo un 20 % de *hardware*. Es decir, a lo que seguimos llamando hoy fotografía es en su mayoría imagen computacional, y los consumidores y productores de imágenes no tenemos capacidad de intervención, ni negociación con la industria y mucho menos el pequeño sector de personas que usan esta tecnología para la creación. Todos hemos observado cómo con nuestros móviles conseguimos registrar más zonas lumínicas que con nuestras cámaras réflex de formato completo. A menudo nuestros alumnos intentan copiar en las clases de iluminación con sus cámaras lo que han realizado con sus móviles en casa y no lo consiguen. Esto se debe a que la industria va siempre varios pasos por delante de nosotros, y si se trata de vender llegará siempre muchos años antes. La gestión de color, los apilamientos de enfoque o el llamado HDR ya son herramientas inteligentes incorporadas en el *software* de nuestros móviles. En palabras de Manuel:

> Hay tres o cuatro distribuidores de lentes, uno o dos que se dedican a fabricar sensores, y lo importante está en el desarrollo del *software*, el procesador de imagen, el algoritmo es la parte que más vale ahora mismo de todos los sistemas de captura.

Desde la aparición de la fotografía, las imágenes han vertido en la sociedad una idea incuestionable de «pericialidad», en ellas se establecía una relación causa efecto entre lo que ve el espectador en la imagen y lo que se presupone como hecho

verídico. Cuando una imagen es producida por un fotógrafo, este se convierte en el guía que conducirá al espectador hacia los territorios del sentido y el conocimiento adquirido. Pero qué pasa cuando entregamos esta capacidad a un dispositivo. Con la electrónica y la digitalización del mundo conferimos a las máquinas la capacidad de calcular. La palabra computadora viene del latín *computare*, las llamamos así porque calculan numéricamente. La posibilidad de contar fue la primera transferencia de una habilidad inherente humana que hicimos a un circuito eléctrico. Con el advenimiento de la electrónica conferimos a los circuitos otra competencia que hasta entonces era exclusivamente humana: la algoritmia, es decir, la capacidad de seguir instrucciones de manera ordenada. A todo este sistema que calcula, ejecuta y ordena es a lo que llamamos *software*. Los algoritmos permiten la secuencia de unos pasos lógicos para resolver o realizar tareas específicas. Aprueban la toma de decisiones fundamentadas y generan modelos predictivos para comprender y anticipar comportamientos futuros.

A partir de aquí cabría plantearnos si realmente tiene sentido seguir llamando fotografía a las imágenes generadas con estos dispositivos de captura, ya que en gran parte son generadas a base de *software*, quizás deberíamos cuestionarnos si no sería más correcto hablar ya de imagen digital. Pero, si tal y como hemos comentado al principio, lo que creemos que es el denominador común de todas las fotografías posibles es la necesidad de referente lumínico para su formación, todavía podemos seguir hablando de fotografía cuando hablamos de algunos tipos de imágenes digitales.

Inteligencia artificial. La imagen como referente y el texto como contenido

Pero qué ocurre cuando las representaciones tienen apariencia de real, incluso de fotografías, y sin embargo no han sido producidas a partir de un referente real lumínico, sino a través de un aprendizaje automático de redes neuronales. Las imágenes creadas con inteligencia artificial, aunque comúnmente se diga que son generadas de cero porque no parten de un referente lumínico físico, se construyen a partir de otras imágenes ya existentes, son síntesis de ellas. Los programas de generación de imágenes a través de inteligencia artificial están basados en redes neuronales. Por un lado, un algoritmo se encarga de crear la imagen a través de órdenes de texto que le encarga el usuario (llamadas *prompts*), y por otro un algoritmo analiza cómo es la imagen que se solicita, tomando como referencia muchísimas imágenes similares

que están ya en la red. El creador describe mediante un texto la imagen que quiere realizar de la manera más precisa posible, para que los algoritmos de inteligencia artificial la reconstruyan. Es decir, que las imágenes hoy ya no se crean en base a la mirada del mundo sino más bien a la de sus imágenes.

Lo más interesante de este proceso, y que cuestiona directamente el concepto clásico de creación, es que en la imagen pictórica se suponía que partíamos de cero y con la fotografía necesitábamos ese referente lumínico que nos hizo pensarla automática. Ahora la cosa se complica porque además de necesitar una ingente cantidad de imágenes en red —de naturaleza muy diversa—, tenemos que saber nombrar, definir y delimitar muy claramente lo que queremos crear. Hoy tenemos que trabajar no solo técnicamente, siendo precisos en la expresión del lenguaje con el que queremos construir las imágenes, sino también en la descripción exhaustiva de su contenido y significado. Ahora tenemos que dotar a la imagen de sentido y de lenguaje antes de su existencia y adecuarla narrativamente a un contexto. Lo que se suponía una generación automática de las imágenes se convierte ahora en una quimera literaria.

Daniel Pitarch del colectivo Estampa precisamente trabaja en reflexionar cómo se construyen las imágenes con estas herramientas. Este colectivo realiza un trabajo crítico y de aprendizaje para poner en evidencia o cuestionar el *modus*

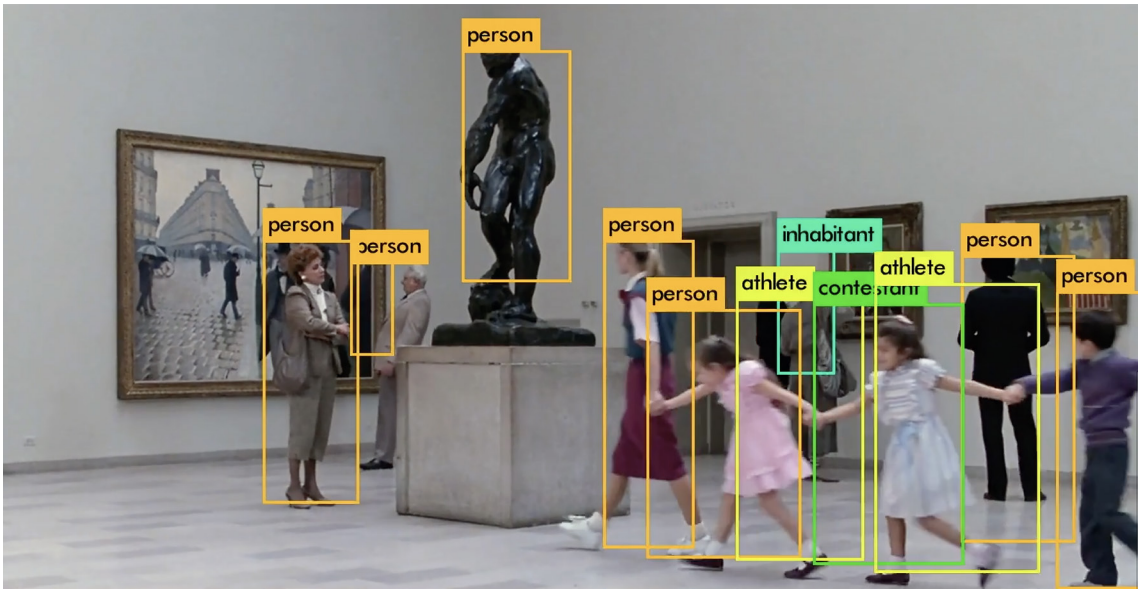


Imagen 1. *Detalle del Process of Seeing*, 2021. Colectivo Estampa.

operandi de estas nuevas tecnologías. Partiendo de la idea de que la visión por computadora no mira el mundo, sino que mira imágenes del mundo, ellos trabajan en la identificación de sus fallos, aprovechando las fisuras de los programas, sacándolas a la luz o incorporándolas como parte de su proceso creativo. Como él mismo explica:

> Hoy el análisis automatizado de la imagen forma parte de la imagen misma. Las imágenes están llenas de etiquetas que construyen una visión artificial que no ve el mundo, sino que lo filtra, imágenes a las que se les ha enseñado cómo ver y qué ver. Las imágenes hoy son huéspedes de muchos conceptos —como si hubieran aumentado su grosor— porque pasan muchas cosas detrás de ellas que no vemos, pero que sin embargo están ahí... Cada vez aparecen más y más etiquetas detrás de la imágenes, el *software* de visión por computadora nos dice todo lo que se le ocurre que puede relacionar con una imagen.

De alguna manera el carácter icónico e indicial[1] al que la imagen fotografía nos tenía acostumbrados, se diluye ahora con su plural —a veces paradójica resignificación en red— y con su construcción a través de dispositivos tecnológicos.

El colectivo Estampa en su obra *NSFW (Not safe for work)* (2022) entrenan a una red que deshace la imagen normativa pornográfica, produciendo una amalgama de carne y huecos que desintegra el realismo de los cuerpos individuales. Ellos crean en esta obra lo que llaman la contra-imagen de la pornografía, porque las imágenes resultantes son completamente abstractas y no figurativas. Sin embargo, al publicarlas en redes sociales les saltó un aviso que advertía de su contenido sensible, quedando así atrapado su significado en el diálogo absurdo entre máquinas. Lo interesante de estos proyectos generados desde la creación con inteligencia artificial es que indagan precisamente en el fallo de los sistemas. Ponen en evidencia cómo la visión artificial no concibe la imagen como algo global, sino solo a pedazos. Es importante desvelar sus lógicas internas y pararse a pensar de qué imágenes tipo se nutren, porque las imágenes resultantes serán las que construyan nuestros mundos futuros.

El referente cultural. Resignificar las imágenes

Antiguamente las imágenes eran representaciones de la realidad, sin embargo hoy es la realidad la que comienza a ser una representación de la imagen. Por primera vez en la historia, parece que realidad intenta imitar a la ficción y no al contrario. Es decir, que la imagen fotográfica ha pasado de ser presentación, representación, forma o materia a

[1] La idea de la fotografía como huella de la realidad defendida por P. Dubois (1986) explicaba que existían tres posiciones epistemológicas en cuanto a la cuestión de la imagen fotográfica: la primera ve la fotografía como una reproducción mimética de lo real y por tanto entiende la fotografía como un icono; la segunda ve la fotografía como codificada y por tanto la entiende como símbolo; y la tercera ve la fotografía como un indicio: inseparable de su referente lumínico, y por ello como huella de lo que fue, idea de la que se sirve Dubois para defender que la imagen fotográfica es un índex. Esta idea es la que a menudo repiten los teóricos de la fotografía sin caer en la cuenta de que si se reconoce a la fotografía como índex, las imágenes fotográficas no pueden ser otra cosas que, como dice el propio Dubois, «retornos hacia su referente», y nunca podrían referirse a conceptos culturales.



Imagen 2. *NSFW*, fotograma extraído del video (2018, HD, 1:1, 2 min) y 12 esculturas (2022, 20 × 20 cm). Imagen de taller Estampa.

construir nuestros modelos de vida. Por tanto, las imágenes han de ser leídas como claves culturales, capaces de reflejar las contradicciones o los ideales de una sociedad. Cuando la imagen pasa a ser entendida como un referente cultural es cuando precisa de ser repensada.

Y en esta línea están trabajando una serie de autores contemporáneos como Andrés Pachón, que trabaja con imágenes ya realizadas que se encuentran en archivos. Su trabajo nos habla de cómo la tecnología ha determinado históricamente nuestro conocimiento y nos enseña una suerte

de estrategias para resignificar las colecciones a través de la inteligencia artificial. En sus creaciones pone en evidencia que los usos fotográficos de nuestra cultura occidental están determinados por una visión científica sesgada.

En su serie *The Fletcher* (2015) realiza una investigación práctica con los fondos del Archivo Histórico del Centro de la Imagen de Lima en Perú, para poner en evidencia cómo se han conformado determinados imaginarios colonialistas y cómo la fotografía ha ayudado a naturalizarlos. Andrés interviene borrando a los sujetos de una selección de retratos fotográficos, pero mantiene los fondos pictóricos que eran usados en los estudios fotográficos de Lima. Estos fondos, enviados desde Europa, principalmente desde Reino Unido, no tenían nada que ver con la cultura local. Sin embargo, sirvieron para que la clase media peruana pudiera retratarse en un supuesto contexto de desarrollo al modo occidental.

Al mismo tiempo que exhibía estas imágenes las contraponía con las fotografías de los fondos caseros, que sí se manufacturaban en las periferias de Perú, en un intento de apropiarse y asimilar lo europeo por parte de estas personas de menor capacidad económica. La idea de Andrés era visibilizar las formas de poder colonial que son propias de la modernidad y que se han llevado a cabo a través de la producción de autoimágenes. En sus propias palabras:

> En mi trabajo artístico lo fotográfico es entendido como un paradigma tecnológico, habla de la forma como construimos nuestro conocimiento del mundo, y en este sentido me interesan los usos de la fotografía que se relacionan con una visión científica del mundo y cómo estos han determinado nuestra cultura occidental. Trabajo en asociación entre fotografía y antropología.

La fotografía como todo objeto tecnológico presenta también incertidumbres e indeterminaciones y con ello un espacio potencial que sirve de puerta de entrada para aquello a lo que Walter Benjamín llamó el inconsciente óptico y que nos posibilita comprender el funcionamiento de las mitologías. Como dice Andrés Pachón sobre la base de las palabras de Bruno Latour, la forma en la que contemplamos el mundo es lo que lo hace visible, porque cada nueva cultura visual redefine lo que significa ver y lo que hay que ver.

Siguiendo la estela de otros proyectos artísticos de Andrés Pachón encontramos el proyecto *La Derrota del Rostro*, en el que establece un diálogo entre los sistemas ópticos fisiognómicos del siglo XIX con la actual tecnología biométrica, que actualmente se aplica como control en



Imagen 3. *The Flecher Series*, 2015. Izquierda: *MG_7196, Light Box*, impresión en cristal 13 x 18 cm. Derecha: *Background I*, impresión en canvas 250 x 170 cm. Fotografías de Andrés Pachón.

fronteras y aeropuertos. Este dispositivo tecnológico sirve para identificar a supuestos terroristas y delincuentes a partir del análisis de los rostros. Un dispositivo que nos recuerda a los métodos pseudocientíficos de la antropometría del siglo XIX desarrollados por Francis Galton, fundador de la psicometría, ciencia que pretendía medir las facultades mentales a través del estudio la fisionomía. Mediante el sistema fotográfico compuesto que consistía en la reproducción de varios retratos sobre una misma placa, construía una «estadística gráfica» cuya finalidad era encontrar el tipo.

Galton realizaba imágenes compuestas a partir de retratos «tipo» definidos como «población normal» o «convictos» para definir el tipo racial. En palabras de Elio Granzoli (1998), Galton pretendía intervenir en la reproducción humana mediante la política pública, alentando la propagación de «los aptos» y desalentando la de los «no aptos». En *Heredatary Genius,* publicado por Francis Galton en 1869, el antropólogo se apoyaba en la fotografía para argumentar literalmente que «los hombres con (reputación de) inteligencia, engendraban descendencia con (reputación de) inteligencia», o que «nuestra raza está por encima de la africana».

Como Andrés Pachón explica, los retratos de Galton intentaban identificar y delimitar ideológicamente el espacio del Otro. Sus retratos compuestos ofrecían la imagen ideal de un «tipo racial», extraído a partir de la supuesta manifestación empírica del lenguaje matemático y del automatismo fotográfico.

> En colaboración con el investigador en antropología Hasan G. López Sanz, Andrés demuestra en esta obra que el sistema de Galton presentaba un error de base que permite cuestionar el sentido común de raza: «si las imágenes de los retratos compuestos se exponen en un orden diferente al normal», los resultados difieren. De esta manera, ya no existe una imagen única e ideal del tipo racial, si no tantas como permutaciones se puedan realizar con las fotografías empleadas. Partiendo de esta contradicción, y utilizando el mismo juego del lenguaje empleado por Galton, se ha realizado una programación que calcula y visualiza, en tiempo real, cada uno de los 6.402.373.705.728.000 retratos compuestos diferentes que resultan de las permutaciones posibles de superponer un conjunto de dieciocho retratos, correspondientes a africanos del Reino Dahomey (República de Benín) y del grupo Paï-Pi-Bri (Costa de Marfil). Estos retratos raciológicos, cedidos expresamente para este proyecto por el Museé du Quai Branly de París, fueron realizados por Roland Bonaparte (miembro de la Sociedad de Antropología de París) con motivo de las exhibiciones etnográficas que se realizaron en París en 1891 (Dahoméens) y 1893 (Paï-Pi-Bri).



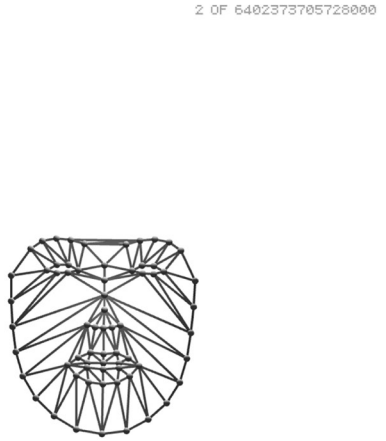


Imagen 4. *La Derrota del Rostro (software preview). Software on HD projector, indeterminate duration, 2018*. Fotografía de Andrés Pachón.

La Derrota del Rostro (2018) establece un diálogo entre los sistemas ópticos fisiognómicos del siglo XIX y la actual tecnología biométrica fronteriza, donde la ideología del archivo fotográfico, a través de nuevas tecnologías de visualización e inscripción, continúa siendo efectiva para ejercer un poder basado en el conocimiento de los cuerpos, desmontando la idea del tipo, ya sea criminal o racial, al presentar una nueva colección de innumerables imágenes. En esta colección en lugar de resumir los dieciocho retratos en uno, demuestra que combinándolos pueden salir más de seis mil billones de retratos distintos. Así, la idea del «archivo colapsado» prometido por el sistema de Galton es desmontada, volviendo a un archivo de nuevas e innumerables imágenes inaprensibles, mostrando la imposibilidad del tipo, ya sea criminal o racial.

Construir sentido. Repensar la imagen

En un mundo ahora mediado por pantallas la tecnología está transformando la forma de entender la práctica fotográfica, pero también la manera en la que producimos y nos relacionamos con las imágenes, habitamos en una vida «pantallizada», como la llamó Martín Prada (2015). Antiguamente la materialidad era una cuestión muy importante para los fotógrafos, porque era necesaria para construir las imágenes. Sin embargo, las nuevas formas de generación de imágenes, como las inteligencias artificiales, se apoyan en el excedente de estas para construir otras nuevas. Su enorme capacidad generativa, unida al hecho democrático de que muchas y muchos de nosotros tengamos acceso a esas formas de creación, significará un gran avance en la producción de imágenes con calidad a bajo coste. La tecnología digital ha trazado una forma distinta de entender la práctica fotográfica y también la manera en la que producimos y nos relacionamos mediante imágenes; con ella se pierde «la objetualidad» de las imágenes y decrece el valor de autoría de quienes las fabrican. En palabras de Remedios Zafra:

> Los artistas o creadores ya no tienen el privilegio de ser los productores de imágenes, igual que los fotógrafos no tienen el privilegio de hacer fotografías [...] pero pueden hacerlas pensativas haciendo visible la tecnología como lente [...] El nuevo paradigma en las imágenes viene del lado de la inteligencia artificial, de entender cómo funciona, y de hacerla transparente y reflexiva.

La idea de que las imágenes creadas a través de la tecnología son inocentes y carentes de ideología, institucionaliza y asienta los preceptos construidos en el siglo XIX donde la

fotografía se pensaba imparcial. Como Remedios Zafra señala «debemos atravesar la caja negra, visualizar hasta donde podamos cómo funciona para permitirnos ver lo que de verdad importa». Porque en una tecnología cuanto mejor funciona menos sabemos sobre su funcionamiento; saber cómo han producido imágenes es fundamental, porque las herramientas son precisamente eso, instrumentos que nos sirven para materializar ideas.

Precisamente porque la fotografía ha dejado al descubierto su ADN de artefacto construido, en forma de capas, etiquetas y metadatos, las imágenes que se producen hoy han de ser leídas desde la perspectiva de su uso y su capacidad de propagarse. Su credibilidad ha pasado a un terreno difuso, ahora mediado por los que las difunden. Además, estas imágenes acumulan un sesgo de creatividad parasitaria puesto que se nutren de grandes bases de datos en los que no siempre se cuenta con el permiso de uso comercial, poniendo en evidencia y problematizando el papel del creador y los derechos de autor.

Ante tales retos parece que se hace necesario pensar en el importante papel de un Centro Nacional de la Fotografía, —o deberíamos decir en un Centro de las Imágenes—, haciéndolo extensivo a toda la diversidad que ha surgido a lo largo de su historia, y que todavía hoy en día no tenemos en nuestro país. La IA está alterando la estructura en la que las y los artistas acometen sus obras y sería importante pensar cómo esto afecta al universo de la fotografía. Es urgente entender la logística de un centro no orientado a construir verdades sino a hacer la fotografía pensativa, a entender las formas en que cada época crea mundo, su subjetividad y sus verdades a través de las imágenes. Un centro que ayude a comprender esta gran complejidad del presente y a entender la esencia de las nuevas tecnologías. En palabras de Remedios: «la nueva programación está hecha por creadores, y por tanto tiene una serie de sesgos que precisan ser vistos y analizados».

La imagen ya no puede ser estudiada desde la particularidad de los estatutos de la generación de la fotografía, sino que hay que plantearla en relación a sus usos y a su difusión. Hoy lo que le da valor a una imagen en gran medida es su capacidad para ser difundida, y esto a veces esta insertado en esas capas, en esos metadatos de los que hemos hablado. Otras veces el valor de una imagen reside en la capacidad mediática de las plataformas que las contienen, por esto es importantísimo trabajar de manera colectiva y colaborativa en red. Un ejemplo de este trabajo lo podemos ver en colectivos del tipo de «Cómo

ser fotógrafa». Esta plataforma coordinada por Marta Soul tiene como objetivo visibilizar la labor de fotógrafas contemporáneas españolas e iberoamericanas en activo. Nace como iniciativa para balancear el masculinizado universo de la fotografía, en el que mientras que un 80 % de estudiantes son mujeres, solo el 85 % de los fotógrafos profesionales son hombres.

Las más de treinta autoras que forman el colectivo trabajan en temas que tiene mucho que ver con la identidad, los estereotipos culturales o las relaciones sociales. Ponen en evidencia la desigualdad de raza, edad o género y trabajan a través de la autorrepresentación y en la revisión de los espacios privados y naturales. Cuestionan la llamada cultura en occidente, ya que ha sido creada por la mano del hombre en detrimento o exclusión de lo creado por la propia naturaleza. Así como hacen de mediadoras entre naturaleza y cultura, proponen un cambio de paradigma en el universo fotográfico.

Conclusiones

Parece claro que la fotografía computacional abre una nueva dimensión a las imágenes puesto que el acto de captura mecánico y óptico queda reducido a apenas un veinte por ciento y reemplazado por un ochenta por ciento de *software*. La incorporación de soluciones informáticas a la fabricación de imágenes supone una nueva definición de lo que hemos entendido como fotográfico, puesto que se alejan de su referente lumínico y se forman a partir de otras imágenes anteriores. Hablar de imagen computacional es hablar de imágenes multicapas que parten siempre de otras imágenes y que se esconden en forma de metadatos. Estos metadatos contienen multitud de información que servirá para clasificar el mundo, catalogar no tanto por el contenido de las propias imágenes, sino más bien por las etiquetas que las soportan.

Una imagen generada por inteligencia artificial que no tiene referente real, en la que no interviene directamente la luz, en la que no hay un soporte fotosensible, ¿se puede seguir llamando fotografía?, ¿es una fotografía algo que, en realidad, solo lo parece?

La IA, como hemos podido ver en el análisis de algunos autores, no es una herramienta objetiva, por este motivo es importante, a la hora de contar y organizar el mundo, que seamos conscientes de lo que representa y cómo lo hace. Tampoco sería del todo correcto hablar de una inteligencia puesto que parte de unos modelos de aprendizaje que mezcla y remezcla. No sabemos a ciencia cierta si los modelos de aprendizaje

en los que se basan dichas inteligencias rompen el principio de derechos de autor, aunque todo apunta a que sin estos repositorios de los que se nutren las inteligencias artificiales no existirían. Queda por delante un gran debate sobre la necesidad de regular estos mecanismos de creación como se puede ver en las innumerables demandas que han recibido empresas como OpenAi. La reciente Ley Europea aprobada sobre el uso de la IA supone el primer intento de ordenamiento jurídico global (Parlamento Europeo, 2023).

A tenor de lo que hemos contado en este artículo, podemos afirmar que una nueva tecnología cambia rápidamente las normas culturales de quienes la utilizan. Las empresas de IA, se apoyan en la idea de que sus herramientas generativas se entrenan en el arte, como antaño lo hicieron los aprendices siguiendo las directrices de sus grandes maestros. Así quedamos cegados por la precisión y capacidad de la IA de imitar las características completas de un gran maestro de la pintura. Pero esta técnica de aprendizaje profundo basada en la transferencia de estilo, esconde sin embargo secretismos porque se establece una batalla legal por los derechos económicos de explotación a partir de las imágenes generadas por IA. Pero como cuenta Kate Knibbs (2024) compañías como OpenAi, Meta, Stable Diffusion disfrazan la innovación tecnológica en lo que ha sido el eterno debate sobre el acto de copiar y robar arte. Decidan ustedes donde se posicionan, nosotros no lo tenemos claro, pero suscribimos las palabras del artista y diseñador Charles Robert Ashbee, que en 1894 escribió un alegato sobre la mecanización del arte y que hoy parece que estamos en un escenario similar: «No rechazamos la máquina, la acogemos con satisfacción, pero desearíamos verla dominada».

Bibliografía

Blatt, R. (2018) *Historia Reciente de la verdad*. Madrid: Turner.

Knibbs, K. (2024) «Conoce al abogado que está liderando la resistencia humana contra la IA», *Wired*. Adaptado por Andrea Bareneko. Disponible en: https://es.wired.com/articulos/matthew-butterick-abogado-que-esta-liderando-resistencia-humana-contra-ia [consultado 11_03_2024].

Gómez Obregón, J. (2024) *@JaimeObregón* en X.

Granzioli, E. (1998) *Corpo e figura umana nella fotografía*. Milán: Bruno Mondadori.

Kaspersky (2020) *Definición y explicación del reconocimiento facial*. Disponible en: https://latam.kaspersky.com/resource-center/definitions/what-is-facial-recognition [consultado 04-05-2022].

Lanier, J. (2019) *Ten arguments for Deleting Your Social Media Accounts Right Now*. Nueva York: Henry Holt & Co.

Larrañaga, J. (2017) «Editorial. Borrador de primeros accesos», *Accesos. Revista de investigación artística*, 0, pp. 4-5. Disponible en: https://www.accesos.info/editorial-0-accesos/ [consultado 11-06-2024].

Parlamento Europeo (2023) *Temas. Ley de IA de la UE: primera normativa sobre inteligencia artificial.* Disponible en: https://www.europarl.europa.eu/topics/es/article/20230601STO93804/ley-de-ia-de-la-ue-primera-normativa-sobre-inteligencia-artificial [consultado 14-03-2024].

Picazo, G. y Ribalta, J. (eds.) (1997) *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo.* Barcelona: Consorci del Museo d´Art Contemporani de Barcelona.

Prada, J. L. (2018). *El ver y las imágenes*. Madrid: Akal.

Martín Prada, J. (2105). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.

Zafra, R. (2022). *El bucle invisible*. Oviedo: Ediciones Nobel.

Wu, T. (2017) *The attention Merchants: The Epic Struggle to Get Inside our heads*. Londres: Atlantic Books.

MISIÓN FOTOGRÁFICA MUWO. MAPA INTERACTIVO DE EDIFICIOS DISEÑADOS POR ARQUITECTAS ESPAÑOLAS

Beatriz S. González Jiménez
Universidad Rey Juan Carlos
Lucía C. Pérez Moreno
Universidad de Zaragoza

Resumen

El proyecto de investigación MuWo (Mujeres en la Cultura Arquitectónica (pos)moderna española: 1965-2000) tiene como objetivo poner en contexto y analizar las contribuciones realizadas por arquitectas en el ámbito español. Una de las metas de este proyecto es desarrollar un mapa interactivo que presente edificios y espacios urbanos diseñados por arquitectas españolas. Para dar vida a este contenido visual, se lanzó una convocatoria abierta con el propósito de involucrar a treinta fotógrafas que se sumaran a la tarea de documentar las distintas obras ya catalogadas hasta el momento. La finalidad fundamental de esta convocatoria de fotógrafas es plasmar la historia, hasta ahora poco conocida, de las mujeres en la arquitectura española. Esta misión fotográfica sin precedentes se destaca tanto por su enfoque territorial único como por su perspectiva de género. El mapa final, cuya publicación se realizó en marzo de 2023, presenta un diálogo intergeneracional entre la creación de la arquitecta y la interpretación de la fotógrafa. El resultado es una colección de imágenes accesible para el público en general, al servicio del estudio de la cultura arquitectónica española.

Abstract

MuWo research project (Women in (Post)modern Spanish Architectural Culture: 1965-2000) aims to contextualize and analyze the contributions of women architects within the Spanish context. One of the project's objectives involves creating an interactive map showcasing buildings and urban spaces designed by Spanish women architects. To bring this visual content to life, an open call was initiated to engage thirty female photographers who would embark on capturing reports of the various catalogued works up to that point. The overarching goal of this call for photographers is to vividly illustrate the untold story of women in Spanish architecture.

This unprecedented photographic mission stands out due to its unique geographical scope and gender perspective. The final map, set to be unveiled in the early months of 2023, will portray an intergenerational dialogue between the architect's creation and the photographer's interpretation. The outcome will culminate in a collection of images, accessible to the entire public, and dedicated to furthering the study of Spanish architectural culture.

Palabras clave

Arquitectas, fotógrafas, perspectiva de género, mapa interactivo, misión fotográfica, arquitectura española.

Keywords

Women architects, women photographers, gender perspective, interactive map, photographic mission, spanish architecture.

La incorporación de las mujeres al ejercicio profesional ha sido uno de los cambios más relevantes en la disciplina arquitectónica del siglo XX. Bajo esta premisa, el proyecto de investigación MuWo (Mujeres en la Cultura Arquitectónica (pos)moderna española. 1965-2000), liderado por la arquitecta e investigadora Lucía C. Pérez-Moreno, trata de contextualizar y hacer un análisis de las aportaciones de arquitectas en el contexto español.

Entre las metas del proyecto está la creación de un mapa interactivo de edificios y espacios urbanos diseñados por arquitectas españolas. Para crear el contenido visual, se lanzó una convocatoria abierta para incorporar al proyecto a treinta fotógrafas que se embarcasen en la realización de reportajes de las diferentes obras catalogadas hasta el momento. El objetivo general perseguido con esta llamada a fotógrafas es ilustrar la primera historia sobre las mujeres en la arquitectura española. Se trata de una misión fotográfica inédita, tanto por su ámbito territorial como por su perspectiva de género.

En el imaginario colectivo, la carencia de imágenes creadas por mujeres es abrumadora. El punto fuerte de MuWo radica no solo en visibilizar y reivindicar el papel de la mujer en la arquitectura, sino en apoyar a las mujeres de manera activa: estudiantes, arquitectas, investigadoras, docentes y fotógrafas han sido invitadas a formar parte del proyecto de investigación.

El territorio nacional se dividió en 14 áreas geográficas para facilitar el trabajo y minimizar desplazamientos. A cada

fotógrafa se le asignaron entre 3 y 7 obras. Para la entrega final, se dieron unas pautas sencillas: cada obra debería constar de un mínimo de 3 fotografías y un máximo de 6; de las cuales al menos una debía ser general, a modo de contexto urbano, y otra de detalle de uno o varios espacios de la obra. Uno de los valores diferenciadores de la propuesta es que se pedía también que una de las imágenes tuviese carácter artístico y propusiese una interpretación personal de la fotógrafa sobre la obra de arquitectura.

La tendencia general en la fotografía arquitectónica es la repetición de unos patrones establecidos a principios del siglo pasado por las publicaciones periódicas y guiados por unas intenciones concretas a la hora de generar la imagen de la arquitectura moderna. En dichas imágenes la arquitectura se muestra siempre recién terminada, impecable, técnicamente perfecta y carente de contexto. El proyecto MuWo rompe con esas pautas y muestra unas arquitecturas vividas, que han sufrido el paso del tiempo y cuyo contexto sociocultural está presente en las imágenes.



Imagen 1. Centro para las artes Área de los Cuatro Postes en Ávila. Arquitectas: María de la O García, Ana Isabel Jiménez y Marina Jiménez. Fotografía de Beatriz S. González.


MERCADONA
NLC





El mapa final, que se hizo público en marzo de 2023, muestra un diálogo intergeneracional entre la creación de la arquitecta y la interpretación de la fotógrafa. El resultado es una colección de imágenes, abierta a toda la ciudadanía y al servicio del estudio de la cultura arquitectónica española.

Imagen 2 (p. anterior, arriba). Plaza pública y Centro Comercial en Gran Canaria. Arquitecta Magüi González. Fotografía de María Rodríguez Cadenas.

Imagen 3 (p. anterior, abajo). Piscinas descubiertas en A Coruña. Arquitecta: Myriam Goluboff. Fotografía de Ana Amado.

Imagen 4. Casa de la Mujer en Zaragoza. Arquitectas: Isabel Bustillos y Ana Estirado. Fotografía de Irene Ruiz.





Imagen 5 (arriba). Edificio Palma Real en Las Palmas de Gran Canaria. Arquitecta: Marta Sanjuán. Fotografía de María Rodríguez Cadenas.

Imagen 6 (abajo). Fábrica de productos solubles Prosol en Venta de Baños. Arquitecta: Carmen Espegel. Fotografía de Beatriz S. González.

Imagen 7 (p. siguiente). Torre Dorada (o de los profesores) en A Coruña. Arquitecta: Milagros Rey. Fotografía de Ana Amado.


LOURIDO

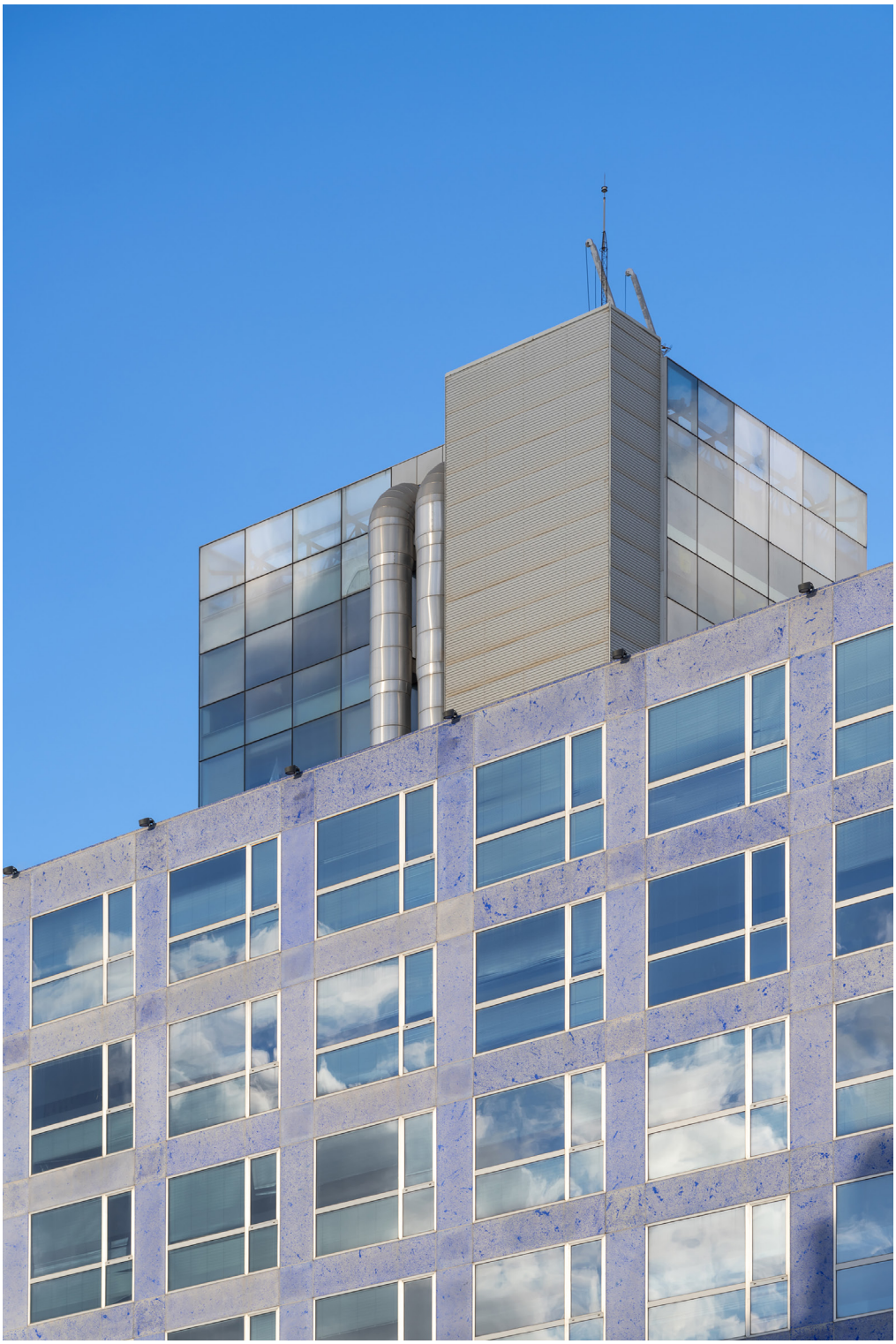




Imagen 8 (p. anterior). Edificio Usos Múltiples II en Las Palmas de Gran Canaria. Arquitecta: Magüi González. Fotografía de María Rodríguez Cadenas.

Imagen 9. Fábrica de productos solubles Prosol en Venta de Baños. Arquitecta: Carmen Espegel. Fotografía de Beatriz S. González.



Imagen 10. Residencia para hermanas mayores Margarita Nasseau en Burgos. Arquitecta: Arantza Arrieta Goitia. Fotografía de Beatriz S. González.



Imagen 11. Biblioteca y Centro Cultural Gloria Fuertes en Madrid. Arquitecta: Carmen Blanco Hernández. Fotografía de María Platero.

EL PARAÍSO COME CARNE

Elena de la Rua
Artista

Resumen

En la actualidad configuramos nuestra concepción del mundo desde lo racional, lo material, el cuerpo y la individualidad. Desde esta visión, la muerte es el cadáver, el fin de todo, y las creencias sobre la esperanza *post mortem* son ficticias o absurdas. Pero, si entendemos las creencias como explicaciones simbólicas de un conocimiento adquirido a través de la intuición, la observación de la naturaleza, y un sentimiento de unidad con el universo, encontramos paralelismos con los avances científicos y la nueva visión de la física cuántica. La idea de «inmortalidad» estaría en relación con la energía; «ir al cielo», con la teoría del *Big Bang*; «ir al paraíso», con la dispersión de los átomos en la naturaleza; el «renacimiento», con cosmología cíclica conforme; la «supervivencia del alma», con la teoría de la reducción objetiva orquestada; y «otras vidas», con la hipótesis de los muchos mundos. *El Paraíso Come Carne* muestra una visión de la existencia como parte de algo desconocido y maravilloso. Un todo interconectado y en constante transformación, donde la muerte sería un cambio que algún día llegaremos a comprender a través de la ciencia y la razón y, también, a través del misticismo y de la intuición.

Abstract

Today we shape our conception of the world from the rational, the material, the body and individuality. From this point of view, death is the corpse, the end of everything, and beliefs about post-mortem hope are fictitious or absurd. But, if we understand beliefs as symbolic explanations of knowledge acquired through intuition, observation of Nature, and a feeling of oneness with the Universe, we find parallels with scientific advances and the new vision of quantum physics. The idea of «immortality» would be in relation to energy; «going to heaven» with the big bang theory; «going to paradise» with the dispersion of atoms in Nature; «rebirth» with Conformal Cyclic Cosmology; «survival of the soul» with the theory of Orchestrated Objective Reduction; or «other lives» with the Many Worlds hypothesis.

Paraíso come carne shows a vision of existence as part of something unknown and wondrous. An interconnected and

constantly transforming Whole, where death would be a change that one day we will come to understand through science and reason, and also, through mysticism and intuition.

Palabras clave

Muerte, *post mortem*, creencias, cadaver, ciencia, física cuántica.

Keywords

Death, *post mortem*, beliefs, corpse, science, quantum physics.

El *Paraíso Come Carne* explora la muerte desde el cadáver (lo que creemos real) junto con las ideas, mitos y creencias en torno a la esperanza *post mortem* (lo que creemos ficticio), y cuestiona si estas dos visiones enfrentadas, podrían ser verdad con los avances científicos y la visión de la física cuántica. Las creencias sobre la esperanza *post mortem* tienen su origen en un conocimiento intuitivo a través de la observación de los procesos de la naturaleza, experiencias místicas y un sentimiento de unidad con el universo.

Las conclusiones que surgen de este pensamiento son: formamos parte del Todo que, además, está íntimamente ligado, y que sigue un ciclo continuo de nacimiento, muerte y renacimiento. Por otra parte, el Todo, universo y naturaleza, funcionan bajo las mismas leyes. Con esta comprensión del mundo se elaboran las creencias *post mortem*. Ideas constantes en todas las culturas y momentos históricos, y concordantes en la continuidad, la inmortalidad o en la existencia del alma.

A lo largo de la historia, estas ideas han sido transmitidas a través de los mitos y las religiones derivando en elaboraciones simbólicas como el renacimiento, la reencarnación, la resurrección, el viaje, el más allá, el alma, la inmortalidad, paraísos, infiernos, mundos celestiales o nuevas existencias desencarnadas. En la actualidad configuramos nuestra concepción del mundo desde lo racional, lo material, el cuerpo y la individualidad. Y la muerte es el cadáver y el fin de todo. Desde esta visión, las creencias sobre lo que pasaría después de la muerte nos parecen absurdas o ficticias. Pero, si entendemos estas creencias como explicaciones simbólicas, podemos encontrar semejanzas con los avances científicos y la fascinante visión de la física cuántica.

Según la teoría del *big bang*, el universo tendría su origen en punto concentrado que se expande del Uno al Todo. Así, la idea

de «ir al cielo» se puede entender como una vuelta al origen. En la teoría cuántica, todos los componentes de la materia y los fenómenos básicos que la envuelven están interconectados y no pueden entenderse como unidades aisladas, sino como partes integrantes del Todo. Además, el Todo estaría formado de la misma materia. Así, podemos relacionar las ideas de «ir al paraíso» con la dispersión de átomos que pasan a formar parte de la naturaleza y del Todo. Al adentrarnos en la materia, vemos que los átomos son vastas regiones de espacio vacío donde las partículas se mueven. Así, la masa es una forma de energía donde todas las partículas pueden transmutarse en otras partículas, crearse partiendo de la energía y desvanecerse en energía. Además, la energía total contenida en el proceso siempre se conserva, donde vemos las ideas de «inmortalidad» y «continuidad».

La cosmología cíclica conforme es una teoría cosmológica que propone un modelo de universo en el que el *big bang* y el *big crunch* son eventos cíclicos que se repiten infinitamente a lo largo del tiempo. En cada ciclo, el universo comienza con un *big bang* y termina con un *big crunch*. Sin embargo, en lugar de un colapso final en un punto singular, el universo pasa por una transformación conformal que lo lleva a un nuevo *big bang*, lo que da lugar a un ciclo continuo de creación y destrucción, donde encontramos las ideas de «renacimiento». La «supervivencia del alma» u «otras existencias desencarnadas» podría relacionarse con la teoría de la reducción objetiva orquestada, donde la conciencia es información cuántica que, tras la muerte, vuelve al universo. «Otras vidas» o «existencias» podrían ser posibles con la hipótesis de los muchos mundos, donde el yo se desdobla al observar, generando dos realidades superpuestas y coexistentes. De esta manera, una vez muertos, podríamos seguir vivos en otras ramas cuánticas.

Este proyecto muestra una visión de la existencia como parte de algo más grande, desconocido y maravilloso. Un Todo interconectado y en constante transformación, donde la muerte sería un cambio que algún día llegaremos a comprender a través de la ciencia y la razón y, también, a través del misticismo y de la intuición.



Imagen 1. Fotografía de Elena de la Rúa.



Imagen 2. Fotografía de Elena de la Rúa.



Imagen 3. Fotografía de Elena de la Rúa.



Imagen 4. Fotografía de Elena de la Rúa.



Imagen 5. Fotografía de Elena de la Rúa.



Imagen 6. Fotografía de Elena de la Rúa.



Imagen 7. Fotografía de Elena de la Rúa.



Imagen 8. Fotografía de Elena de la Rúa.

NWNPHOTO, LA INCLUSIÓN EN UN CLIC

Felipe Alonso Company
Nos per què no, fotógrafos con discapacidad intelectual

Resumen

La fotografía, practicada con un espíritu profesional, es un medio que facilita la inclusión, tanto social como laboral, de las personas con discapacidad del desarrollo. NwnPhoto (*Nos, Why Not*) es una asociación sin ánimo de lucro, cuyo objetivo es la inclusión de las personas con discapacidad a través de una fotografía con «espíritu profesional». Para conseguir esta inclusión, NwnPhoto tiene cuatro características:

1. Fotografía con espíritu profesional: fomenta las habilidades del alumno o alumna, pero, al mismo tiempo, el trabajo realizado ha de tener una utilidad para la sociedad, tener un sentido.
2. Diversidad de los participantes: cada alumno o alumna tiene su propia diversidad, por lo tanto, cada persona tiene su propia metodología.
3. Creación de una estructura: no queremos que los participantes regresen a casa y olviden la fotografía. Creamos una estructura para que continúen en el ecosistema profesional, facilitando la visibilidad de sus fotografías, o la búsqueda o creación de trabajos fotográficos.
4. La práctica de la fotografía con un espíritu profesional: aportando otros beneficios entre los que destacamos el empoderamiento de la persona, la visibilidad de la discapacidad, y la unión creando unas relaciones sociales adecuadas.

Abstract

Photography, practiced in a professional spirit, is a medium that facilitates the inclusion, both socially and professionally, of people with developmental disabilities. NwnPhoto (*Nos, Why Not*) is a non-profit association, whose objective is the inclusion of people with disabilities through photography with a “professional spirit.” To achieve this inclusion, NwnPhoto has four features:

1. Photography with a professional spirit: it promotes the student's skills but at the same time, the work done must be useful for society, have meaning.
2. Diversity of participants: Each student has their own diversity, therefore each person has their own methodology.
3. Creating a structure: We don't want participants to go home and forget about photography. We create a structure so that they continue in the professional ecosystem, facilitating the visibility of their photographs, or the search or creation of photographic works.
4. The practice of photography with a professional spirit: Providing other benefits among which we highlight the empowerment of the person, the visibility of disability, and unity by creating appropriate social relationships.

Palabras clave

Discapacidad, inclusión, empoderamiento, diversidad.

Keywords

Disability, inclusión, empowerment, diversity.

Las personas que nos dedicamos profesionalmente a nuestra pasión somos unos privilegiados pues solemos disfrutar de una vida con sentido, es decir, una vida que podemos hacer interesante, donde progresamos cada día, y tenemos unas relaciones sociales interesantes. Las profesiones vocacionales son un claro ejemplo de estas personas, entre las que estamos muchos fotógrafos y fotógrafas. Al otro lado de la sociedad, encontramos a las personas que tienen una existencia llena de monotonía, sin planes de vida y sin tomar sus propias decisiones. Entre estas encontramos a las personas con discapacidades cognitivas.

En los tiempos de espera que tuve en mi vida de fotoperiodista (en los juzgados, en los eventos, o en las noches electorales, por ejemplo) me preguntaba si era justo que unos tuvieran tanta suerte de vivir una vida con pasión y otros tan poca de tener que conformarse con una vida donde las opciones de vivir intensamente se reducen a mínimos. ¿Se podía transferir un poco de esta pasión de una vida plena de unas personas a otras? Y, si era posible esa transferencia, ¿cómo hacerla? De todos estos pensamientos nació la idea de crear una agencia de fotógrafos y fotógrafas con discapacidad intelectual; se estaba creando la semilla de «Nos, Why Not? Fotógrafos con discapacidad intelectual (NwnPhoto)».

NwnPhoto es una asociación sin ánimo de lucro fundada en marzo del 2013. Su objetivo es la inclusión de las personas con diversidad (al hablar de diversidad nos referimos a personas con discapacidad del desarrollo, entre las que encontramos la discapacidad intelectual y el trastorno del espectro autista, o con trastorno del déficit de atención e hiperactividad). La inclusión, tanto social como laboral, es realizada a través de la formación y el ejercicio de una fotografía con «espíritu profesional». Este «espíritu profesional» al que nos referimos y del que hablaremos más adelante es una característica muy importante de nuestro programa. Para conseguir nuestro objetivo impartimos una formación práctica de la fotografía, sencilla y accesible, adecuada a las necesidades de apoyo de cada alumno. Hacemos hincapié en los aspectos fundamentales de la fotografía acompañando la práctica con explicaciones visuales y lectura fácil. A su vez, creamos una estructura que facilite el ejercicio de una fotografía con espíritu profesional una vez que cada alumno adquiere el nivel necesario de calidad fotográfica.

Un ejemplo de cómo transforma la fotografía es el de Vicente, con discapacidad intelectual y una edad de cincuenta y siete años. En toda su vida no había salido de Galicia, apenas se alejaría de su casa ciento cincuenta kilómetros. Cuando estaba aprendiendo fotografía recibimos una invitación de Morodalsfestivalen, un festival de música donde participan músicos con diferentes discapacidades, que se realiza en Nord-Odal, una pequeña población de cinco mil habitantes a cien kilómetros al norte de Oslo. La organización del festival quería conocer nuestro proyecto por si era de su interés hacer algo similar. En el viaje nos acompañó Vicente; ¡la primera vez que salió de Galicia y fue a Noruega! Fue para él una experiencia mágica, volar, conocer y hablar con personas de otras culturas. Paseando bajo el sol de la medianoche, reflexionaba y nos dijo que gracias a la fotografía había descubierto lo que era la vida. Al poco tiempo, los noruegos crearon un grupo de fotógrafos con discapacidad llamado Moro Foto, y consiguieron que cuatro jóvenes del pueblo con discapacidad cognitiva obtuvieran la visibilidad necesaria para su inclusión en las actividades del pueblo, en las que hasta la fecha no habían sido invitados por su invisibilidad, siendo ahora unos habitantes más.

Cada vez hay más concienciación sobre la inclusión de las personas con discapacidad, sobre todo las que tienen discapacidad del desarrollo. Una muestra es el incremento de talleres artísticos cuyo objetivo es la inclusión. NwnPhoto no es un taller más de fotografía que busca la inclusión. NwnPhoto es diferente, además de por su «espíritu profesional», por otros tres motivos que son la diversidad de sus alumnos, su estructura para

facilitar el ejercicio de la fotografía profesional, y las ventajas que se obtienen de la práctica de la fotografía. Veamos cada una de ellas.

Espíritu profesional

La mayoría de los talleres artísticos, donde incluimos los dedicados a la fotografía, están orientados al ocio o a la adquisición de una afición. Esto hace que muchas veces las fotografías estén realizadas con el objetivo de adquirir unas habilidades «pasando el tiempo». Es muy importante que el trabajo tenga un interés para terceras personas, que tenga una finalidad o un sentido. Por ello en NwnPhoto para avanzar en la inclusión es imprescindible este espíritu profesional. Este espíritu nos hace pensar las fotografías, los reportajes... su destino, su utilidad. Cuando realizamos sesiones en el exterior con los alumnos no es para pasear, sino que es con el fin de retratar de una manera profesional, después de ver y analizar trabajos de grandes fotógrafos profesionales. En cuanto a la realización de reportajes, estos han de ser de interés para el público. Ejemplos de ellos son «Florilegio», los protagonistas de los primeros días de la COVID-19, o los motivos del cambio climático en la ciudad de A Coruña, donde en ambos entrevistaron a protagonistas como científicos, funcionarios...

También es importante su participación como fotógrafos en la realización de trabajos que realiza NwnPhoto. En ellos, los alumnos que tienen el nivel adecuado practican para poder, en un futuro cercano, trabajar como fotógrafos. Los alumnos con discapacidad intelectual han realizado fotografías en eventos, han producido retratos y fotografías para catálogos. Al aplicar este «espíritu profesional» conseguimos que los alumnos de fotografía produzcan un *book* profesional como muestra de su trabajo, y sean reconocidos en su entorno por su calidad y creatividad.

Diversidad de los alumnos

La oferta «tenemos una cosa para todos» que suelen tener las academias no sirve en nuestro proyecto. Tenemos alumnos con una variedad de necesidades que requieren diferentes clases de apoyos. Hay alumnos con discapacidad intelectual, con síndrome de Down, con síndrome de Sotos, con síndrome de Asperger y también otros tienen TDAH. Entre ellos hay alumnos con dificultad en la comprensión lectora, otros con problemas con las matemáticas, pero también alumnos que nos sorprenden titulando una fotografía de unas manos de mujer mayor como *Coliflores y vinagre*, pensando en que la vida es suave como las coliflores y ácida como el vinagre.

A esta gran variedad de necesidades de los alumnos de fotografía, también trabajamos con la diversidad de inquietudes. Para tener

la pasión encendida, debemos trabajar en sus intereses que son de lo más variado. Tenemos personas que prefieren la fotografía de paisaje, otros quieren experimentar, conocer la fotografía 3D, otros, fotografiar con drones, y otros tienen curiosidad por experimentar.

Estructura

La creación de una estructura es imprescindible para conseguir el ejercicio de una fotografía profesional que les facilite la inclusión laboral. Una persona con diversidad funcional cuando finaliza un taller donde ha conseguido ciertos conocimientos, suele recibir un «certificado» o, en el mejor de los casos, realiza unas pequeñas prácticas en una empresa y regresa a su casa donde vuelve a sus hábitos cotidianos. Para evitar esta situación, ellos deben de poder acceder a una estructura que les facilite el ejercicio de la fotografía, acompañándolos en el mundo de la fotografía profesional teniendo en cuenta las inquietudes y las cualidades de cada uno. Lo ideal, y trabajamos para ello, es que esta estructura esté formada por una red global de fotógrafos con discapacidad, incrementando de esta manera la posibilidad de realizar proyectos más interesantes y comerciales, de ámbito internacional, obteniendo la fuerza de un grupo cada vez más numeroso y eficaz.

Esta estructura también ha de facilitar la creación y producción de nuevos servicios o productos fotográficos. Cuanto más grande sea el grupo, más y mejores ideas se desarrollarán. La colaboración entre personas es fundamental. Con esta estructura buscamos o creamos las condiciones necesarias para la realización de trabajos fotográficos. Un ejemplo de los resultados de esta estructura es la decoración en habitaciones de hotel con fotografías con opciones de venta. Otro punto importante de esta estructura es el acceso a una rápida y accesible vía para comercializar las fotografías realizadas por los integrantes del grupo. Para ello tenemos la colaboración con conocidos bancos de imágenes de ámbito internacional como Alamy o Getty Images. Recordemos la importancia de realizar fotografías con un sentido, y que estas no acaben en una carpeta del ordenador, o en la papelera del mismo.

Práctica de la fotografía

La inclusión a través de la práctica de la fotografía aporta unos beneficios extraordinarios y adicionales a las personas con discapacidad del desarrollo. Entre los beneficios están el empoderamiento de las personas: al sentir confianza en ellos mismos se atreven a tener iniciativa propia, pierden la timidez y sus miedos. Podemos decir que sus habilidades sociales

mejoran considerablemente. Es importante destacar que con la práctica de la fotografía se alejan de la sobreprotección habitual, ya que suelen vivir en entornos cerrados y pendientes de ellos. La fotografía hace que se adentren en otros ámbitos, lo que les permite conocer mejor a la sociedad a la que pertenecen, con un papel donde ellos como fotógrafos son los protagonistas. Con la fotografía las experiencias que viven, donde ellos ven situaciones nuevas y se ponen preguntas, hacen que sus marcos mentales se expandan, convirtiéndose en personas más activas.

La fotografía con un espíritu profesional es un arte que contrarresta las principales causas que fomentan los prejuicios hacia la discapacidad. Estas causas son la falta de auto empoderamiento, ¿soy útil?, ¿para qué sirvo?; la falta de visibilidad, ¿existen estas personas?, ¿qué hacen?, ¿dónde están?; y la ausencia de unión (crear un colectivo fuerte). Pensemos que las personas con discapacidad del desarrollo son alrededor del 2 % de la población mundial. La situación de estas personas varía según el territorio donde habita. No es lo mismo Madrid o Barcelona que otras ciudades o zonas rurales. Lo mismo sucede con los países o continentes. Mientras en Europa hay una situación «aceptable», más o menos avanzada dependiendo del país, en ciertas zonas de África o Asia su situación es más delicada, e incluso a veces corren sus vidas peligro o tienen una vida encadenada por sus propios familiares.

Veamos cómo la fotografía combate los estereotipos de la discapacidad:

- El auto empoderamiento. La fotografía tiene una técnica básica sencilla, facilitada por avances técnicos de las cámaras como al *autofocus* o su digitalización; de fácil acceso, puede ser barata y se puede empezar en cualquier momento y lugar. Con un poco de práctica, los futuros fotógrafos ven rápidamente resultados aceptables que les animan a continuar, pues ven que sus fotografías transmiten sus pensamientos, y al poco tiempo son interesantes para el público en general. Con el empleo de las redes sociales, este público general pasa de ser local a ser internacional. También al estudiar las fotografías realizadas por otros fotógrafos, ven imágenes que hacen que su creatividad se desarrolle. Todo ello hace que su autoestima crezca y se consolide.

- La falta de visibilidad. En el año 2015, con motivo de los World Games Special Olympics de verano, celebrado en Los Angeles (EE. UU.), se realizó una encuesta donde los resultados fueron

que el 50 % de los norteamericanos no conocían a ninguna persona con discapacidad intelectual, y un sorprendente 18 % nunca había oído hablar sobre ella. En todos los sitios existe la falta de visibilidad. Normalmente ocurre porque estas personas realizan trabajos manuales y repetitivos en asociaciones que suelen estar apartadas. La práctica de la fotografía tiene la gran ventaja de que la persona se desplaza con su cámara al lugar de la acción (evento, deporte, fiesta popular...) siendo visible para los demás, en vez de que el público se tenga que desplazar hacia la actividad realizada por las personas con discapacidad, hecho que sucede por ejemplo en una representación en un teatro. La realización de proyectos como reportajes interesantes, el montaje de exposiciones, *performances* en lugares públicos, o incluso ser protagonistas de lonas publicitarias en farolas..., acciones que han sido realizadas por nuestros fotógrafos con discapacidad, desarrollan la visibilidad de las personas con diversidad funcional.

- La ausencia de unión. En el mundo de la discapacidad del desarrollo se suele trabajar en compartimientos estancos, sin colaboraciones entre diferentes asociaciones. Para crear un colectivo fuerte es necesaria esa unión. En la actualidad está cambiando poco a poco. Se están creando asociaciones como Billion Strong en EE. UU., asociación con la que colaboramos, que trabaja para una unión entre todas las personas con discapacidad a nivel global. En referencia a la fotografía con espíritu profesional, la unión entre ellos es imprescindible. Los fotógrafos con discapacidad intelectual han de ser personas colaboradoras, creativas, comunicadoras y con criterio para crear mejores trabajos y facilitar el acceso al mundo laboral. Ejemplos de la realización de trabajos conjuntos son unos pequeños libros que realizamos con fotógrafos con discapacidad de EE. UU., o un reportaje que se realiza en la actualidad sobre la emigración e inmigración entre A Coruña y Buenos Aires. Nuestra propuesta es crear un ecosistema donde cualquier persona con discapacidad, especialmente del desarrollo, que son las que necesitan más apoyo, tenga un acceso accesible, rápido y eficaz, donde pueda participar en reportajes, en trabajos fotográficos y tenga una vía cómoda para la venta de sus fotografías.

Otra ventaja de la práctica de la fotografía para las personas con discapacidad es que hace que las personas estén más motivadas. Según estudios de la conducta humana, entre ellos el de Daniel H. Pink sobre la motivación, lo que anhela una persona es tomar sus propias decisiones, aprender cada día, tener relaciones sociales adecuadas y poder dejar un legado. La fotografía facilita estas cuatro condiciones.

- Tomar sus propias decisiones. En la fotografía uno está tomando decisiones todo el tiempo. Empezando desde el tema principal, pasando a cómo será la imagen correspondiente, y continuando por los aspectos técnicos, encuadre, diafragma... hasta qué equipo se ha de utilizar o cuál será el próximo trabajo. La fotografía es una actividad que hace que el fotógrafo tenga plena autonomía en sus decisiones y piense en su futuro.
- Aprender cada día. La práctica de la fotografía con espíritu profesional conlleva el aprendizaje continuo. Novedades tecnológicas, aplicaciones, trabajos de nuevos fotógrafos... Para estar al día debemos estar atentos a las redes sociales, a las exposiciones, a las publicaciones... Esta situación hace que los fotógrafos vean cosas nuevas y aprendan continuamente.
- Relaciones sociales adecuadas. La fotografía hace algunos amigos y muchos conocidos. Hace un tiempo, Jose, un alumno nuestro, llegó a clase muy contento. Una fotografía donde él era el protagonista apareció en la prensa local. A raíz de ello un vecino con el que nunca había hablado se le acercó y le preguntó si era él el de las fotografías. Al afirmar que sí era él, el vecino le felicitó y le invitó a seguir trabajando duro. Desde entonces se saludan cada día. La realización de reportajes o exposiciones son otras maneras donde los fotógrafos abren su círculo de relaciones sociales.
- Dejar un legado. La sensación de pertenecer a algo más grande, poder dejar un legado, es una sensación que nos llena de satisfacción y de orgullo. Es un motivo más para mejorar nuestro trabajo diario. Las personas con discapacidad del desarrollo tienen casi imposible dejar un legado con trabajos manuales y repetitivos. La fotografía con espíritu profesional les ofrece esa posibilidad, sobre todo al integrarse en una red de fotógrafos, y la de pertenecer a algo más grande que uno mismo.

Para terminar esta presentación quisiera expresar un pensamiento que tenemos en cuenta en NwnPhoto. La fotografía ha transformado la sociedad y puede facilitar la inclusión de las personas con discapacidad del desarrollo. Con unos conocimientos suficientes y un equipo aceptable, tal vez un *smartphone*, todo puede cambiar para dichas personas... No se trata de cambiar el mundo sino de cambiar el entorno de las personas con discapacidad; como dijo Marcel Proust «aunque nada cambie, si yo cambio, todo cambia».

Imagen 1 (p. siguiente). Fotografía de Diana Shevchenko.







Imagen 2 (arriba).
Fotografía de Aarón Rey.

Imagen 3 (abajo).
Fotografía de Sasha López.



Imagen 4. Fotografía de Rafa Nuka.

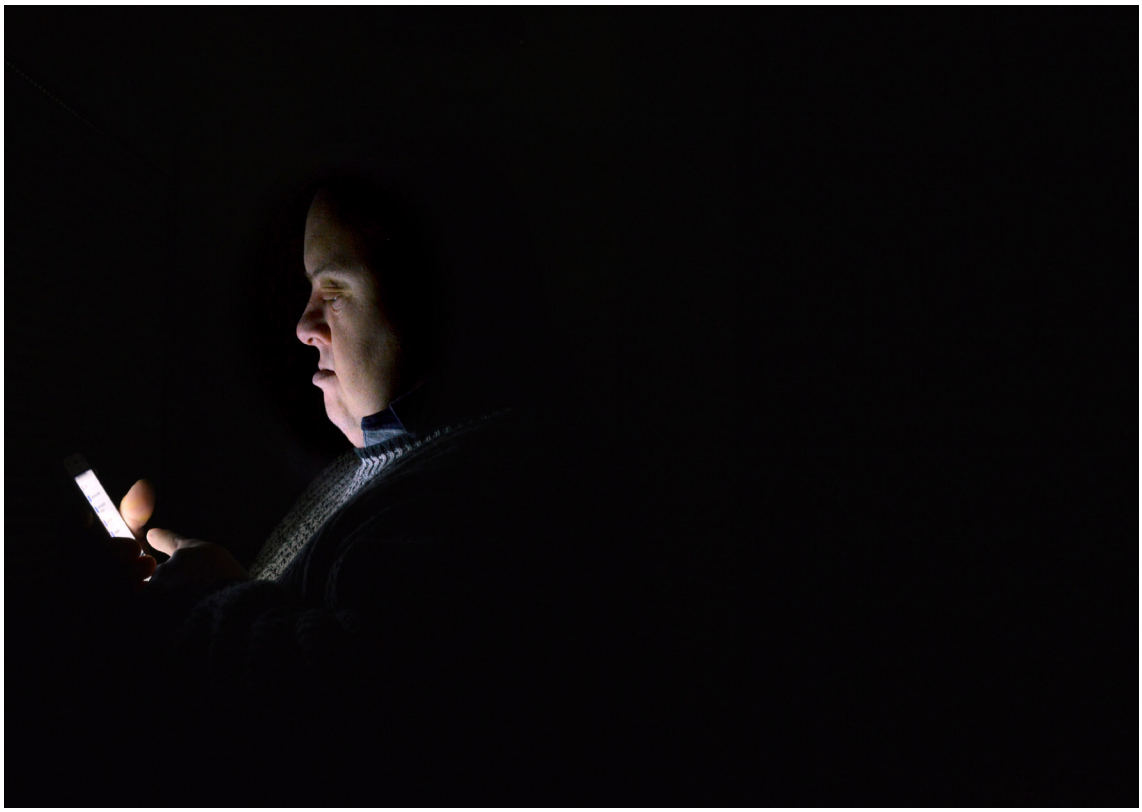


Imagen 5. Fotografía de José Martínez.



Imagen 6. Fotografía de Diana Sevchenco.







Imagen 7 (arriba). Fotografía de Vicente Fernández.

Imagen 8 (en medio). Fotografía de Vicente Fernández.

Imagen 9 (abajo). Fotografía de Aarón Rey.



Imagen 10. Fotografía de Adela Ordóñez.



Imagen 11. Fotografía de Aarón Rey.

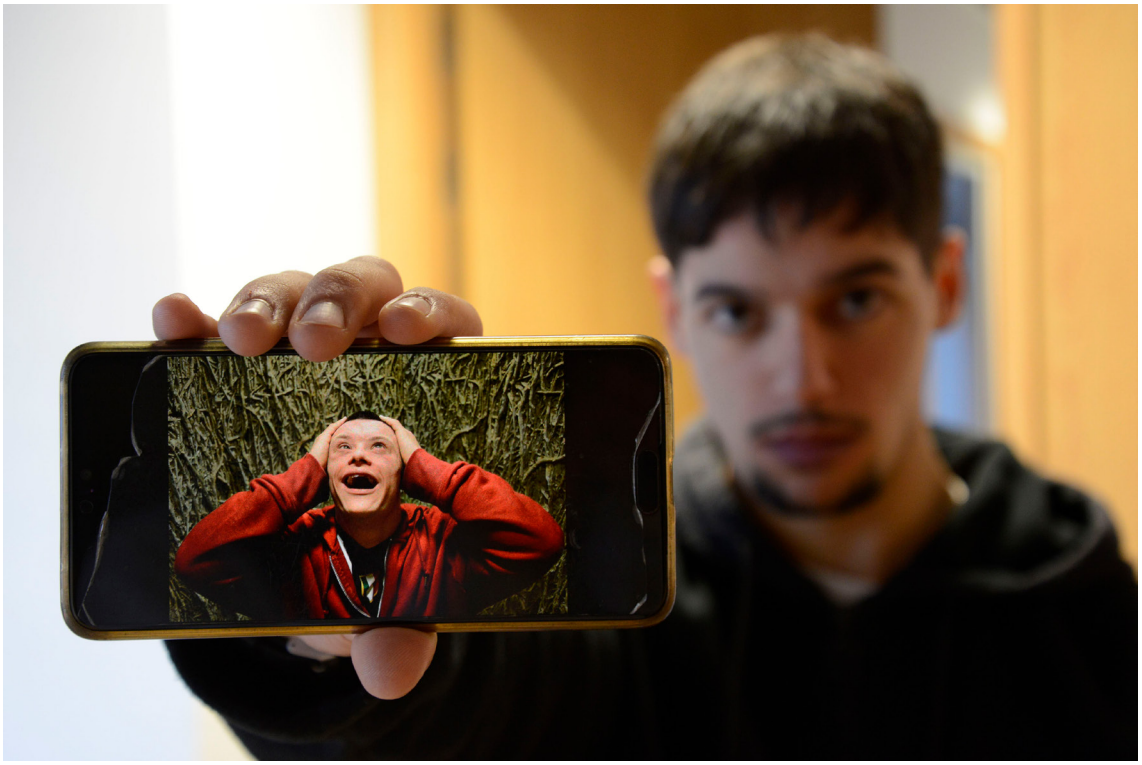


Imagen 12. Fotografía de Sasha López.

VOR: ANTES DEL SATÉLITE

Ignacio Evangelista
Fotógrafo

Resumen

Las siglas VOR forman el acrónimo de VHF Omni Directional Range. Los VOR son un tipo de grandes antenas, también llamadas radiofaros, utilizadas en aviación, que proporcionan al piloto de una aeronave información sobre su posición, orientándolo en la navegación para seguir una ruta aérea preestablecida. El sistema de aerovías se apoya actualmente en las estaciones VOR. Estas enormes antenas se ubican en lugares aislados para evitar interferencias en sus emisiones de radio, por lo que pocas veces son vistos y conocidos excepto por personas relacionadas con el mundo de la aeronáutica. Su ubicación en parajes naturales genera imágenes extrañas e inquietantes, con una interesante contradicción entre el artefacto tecnológico y el paisaje natural donde se ubican. El futuro de las estaciones VOR es incierto, debido a la aparición de los sistemas de navegación por satélite con una mayor precisión, como el europeo GALILEO.

En este proyecto muestro algunas de las estaciones VOR por las que pasaría una imaginaria ruta aérea que conectara algunos de los principales aeropuertos europeos. Este proyecto recibió en 2017 una de las ayudas a la producción artística en Artes Visuales de la Comunidad de Madrid.

Abstract

VHF omnidirectional range (VORs) are huge radio antennas, also called radio beacons, used in aviation, through which information is transmitted and received to fix the location of passing aircrafts and the routes established by their pilots. VORs are located in isolated and remote locations far away from big populations to avoid interferences in their radio broadcasts, so they are rarely seen and known, except by people related to the world of aeronautics, thus they generate strange and disturbing images, and provide an interesting contradiction between artefact and nature. VOR is the current standard air navigational system in the world, although he future of VORs is uncertain due to the development of satellite navigation systems, which work more accurately, especially in Europe, with the European satellite system “GALILEO”.



Imagen 1. *Vor SIE (Somosierra, Spain)*, 2019. Fotografía de Ignacio Evangelista.

In this project, I am portraying some of the VOR stations through which an imaginary air route would pass, connecting some of the major European airports. The first part of this project received a Madrid Regional Government Grant for ongoing projects in Visual Arts, in 2017.

Palabras clave

Aviación, antenas, paisaje, radiofaros, aerovías.

Palabras clave

Aviation, antennas, landscape, radiobeacons, airways.

> Me preguntas en qué latitud y longitud me encuentro; no tengo ni idea de qué son longitud y latitud, pero son dos palabras fantásticas.
>
> (Alicia en el País de las Maravillas, Lewis Carroll).



Imagen 2. *VOR SBG (Salzburg, Austria)*, 2019. Fotografía de Ignacio Evangelista.

Las siglas VOR forman el acrónimo de VHF *Omni Directional Range*. Los VOR son un tipo de grandes antenas, también llamadas radiofaros, utilizadas en aviación, que proporcionan al piloto de una aeronave información sobre su posición, orientándolo en la navegación para seguir una ruta aérea preestablecida.

El sistema de aerovías se apoya actualmente en las estaciones VOR. Estas enormes antenas se instalan en lugares aislados para evitar interferencias en sus emisiones de radio, por lo que pocas veces son vistos y conocidos excepto por personas relacionadas con el mundo de la aeronáutica. Su ubicación en parajes naturales genera imágenes extrañas e inquietantes, con una interesante contradicción entre el artefacto tecnológico y el paisaje natural donde se encuentran.

Las aerovías en el cielo trazadas de VOR a VOR han sido la columna vertebral de la navegación aérea desde hace décadas,



pero al mismo tiempo, casi nadie conoce los VOR. Existen, pero no son visibles.

El futuro de las estaciones VOR es incierto, debido a la aparición de los sistemas de navegación por satélite con una mayor precisión, como el europeo GALILEO. Países como el Reino Unido han reducido el número de estaciones VOR debido también al aumento de aerogeneradores eólicos y las interferencias que producen en las emisiones de radio.

La ubicación de los VOR está obligatoriamente disponible mediante coordenadas de latitud y longitud, para elaborar el plan de vuelo pasando a través de ellos. Por ello, se puede llegar hasta cualquier VOR utilizando un simple navegador GPS. Así, en una curiosa pirueta tecnológica, el competidor y posible futuro liquidador de los VOR (la navegación por satélite) sirve aquí para llegar hasta ellos y registrarlos antes de su posible

Imagen 3. *VOR MID (Midhurst, UK)*, 2017. Fotografía de Ignacio Evangelista.



Imagen 4. *VOR JSY (Jersey, Channel Islands)*, 2017. Fotografía de Ignacio Evangelista.

próxima caída en desuso y consiguiente desmantelamiento. En este proyecto muestro algunas de las estaciones VOR por las que pasaría una imaginaria ruta aérea que conectara algunos de los principales aeropuertos europeos.

La primera parte de este proyecto recibió en 2017 una de las ayudas a la producción artística en Artes Visuales de la Comunidad de Madrid.



Imagen 5. *VOR NIK (Nicky, Belgium)*, 2017. Fotografía de Ignacio Evangelista.



Imagen 6. *VOR NVS (Navas del Rey, Spain)*, 2017. Fotografía de Ignacio Evangelista.



Imagen 7. *VOR WLD (Walda, Germany)*, 2019. Fotografía de Ignacio Evangelista.



Imagen 8. *VOR RBO (Robledillo, Spain)*, 2017. Fotografía de Ignacio Evangelista.



Imagen 9. *VOR CNR (Colmenar, Spain)*, 2019. Fotografía de Ignacio Evangelista.



Imagen 10. *VOR SPY (Spijkerboor, Netherlands)*, 2017. Fotografía de Ignacio Evangelista.

UN HILO DE PIEDRAS

Joel Jiménez Jara
Fotógrafo

Resumen

En el siglo XIX, surgieron colonias textiles a lo largo del río Llobregat en Cataluña, compuestas por complejos fabriles, viviendas y servicios. Los propietarios ofrecían bienestar a bajo coste, a cambio de libertad laboral. Este sistema paternalista fomentaba la obediencia entre los trabajadores. Para la década de 1970, la crisis textil hizo desaparecer fábricas y servicios, dejando vestigios de una era pasada. Hoy, algunas descendientes y migrantes habitan estos enclaves. *Un Hilo de Piedras* explora su identidad contemporánea, mezclando historia e imaginación. Desafía narrativas unilaterales, abrazando las lagunas del registro archivístico. A través de imágenes, revela dinámicas de poder duraderas y anacronismos. Estas colonias reflejan un sentido colectivo de estancamiento, nostalgia y anticipación de su inevitable declive.

Abstract

In the late 19th century, textile colonies emerged along the Llobregat river in Catalonia, comprising factory complexes, housing, and services. Owners offered low-cost welfare, trading liberty for labor. This paternalistic system fostered obedience among workers. By the 1970s textile crisis, factories and services vanished, leaving remnants of a bygone era. Today, a few descendants and migrants inhabit these enclaves. 'A Thread of Stones' explores their contemporary identity, blending history and imagination. It challenges one-sided narratives, embracing the archival record's gaps. Using imagery, it unveils enduring power dynamics and anachronisms. These colonies reflect a collective sense of stagnation, nostalgia, and anticipation of their inevitable decline.

Palabras clave

Colonias, memoria, paisaje, trauma, atmósfera, poder.

Keywords

Colonies, memory, landscape, trauma, atmospheric, power.

A finales del siglo XIX, se construyeron colonias textiles —pequeñas comunidades industriales formadas por una fábrica textil, un complejo de viviendas, una iglesia y otros servicios— a lo largo del río Llobregat en el campo catalán. Los dueños de las colonias proporcionaron asistencia social a bajo coste a los habitantes de la clase proletaria a expensas de restricciones de libertad y prácticas laborales de explotación. Para los trabajadores y sus familias, los beneficios percibidos de este sistema paternalista generaron un clima de obediencia y cumplimiento. *Un Hilo de Piedras* busca reflexionar sobre la identidad y los problemas contemporáneos de las colonias reuniendo rastros de su patrimonio histórico y memoria colectiva combinados con imágenes especulativas.

Al entrelazar enfoques tanto imaginativos como documentales, el proyecto intenta hacer visible la difícil relación entre la narración y la historicidad, problematizando la narración unilateral de los hechos a favor de una estrategia de múltiples capas que reconoce las lagunas y fallos del registro de archivo.

Mediante el uso de imágenes que evocan la reiteración histórica y la fabulación, la obra explora la naturaleza anacrónica de las colonias y encuentra las huellas de poder, control y clase que prevalecen en estos espacios. Al mismo tiempo, estas colonias permiten una representación de un clima emocional de estancamiento, nostalgia y anhelo que se siente colectivamente en las comunidades desplazadas, que esperan sin rumbo su desaparición.

Imagen 1 (p. siguiente).
Neverland. Fotografía de Joel Jiménez Jara.





Imagen 2. *Madriguera*. Fotografía de Joel Jiménez Jara.



Imagen 3. *Caída*.
Fotografía de
Joel Jiménez Jara.



Imagen 4. *Casa de juguetes.* Fotografía de Joel Jiménez Jara.



Imagen 5. *Fruta extraña*.
Fotografía de
Joel Jiménez Jara.



Imagen 6. *Ventanas*.
Fotografía de
Joel Jiménez Jara.



Imagen 7. *Medusa*.
Fotografía de
Joel Jiménez Jara.



Imagen 8. *Monumento.* Fotografía de Joel Jiménez Jara.

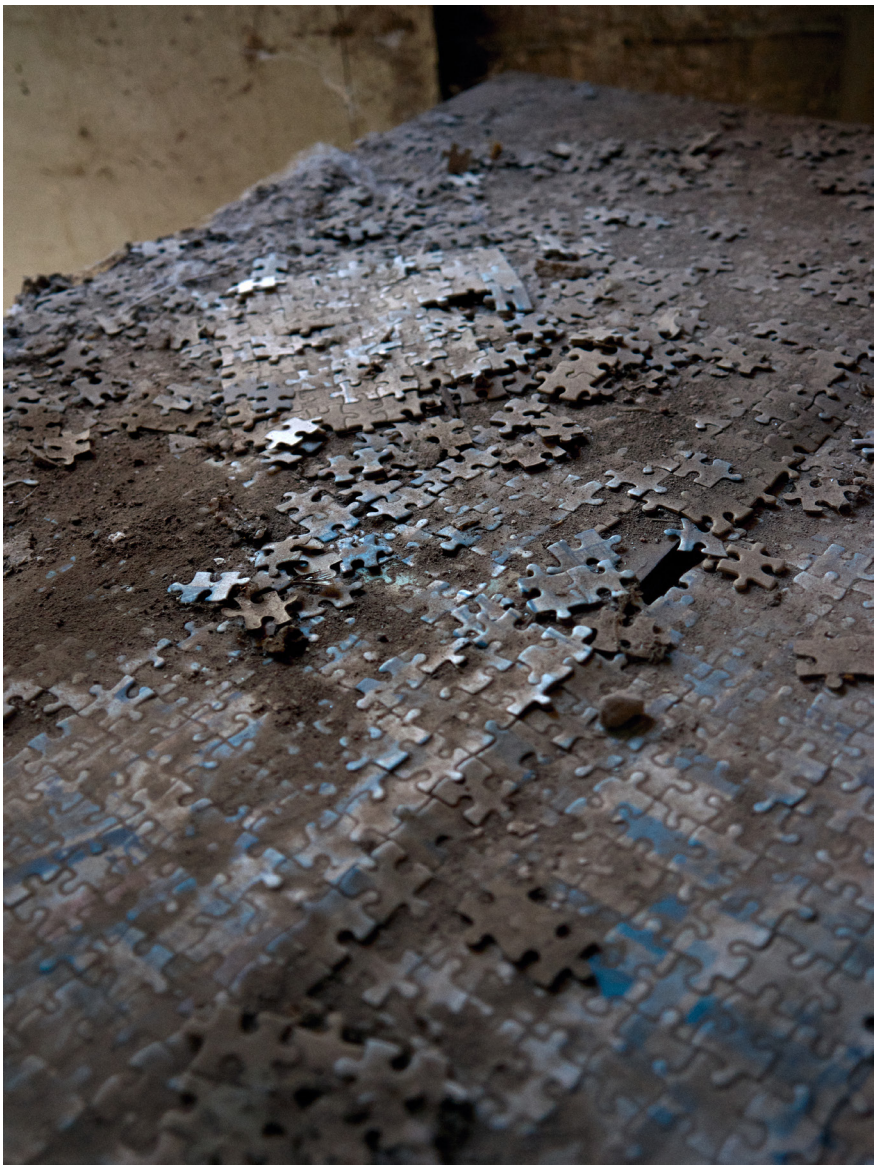


Imagen 9. *Atlas*. Fotografía de Joel Jiménez Jara.



Imagen 10. *Perforación.* Fotografía de Joel Jiménez Jara.

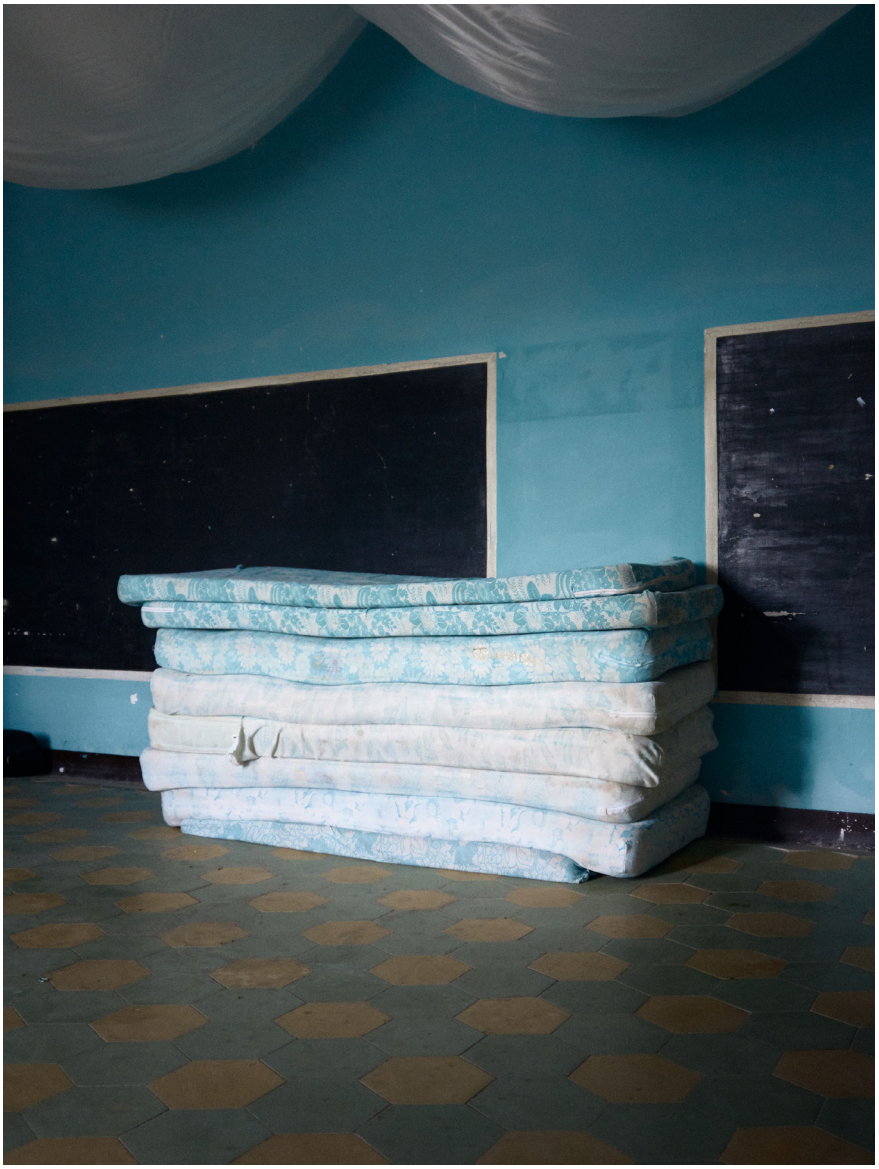


Imagen 11. *Nubes*.
Fotografía de
Joel Jiménez Jara.

Imagen 12 (p. siguiente).
Velo. Fotografía de
Joel Jiménez Jara


EL NENE SABE LEER
EL NENE SABE LEER
PARÍS LIBRERÍA DE LA Vve DE C. BOURET MÉXICO

SOBRE LA IMPORTANCIA DE LOS PROYECTOS FRUSTRADOS

Jorge Yeregui
Universidad de Málaga

Resumen

Esta comunicación analiza la importancia de algunos proyectos inacabados, frustrados o no publicados dentro del proceso creativo que, analizados con cierta perspectiva, ponen de manifiesto gestos e intuiciones que con el tiempo se han transformado en una metodología de trabajo.

Con este fin, se han analizado diferentes proyectos desarrollados por el autor en los que se abordan las transformaciones del territorio y que, a su vez, ponen de manifiesto la evolución de un tipo de práctica fotográfica centrada en la toma a otra en la que las imágenes se convierten, de forma premeditada, en el testimonio de una acción.

Al final del artículo se pretende evidenciar como determinadas inquietudes creativas podían estar presentes, de manera inconsciente, en el desarrollo de otros proyectos previos. Por este motivo, en ocasiones es importante revisar los proyectos y reformular las preguntas con las que se han abordado.

Abstract

This communication analyses the importance of some unfinished, frustrated or unpublished projects within the authors creative process that, analysed with a certain perspective, reveal gestures and intuitions that over time have become a working methodology.

To this end, different projects developed by the author have been studied. They all address different transformations of the territory and the sequence reveals an evolution in their execution process that goes from a photographic practice focused on framing to another in which images are meant to be the testimony of an action.

The intention of this article is to expose how certain creative concerns could be present, unconsciously, in the development of previous projects. For this reason, it is sometimes important

to review older projects and reformulate the questions that guided them.

Palabras clave

Investigación desde la práctica artística, fotografía, territorio.

Keywords

Art based research, photography, territory.

Introducción

En la producción de imágenes, una parte importante del proceso creativo consiste en asumir un cierto riesgo para salir del área de confort y profundizar en la investigación que cada autor y autora lleva a cabo en sus proyectos. En este proceso es importante tomar conciencia del propio lenguaje visual, de las estrategias y herramientas que cada fotógrafo y fotógrafa utiliza para transmitir sus reflexiones, así como las variaciones o los desplazamientos que se pueden producir de un proyecto a otro y de los motivos que los han provocado. Si se realiza con la suficiente intensidad, es probable que esta tarea ayude a desvelar cuestiones de las que no hemos sido excesivamente conscientes y que determinan nuestra manera de trabajar.

Como fotógrafo, esta comunicación se presenta en primera persona y analiza la importancia de algunos proyectos inacabados, frustrados o no publicados dentro del proceso creativo que, analizados con cierta perspectiva, ponen de manifiesto gestos e intuiciones que con el tiempo se han transformado en una metodología de trabajo.

Metodología

Para tratar de desvelar esta evolución se van a analizar un conjunto de propuestas realizadas entre 2006 y 2018 en las que, como temática de fondo, se aborda el análisis del territorio y sus transformaciones.

Partiremos de las series *En el camino* (2006-2007) y *Cotacero* (2006) en las que la práctica fotográfica estaba centrada en el encuadre y la exposición para, pasando por los proyectos de transición *Da sinistra a destra* (2012-13) y *Ciudad, país, Estado* (2012-13), llegar a las propuestas *Acta de replanteo* (2013-17) y *Deshacer, borrar, activar* (2011-18) en las que, en muchas ocasiones, la toma de fotografías se realiza de forma automática y está condicionada por unos parámetros preestablecidos.

Al final de la presentación se pretende haber evidenciado cómo determinadas inquietudes podían estar presentes de manera inconsciente en los primeros trabajos y cómo los proyectos frustrados —o de transición— resultaron imprescindibles para poder profundizar en el lenguaje visual y las metodologías empleadas en trabajos más recientes, donde la cuestión del desplazamiento se incorpora como parte constituyente de la obra.

La importancia de la toma

Hasta hace relativamente poco tiempo la producción de fotografías —ya fueran analógicas o digitales, de prensa o artísticas, etc.— estaba caracterizada por dos cuestiones que siempre han resultado específicas del medio fotográfico y que, por tanto, lo han caracterizado: el encuadre y la exposición. Dos cuestiones tremendamente básicas, que aparecen en cualquier manual de iniciación, pero que a la vez resultan determinantes para definir la construcción de estilos y de lenguajes dentro de los diferentes campos que abarca la fotografía. Los dos proyectos que se exponen a continuación se desarrollan bajo estas premisas y constituyen una investigación dentro de las posibilidades que tradicionalmente definen el medio fotográfico.

La serie *En el camino* documenta pequeñas construcciones inacabadas que han quedado abandonadas en los márgenes de la carretera. Se trata de un proyecto previo a la crisis del mercado inmobiliario que incide en el carácter pseudoescultórico de estas pre-ruinas que quedaron abandonadas antes de albergar ningún uso y que, como señalaba Robert Smithson respecto a las ruinas «en reversa», parecían haberse erigido hasta alcanzar esa condición (Smithson, 2009).

El proyecto está compuesto por doce fotografías realizadas con una cámara técnica de medio formato durante los años 2006 y 2007 en diferentes localizaciones de la red nacional de carreteras. A pesar de la distancia espacial y temporal que separa muchas de las tomas, y de la variedad de restos arquitectónicos, la serie trata de mantener una uniformidad en la composición de las imágenes. Esto se trabaja a partir del encuadre, situando las construcciones en la mitad superior de la fotografía y ligeramente desplazado hacia los lados, dejando mucho espacio para un primer plano vacío que distancia al espectador del motivo de la toma. De esta forma, la serie logra una cierta homogeneidad a pesar de documentar construcciones muy diversas con condiciones lumínicas diferentes.



Imagen 1. Serie *En el camino*, 2006-07. Fotografía de Jorge Yeregui.

El título de la propuesta trata de ampliar la interpretación de esta y juega con la ambigüedad para sugerir que se trata de ruinas que están «en el camino» a algún lugar, pero también que se trata de construcciones que se han quedado «en el camino» en su proceso de construcción. Además, el título de cada una de las fotografías hace referencia al nombre de la carretera y el punto kilométrico donde se sitúa la pre-ruina registrada. Esta es la única referencia a un desplazamiento geográfico dentro de la propuesta, al recordar que se trata de pre-ruinas repartidas por la red de carreteras.

El proyecto *Cotacero* está igualmente vinculado a un desplazamiento, pero en esta ocasión se limita al espacio intermareal de la Bahía de Cádiz. El trabajo se enmarca en el programa Atributos Urbano[1] desarrollado por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, en el que se pretendía analizar diferentes realidades urbanas en Andalucía en las que se estaba produciendo un intenso proceso de transformación socioeconómica, infraestructural y cultural. En este contexto, la propuesta *Cotacero* se centra en analizar las sucesivas macrooperaciones que a lo largo del siglo XX habían tratado de «domesticar» un territorio sometido a la influencia de las mareas y a la salinidad del terreno, así como el impacto que estas operaciones promovidas desde diferentes administraciones habían tenido sobre el territorio.

[1] Más información Atributos Urbanos (2019).

El trabajo se inicia con una serie de paseos erráticos dentro de este espacio en los que se van descubriendo restos, infraestructuras y pequeñas construcciones abandonadas. Una investigación respecto al origen de estos elementos desvela grandes y complejas operaciones como la que se lleva a cabo en torno a 1956 para tratar de desalinizar el suelo y ubicar a los agricultores expropiados para la instalación de la Base Militar de Rota. En un sentido inverso, durante la investigación teórica se descubren igualmente otras operaciones que se habían sucedido en el mismo espacio y que no se habían detectado sobre el terreno, como el proyecto para la instalación de un aeropuerto transcontinental en la punta de Matagorda. Este descubrimiento invita a visitar el lugar donde estaba prevista su ubicación, para ver si se encuentra algún indicio y, en cualquier caso, documentar su estado actual. De esta manera, el desarrollo del proyecto se convierte en un ejercicio de ida y vuelta entre la investigación documental y el trabajo de campo que se va formalizando mediante fotografías.

El momento de la toma tiene una gran importancia dentro de las veintiuna fotografías que componen el trabajo. Estas se realizan también con una cámara técnica, lo que permite descentrar el objetivo para situar la línea de horizonte a un tercio del borde inferior, dando mucho espacio al cielo y recalcando la planitud del terreno. Como sucede con *En el camino*, esta estrategia formal consigue introducir cierta uniformidad compositiva entre todas las imágenes a pesar de que cada una de ellas responde a un meticuloso ejercicio de encuadre en el que se elabora y reelabora la composición de los restos dentro del visor tratando de establecer un equilibrio entre el protagonismo de estos y el del espacio en el que se sitúan.

En este proyecto la parte textual adquiere más importancia que en el anterior y pasa de los títulos a formar parte de la imagen final. Los textos son muy sintéticos y se limitan a nombrar el tipo de operación prevista, la superficie que debía ocupar y el año en el que se proyecta, y cada uno de ellos puede hacer referencia a una imagen o a varias. A la hora de montar y presentar el trabajo se reserva el mismo espacio para cada uno de los textos que para las fotografías, construyendo una retícula formada por cuatro filas y nueve columnas en la que todos quedan intercalados.

Primeros desplazamientos

En el año 2012, durante una beca de residencia en la Academia de España en Roma, desarrollé dos trabajos con los que se inicia una investigación respecto a dos cuestiones clave: la importancia que adquiere la experiencia del lugar en el



Imagen 2. *Cotacero*, 2006. Exposición «Un repertorio improbable». ECCO Espacio de Cultura Contemporánea de Cádiz, 2021. Fotografía de Jorge Yeregui.

desarrollo de un proyecto artístico y a la manera en que esta vivencia podría formar parte de la propuesta. Hasta la fecha, los trabajos que había realizado trataban de documentar las transformaciones del territorio y cómo estas desvelaban los intereses, anhelos y frustraciones de la sociedad que las había promovido. Todos estaban marcados por un carácter analítico en los que el trabajo tomaba una cierta distancia respecto al objeto de estudio que se evidenciaba en la forma de realizar las fotografías. En cambio, tanto en *Ciudad, país, Estado* como en *Da sinistra a destra*, se pretende integrar la experiencia del lugar dentro de un ritual más amplio en el que el desplazamiento en sí mismo adquiere gran importancia y las fotografías pierden autonomía para constituirse como fragmentos de una entidad mayor.

El primero de estos proyectos se desarrolla en torno a la ciudad, país y Estado del Vaticano, dentro de la ciudad de Roma. Un territorio autónomo y soberano que se constituye en 1929 tras la firma del Tratado de Letrán entre la Santa Sede y el Reino de Italia, con el que la iglesia católica recupera la independencia respecto a cualquier tipo de soberanía. Esta separación de poderes se pone de manifiesto, de forma visible,

a través del enorme muro que segrega ambos territorios, cuyo origen se remonta a las murallas Leoninas construidas en siglo IX, y que se ha ido restaurando y reforzando hasta la actualidad.

El proyecto artístico se construye en torno a este elemento opaco e infranqueable que sobre el terreno materializa con rotundidad la línea previamente trazada en el plano, y se desarrolla caminando a lo largo del mismo tomando fotografías mientras se rodea la ciudad, el país y el Estado del Vaticano en un *loop* que podría prolongarse infinitamente, puesto que el recorrido se completa en menos de tres horas. A diferencia de trabajos anteriores, se pretendía que en esta ocasión el desplazamiento alrededor de un espacio tan singular se percibiera en la formalización del trabajo, pero esto no llega a lograrse de forma rotunda. Recurrir a un tipo de fotografía más casual y menos elaborada que en trabajos como *Cotacero* o *En el camino* parecía una buena elección para dar más peso a la acción y menos al contenido de la imagen. En cambio, a pesar de su sencillez, en algunas de las imágenes se intuye una ejecución meticulosa del encuadre hasta alcanzar esa aparente simplicidad, mientras que en otras la casualidad produce composiciones elaboradas. En la selección final se mezclan ambos tipos de imagen, lo que genera cierta confusión y resta asertividad a la propuesta.

Por otra parte, se trató de expandir la interpretación del proyecto incluyendo un mapa de Roma en el que se había borrado el área ocupada por la Ciudad del Vaticano y un extracto del Tratado de Letrán en el que se habían sustituido las referencias al Reino de Italia y la Santa Sede por A y B, lo que provocaba aún más confusión.

Analizando la propuesta con cierta distancia, esta habría resultado más contundente mediante una selección exhaustiva de aquellas imágenes que, a pesar de su elaboración, eran capaces de transmitir la rotundidad del muro con gran simplicidad. O, por el contrario, dando más protagonismo a la acción con un número mucho mayor de fotografías que documentasen la muralla cada pocos metros sin preocuparse por componer una imagen estética. Las veces que el proyecto se ha expuesto o publicado ha sido precisamente con un número muy escaso de fotografías, escrupulosamente seleccionadas por la comisaria, junto al mapa de Roma (Olivares, 2019).

El proyecto *Da sinistra a destra* es un trabajo que se realiza igualmente durante los meses que dura la beca de residencia

en la Academia de España en Roma. En este caso, el detonante del proyecto es un vídeo encontrado en Internet. En él, dos dirigentes del partido de extrema derecha La Destra (ya desaparecido) hacen un recorrido en coche por la ciudad de Roma explicando cómo prevén que se va a desarrollar la manifestación que tienen convocada para unos días después. Grabado de forma completamente *amateur*, la alocución arranca en la plaza de la República desde donde ambos militantes explican como los manifestantes se desplazarán hacia la basílica de Santa María la Mayor para después, de forma solemne, avanzar por vía Cavour en dirección al Coliseo. Tras rodear el monumento, haciendo referencias a la grandeza del Imperio romano, se dirigen hacia el Circo Máximo y, tras recorrerlo longitudinalmente, ponen rumbo a la plaza Boca de la Verdad donde concluirá la protesta.

El proyecto artístico está pensado como un ejercicio de recolección fotográfica que, como en una gyncana, permita constatar que se ha realizado el recorrido completo. Este repite el mismo trazado descrito en el vídeo tomando una gran cantidad de fotografías parciales desde una perspectiva turística. Detalles de las vitrinas y de las esculturas que se sitúan en los jardines de las Termas de Diocleciano, de la Fuente de las Náyades en el centro de la plaza de la República, de los arcos que la circundan y del mercadillo de arte, de la escultura del papa Pío IX en el interior de Santa María la Mayor, de los sillares que adornan las fachadas de los palacios de vía Cavour, de los escaparates y las tiendas de *souvenirs*, del Coliseo, de las estatuillas que venden en el exterior, de las ruinas del Circo Máximo, de algunos detalles del Templo de Hércules y, finalmente, de la reja de la Boca de la Verdad repleta de turistas japoneses.

Sin haberse llegado a formalizar, el proyecto *Da sinistra a destra* está pensado como una secuencia de pequeñas imágenes ordenadas siguiendo el trazado sin ningún tipo de jerarquía entre ellas. Una presentación sistemática, probablemente en una fila de gran longitud, en la que los fragmentos del recorrido se van encadenando unos con otros y donde la sobreabundancia de imágenes con estética *amateur* está más próxima al automatismo que caracteriza las tomas de los turistas que a una elaboración cuidadosa de cada fotografía. De esta forma, el proyecto se limita a constatar que se ha hecho el recorrido de igual forma que los álbumes de los turistas, en muchas ocasiones, constatan que se han cumplido los objetivos del viaje y se han visitado todos los lugares que se debían visitar, trasladando parte del protagonismo a la acción.

Acta de replanteo. La acción frente a la toma

Poco tiempo después de terminar la estancia en la Academia de España en Roma se inicia el proyecto *Acta de replanteo*, que se desarrolla en diferentes localizaciones del territorio nacional entre 2013 y 2017. Este se propone abordar los efectos que la crisis del mercado inmobiliario ha tenido sobre el territorio, centrándose en las urbanizaciones que quedaron abandonadas a partir de año 2008.



Imagen 3. *Ciudad, país, Estado*, 2012. Fotografía de Jorge Yeregui.

La singularidad de estos espacios, el desconocimiento respecto a lo que sucede en su interior y la investigación iniciada con los dos proyectos acometidos en Roma, demandaban abordar el trabajo desde la experiencia directa del lugar, mediante una inmersión prolongada en estos solares que permitiese ir desvelándolos desde dentro, recorriéndolos y analizándolos a partir de su propia configuración y de los elementos allí presentes en un exhaustivo ejercicio de reconocimiento que, en la medida de lo posible, debería hacerse evidente tanto en la estructura del proyecto como en su formalización.

Frente a los ya citados esqueletos de hormigón, el trabajo se focaliza en grandes solares, en ocasiones de hasta 600 ha, en los que el proceso de construcción apenas se hubiera iniciado pero que, en cambio, hubieran experimentado una

drástica transformación tanto en su apariencia como en su configuración espacial. Lugares sometidos a procesos de desbroce, movimiento de tierras, canalización, trazado de calles o, incluso, de urbanización que han borrado su identidad previa y que, tras varios años de abandono, tampoco pertenecen a una lógica urbana. En este contexto recorrer el espacio resulta imprescindible para poder reconocerlo e interpretarlo, y es precisamente ese proceso de cartografiar el que se pretende incorporar en la formalización de la obra.

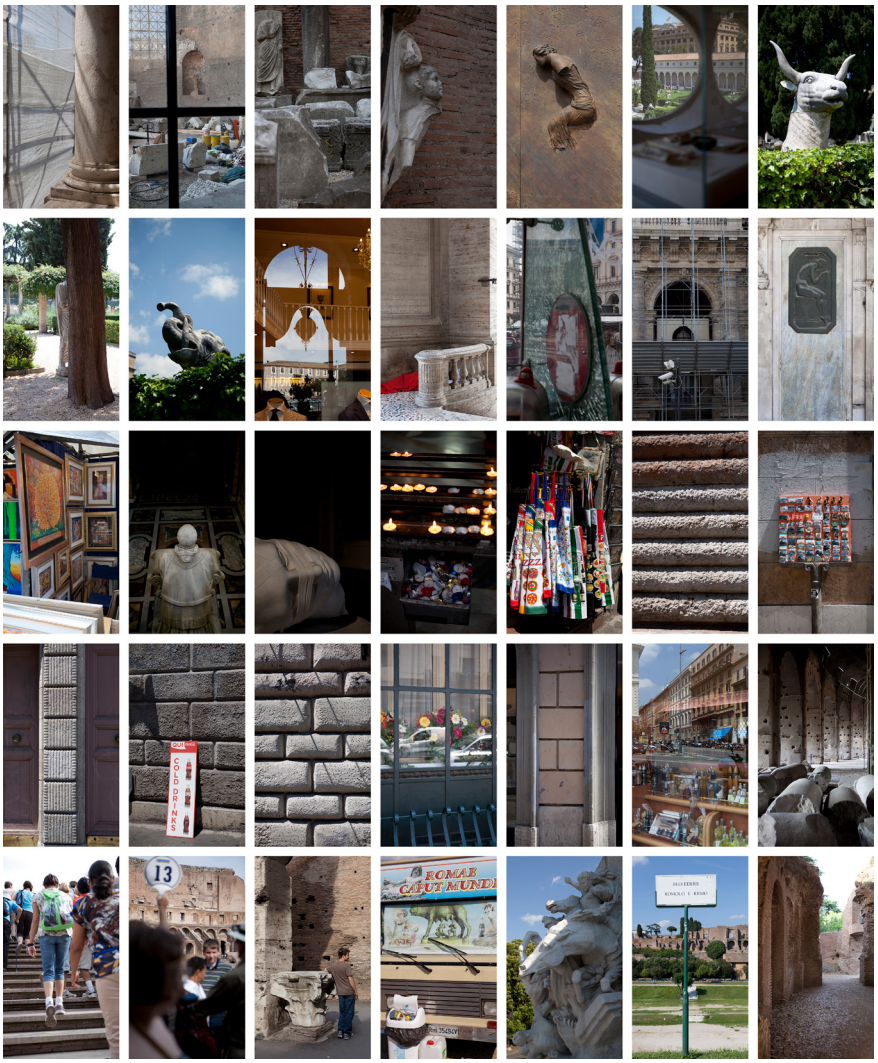
Para evitar el distanciamiento respecto al motivo que impone un tipo de toma más formal, en muchas de las obras realizadas en este proyecto se decidió registrar el espacio mediante la acumulación de fragmentos, de planos cortos y cercanos que en muchas ocasiones se han agrupado, secuenciado o solapado para dar forma a una nueva imagen. Así mismo, para reforzar la presencia del trabajo de campo en la obra y para evitar la estetización del paisaje de ruinas mediante composiciones elaboradas, los cientos de imágenes que componen obras como *Lindes*, *Atajos* o *Piso piloto* son el resultado de tareas autoimpuestas donde el encuadre estaba predefinido desde la acción, desde el ejercicio de recorrer el espacio. De esta manera las fotografías se convierten en una unidad de medida, equivalente a los metros o las horas, que permite dimensionar el espacio en imágenes.

Lindes, por ejemplo, centra su atención en la valla perimetral que define el límite de un solar de 400 ha. Una estructura de postes y tela metálica que traslada del plano al solar la recalificación del suelo y, por tanto, un enorme cambio de valor entre lo que queda dentro del mismo y lo que está fuera. Para registrar esta situación se establece una tarea que se repetirá a lo largo de todo el perímetro:

- Cada vez que se encuentre un poste se debe tomar una fotografía desde el interior hacia el exterior.
- La cámara siempre se ubica a la misma distancia de la valla.
- El poste debe quedar centrado en la imagen y la parte superior se sitúa en el mismo lugar dentro del visor.

Al tratarse de un espacio de grandes dimensiones, para poder completar la tarea es necesario organizarla en seis jornadas: *Lindes. Jornada 1*, *Lindes. Jornada 2*, etc.; lo que servirá para presentar el trabajo en seis retículas independientes que forman una única obra.

Atajos, por su parte, registra el trazado de calles, rotondas y parcelas que se había dibujado sobre un solar utilizando los



bloques de hormigón que definen el límite entre el acerado y la calzada. Al tratarse de un solar abandonado en una fase inicial, el trazado se percibe como un conjunto de líneas sobre el terreno, sin que sea posible diferenciar dónde circularían los vehículos y dónde las personas. Estas se registran de forma fragmentada mediante cientos de imágenes tomadas desde arriba en las que solo aparecen la línea de bordillos y el suelo. Una vez en el estudio, para dar forma a la obra, se seleccionan quinientas cincuenta y una fotografías que se imprimen en tamaño 10 x 15 cm y se montan en la pared de manera aleatoria formando una retícula. En ocasiones las trazas que aparecen en cada una de las fotografías se conectan entre sí, dando lugar

Imagen 4. *Da sinistra a destra*, 2012. Fotografía de Jorge Yeregui.

a nuevas líneas que recorren el damero. El resultado final es una imagen de grandes dimensiones con un nuevo trazado, similar al que podría obtener el urbanista si rompiera su plano y lo volviera a recomponer de manera aleatoria. Las fotografías no mantienen un orden fijo en la retícula de tal forma que, con cada nuevo montaje, la estructura del dibujo cambia. Lo mismo sucede con las proporciones de la instalación, que no son fijas, pudiéndose ordenar en un número de filas y columnas variable para adaptarse a las dimensiones de la sala.

En el caso de *Piso piloto* se trata de un solar abandonado tras concluir el proceso de urbanización. Las calles y las aceras se han completado pero las parcelas están sin construir. En este contexto los soportes de acometida —donde se instalan los contadores de agua y luz, que a su vez definen el límite entre la instalación pública y la privada— resultan muy llamativos, con una geometría muy definida y una presencia casi escultórica. La acción consiste en documentar cada uno de estos elementos siguiendo una rutina común:

- La cámara se sitúa siempre a la misma distancia.
- El soporte ocupa el mismo lugar dentro del visor en cada toma.
- La iluminación puede ser frontal o trasera, nunca rasante.

Esta acción se repite ciento dieciséis veces a lo largo de todo el espacio y, a la hora de formalizar la propuesta, las ciento dieciséis fotografías se presentan en una proyección en la que se van solapando. De esta manera el elemento principal (el soporte de acometida) aparece siempre en el mismo lugar y, a media que avanza la secuencia, va perdiendo protagonismo frente al fondo, donde se pueden ver los solares sin construir, el trazado de calles, las construcciones colindantes, los campos de cultivo y, en ocasiones, el piso piloto que se había edificado para promocionar la venta.

Deshacer, borrar, activar. Desplazamientos dentro y fuera

Deshacer, borrar, activar es un proyecto que analiza el proceso de re-naturalización del Paraje de Tudela, un espacio ocupado por un resort de la cadena Club Med en el Parque Natural del Cabo de Creus, en la costa noroccidental de la península[2]. La propuesta artística se desarrolla entre los años 2011 y 2018, una vez concluida la parte más visible del proyecto de desurbanización, estudiando las diferentes fases por las que ha transitado la restauración medioambiental de este espacio. Como sucede en trabajaos anteriores, la línea que delimitaba el

[2] Más información: ASLA (2013).

recinto hotelero —y que sugiere múltiples dicotomías: público-privado, natural-urbanizado, endémico-exógeno, original-copia— resulta determinante en la articulación de la propuesta de manera donde adquiere un marcado protagonismo.

Como sugiere el título con el término «deshacer», hay una primera fase en el proyecto de re-naturalización en la que se demuelen las construcciones del recinto hotelero. Esto genera una serie de vacíos dentro del paisaje natural que se documentan fotográficamente poco después de concluir los derribos, cuando todavía resultan muy evidentes. Por su parte, los escombros fruto del derribo se trasladan a la ciudad de Roses donde se tratan y se utilizan para construir una dársena seca para almacenamiento de embarcaciones de recreo en una marisma cercana. La superficie de esta infraestructura portuaria también se documenta mediante fotografías de plano corto en las que es posible reconocer los restos que va dejando el mantenimiento de los barcos. La obra *Vacíos* se articula con estas dos imágenes tratando de sugerir el desplazamiento de los restos de construcción. Para ello, se enfrentan la imagen del vacío que ha quedado en el espacio natural con un conjunto de bloques formados por



Imagen 5. *Lindes* (detalle), 2016. Exposición «Acta de replanteo» en La Fragua de Tabacalera, Madrid, 2016. Fotografía de Jorge Yeregui.



Imagen 6. *Atajos*, 2014. Exposición «Itinerarios XXI» comisariada por Benjamin Weil en Centro Botín, Santander, 2015. Fotografía de Jorge Yeregui.

dos mil impresiones cada uno de las imágenes tomadas en la superficie de la dársena. Esta formalización pretende, a su vez, evidenciar las oposiciones entre vacío y lleno, protección y destrucción, que se generan entre ambos espacios a partir del proceso de re-naturalización.

La obra *Autóctonas* estudia una tercera fase en el proyecto de restauración ambiental que en el título se identifica como «activar». Esta consiste en fomentar que la vegetación que el Plan del Parque Natural define como endémica penetre en el área restaurada y ocupe los vacíos que habían quedado tras la demolición de las construcciones y la retirada de la flora invasora. En el proyecto fotográfico esta fase se formaliza tomando una fotografía de cada una de estas especies vegetales (*Astragalus Tragacantha*, *Juniperus Oxycedrus*, etc.) en el exterior del espacio restaurado y otra en el interior para confirmar que la reintroducción se ha completado. Estas imágenes se combinan formando parejas dentro del mismo marco.

Finalmente, para contrastar los resultados del proceso de re-naturalización, la retícula *Desde, hacía* aborda la desaparición de la línea que separaba el Club Med del P. N. del Cap de Creus mediante un conjunto de dieciocho fotografías. La mitad están tomadas desde el espacio restaurado mirando hacia el original, y la otra mitad están tomadas desde el parque natural apuntando hacia espacio que ocupaba el resort. Estas se combinan dentro de la retícula sin ningún tipo de indicación y será el espectador o la espectadora quien tratará de discernir cuáles pertenecen a cada grupo.

Las heroínas de los Sitios. Desplazamiento estático

Arcosur es un barrio de nueva creación a las afueras de Zaragoza. Esta zona de crecimiento, con más de 400 ha, se proyectó durante el *boom* inmobiliario con la idea de construir 22.800 viviendas. La urbanización y los primeros bloques de viviendas se completaron en 2012, pero la crisis del sector ya había hecho estragos y la mayoría de las parcelas quedaron sin construir, pasando los suelos a ser propiedad de la Sareb.

La obra *Las heroínas de los Sitios* trata de cartografiar este espacio en una combinación entre imagen y sonido. Esta está compuesta por una fotografía, en la se puede ver el espacio urbanizado sin apenas construcciones, y un archivo de audio que reproduce las indicaciones de Google Maps para llegar desde el punto de la toma fotográfica hasta uno de los edificios que aparecen en la imagen, situado en la calle «Las heroínas de los Sitios». Los desvíos provisionales en algunas de las calles, la falta de precisión en el navegador y un par de equivocaciones intencionadas hacen que el recorrido se demore durante más de veinte minutos en los que se recorren, y se citan, prácticamente todas las calles del barrio, cuyos nombres habían sido elegidos por votación popular entre el vecindario.

Conclusiones

Este recorrido pone de manifiesto la evolución de un tipo de práctica fotográfica que inicialmente estaba centrada en la toma, especialmente en el encuadre, hasta llegar a otra en la que las imágenes se convierten, de forma premeditada, en el testimonio de una acción. De esta manera, el desplazamiento físico en el territorio pasa de ser algo sin interés que sucede de forma inevitable para encontrar nuevos motivos que fotografiar, a incorporarse dentro de la propuesta artística como una parte imprescindible cuya importancia llega a equiparse al contenido de las imágenes y que es preciso evidenciar.

Bibliografía

Armengol, D (2016). «Los paisajes indecisos». En: Jeregui, J. ed. *Acta de replanteo*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

ASLA, 2013, Tudela-Culip (Club Med) Restoration Project in «Cap de Creus» Cape. Disponible en: https://www.asla.org/2012awards/365.html [consultado 7-8-2023].

Atributos Urbanos (2019) Atributos urbanos. Un proyecto del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Disponible en: https://www.atributosurbanos.es/ [consultado 10-04-2023].

Dahó, M., Yeregui, J. (2019): «Tudela: Un chantier à l'inverse?» En: Ballesta, J. y Callens, A. eds. Photographier le chantier. Transformation, inachèvement, altération, désordre. Toulouse: Hermann.

Olivares, R. (2019). El viaje a Roma: fotógrafos becarios en la Academia de España en Roma. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Schulz-Dornburg, J. (2012). Ruinas modernas, una topografía de lucro. Barcelona: Àmbit.

Smithson, R. (2009). Robert Smithson. Selección de escritos. Ciudad de México: Alias.

Smithson, R. (1996). Robert Smithson, the collected writings. Flan, Jack (ed.). Los Ángeles: University of California Press.

Vicente, P. (2018). La memoria del territorio. Huesca: Diputación de Huesca.

Weil, B. (2019). Coleccionando procesos: 25 años de Itinerarios. Santander: Fundación Botín.

Yeregui, J. (2013). Jorge Yeregui. Córdoba: Universidad de Córdoba.

Yeregui, J. (2010). *Perturbaciones. Sobre entropía y paisaje*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

Imagen 7 (p. siguiente, arriba). *Vacíos*, 2018. Exposición «Deshacer, borrar, activar» en galería àngels barcelona, Barcelona, 2022. Fotografía de Pol Masip, obra de Jorge Yeregui.

Imagen 8 (p. siguiente, abajo). *Autóctonas*, 2018. Exposición «Deshacer, borrar, activar» comisariada por Marta Dahó en Centro de Arte Faro Cabo Mayor, Festival PhotoEspaña, Santander, 2021. Fotografía de Eduardo Rivas, obra de Jorge Yeregui.







Imagen 9. *Desde, hacia*, 2018. Exposición «Deshacer, borrar, activar» comisariada por Marta Dahó en Centro de Arte Faro Cabo Mayor, Festival PhotoEspaña, Santander, 2021. Fotografía de Eduardo Rivas, obra de Jorge Yeregui.



Imagen 10. *Las heroínas de los Sitios*, 2019. Fotografía de Jorge Yeregui.

ONE CAN ONLY GIVE EXAMPLES OF IT (2018-2019)

Laura San Segundo
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

One can only give examples of it es un proyecto fotográfico que toma como punto de partida un neologismo acuñado por el artista Marcel Duchamp (1887-1968): lo «infraleve»; una noción sin definición conceptual que solo puede entenderse a través de más de cuarenta ejemplos que la explican y que se recogen en sus manuscritos, revelando todos ellos una sensibilidad hacia las diferencias que generan el paso del tiempo, el movimiento, los cambios de estado y de dimensión, la repetición, la ausencia y la presencia del cuerpo o las sensaciones físicas no visibles.

A través de una serie de fotografías y piezas de video, mi propósito fue traducir a representaciones visuales no solo algunos de los ejemplos de lo «infraleve» de Duchamp, sino también los míos propios. Para ello, puse el foco no en el objeto, sino en su huella o su proyección; en el vacío y no en la presencia; no en lo que es, sino en lo que está a punto de ser o de dejar de ser; o en aquello que existe solo como posibilidad.

Abstract

One can only give examples of it is a photographic project that takes as its starting point a neologism coined by the artist Marcel Duchamp (1887-1968): the «infrathin»; a notion without a conceptual definition that can only be understood through more than 40 examples that explain it, collected in his manuscripts. All of them reveal a sensitivity to the differences generated by the passage of time, movement, changes in state and dimension, repetition, the absence and presence of the body, or invisible physical sensations.

Through a series of photographs and video pieces, my purpose was to translate into visual representations not only some of Duchamp's «infrathin» examples but also my own. To do this, I focused not on the object itself but on its trace or projection; on the void rather than presence; not on what it is but on what is about to be or cease to be; or on that which exists only as a possibility.

Palabras clave

Fotografía, proyecto, conceptual, infraleve, inframince, Duchamp.

Keywords

Photography, project, conceptual, infrathin, inframince, Duchamp.

One can only give examples of it es un proyecto inspirado en un neologismo acuñado por el artista cubista, dadaísta y conceptual Marcel Duchamp (1887-1968): lo «infraleve» (del francés *inframince*); una noción sin definición conceptual que, tal como explica en una entrevista de 1945, solo puede entenderse a través de ejemplos, como «el calor de un asiento que se acaba de dejar», «la diferencia entre dos objetos hechos en serie y sacados del mismo molde» o «cuando el humo de tabaco también huele a la boca que lo acaba de exhalar». Ideas que —junto a las más de cuarenta que aparecen en sus *Notas* (Duchamp, 2009)— revelan una sensibilidad hacia las diferencias más sutiles generadas por el paso del tiempo, el movimiento, los cambios de estado y de dimensión, la repetición, la ausencia y la presencia del cuerpo o las sensaciones físicas no visibles.

A través de una serie de fotografías y piezas de video realizadas con un equipo mínimo, traté de hacer una traducción a representaciones visuales no solo de algunos de los ejemplos de lo «infraleve» de Duchamp, sino también de los míos propios. Un propósito —el de inscribir o fijar esas formas de energía escurridizas, perdidas o casi imperceptibles— que me llevó a reflexionar sobre la propia experiencia y la percepción desde otro lugar, y a relacionarme con el propio medio —la fotografía o el video— de una manera diferente. Ante la dificultad de convertir en imagen aquello que uno apenas intuye o solo puede sentir con el cuerpo y difícilmente describir con palabras, la estrategia fue poner el foco no en el objeto, sino en su huella o su proyección; en el vacío y no en la presencia; no en lo que es, sino en lo que está a punto de ser o de dejar de ser; o en aquello que existe solo como posibilidad; por ejemplo, la posibilidad de que dos manos muy juntas puedan llegar a rozarse pero nunca lo hagan, o de que toda una pila de frutos se mueva al extraer solo uno de ellos.

Con un sentido muy lúdico y planteándolo como un ejercicio o exploración de la percepción, no se trata de un trabajo narrativo, sino que cada imagen es una pieza independiente

con el espíritu de cualquiera de los ejemplos que anotó Duchamp en su cuaderno, y con la sensación del hallazgo, de que en cada foto he atrapado algo, como si fuese un insecto en una urna o hubiese detenido algo que casi se me escapa. Una idea que trae a la memoria la del momento decisivo de Cartier Bresson, pero que es justo una reacción en dirección contraria, presentando lo que podría considerarse una suma de anti-momentos, momentos ambiguos en los que no está muy claro lo que pasa, si pasa realmente algo o qué es lo que estamos viendo.

Este proyecto fue desarrollado y producido con el apoyo de la beca FormARTE de Artes Plásticas y Fotografía en el Colegio de España en París (Ministerio de Cultura, España) en el año 2018 y una beca de residencia en el extranjero de la Comunidad de Madrid para una estancia en Reikiavik en el año 2019; y fue expuesto en la XXX Edición de los Circuitos de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid, en la Sala de Arte Joven y en LABoral Centro de Arte y Creación Industrial.

Conclusión

La naturaleza de este proyecto hace que se trate de un trabajo abierto con numerosas posibilidades, ya que la idea de explicar lo «infraleve» a través de ejemplos podría aplicarse también a mi producción de imágenes: podría seguir creándolas igual que Duchamp hubiese podido seguir añadiendo notas en su cuaderno. Pero de alguna forma, supuso la culminación de un proceso de progresivo vaciamiento de la imagen, que resultó en una edición final de piezas sencillas y depuradas hasta la mínima expresión, con muy pocos elementos y reducidas en algunos casos a meros gestos, trazos de luz o manchas de color. En esa búsqueda de lo «infraleve», abordé la realidad de forma hierática y con el cierto grado de extrañeza que genera un tratamiento muy objetual tanto del paisaje como del cuerpo, a los que de la misma manera que otorgo un valor simbólico, también simplifico a volúmenes o formas básicas, intentando encontrar esas grietas en las que el interés ya no es visual sino poético.

Bibliografía

Duchamp, M. (2009). *Notas*. España: Tecnos.

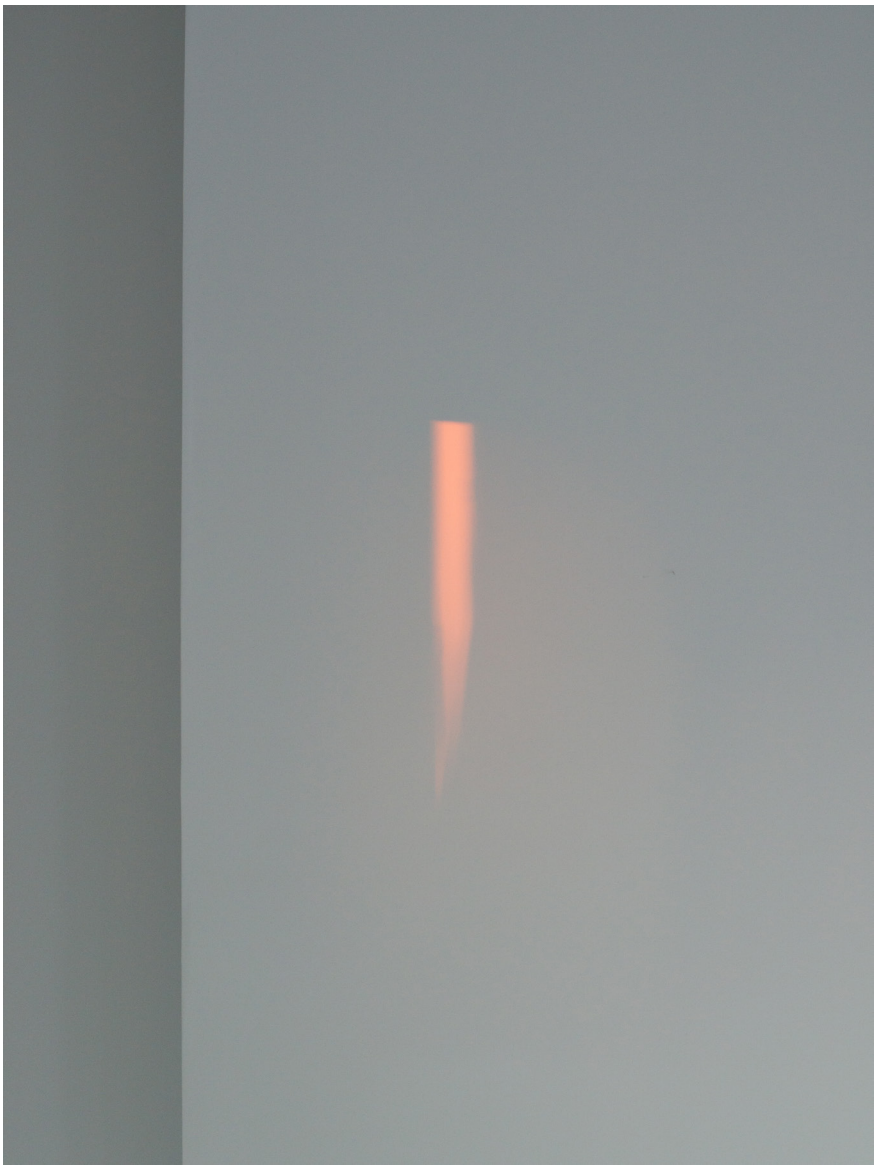


Imagen 1. *Herida*, 2018. Fotografía de Laura San Segundo.



Imagen 2. *Proyectante de sombra I*, 2018. Fotografía de Laura San Segundo.

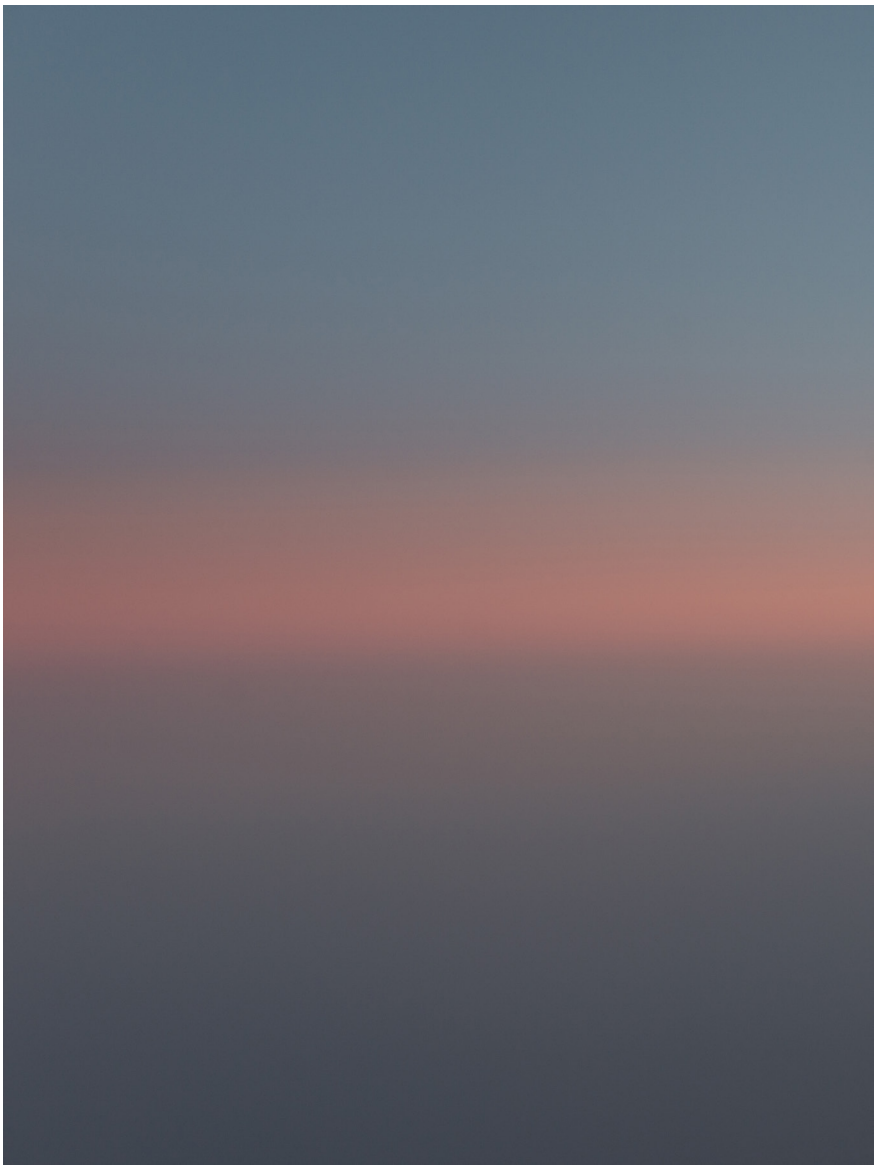


Imagen 3 *Intersticio*, 2018. Fotografía de Laura San Segundo.



Imagen 4.
Transparencia y suspensión, 2019.
Fotografía de Laura San Segundo.



Imagen 5. *Lo posible es un infraleve I*, 2018. Fotografía de Laura San Segundo.



Imagen 6. *Lo posible es un infraleve II*, 2018. Fotografía de Laura San Segundo.

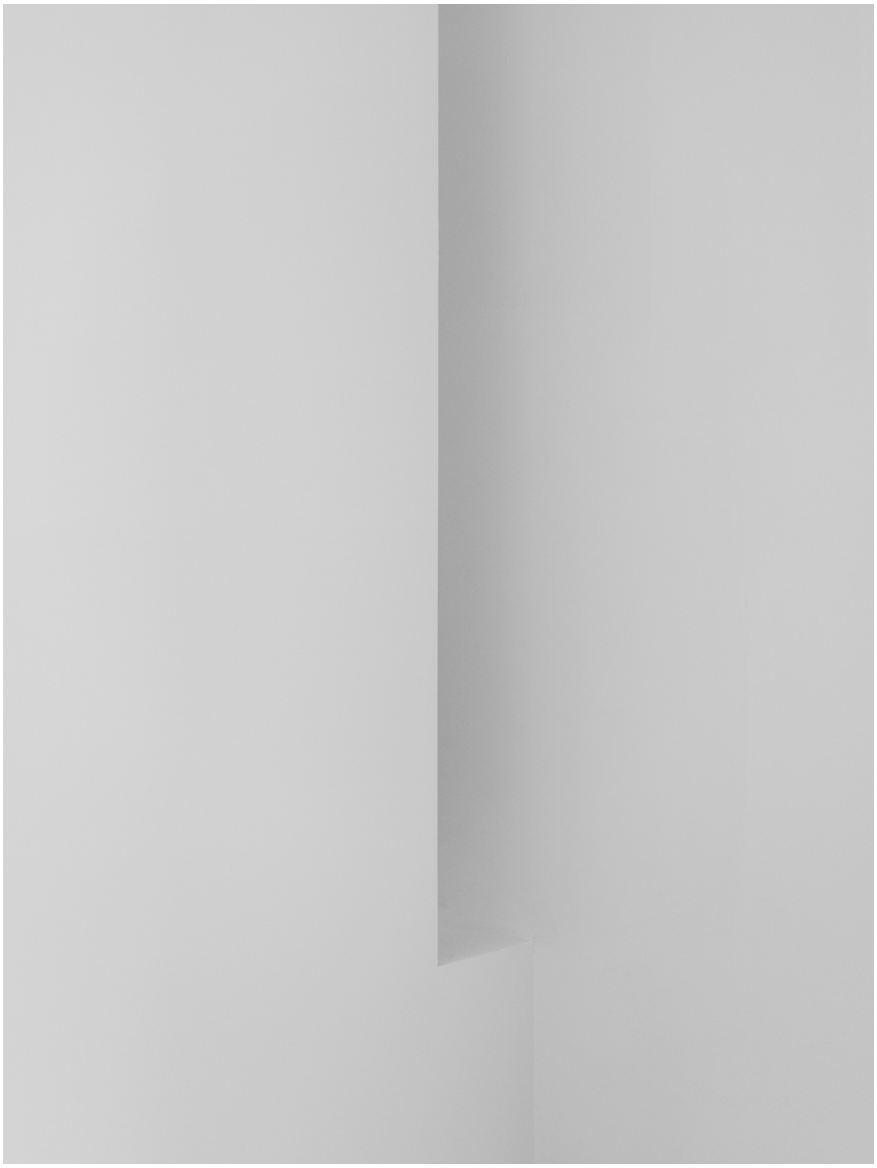


Imagen 7. *Proyectante de sombra 2*, 2019. Fotografía de Laura San Segundo.



Imagen 8. *Indré*, 2019. Fotografía de Laura San Segundo.

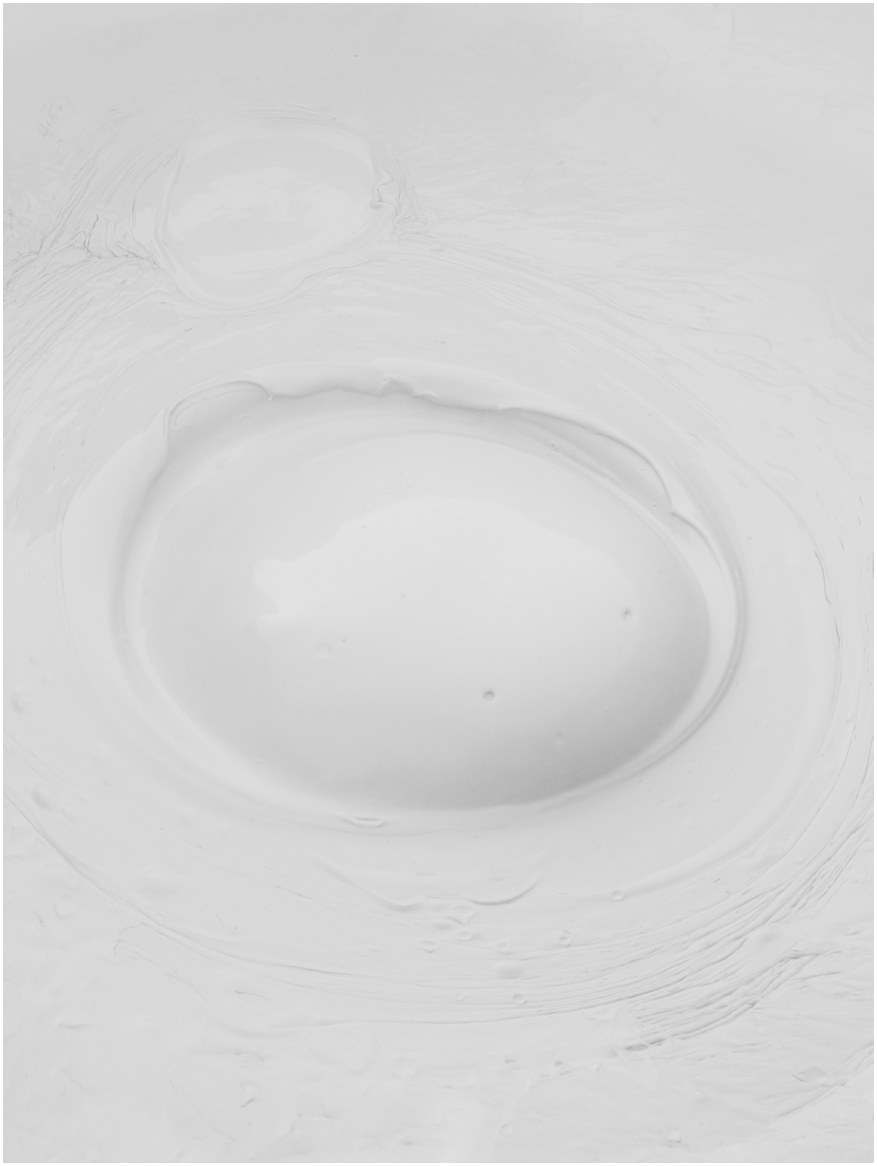


Imagen 9. *50 cc de aire de Gunnuhver I*, 2019. Fotografía de Laura San Segundo.



Imagen 10. *50 cc de aire de Gunnuhver II*, 2019. Fotografía de Laura San Segundo.



Imagen 11. *Intervalo*, 2019. Fotografía de Laura San Segundo.



Imagen 12. *Dos objetos hechos en serie*, 2019. Fotografía de Laura San Segundo.

LAS CIGARRERAS DE ALICANTE

Lucía Morate Benito
Directora, coordinadora del proyecto y facilitadora del taller

Andrea Restrepo, Ángeles Gallego, Encarni Mora, Ester Andrés, Javier González, Quino Andréu, Dolores Miralles, Maike Sommer y Orquidia Azorín
Alumnado, vecindario de Alicante

Resumen

Las cigarreras de Alicante es un proyecto de investigación y creación vecinal que recupera la historia de la Fábrica de Tabacos de Alicante y de las mujeres que trabajaron en ella, vehiculado a través de un taller de fotografía coordinado por Lucía Morate.

Durante ochos meses un grupo de vecinos y vecinas participaron en dicho taller, adquiriendo técnica fotográfica, profundizando en el lenguaje visual y estudiando la Fábrica, la historia de la ciudad y los derechos de la mujer.

La imagen ha vertebrado el proyecto. El alumnado ha recuperado material fotográfico del Archivo Municipal, del Centro Cultural Las Cigarreras y del archivo personal de las antiguas trabajadoras. Han realizado entrevistas, recorrido y fotografiado los caminos que las cigarreras hacían para ir al trabajo y reflexionado sobre la memoria.

El trabajo se recoge en un libro y un audiovisual que acercan al presente los valores de este relato obrero femenino de organización solidaria, para mantener viva y activa la memoria de uno de los principales episodios industriales de la ciudad.

Proyecto promovido por el Centro Cultural Las Cigarreras y la Concejalía de Cultura de Alicante dentro del programa «Panorama Las Cigarreras EDUSI» cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

Abstract

Las cigarreras de Alicante is a community research and creation project that recovers the history of the Alicante Tobacco Factory and the women who worked there, through a photography workshop coordinated by Lucía Morate.

For eight months, a group of local residents took part in the workshop, acquiring photographic technique, learning more about visual language and studying the factory, the history of the city and women's rights.

Image was the core of the project. The students collected photographic material from the Municipal Archive, the Las Cigarreras Cultural Centre and the personal archives of the former workers. They conducted interviews, walked and photographed the paths that the factory workers took to get to work and reflected on memory.

The work is collected in a book and an audiovisual that bring the values of this female workers' story of solidarity organisation to the present, in order to keep alive and active the memory of one of the main industrial episodes of the city.

Project promoted by the Centro Cultural Las Cigarreras and the Department of Culture of Alicante within the programme "Panorama Las Cigarreras EDUSI" co-financed by the European Regional Development Fund (ERDF).

Palabras clave

Industria, mujer, memoria, imagen, colectivo, obreras.

Keywords

Industry, women, memory, image, collective, women workers.

La historia varía en función de quién la escribe, para qué, a quién beneficia y a quién olvida. Durante mucho tiempo las mujeres han sido excluidas de la historia.

En este grupo de trabajo de investigación y creación vecinal hemos relatado la historia de las cigarreras de Alicante para imaginar y visualizar el pasado y oponernos a la amnesia contemporánea. Hemos construido nuestro presente a partir del pasado, dándole un sentido abierto que pueda ser modificado. Un concepto del pasado muy influenciado por Walter Benjamin, que critica la historia lineal, abriendo el tiempo, activando una relación afectiva de los sujetos con el pasado y recogiendo el conocimiento visual.

El mito de Kora, mito de la civilización corintia, nos indica la vinculación del nacimiento del dibujo y la imagen, con la memoria, con el recuerdo. La fotografía desde su descubrimiento ha cubierto este objetivo de una manera

rotunda. Por ello, nuestro relato es principalmente fotográfico, entendiendo la imagen como pensamiento, materia y escritura.

Con este fotolibro queremos acercar el pasado hacia el presente. Un pasado que se adentra en la memoria vivida, localizada en los cuerpos, en este caso cuerpos de mujeres, mujeres trabajadoras, mostrando principalmente una memoria afectiva.

Conclusiones de la experiencia colectiva

La cigarreras de Alicante ha sido un proyecto ambicioso que se ha encontrado con varias dificultades. La primera ha sido el exceso de información y la dificultad para cotejar y resumirla. Pero sin duda, la más significativa ha sido que el proyecto se ha realizado de forma colaborativa con un grupo plural, que era la primera vez que trabajaba junto y que realizaba un proyecto similar. Nueve residentes de Alicante asistieron al taller de fotografía durante ocho meses. La mayoría de estas personas no tenían conocimientos previos de técnica fotográfica, ni habían realizado un proyecto de investigación y creación antes.

Como facilitadora del taller, dirigir y coordinar toda la pluralidad de voces fue complejo pero enriquecedor. Me animó a buscar y potenciar las habilidades, intereses y conocimientos de cada integrante para que los pusieran al servicio del proyecto. Cada participante destacó en unas labores concretas y tomó responsabilidad en distintas áreas, como la toma fotográfica, la realización de entrevistas, la escritura de un guión, la recopilación de fuentes, etc. Cada persona de este equipo ha tenido un papel significativo y una amplia implicación en el proyecto. Esta diversidad ha exigido una rigurosa selección final de los contenidos que ha enaltecido el resultado.



Imagen 1. *Las Cigarreras de Alicante 001, Interior de la Fábrica de Tabacos de Alicante con proyecciones de fotos antiguas*, 2021. Fotografía de Lucía Morate.



Imagen 2. *Las Cigarreras de Alicante 002, Interior de la Fábrica de Tabacos de Alicante con proyecciones de fotos antiguas*, 2021. Fotografía de Lucía Morate.



Imagen 3. *Las Cigarreras de Alicante 003, Interior de la Fábrica de Tabacos de Alicante con proyecciones de fotos antiguas*, 2021. Fotografía de Lucía Morate.



Imagen 4. *Las Cigarreras de Alicante 004, Interior de la Fábrica de Tabacos de Alicante con proyecciones de fotos antiguas*, 2021. Fotografía de Lucía Morate.



Imagen 5. *Las Cigarreras de Alicante 005, Interior de la Fábrica de Tabacos de Alicante con proyecciones de fotos antiguas*, 2021. Fotografía de Lucía Morate.



Imagen 6. *Jefa de taller con sus cigarreras. Una de las jóvenes es la bisabuela de Esperanza Pomares*. Fecha desconocida. Fotografía del archivo de Esperanza Pomares. Fotografía de Lucía Morate.



Imagen 7. *Rosa trabajando en la Fábrica de Tabacos de Alicante*. Rosa junto a compañeras en la Fábrica de Tabacos de Alicante, 1940. Fotografía del archivo personal de Rosa Sogorb Beviá. Fotografía de Lucía Morate.



Imagen 8. *Pilar Blasco junto a compañeras*. *Pilar Blasco junto a compañeras en la Fábrica de Tabacos de Alicante*, 1966. Fotografía del archivo personal de Pilar Blasco. Fotografía de Lucía Morate.



Imagen 9. *Julia Jurado y Mariló Tomás en la Fábrica de Tabacos de Alicante*. Julia Jurado con su compañera Mariló Tomás en la Fábrica de Tabacos de Alicante, 1973. Fotografía del archivo personal de Julia Jurado. Fotografía de Lucía Morate.



Imagen 10. *Carmen Soler*. Carmen Soler, antigua trabajadora de la Fábrica de Tabacos de Alicante, 2021. Fotografía de Esther Andrés.



Imagen 11. *María Morote*. María Morote antigua trabajadora de la Fábrica de Tabacos de Alicante, 2021. Fotografía de Esther Andrés.



Imagen 12. *Camino al trabajo*, 2021. Fotografía de Esther Andrés.

#SERLOBAS

Lurdes R. Basolí
Fotógrafa
Elisa Miralles
Fotógrafa

Resumen

#serlobas es un proyecto colaborativo que pretende ampliar el imaginario del cuerpo de las mujeres a través de una fotografía realizada por mujeres, fotógrafas y no fotógrafas. Frente a la mirada unilateral del artista genial, proponemos un universo polifónico en permanente construcción en el que los cuerpos de las mujeres salgan de un lugar pasivo de cosificación y devengan un lugar activo de autorrepresentación.

En la génesis de este proyecto está la necesidad compartida de expresarnos desde un lugar propio. La duda se abraza como motor creativo; no es tan importante el resultado como la metamorfosis de la mirada. El universo de *#serlobas* no es estático, va mutando con el paso del tiempo, como lo hacen nuestros cuerpos. *#serlobas* es una forma de liberación en comunidad frente a lo heredado.

Abstract

#serlobas is a collaborative project that aims to broaden the imaginary of women's bodies through photography made by women, photographers and non-photographers. In response to the unilateral gaze of the genius artist, we are proposing a polyphonic universe in permanent construction in which women's bodies emerge from a passive place of objectification and become an active place of self-representation.

At the root of this project lies the shared need to express ourselves from our own place. Doubt is embraced as a creative force; the result is not as important as the metamorphosis of the gaze. The universe of *#serlobas* is not static, it mutates over time, as do our bodies. *#serlobas* is a way of liberation in community from the inherited.

Palabras clave

Cuerpo, mujer, fotografía, comunidad, estereotipos, creación.

Keywords

Body, women, photography, community, stereotypes, creation.

> ¿Por qué desde las vanguardias artísticas y hasta el día de hoy las mujeres seguimos autorretratándonos?

Qué es #serlobas y por qué es necesario

#serlobas pretende ampliar el imaginario del cuerpo de las mujeres a través de una fotografía coral y colaborativa. Durante siglos las mujeres hemos sido objeto de una representación masculina mediada por el deseo del hombre. Sexualizadas. El canon o el ideal de belleza femenino nos oprime todavía hoy en día. Necesitamos salir de esta cárcel narrativa porque violenta nuestros cuerpos.

Proponemos hacerlo con la fotografía y a través de una multimirada; es decir, con la voz de muchas. Y también siendo muchas las protagonistas, las musas (musas, insumisas). Frente a la mirada unilateral del artista genial, estamos construyendo un universo polifónico en el que el cuerpo de la mujer sale de un lugar pasivo de cosificación y deviene un lugar activo de autorrepresentación.

#serlobas no se realiza «para» alguien, sino «por» una comunidad. Nuestro rol es de curadoras (del italiano *curare*, curar, cuidar, atender, custodiar, acompañar). No somos expertas, sino creadoras atentas, estamos a la escucha de lo que necesita el proyecto en su deriva. La duda y la necesidad de expresarnos están en la génesis de este trabajo. Por todo esto no es tan importante el resultado como la metamorfosis, la mutación constante. Porque el universo de *#serlobas* no es estático, va cambiando con el paso del tiempo, como nuestros cuerpos.

«Estar-en-proceso» de transformación, y vivirlo es nuestra forma de liberación frente a lo heredado.

Qué hacemos

El proyecto se nutre de talleres-encuentro con mujeres fotógrafas y no fotógrafas. Una selección de las fotografías que surgen de cada encuentro se va sumando a una exposición viva que parte de nuestros trabajos propios. Decimos que está viva porque va cambiando en cada nueva sede.

La dinámica de los talleres-encuentro se basa en el círculo. Dejamos atrás el método cartesiano de profesora experta en el atril, para poner el cuerpo en el centro del aprendizaje. Aprendemos por contacto con las otras. Construimos un autoconocimiento colectivo, propiciando la reflexión, la crítica y la creatividad. Compartimos imágenes, textos y vivencias

personales. Todas estas experiencias se van volcando en una «olla común» que nos sirve de motor para hacer una sesión donde nos fotografiamos entre nosotras.

Las fotografías resultantes se imprimen, y entonces entra en juego la magia de la edición. Al agrupar las imágenes se generan nuevos significados, algunas se complementan, otras se enfrentan, y así construimos entre todas un nuevo relato en torno a nuestros cuerpos. Esta vez contado por nosotras, deslegitimando valores antiguos y legitimando valores propios.

La parte de creación de nuevas fotografías en los talleres-encuentro y la de desarrollo de la exposición viva avanzan en paralelo. Esto es posible porque no buscamos una conclusión, sino comprender, deconstruir y reconstruir; así, la exposición está viva, como un cuerpo. De forma orgánica, va incorporando lo nuevo y desecha lo que ya no le sirve.

Si en los talleres-encuentro nos dirigimos a mujeres, en las exposiciones nos dirigimos a todo el mundo. El objetivo es que las mujeres se identifiquen con el universo visual que proponemos, y que todas las personas transformemos la mirada hacia los cuerpos de las mujeres.

Cómo nace

#serlobas nace durante la pandemia. Elisa vive en Madrid y yo en Barcelona. Comenzamos a compartir a través de la pantalla nuestros procesos creativos y vitales, retroalimentándonos y apoyándonos como autoras y como mujeres. Ambas llevábamos varios años trabajando en torno a la mujer, con registros muy diferentes. Elisa estaba desarrollando *Loba* y yo *Ser Otra*. Nos dimos cuenta un día de que nuestros proyectos se nutren de las emociones más bajas. *Ser Otra* emana vulnerabilidad y miedo. Mientras que *Loba* expresa la furia y el deseo. Decidimos hacer una exposición que reivindicase estos sentimientos.

Tuvimos la oportunidad de exponer juntas en la Sala Muncunill de Terrassa (Barcelona), en 2021. El espacio posibilitó un dialogo fotográfico *a priori* impensable. La colisión de los dos registros, tan distintos, dio lugar a relaciones que elevaban ambos proyectos hacia lugares no imaginados, pero también a nuevas preguntas.

Con la exposición ya inaugurada, comprendimos que dos no éramos suficientes, teníamos que ser más, devenir un sujeto colectivo, con muchas miradas. Para encontrarnos con otras mujeres, creamos los talleres-encuentro, y así evolucionamos del dueto a la polifonía.

Dónde encontrarnos

Instagram es nuestro canal principal para comunicar el proyecto. Contamos con la colaboración de la fotógrafa y experta en redes sociales Wayra Ficapal. Semanalmente nos reunimos para definir los contenidos y la estrategia de publicación en Instagram. Tenemos varios tipos de contenido:

- Compartimos nuestro proceso en un ejercicio de extimidad mediante fragmentos de nuestras reuniones por Zoom y mediante imágenes con voz. Las imágenes con voz son fotografías a las que añadimos un audio donde reflexionamos sobre cuestiones que conectan nuestro día a día con *#serlobas*.
- Ponemos en valor el trabajo de nuestras «referentas», mujeres que nos inspiran y sus procesos de creación. Esta acción alimenta el imaginario colectivo y lo enriquece, visibilizando trabajos que a menudo permanecen en los márgenes.
- También compartimos nuestra experiencia como fotógrafas. Resaltamos aspectos más fotográficos como la edición, la impresión o la narrativa visual.
- A través del *hashtag #serlobas* otras mujeres pueden dar a conocer su visión. Nosotras vamos compartiendo estas fotografías en nuestra cuenta.

El segundo canal de comunicación es nuestra web «serlobas.es» donde explicamos el proyecto completo. La *home* tiene una galería que va creciendo con las fotografías resultantes de los talleres-encuentro, y además se explica el contenido del taller y las fechas de las actividades que están por llegar.

Conclusión

Cuando abrimos el proyecto hicimos una analogía con un río. De repente la Sala Muncunill era la fuente del río que acababa de nacer, con el nombre *#serlobas*, y que queríamos acompañar durante su desarrollo, imprevisible. Y aquí estamos, con pocas certezas y mucha fuerza para seguir cuidando de este río-proyecto hasta su desembocadura, que no sabemos cuándo será ni qué forma tendrá, pero gozamos del camino junto a todas las compañeras que van haciendo su caudal cada vez más grande y hermoso.



Imagen 1. Exposición «#serlobas» en Roca Umbert Fàbrica de les arts, Granollers (Barcelona) (detalle), 2022. Fotografía de Elisa Miralles y Lourdes R. Basolí.



Imagen 2. Exposición «Ser Llobes» en Sala Muncunill, Terrassa (Barcelona), 2020. Fotografía de Elisa Miralles y Lourdes R. Basolí.

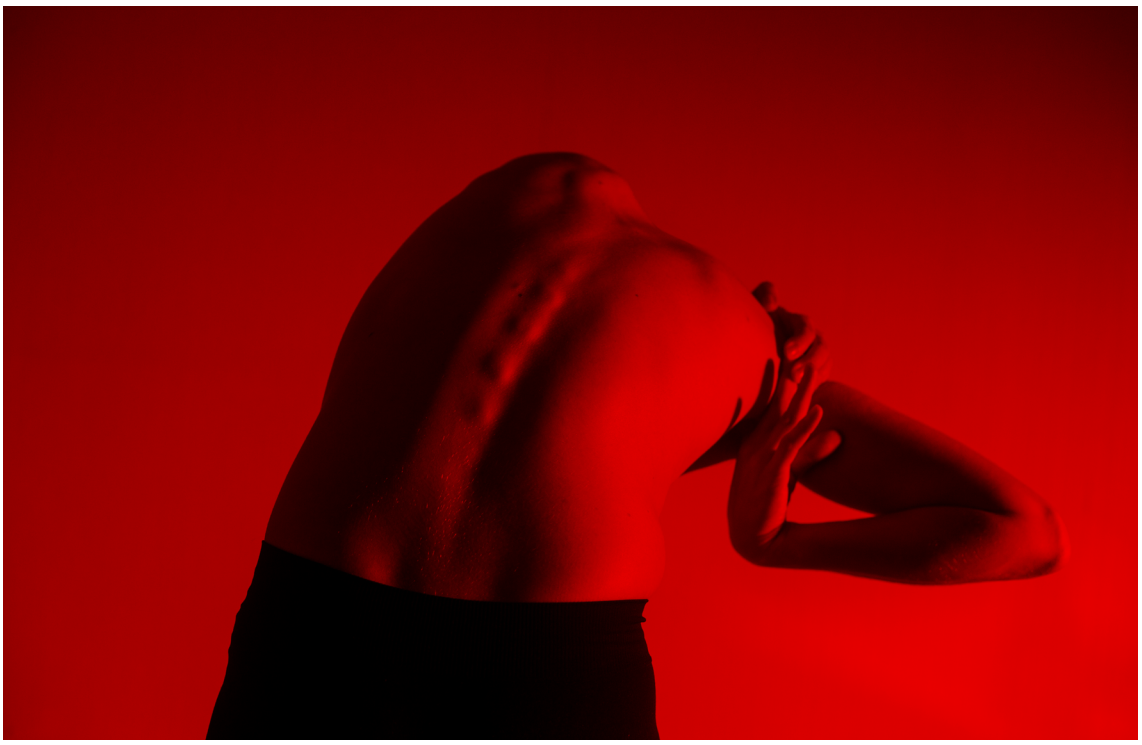


Imagen 3. Exposición «#serlobas» en La Capella de Sant Antoni, del Festival Mirades, Torroella de Montgrí, Girona. Fotografía de Elisa Miralles y Lourdes R. Basolí.



Imágenes 4, 5 y 6.
Fotografías de Elisa Miralles.







Imágenes 7, 8 y 9.
Fotografías de
Lurdes R. Basolí.











Imagen 10. (p. anterior). Fotografía de Ana Belén Jarrín.

Imágenes 11 y 12. Fotografías surgidas durante el taller en la escuela Revelarte (Valencia), 2023. Fotografías de Raquel Artacho, Gema Muñoz, Carola Parra, Elena Martí, María Ángeles Hernández, Andrea Molino, Pilar Escribano, Amparo Cantó, Carmen Miguel Rubert, Tamara Sánchez Pérez, Lucía Morate Benito, Teresa Rodríguez Criado, Elisa Miralles y Lurdes R. Basolí.

MATERIAL SENSIBLE. FOTOGRAFÍA PARTICIPATIVA Y ABUSOS SEXUALES EN LA INFANCIA

Mireia Plans
Photographic Social Vision
Alice Monteil
Photographic Social Vision
Carlos G. Vela
Photographic Social Vision
Silvia Omedes
Photographic Social Vision

Resumen

Material sensible es uno de los proyectos más necesarios y transformadores del área educativa de la Fundación Photographic Social Vision. Desde 2017, hemos llevado a cabo tres ediciones trabajando con personas que han sufrido abusos sexuales en la infancia y que han realizado un proceso de recuperación terapéutico con la Fundación Vicki Bernadet. En el proyecto se usa la fotografía como medio de expresión y creación para replantear el relato personal de cada participante, compartiendo sus imágenes en una exposición final.

El presente artículo explica el contexto y la metodología utilizada, haciendo hincapié en el potencial transformador de la fotografía, basado en cinco elementos clave que hacen de ella una herramienta que permite generar cambios en las personas que se adentran en el proyecto, ya sean creadoras o espectadoras.

Material sensible incluye diferentes estrategias de sensibilización, como son las visitas comentadas a las exposiciones, la realización de cápsulas educativas en centros de secundaria, y la creación de un documental audiovisual. Desde la Fundación Photographic buscamos un impacto social a través de la divulgación y visibilidad pública de esta problemática social, facilitando la prevención del abuso sexual infantil y la detección de casos que aún no hayan sido tratados.

Abstract

Sensitive Material is one of the most necessary and transformative projects of the educational department of Fundación Photographic Social Vision. Since 2017, we

have carried out three editions working with people who have suffered sexual abuse in childhood and undertaken a therapeutic recovery process with Fundación Vicki Bernadet. The participants in the project use photography as a means of expression and creation to readdress their personal story, sharing their images in a final exhibition.

This article explains the context and the methodology used, with the emphasis on the transformative potential of photography, based on five key elements that make it a tool to bring about changes in the people who get involved in the project, as creators or as spectators.

Sensitive Material includes various awareness-raising strategies, such as guided visits to the exhibitions, the creation of education capsules in secondary schools, and the creation of an audiovisual documentary. At Fundación Photographic we seek to make a social impact through the dissemination and public visibility of this social problem, helping to prevent child sexual abuse and detect cases that have not yet been treated.

Palabras clave

Fotografía participativa, transformación social, abuso sexual infantil, educación visual, impacto social, relato personal.

Keywords

Participatory photography, social transformation, child sexual abuse, visual education, social impact, personal story.

Introducción

Material sensible es un proyecto de creación fotográfica, impulsado por el área de educación de la Fundación Photographic Social Vision, que desde 2017 permite a personas que sufrieron abusos sexuales en la infancia (ASI) usar la fotografía como medio de expresión para reconstruir su relato personal.

Durante más de seis meses, trabajamos con personas que han realizado un proceso terapéutico en la Fundación Vicki Bernadet, ofreciéndoles un espacio de creación, e invitándoles a descubrir su mundo interno a través de sus propias imágenes. Nuestra metodología combina la creación individual con un proceso grupal participativo, en el que alternamos un aprendizaje básico del lenguaje visual y la creación de un relato fotográfico narrado en primera persona, atendiendo

aspectos psicológicos y emocionales relacionados con el proceso de creación de sus obras.

Material sensible es un proyecto de fotografía participativa en que fotógrafos y fotógrafas, *amateurs* o con nociones profesionales, crean sus propias historias íntimas que comparten con el público a través de una exposición final. Las imágenes muestran realidades que, a menudo, no encontramos reflejadas en los medios de comunicación y representaciones más habituales. Publicar estas historias ayuda a las personas que las han creado a dar un paso más en su proceso de recuperación personal, al tiempo que generan un impacto en los espectadores, que favorece la concienciación de la sociedad respecto a los ASI.

La grave problemática que plantean los ASI no solo concierne a las personas que han sufrido directamente esta experiencia, sino que afecta a todo su entorno relacional. Las cifras hablan por si solas: 1 de cada 5 niños y niñas han sufrido o sufrirán algún tipo de abuso sexual antes de los dicisiete años y el 60 % no recibirá nunca ayuda. El 80-85 % de los abusos suceden en el ámbito familiar y el 90 % de quienes los sufren no revelarán lo sucedido hasta llegar a la edad adulta. La problemática que plantea el abuso sexual infantil pide la implicación de nuestra sociedad para romper el silencio que la acompaña.

Cada edición del proyecto culmina con una exposición final en la que se reúnen las narraciones fotográficas de aquellas personas que se sienten preparadas para mostrar sus imágenes. A raíz de las exposiciones, organizamos charlas, presentaciones, visitas guiadas y talleres de fotografía dirigidos a grupos escolares mayores de catorce años y para público en general. Son actividades en las que trabajamos la sensibilización, la prevención y la detección de personas que han vivido experiencias relacionadas con el ASI.

La tercera edición de *Material sensible* ha dado luz a una pieza documental creada y producida por la Fundación Photographic y realizada y editada por Ana de Quadras, que relata la experiencia de los participantes de esa tercera edición, y muestra imágenes creadas en todas las ediciones del proyecto. El documental permite comprender cómo los ASI afectan a las personas que los han sufrido, haciendo hincapié en su proceso de recuperación, en especial a través del potencial transformador de la fotografía.

Las entidades relacionadas

Hace más de dos décadas que la Fundación Photographic Social Vision (2022) defiende la fotografía documental y el fotoperiodismo como herramientas para promover una mejor comprensión del mundo que nos rodea, así como para realizar acciones que alivien las problemáticas sociales.

La Fundación Photographic desarrolla su misión en ámbitos educativos —talleres, educación visual, visitas comentadas, consultoría—, de divulgación —exposiciones, conferencias, gestión de archivos fotográficos— o de asesoramiento —jurídica y organizativa a profesionales—, con el objetivo de fomentar el reconocimiento del valor social y cultural de la fotografía y el respeto de la misma como práctica democrática fundamental.

Desde su área educativa, desempeña un rol activo como vía de transformación social, con el convencimiento de que la educación visual es hoy imprescindible para una buena comprensión y adecuada gestión de la multitud de imágenes a las que nos exponemos a diario. Desde hace casi dos décadas, esta área educativa lleva a cabo proyectos participativos de creación fotográfica en los cuales utiliza la metodología *Punt de Vista*, desarrollada desde el año 2004 y en la que la fotografía participativa sirve como herramienta de cambio social.

La metodología educativa de Photographic está enfocada hacia el aprendizaje de habilidades que faciliten la creación y lectura de imágenes, la comunicación visual, el análisis y la toma de conciencia del impacto que tiene la fotografía en el individuo y su entorno. Se trabaja durante meses con personas en situación de vulnerabilidad y poco visibles socialmente. A través del acompañamiento y la inmersión en un proceso creativo, cada persona refuerza su identidad y genera nuevos relatos capaces de impactar y sensibilizar a la sociedad.

Por su parte, la Fundación Vicki Bernadet (2013) trabaja desde 1997 en la atención integral, prevención y sensibilización de los abusos sexuales a menores cometidos en el ámbito familiar y el entorno de confianza del niño o niña, persiguiendo un doble objetivo: romper el «círculo de silencio» para que las víctimas dejen de avergonzarse, de sentirse culpables y encuentren la fuerza suficiente para pedir ayuda, y que la sociedad reconozca su existencia y emplee los medios necesarios para prevenirlo, identificarlo a tiempo y tratarlo adecuadamente.

Punt de Vista

Desde el área de educación de la Fundación Photographic Social Vision hace 19 años quisimos dar la vuelta al rol del profesional de la fotografía que mira al otro y lo representa. De la mano de Caro García, la fundadora de los talleres *Punt de Vista*, dimos cámaras a personas muy diferentes para que pudieran explicar sus historias en primera persona, historias que necesitan ser contadas, confiando en que cada uno y cada una tenemos una historia precisa y única para explicar.

En este tiempo hemos trabajado con gente de más de setenta años, con personas que sufren la enfermedad de Alzheimer, con adolescentes, algunos de ellos migrantes, o con personas con problemáticas relacionadas con la salud mental, entre otros colectivos. El viaje ha estado lleno de sorpresas, aprendizajes, errores, pruebas y descubrimientos.

Ahora hace seis años que nos sentimos suficientemente preparadas para tratar de trasladar todo ese aprendizaje a personas que sufrieron abusos sexuales en la infancia (ASI). Y de la mano de la Fundación Vicki Bernadet, nos atrevimos a diseñar e iniciar *Material sensible*.

Material sensible es un proyecto de creación fotográfica que facilita que personas que sufrieron ASI usen la fotografía como medio de expresión para revisar su experiencia, reconstruir un relato propio y reparar su identidad.

Durante tres ediciones, hemos trabajado con más de veinte personas, que han pasado previamente por un proceso de recuperación terapéutico individual y grupal con la Fundación Vicki Bernadet, y después han podido usar la fotografía para revisar su historia y compartirla con un público amplio. Imágenes sensibles de personas sensibles, que han sabido hacer suyo el poder de la fotografía y que lo comparten públicamente, gracias a su valentía y generosidad.

El taller de fotografía participativa se desarrolla durante seis meses, en los que cada persona puede elaborar una narración visual vinculada a los efectos del abuso sexual que ha vivido. El objetivo no es indagar en el hecho abusivo en sí, sino que invitamos a la persona a explicar aquello que tiene ganas de contar a través de las imágenes que crea, tenga una relación directa o indirecta con la violencia sexual vivida. El proyecto finaliza con una exposición en la que cada persona decide qué quiere exponer y cómo se quiere exponer delante del público. El proyecto se ha expuesto en distintos centros artísticos en Barcelona: Projeckteria [Art Gallery] (2017), Chiquita Room (2019) y Casa Elizalde (2021).



Imagen 1. Momo, Mireia M., Isha y Beatriz. Exposición «Material sensible» en Chiquita Room (2019). Fotografía de Mireia Plans y Fundación Photographic Social Vision.

El momento de exponer implica un reto delicado y decisivo. El artista comunitario François Matarasso nos recuerda en su libro *A restless art* (2019) que la creación participativa es fruto de la suma de los conocimientos de las personas profesionales y no-profesionales implicadas en el proyecto, y que esta requiere mantener el espacio de confianza, respeto y cuidado creado a lo largo del proceso, teniendo en cuenta que en todo momento la última palabra la tienen los protagonistas y sus historias. Como profesionales, es importante entender que, al acompañar sin juzgar, reforzamos el sentimiento de pertenencia en la persona que crea la obra. Muchas personas participantes de *Material sensible* destacan en las evaluaciones finales el hecho de no haber sentido la presión del juicio externo durante el proceso. A la pregunta de qué es lo que más valoró del taller, Mireia, participante del proyecto, respondía en la evaluación final: «No haberme sentido juzgada. Haberme sentido acompañada, con sensibilidad, sin condescendencia y con afecto, tanto por parte de las talleristas como de las compañeras y las colaboradoras que han venido puntualmente a las sesiones».

Este respeto y atención cuidadosa se mantiene en todas las etapas del proceso y lo desarrollamos en relación con las personas participantes, pero también con el equipo de trabajo. Esto es posible gracias a la complicidad humana que hay detrás

de *Material sensible*. Alice Monteil y Mireia Plans han dirigido, diseñado y facilitado el proyecto en todas sus fases y ediciones. Ambas comparten una larga trayectoria, creando e impartiendo juntas proyectos *Punt de Vista* y desarrollando su metodología, basada en una idea original de Caro García. *Material sensible* ha contado también con la colaboración en la dirección de arte de Inés Casals y Mireia Carbonell; en las campañas de comunicación de Laura González, Teresa Vallbona y Carlos G. Vela; en el registro y realización documental de Ana de Quadras; y en el apoyo en multitud de cuestiones de Silvia Omedes, Vicki Bernadet, Helena Vélez e Íria Roig. Además, es un proyecto supervisado y acompañado durante todas las fases de desarrollo, por las psicólogas de la fundación Vicki Bernadet, Pilar Polo y Núria Grau.

Las personas participantes del taller, todas ellas autoras de las obras expuestas, también incluidas en la pieza documental que revisa el proyecto, han sido L. R, Marga, Marta Tomeo Urango, N. J., N. L. P. y Rosa Rigall Desplans en la primera edición; Bea Baños Cairat, Beatriz Burgos, Isha Normahomed, Mireia M. y Momo en la segunda; Abel Parra Sorribas, Camila, Esther González Ruiz, Karyna Pozzatti Past, Luis Barona Garcia, N. N., Paola Vanegas y Priscilla Barbosa en la tercera edición.

Estrategias de sensibilización

En *Material sensible* perseguimos dos objetivos principales: en primer lugar, queremos acompañar, enriquecer y potenciar el proceso de recuperación de cada participante mediante la creación fotográfica. Y, en segundo lugar, buscamos impactar a la sociedad con la divulgación y visibilidad pública de esta problemática social.

Para poder llegar a un público amplio, creamos la exposición final de cada edición del taller de fotografía participativa, que recoge una selección de imágenes y donde cada autor o autora decide qué quiere exponer y de qué manera. Esta exposición va acompañada de una campaña de comunicación y de una programación de actividades paralelas (presentaciones, charlas, y visitas comentadas) dirigidas a un público general.

Durante las visitas comentadas para grupos escolares llevadas a cabo en 2021, sucedió que en un 80 % de la treintena de visitas que realizamos, hubo al menos una verbalización y revelación por parte de alguien joven que había sido o seguía siendo víctima de ASI.

Teniendo en cuenta que la estadística indica que el 20 % de la población infantil sufren ASI antes de cumplir los diecisiete años, y que el 90 % no lo explica a nadie hasta llegar a la

edad adulta, entendimos que desarrollar talleres sobre esta temática directamente en escuelas tenía un enorme potencial, ya que ofrece la posibilidad de rebajar la edad de revelación de los abusos, lo que a su vez permite una intervención más temprana y beneficiosa.

Por tanto, a raíz de esta experiencia previa en las visitas comentadas a la exposición, creamos junto con la Fundación Vicki Bernadet los talleres de sensibilización para institutos de educación secundaria, escuelas de grado superior y universidades, dirigidos a personas jóvenes y adultas, a partir de catorce años.

Más allá de trabajar la prevención, sensibilización y detección de personas que sufren o han sufrido violencia sexual, estos talleres nos brindan la oportunidad de informar, hacer reflexionar y apoyar a los jóvenes en una edad clave, mientras se les involucra en una actividad fotográfica que les permite descubrir y experimentar el potencial del lenguaje visual.

En 2022, creamos junto con la realizadora Ana de Quadras el documental *Material sensible* que muestra el poder transformador de la fotografía. La pieza audiovisual aborda elementos clave en el proceso de recuperación personal, con testimonios que hablan de su experiencia desde una mirada íntima y sincera. Una pieza delicada y elegante que se estrenó el pasado mes de diciembre de 2022, producida por la Fundación Photographic Social Vision y con la colaboración de la Fundación Vicki Bernadet. El documental *Material sensible* alerta con sutileza y responsabilidad sobre los ASI, una grave problemática que nuestra sociedad necesita atender urgentemente.

El poder transformador de la fotografía

Las cifras hablan por si solas del impacto que tiene el abuso sexual en nuestra sociedad actual: como hemos comentado anteriormente, según la campaña de 2010 contra el abuso sexual infantil del Consejo de Europa, se estima que al menos el 20 % de la población infantil han sufrido o sufrirán algún tipo de abuso sexual antes de los diecisiete años (NCTSN, 2009). El 60 % de las víctimas no recibirá nunca ayuda y el 90 % no se lo explicará a nadie durante la infancia. Entre el 80 % y el 85 % de los abusos suceden en el contexto familiar o en el entorno de confianza. Son datos espeluznantes que nos afectan a todas las personas ya que son testimonio de algo que está ocurriendo hoy en día, y que, para resolverse, necesita que seamos conscientes y nos comprometamos a romper el silencio que acompaña la violencia sexual infantil y juvenil.

Con el proyecto *Material sensible*, mostramos nuestra convicción de que la fotografía puede aportar luz a esta gravísima problemática. Durante estos seis años de proyecto, hemos comprobado que la fotografía es una herramienta con un gran potencial para ayudar a contar historias que son muy difíciles de compartir. Y también hemos detectado cinco elementos clave que convierten a la fotografía en una herramienta que permite transformar la realidad de las personas, sean creadoras o espectadoras. La fotografía permite conectar; expresar; relacionar; ordenar y distanciarse; y compartir.



Imagen 2. *Material sensible*, 2020-2021. Fundación Photographic Social Vision. Fotografía de Paola Vanegas.

Conectar

La fotografía es una herramienta que permite parar, observar, conectar con nuestro interior y descubrir la historia que deseas contar. Ayuda a ganar conciencia del momento vital en que te encuentras. «La fotografía es la conexión entre lo que siento, lo que pienso, lo que quiero decir. Es el arma con la que decirlo» (Esther, participante en *Material sensible* 2021).



Expresar

La fotografía permite expresar emociones, sensaciones y experiencias de manera simbólica, metafórica y poética. Priscilla, otra participante del proyecto, veía imposible explicar tanto dolor de manera literal. Durante seis meses, fotografió su entorno cotidiano y luego bordó sus fotografías, con hilo y mucha delicadeza, para conectarlas con su mundo onírico, que ha sido un refugio para ella.

La fotografía es una manera de hablar, de abrir caminos para verbalizar. Una antesala para que yo pudiera hablar de sentimientos tan profundos de una manera delicada y bonita.

Imagen 3. *Material sensible*, 2020-2021. Fundación Photographic Social Vision. Fotografía de Esther González Ruiz.

Imagen 4 (p. sigueinte). *Material sensible*, 2020-2021. Fundación Photographic Social Vision. Fotografía de Priscilla Barbosa.



Porque no hace falta hablar de tanto dolor de una manera literal (Priscilla, participante en *Material sensible* 2020-2021).

Relacionar

La fotografía utiliza un lenguaje no verbal que hace de puente entre nuestra parte consciente e inconsciente. «La fotografía permite decir cosas que no queremos o no podemos decir con palabras» (Camila, participante en *Material sensible* 2020-2021).

Hay imágenes que tienen el poder de revelar historias que habían quedado en el olvido. En la segunda edición de *Material sensible*, respondiendo a un ejercicio en que pedíamos a cada participante que fotografiara un espacio en el que se sintieran a gusto, Beatriz fue delante del mar y volvió cargada de imágenes que la llenaban de calma. Sin embargo, al ver impresa la siguiente imagen, de repente recordó una experiencia de agresión que vivió en el muelle retratado al fondo y que había olvidado. La fotografía permitió a Beatriz recordar esta vivencia y, posteriormente, trabajarla con su terapeuta.



Imagen 5. *Material sensible*, 2019. Fundación Photographic Social Vision. Fotografía de Beatriz Burgos.

Ordenar y distanciarse

Ordenar las fotos para crear una narrativa visual permite integrar la propia historia, digerirla y distanciarse de ella. Abrirse a la posibilidad de explicar nuestra historia desde otro lugar, facilita no centrarse únicamente en la herida. Ver nuestros estados internos plasmados de forma exterior en las fotografías, nos transforma por dentro.

> A mí, las fotos me han ayudado a expresar muchas cosas que tenía interiorizadas. He sacado mucho, mucho que tenía escondido. Me ha liberado mucho. Me ha liberado sacar mucho del pasado, mucho odio, mucha rabia, mucha culpa y me ha ayudado a romper con todo ese pasado y conseguir empezar a ver la vida con más ilusión (Bea Baños, participante en *Material sensible*, 2019).



Imagen 6. *Material sensible*, 2020-2021. Fundación Photographic Social Vision. Fotografía de Camila.

Al sacar fuera tu historia, sucede algo mágico, permitiendo que una parte del peso emocional quede fuera. Separarte de tu historia puede ayudar a desidentificarse del rol de víctima asumido hasta el momento y situarte en un espacio interno más saludable. Camila, por ejemplo, después de fotografiar su proceso, pudo reconciliarse con su cuerpo y su sensualidad.

Compartir

Con el último paso, el de exponer públicamente la obra creada, algunas personas tienen la oportunidad de hablar con sus familias. El hecho de mostrar tu historia en una exposición facilita dar este paso doloroso, pero a menudo tan necesario. La participante Paola nunca había podido explicar ciertas cosas a su familia, hasta que el hecho de exponer le permitió compartir con ella sus dolorosas vivencias. Las imágenes impactantes que creó y los textos con que las acompañó, ayudan a empatizar con ella y sentir, cada cual a su manera, las emociones que necesitaba expresar.

Abel, participante de la última edición de *Material sensible*, también pudo compartir su historia con su familia a raíz de la



Imagen 7. *Material sensible*, 2020-2021. Fundación Photographic Social Vision. Fotografía de Paola.

exposición. Al inicio del taller, pasó semanas en que se sentía atrapado en la oscuridad. Solo se veía capaz de fotografiar imágenes negras, con algún destello de luz. Poco a poco, a lo largo del taller, pudo ir creando otras imágenes que le permitieron ir descubriendo el abuso que habitaba en él. El proceso le permitió poder tomar distancia con su propia historia. «Además de ordenar e integrar mi propia historia, he podido tomar distancia y, casi literalmente, ver lo que me ha pasado» (Abel, participante en *Material sensible* 2020-2021).

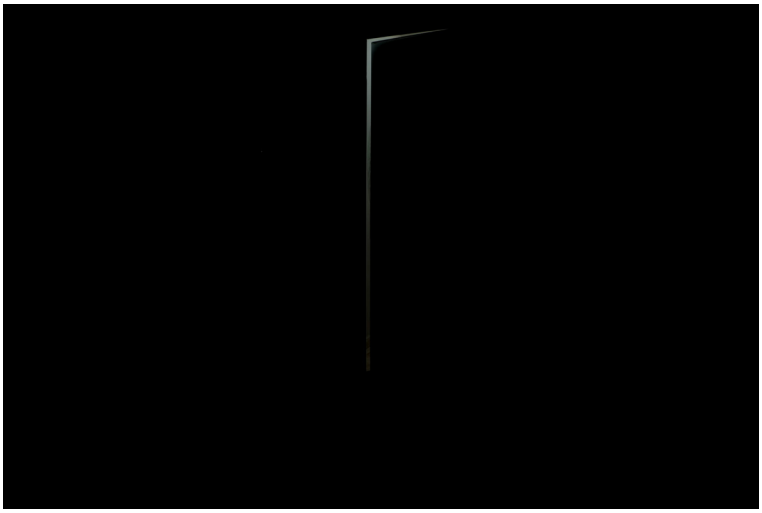


Imagen 8. *Material sensible*, 2020-2021. Fundación Photographic Social Vision. Fotografía de Abel Parra Sorribas.

La imagen 8, realizada en una habitación oscura con una puerta al fondo que deja entrar una rendija de luz, representa el periodo más oscuro de Abel. Curiosamente, el comentario de un periodista que describió la imagen interpretándola como una puerta que se abría hacia la luz, permitió a Abel dar la vuelta al sentido de su imagen, cambiar su significado, y salir de la oscuridad desde la que relataba esta parte de su vivencia.

Finalmente, Abel pudo concluir su narración visual con la imagen que vemos a continuación, que contiene un destello de luz. Sin ser una imagen idealizada de final de su viaje, él cuenta que es una fotografía en la que integra su experiencia, mezclando luces y sombras, con plantas que pinchan y otras que están desenfocadas, pero con una luz al fondo que le acompaña en este camino hacia la salud y la integración de lo vivido.

Consideraciones finales

Muchas veces, un proceso de recuperación de abuso sexual infantil consiste en transitar por la culpa, el asco, el miedo, la confusión, la vergüenza, el silencio y el secreto... Y la fotografía puede ayudar a las personas que se están recuperando, a ordenar y revisar estas emociones, distanciándose de ellas. La fotografía permite explicar a la sociedad que la violencia sexual no se puede resumir en el acto abusivo, sino que implica un largo camino de recuperación que se tiene que comprender, atender y acompañar.

Desde la Fundación Photographic, sabemos que cada edición de *Material sensible* tiene un inicio y un final. Nuestra voluntad



es llegar al máximo de personas gracias a las exposiciones, la pieza documental, las cápsulas educativas y la campaña de comunicación que realizamos.

La cuarta edición de *Material sensible* se llevó a cabo de septiembre de 2023 a febrero de 2024. La exposición final se puede visitar del 25 de marzo al 18 de mayo de 2024 en La Casa Elizalde. El documental Material sensible está disponible en las plataformas digitales Filmin y CaixaForum+ en el ámbito nacional, y en Praga en el ámbito educativo norteamericano. Seguimos trabajando para conseguir una mayor sensibilización social, aumentar la prevención y detección de personas que hayan vivido ASI y que todavía no hayan empezado un proceso de recuperación.

Desde el área de educación de Photographic, gracias a la experiencia con *Material sensible*, podemos afirmar que la recuperación personal es posible. Para nosotras, la transformación es sinónimo de movimiento, cambio y superación, siempre desde la sensibilidad y los cuidados. Participar en el Congreso de Fotografía nos ha brindado la oportunidad de difundir este proyecto, dando a conocer nuestro trabajo y el de todas las personas que lo hacen posible. Esperamos que estas jornadas sean un punto de inflexión en la manera de entender la fotografía como una herramienta transformadora de los mundos que vivimos y que creamos entre todos y todas.

Imagen 9. *Material sensible*, 2020-2021. Fundación Photographic Social Vision. Fotografía de Abel Parra Sorribas.

Bibliografía

Baita, S. y Moreno, P. (2015) *Abuso sexual infantil: Cuestiones relevantes para su tratamiento en la justicia*. Montevideo: UNICEF, CEJU, Fiscalía General de la Nación. Disponible en: https://www.edumargen.org/docs/2018/curso2720/unid04/apunte03_04.pdf [consultado 10-06-2024].

Bernardet, V. (2016) *La confianza educada* [vídeo]. TEDxTalks. Disponible en: https://youtu.be/Gqw0IQc1mRw [consultado 20-10-2019].

Echeburúa, E. y Guerricaechevarría, C. (2000) *Abuso sexual en la infancia: víctimas y agresores: Un enfoque clínico*. Madrid: Ariel.

Fundación Vicki Bernadet (2013) Fundación Vicki Bernadet. Disponible en: https://www.fbernadet.org/es/ [consultado 12-03-2024].

NCTSN (ed.) (2009) *Folleto informativo sobre el abuso sexual infantil: Para padres, maestros y demás cuidadores*. Los Ángeles: The National Child Traumatic Stress Network, 2009. Disponible en: https://www.nctsn.org/resources/folleto-informativo-sobre-el-abuso-sexual-infantil-para-padres-maestros-y-demas-cuidadores [consultado 23-9-2019].

Marasso, F. (2019) *A Restless Art. How participation won and why it matters*. London: Calouste Gulbenkian Foundation.

Monteil, A. y Plans, M. (2017) «La formación en el ámbito de la salud mental: experiencias de fotografía participativa», *Revista Catalana de Pedagogía*, 11, pp. 201-219. Disponible en: https://issuu.com/institut-destudis-catalans/docs/rcped_11_issuu [consultado 23-9-19].

Plans, M. (2019) «Material sensible. Un proyecto de fotografía participativa que muestra la experiencia de personas que han sufrido abusos sexuales en la infancia», *Arte y Políticas de Identidad*, 21, pp. 29-51. Disponible en: https://revistas.um.es/reapi/article/view/416711 [consultado 23-9-19].

Fundación Photoghraphic Social Visions (2022) Fundación Photoghraphic Social Visions. Disponible en: https://fundacionpsv.org/ [consultado 12-04-2024].

Rhodes, J. (2015) *Instrumental*. Barcelona: Blackie Books.

Weiser, J. (1945) *PhotoTherapy Techniques: Exploring the Secrets of Personal Snapshots and Family Albums*. Vancouver: Photo Therapy Center Publishers.

RETRATO NÓMADA: ARCHIVO RURAL CONTEMPORÁNEO

Eli Garmendia Lacunza
Nomad Studio
Carlos Pericás Reaño
Nomad Studio

Resumen

Compartir la identidad de un pueblo es mantener viva la memoria para siempre.

En sus viajes por el territorio rural, los fotógrafos Eli Garmendia y Carlos Pericás no tardaron en preguntarse quiénes y cómo eran las personas que vivían en los pueblos pequeños que cruzaban con su autocaravana de 1982. Para contestar esa pregunta, y muchas más que surgieron desde entonces, decidieron iniciar el proyecto fotográfico *Retrato Nómada*, con el que están creando desde 2021 un archivo fotográfico de retratos y memorias del rural contemporáneo. Para ello, utilizan el retrato fotográfico con intención de preservar la memoria y la identidad individual y colectiva de las pequeñas comunidades rurales de este país, manteniendo vivas las historias, reforzando el sentido de pertenencia de sus habitantes y compartiendo el resultado más allá del entorno rural. Lo hacen empleando su autocaravana, que es su casa, su estudio fotográfico, laboratorio digital y galería expositiva itinerante.

Abstract

To share the identity of a community is to keep the memory alive forever.

In their travels through the countryside, photographers Eli Garmendia and Carlos Peric·s soon asked themselves who and how were the people who lived in the small villages they crossed with their motorhome from 1982. To answer that question, and many more that have arisen since then, they decided to start the photographic project Retrato NÛmada (Nomadic Protrait), with which they have been creating since 2021 a photographic archive of portraits and memories of contemporary rural life. They use portrait photography to preserve the memory and the individual and collective identity of the small rural communities of Spain, keeping the stories

alive, reinforcing the sense of belonging of its inhabitants and sharing the result beyond the rural environment. They do this using their motorhome, which is their home, their photographic studio, digital laboratory and travelling exhibition gallery.

Palabras clave

Retrato, participación comunitaria, pueblos pequeños, comunidad, memoria, archivo rural contemporáneo.

Keywords

Portrait, community participation, small villages, community, memory, contemporary rural archive.

Retrato Nómada toma el territorio y su demografía como punto de partida. Los fotógrafos Eli Garmendia y Carlos Pericás (Nomad Studio) documentan el presente e identidad de pueblos pequeños a través de la fotografía de las personas que los habitan, gracias a su autocaravana la cual convierten en estudio fotográfico, laboratorio digital y galería expositiva.

El proyecto se enfoca en la documentación visual de las pequeñas comunidades, mediante retratos fotográficos individuales de sus habitantes. La esencia de esta metodología radica en el encuentro con estas comunidades, el retrato de estos, la escucha de sus historias y la exposición de los resultados. Esta metodología, en un inicio experimental, se adapta a diversas coordenadas geográficas, contribuyendo a la construcción de la memoria colectiva, individual y futura de estas comunidades.

La fotografía realizada por Pericás y Garmendia se caracteriza por su sencillez formal y por prescindir de cualquier recurso innecesario, consciente del reto de sintetizar en una imagen la complejidad del encuentro con el otro: un instante de confianza decisiva delante de la cámara, que registra, despoja de máscaras o pone en relieve rasgos característicos individuales.

En sintonía con la tradición de retratistas que utilizaron estudios portátiles para sus trabajos antropológicos[1], *Retrato Nómada* se fundamenta en la investigación territorial a través de la documentación fotográfica de los habitantes que configuran la España rural. El análisis antropológico que subyace del proyecto examina la transformación demográfica y las características actuales de las poblaciones rurales.

[1] Edward S. Curtis, con su trabajo sobre los indios americanos, Irving Penn con *Worlds in a Small Room*, Richard Avedon con *In American West* o Piedad Isla con los retratos en los pueblos de la Montaña Palentina.

Al retratar a las personas y recoger algunas de sus historias, el proyecto busca codificar, preservar y facilitar la recuperación de la memoria e identidad individual y colectiva de estas comunidades, resaltando el valor del patrimonio inmaterial arraigado en el territorio.

En la labor que desarrollan, destaca la creación de un archivo fotográfico, tanto en formato físico como digital, para las personas y entidades locales que participan en la experiencia, generando así un legado colectivo que refleja su presente y mantiene viva su memoria.

La exploración visual de Pericás y Garmendia en *Retrato Nómada* se desenvuelve en su entorno itinerante y doméstico. Tanto su espacio de trabajo como el espacio expositivo, que recrean con su autocaravana, se mantienen accesibles a las comunidades que visitan en su recorrido. Los habitantes de los pueblos participan activamente en el estudio antropológico y artístico al posicionarse frente a la cámara. El registro y la presentación de cada individuo y sus relatos personales, a partir de los encuentros espontáneos generados, buscan agregar múltiples perspectivas a la creación de una narrativa y memoria del territorio rural contemporáneo que aspira a ser inclusiva, plural y transversal.

El archivo fotográfico de estas comunidades representa una serie de realidades fragmentadas que adquieren un significado universal como memoria gráfica de un espacio, tiempo y contexto histórico que, de manera inevitable, pone de manifiesto la fugacidad de la existencia y la importancia de su representación para comprender el pasado, el presente y el futuro.

Entre la primavera de 2021 y el otoño de 2023, se han realizado 2.322 retratos individuales, en 19 pueblos de 7 provincias diferentes. Al mismo tiempo, se han creado 19 crónicas visuales y recogido 36 historias de vida. La participación media ha sido del 60,93 % (ver tabla 1).

A partir de esta práctica y los resultados obtenidos, se comparten algunas observaciones:

- El tiempo que los autores destinan a cada localidad guarda una relación intrínseca con la calidad del resultado final, más allá de lo fotográfico. La presencia y disponibilidad de los autores en la plaza central del pueblo, donde establecen su estudio durante varios días, desempeña un papel crucial en la generación de confianza y cercanía, elementos claves para fomentar la participación activa de los habitantes.

Población	***Provincia***	***Fecha***	***Habitantes censados***	***Habitantes retratados***	***Porcentaje participación***
Alkiza	Gipuzkoa	Mayo 2021	367	210	57,22 %
Altzaga	Gipuzkoa	Mayo 2021	179	106	59,22 %
Altzo	Gipuzkoa	Mayo 2021	448	229	51,12 %
Baliarrain	Gipuzkoa	Junio 2021	155	112	72,26
Arama	Gipuzkoa	Junio 2021	196	116	59,18 %
Orendáin	Gipuzkoa	Junio 2021	227	109	48,02 %
Orexa	Gipuzkoa	Junio 2021	121	74	61,16 %
Beizama	Gipuzkoa	Junio 2021	144	95	65,97 %
Alquézar	Huesca	Junio 2021	312	211	67,63 %
Zuheros	Córdoba	Agosto 2021	635	206	32,44 %
Ikaztgieta	Gipuzkoa	Octubre 2021	483	193	39,96 %
Arruazu	Navarra	Octubre 2021	107	147	137,38 %
Tejerizas	Soria	Abril 2022	14	28	200,00 %
Señuela	Soria	Mayo 2022	6	20	333,33 %
Fuentestrún	Soria	Agosto 2022	42	165	392,86 %
Yanguas	Soria	Septiembre 2022	110	85	77,27 %
Villegas	Burgos	Julio 2023	83	84	101,20 %
Rueda de la Sierra	Guadalajara	Julio 2023	41	47	114,63 %
Montejo de Tiermes	Soria	Agosto 2023	141	85	60,28 %
19 pueblos	***7 provincias***		***3.811***	***2.322***	***60,93 %***

Tabla 1. *Tabla de porcentaje de participación*. Elaboración, Nomad Studio.

- Es determinante contar con un mediador cultural o, en su defecto, uno o varios aliados comprometidos de la comunidad, con el fin de transmitir eficazmente la información pertinente al proyecto y cultivar una atmósfera de confianza que propicie la colaboración y la participación.
- La atención individualizada, en un ambiente sereno y conocido por el retratado, que busca un atisbo de naturalidad, crea un instante íntimo, estableciendo un lazo de complicidad mutua entre el fotógrafo y el retratado. Gracias a este enfoque, se ha observado en numerosas ocasiones un efecto de empoderamiento en las personas que participan.
- Se ha corroborado la importancia de realizar los retratos de manera individual. Experiencias diversas, como el fallecimiento de algún miembro de la comunidad durante la estancia de los autores, han fortalecido la concepción de que, en comunidades tan reducidas, cada individuo posee una relevancia de inmenso valor.

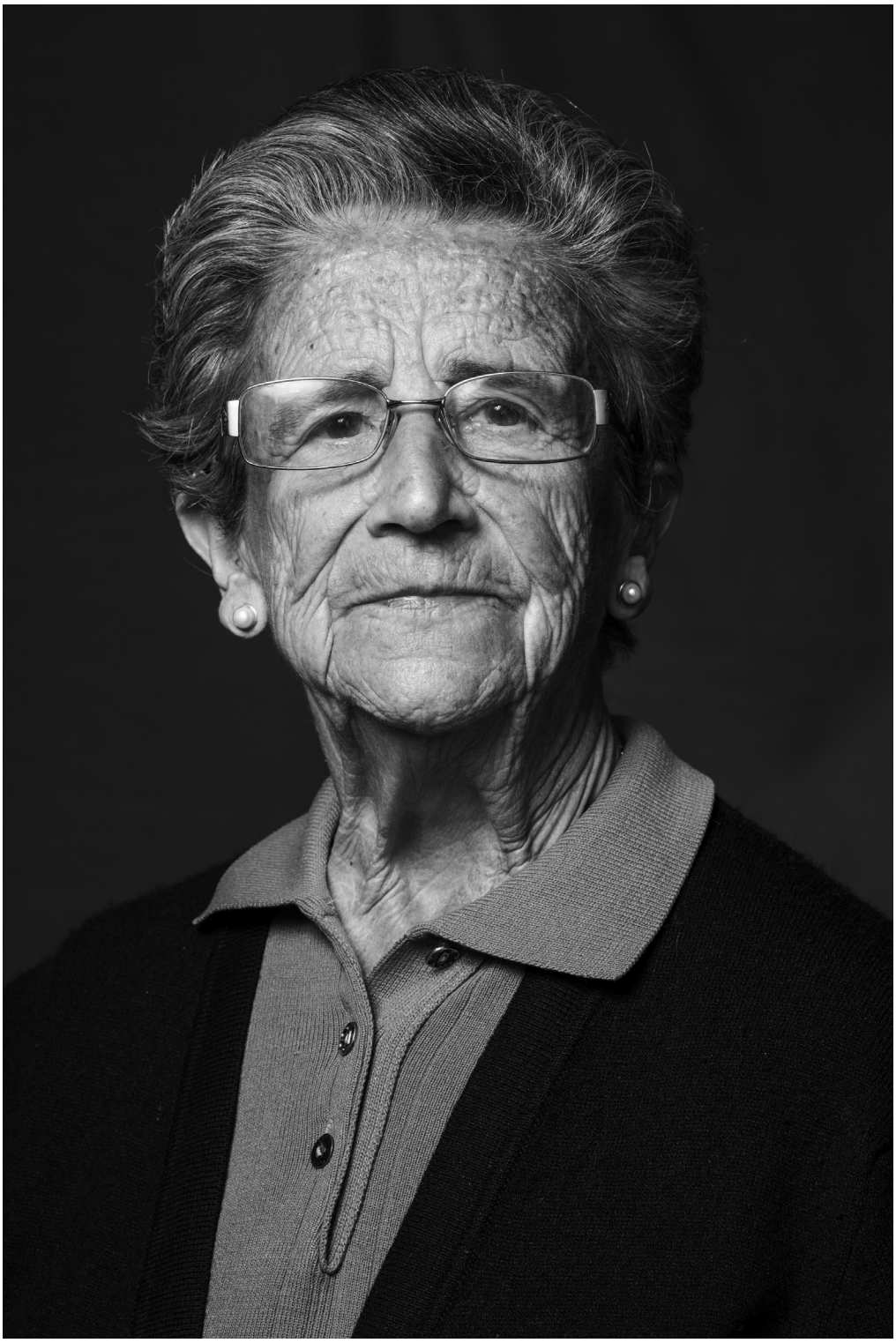
- Cada participante recibe su retrato impreso de manera inmediata. Se observa que la relación que tienen las diferentes generaciones con la fotografía en papel es completamente diferente. Se pone en valor la fotografía como objeto.
- El material generado permanece en la localidad. Los autores no son «cazadores», sino que actúan como facilitadores de una actividad comunitaria participativa, procurando ser lo menos intrusivos posibles y entregando el archivo generado para que pueda ser preservado y disfrutado por los propios protagonistas.
- Es perceptible también que la co-creación, llevada a cabo por toda la comunidad con un propósito colectivo y trascendental, genera un sentimiento de orgullo compartido y un arraigo profundo a la comunidad.
- Desde 2023, los participantes tienen la posibilidad de validar su experiencia mediante un formulario en línea. Aunque el porcentaje de respuestas obtenidas es relativamente bajo, constituye una fuente valiosa para comprender, desde su perspectiva, el impacto de la actividad para sí mismos y para su comunidad, además de recibir sugerencias de mejora.

Garmendia y Pericás, con una visión consciente y orientada hacia el futuro, están construyendo una memoria que esperan perdure en el tiempo. Su convicción radica en la idea de que compartir la identidad de una comunidad puede preservar la esencia de un territorio humano.

Retrato Nómada es un proyecto de largo recorrido, que aspira a convertirse en un referente para el estudio del entorno rural contemporáneo en nuestro país, durante la década de los años veinte del siglo XXI. Este proyecto, más que una mera exploración, procura una narrativa que conecta el pasado y el futuro en un vínculo indeleble que asegura que la historia de estos territorios siga viva en las generaciones venideras.

Imagen 1 (p. siguiente). *Seberiana* (1931), Ikaztegieta, 2021. Fotografía de Nomad Studio.

Imagen 2 (p. 217). *Ashley* (2013), Orexa, 2021. Fotografía de Nomad Studio.




Minnie



Imagen 3. *Luis* (1962), Arruazu, 2021. Fotografía de Nomad Studio.



Imagen 4. *Fatou* (1985), Ikaztegieta, 2021. Fotografía de Nomad Studio.



Imagen 5. *Julen* (2000), Beizama, 2021. Fotografía de Nomad Studio.



Imagen 6. *Ohiana* (2006), Alkiza, 2021. Fotografía de Nomad Studio.











Imágenes 7, 8, 9 y 10. Retrato Nómada e*n desarrollo*. Fotografías de Nomad Studio.

Imagen 6 (p. anterior). *Boni* (1936), Montejo de Tiermes, 2023. Fotografía de Nomad Studio.

PASSENGER TALES

Nuria Prieto Escuer
Passenger Tales
Groupie, Alejandro, Lilian, Matthews, Francis, Camilla, Beto, Mark, John, Jade, Yass y Estefanía
Participantes edición 2021-2022,
personas migrantes y refugiadas por LGBTIQ+

Resumen

Este estudio analiza a través de la investigación-acción participativa el proyecto *Passenger Tales*, el cual, a partir de la fotografía participativa como herramienta de mediación artística, promueve un proceso de creación a través del ensayo fotográfico, con el objetivo de fomentar procesos de transformación y resignificación de la situación social que viven los doce participantes del proceso. El próposito de esta invesitgación es analizar y evidenciar de qué manera este proceso colectivo puede fomentar la autoestima y la reparación emocional, a partir de un espacio que propicia la auto-representación de las identidades de personas pertenencientes al colectivo LGTBIQ+, en este caso, además, migrantes demandantes de asilo en Barcelona. Asimismo, esta investigación permite evidenciar de qué manera el proceso creativo fomenta el empoderamiento y la visibilidad del colectivo ante la sociedad mediante una exposición fotográfica que da cuenta de sus productos y resultados.

Abstract

This study analyzes the Passenger Tales project through participatory action research, where through participatory photography as a tool of Artistic Mediation, it promotes a creation process through photographic essays, with the aim of promoting transformation processes and resignification of the social situation experienced by the twelve participants in the process. The purpose of this research is to show and analyze how this process can promote self-esteem and emotional repair, based on a space for self-representation of the identities of the LGTBIQ+ migrant group seeking asylum in Barcelona. Likewise, it shows that the creative process promotes the empowerment and visibility of the group before society with a photographic exhibition that shows its results.

Palabras claves

Mediación artística, fotografia participativa, colectivo LGTBIQ+, migración, identidad.

Keywords

Artistic mediation, participatory photography, LGTBIQ+ collective, migration, identity.

Introducción

El trabajo que se presenta a continuación tiene por nombre *Passenger Tales*[1], y se realiza a partir de una propuesta de proceso creativo a través de la fotografía participativa con personas solicitantes de asilo por LGTBIQ+ en Barcelona, vinculadas a la Associació Catalana per la Integració d´Homosexuales, Bisexuales i Transsexuals Immigrants (ACATHI).

[1] Este proyecto ha sido diseñado y dinamizado por la propia autora de esta investigación.

Este proyecto, aborda las necesidades de un grupo de personas que tuvieron que huir de sus paises de origen por situaciones asociadas directamente a su condición sexual o identidad de genero. Al revisar la literatura, se constata que la migración es definida inicialmente en la Conveción de Ginebra de 1951 desde una perspectiva hetereo-patriarcal propia de la época. En la actualidad, en la Declaración de los Derechos Humanos no se encuentra ninguna mención a la orientación sexual o de la identidad de genero. Es por ello y a partir de estos antecedentes, se constata que ser refugiado por LGTBIQ+ implica sufrir una doble discriminación, primero por ser migrante y luego por pertenecer a otras categorias identitarias fuera de la categoria de mujer o de hombre, reconocida tradicionalmente como binarismo.

En el 2009, España regula la condición de asilo por LGTBIQ+, no obstante aún en nuestros dias se detectan serios problemas en el acompañamineto de estas personas en nuestro país. En lo concreto, para conseguir el asilo, las personas del colectivo deben otorgar una serie de relatos de las más díficiles vivencias sufridas a los trabajadores sociales para que sea validada su condición. Esta experiencia implica revivir los múltiples episodios de violencia y discriminación que sufrieron en sus países de origen, generando un nuevo daño por revictimización. No todas las personas estan preparadas emocionalmete para ello, ni tampoco los profesionales tienen la formación necesaria para acompañarles adecuadamente. Todo ello, se nos presenta como un reto social, ya que hablamos de personas que se encuentran mayoritariamente en situaciones de riesgo de exclusión social cuando llegan al pais de acogida, además de sufrir una profunda ruptura emocional con su «yo» del pasado.

Passenger Tales es un proyecto de fotografía participativa que se encuentra en su tercera edición. Durante el proceso de trabajo y a través del proceso que implica el ensayo fotográfico, los participantes recuperan emociones y fragmentos de su historia personal, reconstruyendo una narración visual propia. Los ensayos fotográficos navegarán entre diferentes dimensiones como son la identidad, la memoria, el cuerpo y el viaje migratorio.

Desde la libertad y posibilidades que otorga un lenguaje artístico como es la fotografía, los participantes rompen y reconstruyen sus identidades, las cuales se van reconstituyendo con el proceso. Utilizando la fotografía como lenguaje de expresión, se trabaja a partir del simbolismo y la metáfora, para crear nuevos imaginarios que conectan con sus propias vivencias personales, actualizándolas. En sus procesos, la imagen visual representa emociones contadas en primera persona, utilizando la fotografía como mediadora y dando espacio a la auto-representación de sus pensamientos y momentos vitales.

Los objetivos principales del proyecto son fomentar la autoestima, promoviendo la reparación emocional y dando espacio a la propia autorrepresentación de las identidades del colectivo LGTBIQ+ migrante demandante de asilo. Asimismo, este proyecto busca activar el empoderamiento y la visibilidad del colectivo ante la sociedad, a partir de un trabajo sistemático que finaliza en una exposición fotográfica donde se comunican tanto los procesos como los resultados artísticos.

Metodología

El proyecto participativo se realiza a través de veinticinco talleres presenciales semanales de tres horas, durante seis meses al año. En total se han realizado doscientas cincuenta horas de talleres. El proyecto de creación se divide en cuatro fases. Una primera fase donde se reconocen y sitúan los conceptos que servirán de base en cuanto a la práctica fotográfica y donde a través de distintas dinámicas intentaremos conocernos para crear un espacio seguro y de confianza; una segunda fase qué sería propiamente la creación de los ensayos fotográficos, donde a través de las imágenes reflexionamos, experimentamos y representamos temas como son la identidad, la memoria, el cuerpo y el duelo migratorio; la tercera fase es para la edición final de las creaciones; por último, una fase final, que sería la exposición fotográfica y sus visitas guiadas al público.



Imagen 1. Durante uno de los talleres. Fotografía de Nuria Prieto Escuer.

Descripción del proyecto

Passenger Tales es un proyecto de mediación y creación artística que utiliza la fotografía participativa, con el objetivo de fomentar una transformación en las personas y colectivos en riesgo de exclusión social. En sus dos primeras ediciones se trabajó con el colectivo de personas migrantes y solicitantes de asilo por LGTBIQ+; actualmente se está desarrollando su tercera edición con el colectivo de mujeres migrantes y víctimas de violencia de género.

El propósito de este proceso es fomentar y mejorar a través del ensayo fotográfico, a través del cual recuperan emociones y fragmentos de su historia personal, reconstruyendo una narración visual propia, que les permita representarla de una manera simbólica, utilizando la imagen como metáfora de sus propias vivencias. Los participantes nos muestran su manera de ver el mundo, narrado desde la subjetividad y lo convierte en una autobiografía visual. El ensayo fotográfico sé presenta como un puente entre la ficción y la realidad (Winnicott, 1971). Navegan entre distintas dimensiones como son la identidad, la memoria, el cuerpo y el duelo migratorio y les permite viajar en un devenir de emociones desde dentro hacia afuera.

Imágenes 3, 4 y 5 (p. siguiente, abajo). Foto ensayo *Camino hacia la luz.* Fotografía de Matthews.



Imagen 2. Visita guiada, 2022. Fotografía de Nuria Prieto Escuer.

El proceso creativo fomenta el empoderamiento y la visibilidad del colectivo ante la sociedad, mediante una exposición fotográfica donde se muestran sus resultados. Durante la exposición se realizan visitas guiadas dirigidas por los participantes, que fomentan la sensibilidad y comprensión para trabajar su inclusión social.







La fotografía actúa como mediadora y como herramienta de creación metafórica que permite navegar por las experiencias vitales de cada participante, además de acercar el arte contemporáneo al no-profesional y en riesgo de exclusión que fomenta la inclusión y la democratización de la cultura. «Somos personas despreciadas y este proyecto nos ha dado acceso al arte. El arte es para privilegiados y nosotros ahora somos un grupo de privilegiados» (Groupie, participante 2021).

Bang (2012) sitúa a la fotografía participativa como proceso creativo por el cual las personas se identifican, representan y mejoran. Fomenta y desarrolla la creatividad, buscando nuevas representaciones, re-inventando un imaginario de su contexto y de su propio «yo». La fotografía se ha convertido en una forma de comunicación y representación, donde se evocan nuevos sentimientos y emociones que promueven la intención expresiva del individuo, en la juegan la creatividad y un trabajo simbólico de lo fotografiado. Se trata de capacitar para documentar y reflexionar sobre cuestiones sociales y culturales, fenómenos importantes para los participantes (Luttrell, 2010; Packard, 2008), convirtiendo la cámara fotográfica en mediadora a fin de fotografiar experiencias y momentos vitales de sus vidas. De esta manera, la cámara ofrece esa posibilidad de empoderamiento (Luna, 2009) para utilizarla de forma narrativa y autobiográfica, para expresar emociones, reflexiones y deseos, en un espacio de auto-representación.



Imagen 6. Durante un taller. Fotografía de Nuria Prieto Escuer.

Casos

Las personas que participan en *Passenger Tales* tienen un contexto y situaciones de vida de gran dureza; la mayoría comparten algunas características como es la huida forzosa del país de origen por motivos de violencia y discriminaciones estructurales, pérdida de identidad, falta de redes de apoyo, invisibilidad y exclusión social entre otras.

Destacamos el caso de Groupie, mujer trans que huye de Brasil por motivos políticos, y en sus dos primeros años en Barcelona ejerce como trabajadora sexual.

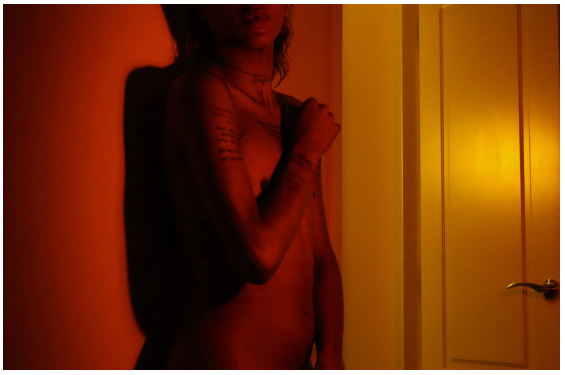
A través de su ensayo nos quiere transmitir su *alter ego* que, como cuenta, se construye en el país de acogida. La narrativa visual navega por todas esas dimensiones que vive en su época como trabajadora sexual para dar un mensaje social y político: que las mujeres trans o no binarias necesitan su lugar en la sociedad. Destaca aspectos como la perversión, las drogas, el sexo por dinero y una identidad aún por definir, una piel llena de tatuajes que marcan todas esas experiencias de vida.

Imgenés 7, 8, 9, 10. Foto ensayo *Red Velvet*. Fotografía de Groupie.





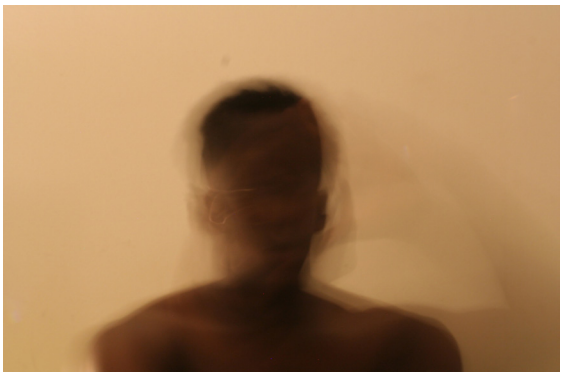


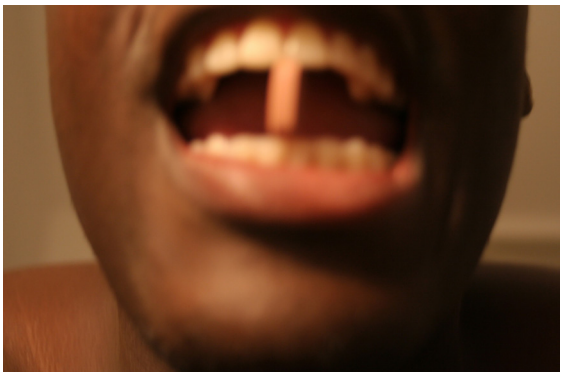


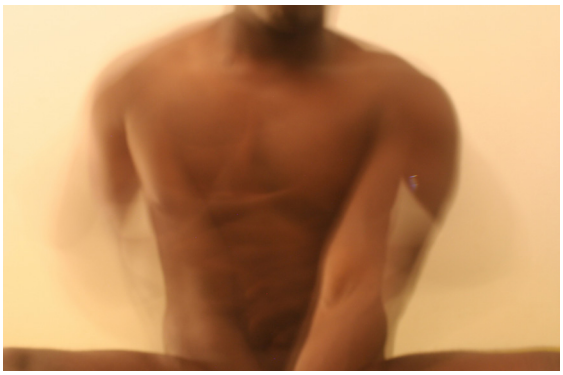
En palabras de la autora, «la fotografía me ha ayudado a enfrentarme a mis experiencias y curarlas»; «con mis fotos he querido desnudarme y quitarme la máscara»; «emociones que si no hubiera sido por la fotografía no hubiera tenido el coraje de abordar» (Groupie, 7 de julio de 2021). Hoy Groupie, después de su paso por *Passenger Tales*, es fotógrafa y activista, defiende la idea de que la prostitución no es la única salida para una mujer trans.

Destacamos también el caso de Alejandro que huye de Colombia por contraer VIH y por miedo a la discriminación social y familiar viene a España. Con su obra pretende romper con los estigmas sociales y romper con los discursos estereotipados que rodean a las personas que tiene VIH, haciendo un recorrido visual por su propio cuerpo a través de su ensayo.

Hoy a Alejandro lo podemos encontrar dando conferencias donde pretende romper los estereotipos y estigmas sobre las personas que tienen VIH. En palabras de autor, «desde la foto [puedo] contármelo a mí mismo una vez más y normalizar toda esta situación»; «la fotografía te permite retratar tus emociones y situaciones de vida, para luego enfrentarlas» (Aleajndro, 5 de diciembre de 2021).









Imágenes 11, 12, 13 y 14. Foto ensayo *Caminos entre mi cuerpo*. Fotografía de Alejandro.

A continuación, mostramos algunas de las fotografías más representativas de los ensayos fotográficos de diferentes participantes.

Encontrarme

Lilian (Honduras). «Mis fotos son de mí, hablan de mí, de mi dolor, de mi proceso y al mismo tiempo de mi aceptación».

Jose (Honduras). «Decidí trabajar estos temas en mi ensayo para poder cerrarlo y ver hacia adelante y no hacia atrás»









Imágenes 15, 16, 17 y 18. Foto ensayo *Encontrarme*. Fotografía de Lilian.

Impacto Social

Este proyecto evalúa sus resultados a través de la Investigación Acción Participativa (IPA). Para ello utilizamos cuestionarios de empoderamiento que se pasan al principio, a la mitad y al final de proceso con el fin de obtener datos cuantificables de sus resultados. Realizamos entrevistas en profundidad, utilizamos la observación participante y generamos grupos de discusión, con el fin de obtener datos cualitativos que nos llevan a demostrar el éxito de los objetivos de este proyecto de creación



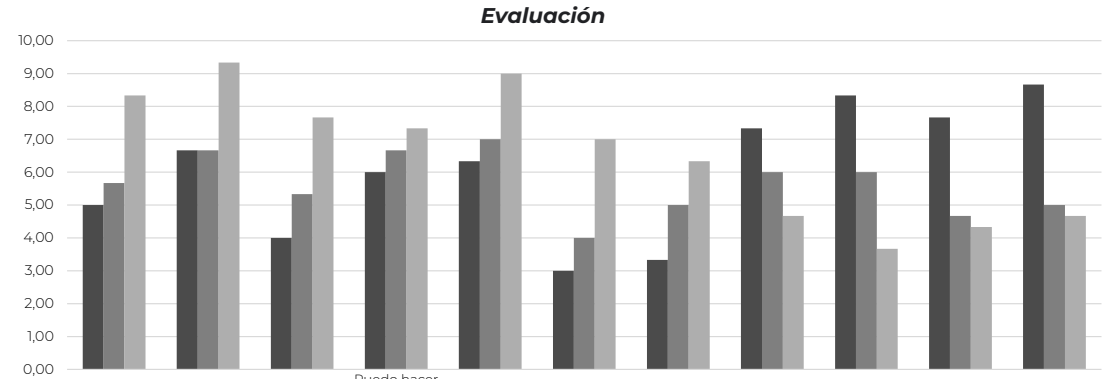


artística, que no solo potencia la creación sino la transformación personal y colectiva.

La siguiente tabla muestra algunos de los resultados obtenidos a través de los cuestionarios pasados a los participantes en los tres momentos del proceso de intervención (inicio=1; medio=2 y final=3), justo antes de la exposición fotográfica. Las personas tenían que indicar en una escala del 0 al 10 (siendo10 el máximo y el 0 ninguno) su grado de satisfacción en relación con veintiséis preguntas que tienen que ver con sí misma, con su relación con otra persona y con el mundo, con su posicionamiento y toma de decisiones. Aquí solo se presentan algunas de las clasificaciones más significativas.

En general podemos observar que los índices cualitativos en la mayoría de las personas participantes han mejorado a lo largo de las sesiones del taller. Observamos que los indicadores que se refieren a una mejor autoestima y percepción de sí mismas mejoran considerablemente. Obtenemos al principio del proyecto una media de un 5 y acaban el proceso con una media de 8. «Yo antes tenía la autoestima muy baja, pero después de este taller he mejorado» (Jade, 7 de julio de 2021).

Imágenes 19 y 20. Foto ensayo *Liberación*. Fotografía de José.



	Me siento bien conmigo	Me quiero tal como soy	Puedo hacer algo cuando me siento poco aceptada	Puedo hacer algo cuando me siento incómoda con mi cuerpo	Tengo redes de apoyo	Me siento reconocida	Siento que controlo mi vida	Ansiedad	Miedo, temor	Tristeza	Vergüenza
Series1	5,00	6,67	4,00	6,00	6,33	3,00	3,33	7,33	8,33	7,67	8,67
Series2	5,67	6,67	5,33	6,67	7,00	4,00	5,00	6,00	6,00	4,67	5,00
Series3	8,33	9,33	7,67	7,33	9,00	7,00	6,33	4,67	3,67	4,33	4,67

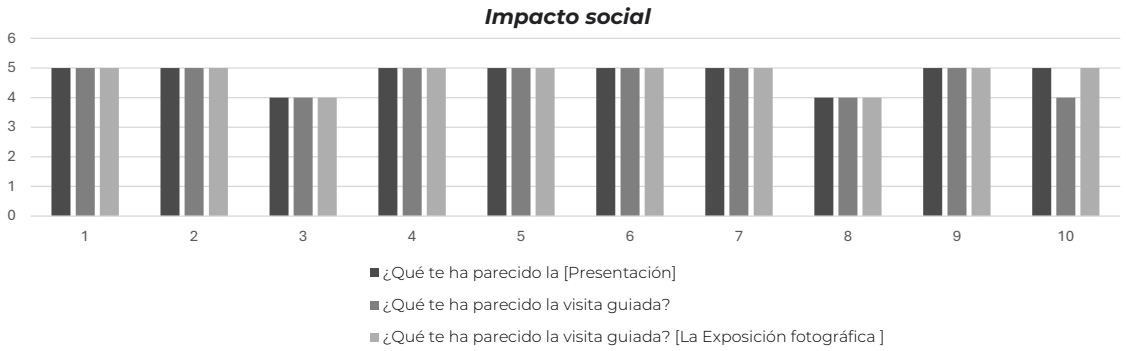
En la clasificación de estados emocionales, se ven índices muy elevados, 7,33 de ansiedad; 8,33 miedo y temor; 8,67 vergüenza y tristeza; pero en los últimos cuestionarios vemos como todos estos valores bajan estrepitosamente con medias de 4,67 o en el caso más significativo, que es el temor y el miedo, bajan a un 3,67. Estos datos cuantitativos se ven reafirmados con sus testimonios a través de las entrevistas cualitativas que se realizaron para evaluar el proceso:

> Este proyecto me ha aportado normalizar ciertas situaciones a los demás y a mí mismo [...] la fotografía te permite retratar tus emociones y situaciones de vida, para luego enfrentarlas [...] con el grupo todo fue muy fluido, porque se generó un espacio de comunidad (Ale, 14 de julio de 2021).
>
> Cuando hago fotografía me siento libre, es como descargar todos mis miedos [...] Este proyecto me ha ayudado a liberarme y a expresar todo lo que siento (Mark, 28 de julio de 2021).
>
> Emociones que si no hubiera sido por la fotografía no hubiera tenido el coraje de abordar [...] Un proyecto donde he podido contar como el mundo me ha tratado y como yo respondo a esto (Groupie, 7 de julio de 2021).
>
> Me odiaba, no me amaba y no me respetaba, estoy contento de contar mi historia y ayudar a otras personas (Mathews, 2022).

Hasta el momento se han creado cuatro exposiciones en galerías y centros de arte contemporáneo, Pati i llimona (2021), El taller 131 (2022) y el Ateneu del Raval (2022). Los resultados se muestran como un producto artístico de calidad para conseguir el impacto necesario y así lo demostramos con dos

presentaciones, presenciales y de manera virtual, donde se han llegado a más de seiscientas personas. Se han realizado treinta visitas guiadas donde han participado quinientas personas. Y se han grabado dos documentales de proceso que han obtenido más de dos mil visualizaciones.

A continuación, presentamos un pequeño análisis de los resultados obtenidos por las personas que han pasado por su exposición fotográfica y sus actividades entorno a la última fase del proyecto. A través de un formulario que mandamos semanas posteriores a su inauguración pudimos obtener los siguientes datos. Las personas tenían que indicar en una escala del 0 al 5 (siendo 5 el máximo y el 0 ninguno) su grado de satisfacción.



Presentamos algunos de los testimonios de las personas que pasaron por su presentación. A la pregunta ¿Qué es lo más importante que has aprendido? Encontramos diferentes testimonios:

> La tolerancia y empatía... El potencial de las personas cuando les ofreces un espacio de desarrollo bien pensado y acompañado... Aprender a aceptarse y amarse a uno mismo... El potencial terapéutico de la fotografía... Lo difícil que puede llegar a ser aceptarse a una misma por los esquemas sociales convencionales en los que nacemos y crecemos. Si no existieran o fueran más flexibles todo sería mucho más sencillo (testimonios, 2022).

Cabe mencionar, que este proyecto ha obtenido diferentes premios como el primer premio Arte y Compromiso por la Universidad Pablo Olavide de Sevilla; mención especial en los premios Impulsa Cultura Catalunya; y segundo premio en los premios Temps de les Arts.

Conclusiones

A través de este proyecto se ha intentado profundizar y consolidar un modelo metodológico como es la fotografía participativa como herramienta de la mediación artística, a partir de la cual se ha demostrado un importante impacto en las personas que se han visto beneficiadas del proyecto. A través del proceso de creación se han logrado construir nuevas y significativas narrativas, eliminando discursos estereotipados sobre el colectivo de personas migrantes por LGTBIQ+.

Los objetivos generales planteados son dos: fomentar y mejorar a través del ensayo fotográfico la autoestima y su reparación emocional, dando espacio a la propia autorrepresentación de las identidades del colectivo LGTBIQ+ migrante demandante de asilo; y de qué manera el proceso creativo fomenta el empoderamiento y la visibilidad del colectivo ante la sociedad, con una exposición fotográfica donde se muestran sus resultados.

En relación con el primer objetivo se ha demostrado la importancia de generar espacios para la auto representación, la propia mirada subjetiva de los participantes, los cuales han convertido la cámara fotográfica en una herramienta mediadora, con el fin de fotografiar experiencias y momento vitales de sus vidas, que desarrollan su existencia. Se han resaltado temas tan vitales como la identidad, el recuerdo, el viaje migratorio, con el fin de fijar la memoria y la reconstrucción del pasado, para reflexionar en el presente y futuro.

La fotografía les ha permitido narrarse sus propias historias para luego narrarlas al otro, convirtiéndolas en una identidad social a través de discursos disruptivos que buscan remover conciencias, desde posicionamientos diferentes para romper con los planteamientos heterogéneos. El modelo de intervención de *Passenger Tales* se posiciona como una alternativa viable y sostenible a través de la fotografía, y en cuyos resultados obtenidos se atiende de manera coherente a las necesidades reales del colectivo de estudio, considerando sus contextos y realidades de los que forman parte.

Otro aspecto para tener en cuenta es señalar la relevancia del lenguaje artístico en este tipo de procesos, debido a que permite establecer otras formas de comunicación, capacitando a la persona a expresar situaciones traumáticas a través de la expresión metafórica y simbólica que el arte puede proporcionar, dejando actuar el inconsciente que actúa independientemente de la voluntad del sujeto. Este

proyecto, además, acerca el arte al no profesional y trabaja para la democratización de la cultura para que todas las personas puedan acceder a ella y se puedan generar espacios de expresión y comunicación en libertad.

En relación con el segundo objetivo, reconocer si el proyecto favorece el empoderamiento del colectivo con la finalidad de visibilizar al colectivo ante la sociedad, *Passenger Tales* busca ser una alternativa para fomentar el empoderamiento de colectivos en riesgo de exclusión, para lograr la reducción de discriminación e incrementar sus capacidades para que se desarrollen de una manera inclusiva y sostenible. Trabajar por un mundo donde las desigualdades, algún día, carezcan de existencia. *Passenger Tales* ha demostrado su capacidad de impacto y transformación en las personas que desarrollan este proceso y por consecuencia su capacidad de generar puentes de dialogo en la sociedad. La libertad del lenguaje artístico, como es el de la fotografía, nos permite romper y reconstruir nuestras identidades para generar nuevas representaciones. Todo ello nos obliga a replantear nuestra dirección social. Este proyecto pretende ser una herramienta para combatir los estigmas y las categorizaciones excluyentes de nuestra sociedad.

Bibliografía

Andrade, C. (2015) *Anotaciones sobre fotografía expandida*. Disponible en: https://e-lur.net/dialogos/anotaciones-sobre-fotografia-expandida/ [consultado 2021].

Balcazar, F. (2003) «Investigación acción participativa (IAP). Aspectos conceptuales y dificultades de implementación», Fundamentos en humanidades, 7-8, pp. 59-77.

Bang, C. y Wajnerman, C. (2020) «Arte y transformación social: la creación artística colectiva, entre lo colectivo y lo comunitario», *Argus-a*, IX(35). Disponible en: https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2020/03/arte-y-transformacic3b3n-social_-la-creacic3b3n-artc3adstica-colectiva.pdf [consultado 2021].

Cubillos Rodríguez, E. (2012) «Ciudadanías en el límite: la fotografía participativa», *Trabajo Social*, 0(14), pp. 41-57.

Freire, P. (2019) *La pedagogía del oprimido*. Madrid: Editores España.

Hall, S. (1997) *El trabajo de la representación*. Londres: Sage publications.

Lopez-Ruiz, D. y López-Martínez, M.ª D. «Fototerapia como narrativa visual: aplicación en violencia de género», *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 25(1). Disponible en: https://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/63731 [consultado 2019].

Moreno, A. (2016) *La mediación artística. Arte para la transformación social, la inclusión social y el desarrollo comunitario*. Barcelona: Octaedro.

De Uliarte, V. (2017) *Fotografía e identidad. Apropiaciones, desmontajes y reinvenciones*. Universidad de Granada. Disponible en: https://issuu.com/transifernandez/docs/valle-tesis-fotograf_a_e_identidad [consultado 07-12-2023].

Winnicott, W. (1971) *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa SA.

UN WESTERN ANDALUZ (MISIÓN LINDES)

Pilar Mayorgas
Fundación Botí

Resumen

Un western andaluz (Misión Lindes) es un proyecto fotográfico y audiovisual que reflexiona sobre el paisaje y el campo andaluz, los caminos secundarios y la inevitable transformación y abandono del entorno rural. Los paisajes periféricos y rurales de una Andalucía pretérita contrastan con la actual, ocultos a la mirada del viajero, debido, entre otras razones, a la construcción de nuevas infraestructuras que ya no discurren por el trazado original.

El proyecto se inspira estructuralmente en las misiones fotográficas, pues contiene un carácter documental que busca registrar y preservar un presente concreto antes de que sea borrado por el tiempo. *Un western andaluz* establece una analogía con el cine de este género por su paisaje árido, seco, casi desértico, el calor y la amplitud de sus tierras, y por identificar una iconografía en desaparición tal y como hicieron en los años setenta un grupo de fotógrafos que hizo un retrato de un oeste en decadencia. Las fotografías de letreros, moteles, gasolineras formaron parte de un nuevo romanticismo de ese territorio olvidado que se traspasó fronteras y, recogiendo ese testigo, *Un western andaluz (Misión Lindes)* tiene como objetivo poner en valor nuestros paisajes e iconografía de carretera, resignificando un paisaje en tránsito a desaparecer.

Abstract

A Western Andaluz (Misión Lindes) is a photographic and audiovisual project that reflects on the Andalusian landscape and countryside, secondary roads and the inevitable transformation and abandonment of the rural environment. The peripheral and rural landscapes of a past Andalusia contrast with the current one, hidden from the traveler's gaze, due, among other reasons, to the construction of new infrastructures that no longer run along the original route.

The project is structurally inspired by photographic missions since it contains a documentary nature that seeks to record and preserve a specific present before it is erased by time. *A Western Andaluz* establishes an analogy with the cinema

of this genre for two reasons: for its arid, dry, almost desert landscape, the heat and breadth of its lands, and for identifying a vanishing iconography just as they did in the 70s. a group of photographers who made a portrait of a West in decline. The photographs of signs, motels, gas stations, were part of a new romanticism of that forgotten territory that crossed borders, and collecting that witness *A Western Andaluz (Misión Lindes)*, aims to value our landscapes and road iconography, resignifying a landscape in transit to dissapear.

Palabras clave

Entorno rural, España vaciada, misión fotográfica, paisaje de carretera.

Keywords

Rural environment, emptied Spain, photographic mission, road landscape.

Un western andaluz (Misión Lindes)

Un western andaluz (Misión Lindes) es un proyecto fotográfico y audiovisual que reflexiona sobre el paisaje y el campo andaluz, su pasado y presente, los caminos secundarios y la inevitable transformación del entorno rural. En los márgenes o lindes se mantienen estos paisajes quietos, dormidos y silenciosos que aparecen como huellas de un pasado, como un eco débil de lo que fue, pero que también sigue siendo Andalucía. Se trata de un paisaje detenido en el tiempo, donde perduran hitos y huellas; testimonio de la relación que han mantenido el pueblo y el campo y cómo este vínculo ha forjado un carácter que se mantiene latente en las imágenes.

El proyecto se inspira estructuralmente en las misiones fotográficas ya que contiene un carácter documental que busca registrar y preservar un presente concreto antes de que sea borrado por el tiempo. Por tanto, este trabajo de creación bebe del concepto de misión fotográfica pero desde una perspectiva más personal y subjetiva. En este sentido, se puede considerar un arte vinculado al entorno que «reclama también algo más: una interpretación, la búsqueda de un carácter y la presencia de una emotividad» (Maderuelo, 2008, p. 38). Una de las finalidades de las misiones fotográficas es la de crear una exploración visual que permita entender y analizar los cambios que ocurren en un lugar o en un tema determinado a lo largo del tiempo, pudiendo contener implicaciones sociales,

culturales, históricas, científicas, económicas o políticas, dependiendo del tema abordado y de la intención del proyecto.

El equipo está formado por Pilar Mayorgas, autora fotográfica y directora del audiovisual, José Pérez- Flor, creador del sonido, y Fabricio Galadí, encargado del diseño gráfico. Partiendo de nuestra propia memoria visual, hemos creado una obra que consiste en imágenes y sonidos detenidos en el tiempo, a medio camino entre la modernidad, el olvido, lo residual y lo rural.

El proyecto (que coincide actualmente con *Misión Región* en Madrid) se compone de una colección de fotografías, dos foto-libros, las fuentes tipográficas recuperadas y una pieza audiovisual titulada *Un western andaluz y* recoge e indaga en las manifestaciones físicas, (arquitecturas, emplazamientos, carteles, edificios en ruinas...) así como las tradiciones, costumbres y trabajos que reflejan la memoria de un paisaje en tránsito a su desaparición. En un momento en el que en las ciudades ya casi se han extinguido esas representaciones de nuestro pasado más reciente, *Un western andaluz (Misión Lindes)* pretende rescatar y poner en valor ese patrimonio que subyace en esos «no lugares» de nuestra geografía regional, en caminos abandonados, carreteras en desuso y zonas periféricas marginales, para devolvernos el recuerdo visual y la memoria de un mundo no tan lejano en el tiempo, pero muy distante en su estética y formas.

Abarca varios lugares y espacios que representan diferentes ejes temáticos. Los paisajes encarnan temas en sí mismos y consisten en caminos secundarios, paisajes agrícolas, el campo, edificios abandonados y en activo, todos ellos relacionados con sus diferentes trabajos, además del diseño gráfico de los letreros que se han ido hallando por los caminos y que forman parte de la iconografía de carreteras andaluza. En conclusión, se trata de un conjunto de imágenes que son reflejo de un momento social actual que evidencia una fuerte migración hacia las ciudades y la consecuente despoblación de las zonas rurales. Se observa en estos territorios el proceso de transformación de la interacción entre paisaje e individuo, que ha dado como resultado el abandono de la vida en el campo y este hecho ha afectado al paisaje de una forma estructural. Así también, estas memorias y ruinas, en muchos casos que restan, dan testimonio de cómo era esa interacción humana con el paisaje a lo largo de la historia y cómo este ha dado como fruto un carácter y una identidad que ha determinado a un pueblo. Observando todos estos lugares desde la perspectiva que da la distancia temporal, se ha dado paso a una resignificación de un paisaje que se transforma y que aún conserva el peso del pasado.

A partir de las fotografías en un principio y de grabaciones de video posteriormente, se ha ido describiendo y trazando un guion de inicio que ha inspirado el trabajo. Posteriormente a estas imágenes fijas que se han captado, se ha completado con imágenes en movimiento y sonidos. Los hallazgos que han ido surgiendo se han incluido en la pieza, ya que el proyecto, tomando como base el funcionamiento de misión fotográfica, contiene un amplio sentido de exploración. Las grabaciones de sonido del audiovisual se han recogido en muchas ocasiones en simultáneo a las tomas y fotografías, dando lugar a una creación en paralelo.

La parte gráfica del proyecto corresponde a la recuperación de los letreros antiguos de lugares como ventas y comercios abandonados o cerrados. Tipografías sencillas que contienen estilos propios, manufacturados y en muchos casos únicos y diseñados exclusivamente para un lugar. Considerado todo ello con un valor patrimonial digno de recobrar, difundir y conservar. Todos estos aspectos estéticos y formales forman parte de la función de misión que quiere atestiguar un momento presente de cambios paradigmáticos, que afecta y afectará a los modos de vida presentes y futuros y que el paisaje atesora en su orografía.

La iconografía de un paisaje en tránsito

Los paisajes periféricos y rurales de una Andalucía pretérita contrastan con la actual, ocultos a la mirada del viajero, debido, entre otras razones, a la construcción de nuevas infraestructuras que ya no discurren por el trazado original. En las últimas décadas, parece que todo ha girado en torno a la modernización de las capitales andaluzas con una visión orientada al turismo, y paralelamente a este hecho, se ha ido olvidando al paisaje que asoma por los caminos secundarios, anclando aún más en el pasado a estos.

De este modo, *Un western andaluz (Misión Lindes)* se vincula con varios referentes y movimientos artísticos y teóricos, como el concepto de «no lugar» de Marc Augé, que la *Misión Datar* se encargó de explorar, y con el arte del paisaje, el *land art,* el arte de la tierra o el arte ecológico, es decir, «el estudio de la relación de todos los cuerpos con su entorno», en palabras del crítico y artista visual del *land art,* Dam Graham (Lailach, 2008, p. 20). Pero podemos resaltar su conexión con el trabajo de Edward Rusha y con la exposición «Nuevas topografías: fotografías del paisaje alterado por el hombre» («New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape») comisariada por William Jenkins en 1975; esta muestra marcará un hito en la imagen del paisaje y su interacción con el individuo. En esta exposición colectiva que

reúne a un amplio número de fotógrafos participaron Robert Frank y Stephen Shore; ambos muestran un trabajo donde el paisaje del viejo Oeste en decadencia en los años setenta aparece romántico y nostálgico. De esta manera, letreros, moteles, gasolineras, formaron parte de una nueva mirada de ese territorio olvidado, que cruzó fronteras; recogiendo ese testigo, *Un western andaluz* tiene como objetivo poner en valor nuestro paisaje e iconografía de carretera. De esta analogía y motivación proviene su título *Un western andaluz,* pues recoge la vida rural y de los márgenes como hicieron en su día estos autores. Un nuevo sur en decadencia pone la mirada hacia ese paisaje en transformación (dentro de lo que se viene definiendo como «la España vaciada») resignificando e interpretando las huellas dejadas por su recorrido histórico. En este sentido el proyecto investiga en el objetivo nominal de la pérdida de identidad del paisaje andaluz a través de sus vestigios materiales e inmateriales. Así se puede ver como la fascinación por el avance del desarrollo urbanístico y los movimientos culturales vinculados a las capitales nos ha llevado a dejar de mirar el paisaje rural que queda estancado en el tiempo como un simple eco del pasado, pero que se manifiesta en el presente a través de elementos que aún perduran; postes de electricidad de madera o rotulaciones de carteles que resisten el paso del tiempo, que venden sus productos sin estrategias (imágenes 1, 2 y 3). La permanencia de estos elementos que no han cambiado hace cuestionarnos la necesidad febril de modernizar todo lo que impera en nuestra sociedad. Estos iconos atemporales hacen alarde de una funcionalidad básica y una comunicación contundente.



Imagen 1. *Poste de madera*. Fotografía de Pilar Mayorgas.





Las imágenes que pueblan estas zonas son naves industriales mezcladas con olivos, clubs nocturnos, a la par que vaquerías y resto de actividades, alternando las que funcionan aún y las que están abandonadas. En muchos casos abundan más en número las actividades abandonadas que las activas confundiéndose el pasado y el presente en un caos estilístico, se anuncian hoy de la misma manera que antaño, con sobrios reclamos que se puedan leer a gran distancia. Son simples, no hay marcas ni diseños, ni siquiera un concepto, pronuncian la simple necesidad con letreros de palo seco donde anuncian con concisión al viajero: jamones, camas, venta, leña, estiércol (imágenes 4, 5, 6, 7 y 8). El tratamiento monolítico y rotundo

Imagen 2 (arriba). *Jamones*. Fotografía de Pilar Mayorgas.

Imagen 3 (abajo). *Nave en Jaén*. Fotografía de Pilar Mayorgas.

Imagen 4 (p. siguiente, arriba). *Camas*. Fotografía de Pilar Mayorgas.

Imagen 5 (p. siguiente, en medio). *Fábrica*. Fotografía de Pilar Mayorgas.

Imagen 6 (p. siguiente, abajo). *Venta los Remedios*. Fotografía de Pilar Mayorgas. (derecha) Tipografía *Los Remedios*. Fotografía de Fabricio Galadí.







ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklm
nopqrstuvwxyz



Imagen 7. *Casa*. Fotografía de Pilar Mayorgas.

en el diseño de esos carteles hace que parezcan como dólmenes de un pasado ancestral, señales de momentos pretéritos.

El abandono en los lindes

Otro paisaje es otra cultura y llama la atención como la escisión fronteriza de un paisaje a otro sucede a escasos kilómetros de distancia, de ahí que el título «Lindes» aluda a la abrupta frontera donde la ciudad acaba y el entorno cambia, generando insólitos contrastes visuales. La ciudad y sus centros aparecen de una forma artificiosa, enfocada en el turismo se distancia de lo rural tornándose cada vez más desconocida. Por otra parte, estas periferias conectan con una realidad identitaria auténtica, entendiendo por autenticidad la que mantienen unos caracteres que perduran y muestran las peculiaridades de un lugar. En la ciudad la descaracterización sucede a pasos agigantados, todo se desdibuja, o se construye en torno a un ideal, a un escenario, como una suerte de disfraz. Los lugares emblemáticos y genuinos van desapareciendo y en su lugar las calles se pueblan de negocios y letreros reconocibles en todas las capitales fruto de la globalización.



Imagen 8. *Club*. Fotografía de Pilar Mayorgas.

El desconocimiento de estos territorios por parte de las poblaciones más jóvenes es otro aspecto destacable; al no crearse una actualidad en torno a estos paisajes rurales que sirva de reclamo para ellos, se obtiene una especie de invisibilidad, de no existencia de la vida en el campo y sus alrededores. Los que pertenecemos a generaciones precedentes hemos conservado una conexión directa con la memoria a través de los paisajes que han formado parte de nuestras vivencias, de nuestros recuerdos. En cambio, esos lugares, a veces tan cercanos, no forman parte del imaginario de las nuevas generaciones con los cuales no se identifican. Sus experiencias han sido mercantilizadas y los paisajes se han vinculado al ocio y al turismo, que poseen para el visitante algún estímulo añadido. Por tanto, en este contexto los jóvenes se mantienen al margen de un paisaje rural tan cercano y, a pesar de pertenecer a su entorno próximo, acaban por desconocer el significado de sus hitos más representativos y de la riqueza que ellos contienen, como esta vieja Cruz de Santiago (imagen 9) o la recogida del trigo (imagen 10). Hay una suerte de fisura o laguna en la memoria, un deterioro y abandono que no corresponde al paso del tiempo —el cual no





ha sido tan extenso— y sus consecuencias, sino que se debe a un desuso; testigo de un éxodo a las ciudades acometido a una gran velocidad en los últimos años.

Las imágenes de lugares abandonados (imagen 9), se suceden en cantidad y parecen espejismos, que nuestra persistencia retiniana no consigue retener por la alta velocidad de los transportes y autovías. De ahí que a no ser que se transiten reiteradamente y a la velocidad de las carreteras secundarias, no podríamos contemplar ni reparar en estos territorios inermes. De manera que se han ido relegando al olvido muchas de sus ventas de carretera, de sus espacios característicos y con ello se omite también una historia vernácula, la pequeña intrahistoria de las formas de vida que constituyen un retrato de toda una herencia cultural. El descuido del campo no solo ha originado una pérdida del patrimonio inmaterial en lo que se refiere a estas memorias identitarias, si no a un lugar cuya explotación está además sufriendo los estragos del cambio climático.

Un western andaluz. Fotografías y audiovisual

En lo que se refiere a la estructura de montaje formal y plástica a la hora de plasmar todas estas situaciones e imágenes contundentes que se han ido explorando en el terreno, la obra audiovisual de José María Pérez Flor aúna sonido, fotografía e imagen en movimiento y camina entre la imagen fija y en movimiento. Junto con el sonido, las imágenes pretenden rememorar y atestiguar los paisajes presentes y las ruinas que quedan. Antiguas fábricas y pequeñas industrias aparecen en un estado de abandono, rodeadas de silencio, donde el sonido penetra de una forma abstracta como un eco que añade más intensidad a la quietud de las imágenes. Ecos lejanos mezclados con el recorrido extraño de un territorio deshabitado. Un presente que habla de abandono y es fruto de una actualidad que se está viviendo en los márgenes de las ciudades andaluzas.

Formalmente la obra asienta sus bases en la fotografía, son imágenes estáticas que se intercalan con fotografías (imagen 10). Los encuadres fijos y con escasos movimiento de cámara recogen espacios de ese paisaje quieto, siendo el tiempo y la desolación lo que se captura. Un silencio lleno de sol y poco viento, de un paisaje detenido, con horizontes amplios donde predomina la ausencia de sus habitantes. La cámara apenas se mueve, solo para cogerla a pulso, aportándole el principal movimiento a las tomas, ya que la cámara fija en el plano apenas se diferenciaría de una fotografía. Los *travelings* igualmente se mueven inquietos ante un paisaje paralizado. Desde el punto de vista narrativo todo ello se cuenta en imágenes secuenciadas

Imagen 9 (p. anterior, arriba). *Cruz de Santiago.* Fotografía de Pilar Mayorgas.

Imagen 10 (p. anterior, abajo). *La recogida*. Fotografía de Pilar Mayorgas.

en forma de viaje, en las que he simultaneado unos lugares con otros, con una cadencia caleidoscópica, de espacios y texturas, que se asemejan a la contemplación a través de una ventanilla.

La figura humana que aparece en primer lugar y abriendo audiovisual escenifica un momento, que recrea de manera surrealista la relación del cuerpo de la mujer con la tierra y a lo lejos el vino y el hombre encarnado por medio de una botella de Fino Tío Pepe, lejano y ocupado en su ocio y trabajo. Una mujer endurecida de negro, de luto, inmersa en la supervivencia, agita la cuerda como si de un rodeo de reses se tratara, pero no hay nada a su alrededor, nada que asir (imágenes 11, 12 y 13).





Imagen 11 (arriba). *Fiesta*. Fotografía de Pilar Mayorgas.

Imagen 12 (abajo). *Mujer en Duelo*. Fotografía de Pilar Mayorgas.

Imagen 13 (p. siguiente, arriba). *Mujer en duelo II*. Fotografía de Pilar Mayorgas.

Imagen 14 (p. siguiente, abajo). *Feria*. Fotografía de Pilar Mayorgas..

En Andalucía las mujeres de negro eran habituales por los lutos engarzados unos con otros, representaban una de las características de la mujer de antaño: el orgullo de mantener una lealtad ciega llena de sacrificio. Encerradas en duelos eternos, su capacidad de resiliencia, su dureza y su contención formaban parte de esas cualidades tan alabadas por aquellas sociedades andaluzas obreras de hace unas décadas. Esa mujer andaluza era realmente la que poblaba esas tierras y no tanto la alegre y seductora que vende más bien una cierta leyenda en torno a esa feminidad libre de preocupaciones y fiestas como las ferias (imagen 14). Este color es el que lucen los anuncios más emblemáticos de Andalucía, tanto el famoso toro de Osborne, como la botella de vino de Tío Pepe, ostentan el color del duelo, que contrasta con el paisaje seco, sobrio y rotundo que se encuentra en sus tierras.





También de esta secuencia forma parte la serie de fotografías que colocan el color negro como elemento de contraste con el paisaje seco del campo arado y un cielo azul intenso. La mujer sola que camina en la vastedad de la tierra con un sombrero de *cowboy* americano, hace una analogía con el lejano oeste usando códigos que conocemos; desafío, reto, duelo son secuencias que se repiten en el cine de género wéstern, cuyos personajes están marcados por el paisaje, la soledad y la aridez de un territorio que ofrece resistencia y al que a duras penas se le consigue extraer la codiciada abundancia, conquista esta que se encuentra presente en la historia de Andalucía.

Diseño de sonido

La música electroacústica de *Un western andaluz* se basa en estas impresiones sentidas y grabadas de primera mano en estos «no lugares», coronados por el polvo, el sol y el olvido. Es música que quema, con sus bajas frecuencias y aristas afiladas, drones y texturas espectrales que invitan a sentir la polvorienta nada, que ocasionalmente son rotos por ondas cortas de radiofrecuencia, guitarras quebradas que escupen brasas, estelas de motores, sonidos distorsionados que intentan penetrar este paisaje casi surreal, de belleza espectral y de arquitecturas resquebrajadas y arrinconadas por el tiempo. Tierra de un millón de tonos ocres y cielo azul devastador, donde el viento caliente susurra, grita y endurece el alma. Música para un paisaje en descomposición, compuesta y diseñada por José María Pérez-Flor (*Athene Noctu4*).

Series fotográficas y foto-libros

Uno de los foto-libros se ha basado en formato zigzag, en biombo, de manera que se pueda exponer su contenido a la vista en una mesa o expositor. Se ha buscado una forma de objeto, de material rígido que se sostenga por sí solo pensado para su exposición y visualización como pieza. La selección de imágenes ha sido variada, pues dentro de las series se encuentran varias temáticas: la principal, de carácter documental, ha recogido los lugares que han sido seleccionados, fábricas, motivos, letreros y ornamentaciones de fachadas.

La segunda edición de foto-libro se asemeja a un mapa de carreteras y la presentación es con las dobleces características del plegado. El objeto fotográfico en este caso se ha buscado barato, a semejanza de los viejos carteles y se han usado las tipografías para enunciar el título de la obra. Estos mapas tendrán una disposición particular en la sala y podrán ser intervenidos.

El cartel del audiovisual está concebido como un cartel de toros o fiestas y para ello se ha seleccionado una imagen que responde a este concepto. Desde un concepto atípico, la figura del toro aparece escondida, apenas asomando sus cuernos aseverando una iconografía desgastada. Algunas de las frases y dichos populares se relacionan con esta imagen, «La vida es un saco de cuernos y cada uno saca la punta por donde puede» (imagen 15).

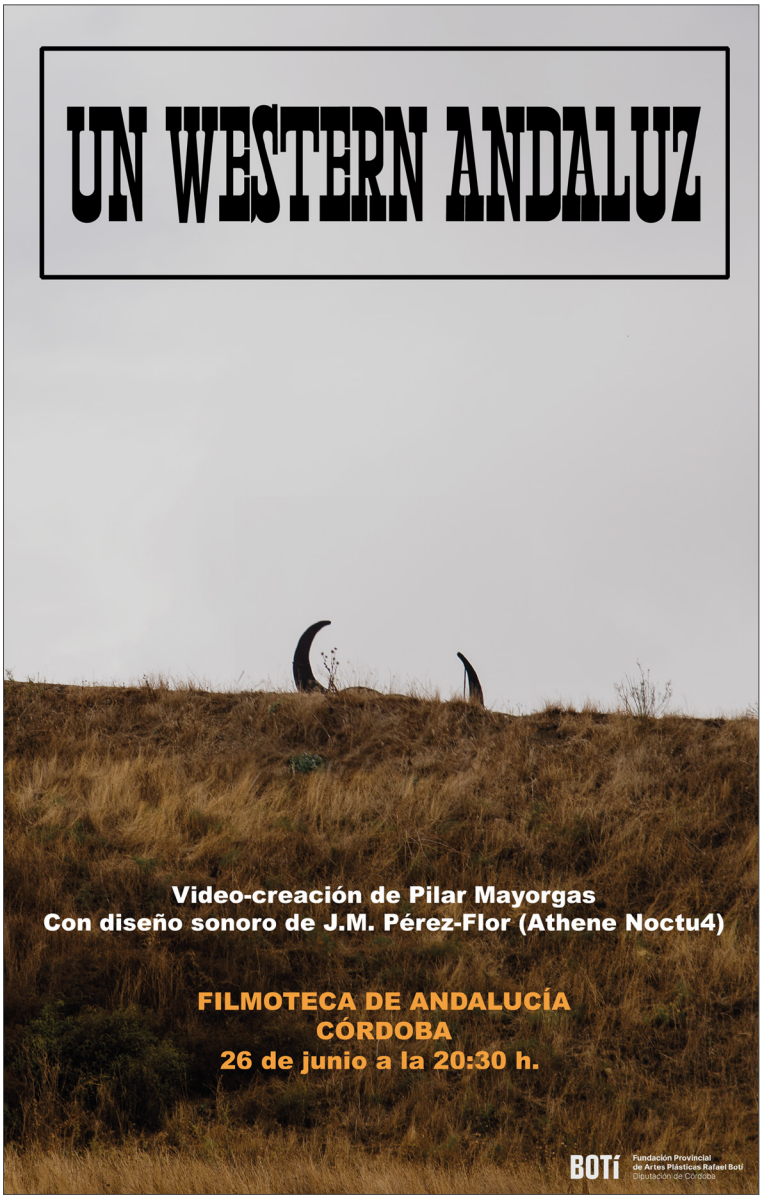


Imagen 15. Cartel del estreno en la FIlmoteca de Andalucía. Fotografía de Pilar Mayorgas con tipografía recuperada de Fabricio Galadí.

Fuentes recuperadas

En los carteles se ha escogido la tipografía Zabol que lleva el nombre de una tienda desaparecida y en el foto-libro se ha optado por la tipografía titulada como el letrero original, «Venta los Remedios», letra de los años ochenta recuperada y cuya tipografía lleva el nombre *Los Remedios*. Esta tarea gráfica está realizada por Fabricio Galadí, en la imagen (imagen 16) aparece la tipografía recuperada que puede datar de alrededor de los años ochenta, inspirada en los recientes juegos de ordenador, como influencia de un esfuerzo de acercarse a la recién llegada modernidad que se dejaba ver en una venta de carretera secundaria de Sevilla por entonces transitada.



Imagen 16. *Ven*. Fotografía de Pilar Mayorgas.

La relación entre el pueblo y la tierra. Conclusiones conceptuales del proyecto

En relación del individuo con su entorno, las imágenes evidencian que Andalucía no es solo una tierra de contrastes visuales, de sol rutilante y entornos abiertos y coloridos, sino también una tierra de claroscuros vitales, que el campo y su dureza han transmitido al carácter andaluz. *Un western andaluz*

(Misión Lindes) habla de un pasado heredado de aspereza y carencia. Una herencia que aún se encuentra presente y va quedando desdibujada en las nuevas generaciones.

La alegría que identifica al pueblo andaluz esconde un pasado triste preñado de explotación y miseria, de injusticias y de duelos contenidos. La efusividad catártica del vino es fruto de una evasión rabiosa. El vino y sus tótems, el Tío Pepe, el toro de Osborne, esos grandes monumentos a la evasión, aparecen anclados en el paisaje. El vino, sin el cual no hubiera sido posible el trabajo duro en el campo, animando al pueblo a la única sublevación permitida: la fiesta.

Tras esa alegría, encontramos la sobriedad que el campo sí ha guardado y atesorado en sus perfiles, en sus casas de arquitectura severa, sin ornamentos, en sus carteles de tipografías simples y despojadas de artificio. La memoria histórica del paisaje es como un código simbólico de signos que mantienen un significado, que nos transmite un legado que perdura. El paisaje habla y no habla de celebraciones, habla en muchos casos de una memoria de escasez, de contrastes entre un rico y muchos pobres, de dominación, de cortijos que se erigen como fortalezas y del poco reparto en este dominio. Donde el paisaje se manifiesta como sedimento de la historia de un lugar y del paso del tiempo. Arquitecturas severas, vastas extensiones de campos sembrados y poco repartidos.

El paisaje lo cuenta, lo transcribe sin interpretaciones, real y formalmente. Lo cuenta a través de la vastedad de la tierra, de la pereza que genera la falta de esperanza de un cambio, de una prosperidad que no llega, de ese cansancio del no, de las frustraciones constantes y de la siesta que mitiga ese dolor... quizá, la única manera de tener sueños posibles para aquellos jornaleros que faenaban el campo.

Una tierra deprimida y triste en la profundidad, con una apariencia alegre en la superficie. El paisaje lo contiene y mantiene en su presente, siendo testigo por medio de esos lugares de esa forma de comunicar sin expectativas, de sus casas de muros gruesos desconfiadas que dan la espalda al forastero, de cómo se construyen esas fábricas e industrias; duras y poco amables para el obrero (imágenes 17, 18 y 19).

De esta manera y mediante este trabajo de creación, se ha podido comprender y desmontar algunos de los estereotipos atribuidos al pueblo andaluz a lo largo del tiempo, por medio de la observación de sus construcciones y de su entorno hemos podido extraer estas nuevas conclusiones añadidas a las primeras motivaciones e ideas iniciales.

Bibliografía

Baqué, D. (2003) *La fotografía plástica.* Barcelona: Gustavo Gili.

Freund, G. (2002) *La fotografía como documento.* Barcelona: Gustavo Gili.

Krauss, R. (2002) *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos.* Barcelona: Gustavo Gili.

Lailach, M. (2008) *Land Art.* Madrid: Taschen.

Maderuelo, J. (2007) *El paisaje: génesis de un concepto.* Madrid: Abada Editores.

Zunzunegui, S. (1994) *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen.* Madrid: Cátedra.

Imagen 18 (p. siguiente, arriba). *Cazando*. Fotografía de Pilar Mayorgas.

Imagen 19 (p. siguiente, abajo). *La cuesta del espino*. Fotografía de Pilar Mayorgas.

Imagen 17. *Venta Los Remedios.* Fotografía de Pilar Mayorgas.







VISIONES DE LO REAL: EL IMPACTO DE LA FOTOGRAFÍA CIENTÍFICA EN LA CREACIÓN FOTOGRÁFICA CONTEMPORÁNEA

Ricardo Guixà
Universidad de Barcelona

Resumen

Este texto recoge una investigación sobre la influencia ejercida por la fotografía científica en el imaginario visual de la creación fotográfica contemporánea, analizado desde una perspectiva epistemológica. Al mismo tiempo, se estudia como esta relación permite definir diferentes concepciones del propio medio a partir de la oposición entre la fotografía concebida como un complemento de la ciencia o como un arte, contraponiendo sus valores de uso prácticos y estéticos. Confrontando la aplicación que artistas y científicos hacen de estas técnicas, originalmente destinadas cumplir una función heurística, se busca mostrar una continuidad en la historia de la visión, en un proceso que va de la estetización de la ciencia a la cientifización del arte, que ha acabado imponiéndose como una nueva tendencia en la creación fotográfica contemporánea.

Abstract

This text investigates scientific photography's influence on contemporary photographic creation's visual imagery, analyzed from an epistemological point of view. At the same time, it explores how this relationship allows for the definition of different conceptions of the medium itself, based on the contrast between photography conceived as a supplement to science or as an art, juxtaposing their values as a practical tool and as an aesthetic artefact. The purpose of contrasting the application that artists and scientists make of these techniques, originally intended to fulfil a heuristic function, is to show a continuity in the history of vision. This process goes from the aestheticization of science to the conscientization of art, which has ended up imposing itself as a new trend in contemporary photographic creation.

Palabras clave

Creación fotográfica, fotografía científica, epistemología, arte contemporáneo.

Keywords

Photographic creation, scientific photography, epistemology, contemporary art.

Introducción

En la actualidad, la intersección entre el arte, la ciencia y la tecnología está generando nuevos paradigmas visuales que llevan a la creación hacia un renovado modelo artístico, que implica su redefinición desde una dimensión epistemológica, en la que todas las imágenes son consideradas como formas de conocimiento. Un arte caracterizado por el uso de la iconografía, metodología y la tecnología científica en los procesos productivos, que busca explorar la realidad manteniendo una actividad indagatoria y una conexión con la sociedad en la que se desarrolla.

En este particular campo de acción, la imagen científica y la imagen artística pasan a ser pensadas como categorías operativas más que ontológicas, que establecen un diálogo a lo largo de la historia compartiendo cualidades estéticas y epistémicas, y se realizan en la esfera del conocimiento sensible, arte o ciencia, remitiendo a dos formas distintas de interpretación. En este sentido, la creación contemporánea no se limita a adoptar logros o instrumentos propios de la ciencia, sino que tiende a compartir un territorio común con ella, poniendo de relieve las discusiones científicas sobre el valor epistemológico de la imagen como herramienta legítima de investigación, en una época en la que adquiere una creciente importancia en todos los ámbitos de su uso.

En el terreno específico de la fotografía, este diálogo interdisciplinario y transversal se manifiesta a través de su periplo histórico de diferentes modos, convirtiéndose en un modelo paradigmático de esta relación, en tanto que sistema de representación de lo real, que llega hasta el presente a través de sus obras en el campo expandido de la creación fotográfica.

Históricamente, desde que la ciencia moderna otorgó una renovada importancia a la imagen, los dibujos e ilustraciones empezaron a proliferar en los textos asociados a los diferentes

campos de investigación, proporcionando un destinatario universal a su mensaje al superar las fronteras del lenguaje oral y escrito. Al mismo tiempo, el descubrimiento de la inevitable subjetividad de nuestra capacidad perceptiva produjo una paulatina pérdida de confianza en la visión fisiológica y, en consecuencia, en la relación directa entre vista y conocimiento. Esta situación provocó que a principios del novecientos se priorizaran los procedimientos instrumentales que permitieran a la naturaleza manifestarse directamente sin la mediación del factor humano. Bajo este panorama apareció la fotografía como un artefacto capaz para generar representaciones confiables de la realidad, a la altura de las expectativas de objetividad propiciadas por la nueva mentalidad positivista del momento.

Durante las siguientes décadas el nuevo medio dejó patente su aptitud documental, generando un inmenso volumen de imágenes que asentó definitivamente en la mentalidad occidental su condición de máquina de registrar lo visible fiel a lo real, paradigma de neutralidad y precisión. Las ciencias basadas en la observación iniciaron un proceso de catalogación visual del mundo caracterizado por la recopilación de datos por medio de la cámara y los materiales fotosensibles, que aportaban las virtudes de las máquinas a un proceso inevitablemente subjetivo y lento sin su concurrencia. Sin embargo, a pesar de este aparente éxito inicial, para que la fotografía pudiera alcanzar una función heurística tuvo que superar las restricciones de nuestra visión, y traspasar las fronteras del simple testimonio para ir más allá de un uso puramente descriptivo, hasta llegar a convertirse en un dispositivo de descubrimiento.

Durante el último tercio del siglo XIX, el aumento de sensibilidad de los soportes fotográficos y los avances en la óptica y mecánica propiciaron un salto cualitativo en la capacidad del nuevo procedimiento para proporcionar verdadero conocimiento científico. Gracias a su mediación, los sabios decimonónicos pudieron acceder a la imagen de una realidad expandida, mostrándonos una naturaleza nunca antes vista. A la fotografía astronómica y microscópica se le sumaron las imágenes de alta velocidad y la espectacular aparición de los rayos X, creando la sensación generalizada de que nada podía escapar a su omnipotente visión. La fotografía llegó a ser considerada como un legítimo sistema de autentificación y revelación, capaz de captar las energías más sutiles y todas aquellas realidades ocultas a nuestros sentidos, transformándose en una ventana hacia lo invisible.

Desarrollo

Las mejoras en los sistemas de impresión a principios del siglo XX propiciaron la aparición de revistas de divulgación que dieron a conocer al gran público algunas de las imágenes más impactantes asociadas a la investigación, causando una profunda impresión entre los artistas de la época. Es bien conocida la fascinación por la iconografía científica de los movimientos vanguardistas, así como su exaltación de la modernidad representada por las máquinas y los avances tecnológicos. Un buen ejemplo de esto son aquellas obras de los pintores futuristas en las que intentan retratar la realidad del movimiento, claramente inspiradas en los estudios fotográficos realizados por Muybridge y por Marey. Las nuevas teorías sobre lo real propuestas por los investigadores más relevantes de la época fueron la base para un nuevo paradigma cognoscitivo que tuvo una enorme influencia en el arte contemporáneo, desplazando el foco de los creadores a los revolucionarios avances en la ciencia.

Bajo este panorama, una de las preocupaciones centrales de la vanguardia fue encontrar una manera de representar lo invisible, asumiendo paradójicamente el afán de trascendencia heredado del romanticismo. Por ello, la fotografía de lo que no podemos ver devino una nueva fuente de continua inspiración, muy especialmente los rayos X. Dadaistas como Raoul Hausman o Christian Schad las emplearon como materia prima para sus fotomontajes y fotogramas por su capacidad para trascender más allá de la superficie de lo material. También los surrealistas Claude Cahun Manuel Álvarez Bravo y Meret Oppenheim emplearon placas radiográficas en algunas de sus creaciones con el espíritu subversivo asociado al movimiento, renovando la mirada hacia un nuevo universo poético alumbrado por la maravilla de lo oculto.

Partiendo de las mismas premisas, la fotomicrografía se mostró reveladora de un sorprendente universo en miniatura, reflejado en las obras de Laure Albin Guillot, Jean Painlevé o György Kepes entre otros. Pero fueron las fotografías de descargas eléctricas los ejemplos más famosos del uso metafórico de un concepto asociado a la ciencia, capaz de definir la esencia de un movimiento de vanguardia. El fundador del surrealismo André Breton, en su artículo «La belleza será convulsa» publicado en el n.º 5 de la revista *Le Minotaure* en 1934, empleó la imagen de una chispa eléctrica realizada por Étienne L. Trouvelot como paradigma de escritura automática, modelo de belleza que resume su concepción del arte moderno. En sintonía con esta idea, otros destacados surrealistas como





Imagen 1. (izquierda) *Descarga negativa a partir de una bovina de Ruhmkorff*, 1885. Fotogorafía de E. L. Trouvelot. (derecha) *Chispa eléctrica*. Publicado en la revista *Le Minotaure* n.º 5, 1934. Fotografía de BnF.

Jindrich Stysky o Ada Marsowsky se apropiaron de fotografías de rayos y centellas para sus oníricos *collages*, y fotógrafos de la talla de Brasaï y Kertezs fotografiaron relámpagos sobre el cielo de París, llegando a convertir estos fenómenos eléctricos en auténticos iconos del surrealismo.

Los fotógrafos próximos al movimiento «Nueva visión» también se sintieron seducidos por la fotografía científica, en un momento histórico de ruptura con las formas de visibilidad del arte académico y sus categorías estéticas. Uno de sus principales ideólogos, László Moholy-Nagy, expuso en el tratado *Pintura, Fotografía, Film* su concepción del arte moderno y la iconografía que lo define, ilustrándolo con radiografías, nebulosas y descargas eléctricas combinadas con su propia obra. El artista György Kepes, heredero de la Bauhaus, fue pionero en el maridaje entre el arte y la tecnología. Utilizando técnicas como la fotografía estroboscópica, la electrografía, los rayos x y la microfotografía, forjó una nueva gramática visual basada en la experimentación asociada a un dispositivo técnico, de gran influencia en la creación contemporánea.

En las décadas posteriores a la segunda guerra mundial destacan las fotografías realizadas por Berenice Abbott para

un encargo del MIT. Convencida de que era el único medio capacitado para unir arte y ciencia, utilizó la cámara y los materiales fotosensibles para visibilizar algunos fenómenos naturales asociados a la física, con una vocación claramente esteticista y divulgativa. La fotografía experimental adquiría así carta de validez artística al amparo de sus aplicaciones asociadas al ámbito científico.

Durante los años sesenta y setenta del siglo pasado, los nietos del daguerrotipo alcanzaron una autonomía expresiva que condujo a la fotografía de autor, asentada en la herencia vanguardista y el auge de sus aplicaciones en todos los ámbitos de la cultura y la sociedad. Durante este período, las obras fotográficas lograron el estatus reservado tradicionalmente a las artes clásicas, exhibiéndose junto a pinturas y esculturas en exposiciones, ferias de arte y museos de todo el mundo. En las últimas décadas del siglo XX la fotografía se integró plenamente en el mercado de la creación artística contemporánea.

En estas circunstancias, algunos fotógrafos y fotógrafas han puesto su foco de atención en las imágenes asociadas al ámbito científico, cuyo carácter heurístico transciende con el arte hacia lo filosófico. Enfatizando sus cualidades estéticas y plásticas en un discurso conceptual, las trasladan de su contexto funcional hacia el nuevo marco interpretativo y subjetivo propio del trabajo creativo, diluyendo en este proceso los límites que las separan.

Trascendiendo lo visible

Uno de los recursos más habituales en esta relación consiste en la utilización de procedimientos de captación de imágenes empleados por la investigación científica para obtener pruebas de existencia o para observar la intensidad de un fenómeno no perceptible por los sentidos. En su contexto, estas fotografías sirven para proporcionar un conocimiento fidedigno y objetivo del mundo, para construir hipótesis descriptivas y para corroborar las predicciones hechas a partir de estas hipótesis. En este proceder, la cuestión fundamental es la fiabilidad de la información aportada. Sin embargo, cuando se trasladan al terreno de la creación fotográfica constituye una poderosa fuente de metáforas asociadas a la naturaleza epistemológica que impregna sus imágenes. Los creadores recurren a ellas siguiendo una de las máximas del arte moderno, trascender lo material. Bajo esta perspectiva, las fotografías realizadas con rayos X, o su versión más sofisticada, el TAC, constituyen un paradigma.

La transparencia de los cuerpos y la posibilidad de ver lo oculto, el interior de los objetos y seres vivos, es la base del trabajo de artistas como Nick Veasey (2001), Arie van 't Riet (2020) Steve Miller (1996). Fascinados por la belleza de las formas que brinda la naturaleza y por la complejidad de los objetos manufacturados, construyen un discurso en torno a la diferencia entre la creación humana y natural, cuyas estructuras internas quedan desveladas por el poder de los misteriosos rayos. Pero si bien es cierto que la radiografía muestra el interior de las cosas y cuerpos, lo hace de manera apacible, pacífica, sin necesidad de despedazarlos o herirlos, aportando luz a la carne opaca. «Al permitir ver el interior del cuerpo, la imagen radiográfica pone al mismo tiempo al descubierto una fantasía moderna, la fantasía de la verdad desnuda» (Wajcman, 2012, p. 218). En este sentido, el descubrimiento de Röntgen sobrepasa el terreno de la ciencia para adquirir valor de acontecimiento fundador de una moderna cultura de la visión.

Bajo esta premisa, Saiko Kanda y Mayuka Hayashi retrataron a cuatro parejas en actitudes y posturas íntimas, en un deseo de trascender la superficial materialidad de la piel, límite visual y frontera de nuestro cuerpo, para mostrar el mundo emocional e introspectivo de estas personas. Una visualización de la intimidad propia del amor compartido, sublimada hacia lo invisible, pero que inevitablemente remite a la fugacidad de lo material por sus referencias a la imaginería del vanitas barroco. Tumbas al descubierto que hablan de muerte y eternidad, de la caducidad y fragilidad de la vida material y los efectos del paso del tiempo asociado al *memento mori*.

La radiografía como máscara, que al tiempo que desvela oculta, es el eje central de la serie *Juegos de manos* de Marc Ferrante (2011), en la que busca redefinir la radiografía dejando de lado sus aspectos médicos y de diagnóstico. Con la colaboración de radiólogos, marionetistas y bailarines, crea imágenes en la que el cuerpo se desmaterializa, desapareciendo su peso, su volumen, su superficie, para exponerse transparente, etéreo, poniendo al descubierto su compleja estructura íntima y la arquitectura de la psicomotricidad, pero también camuflando a la persona en su complejidad visual.

Para el polifacético artista plástico Wim Delvoye, la posibilidad de ver el interior o no implica un mayor conocimiento. Uniendo disciplinas tan distantes como la ciencia y la pornografía en su serie de radiografías sobre relaciones sexuales explicitas, la hiper-intimidad científica del cuerpo se

constituye como una respuesta crítica a la fantasía cientificista de transparencia, así como a las producciones actuales de la industria del cine pornográfico. En este sentido, mostrar todo no significa ver todo. Su espíritu provocador e iconoclasta queda patente e las vidrieras realizadas con placas radiográficas con temas obscenos y escatológicos. Expuestas en un templete neogótico como una moderna iglesia dedicada al ateísmo, la imagen científica, habitualmente considera fría, imparcial y objetiva, adquiere unas connotaciones emocionales y críticas.

Noelle Mason (2010) utiliza los rayos X y cámaras térmicas para criticar a la vigilancia constante que nos someten los estados con la excusa de nuestra seguridad, así como para denunciar las políticas de inmigración de los países del primer mundo. En la misma línea de trabajo, Richard Mosse (2004) emplea una cámara termográfica de alta resolución, con tecnología militar utilizada por los servicios de control de las fronteras para vigilar a larga distancia, con la que documenta a refugiados e inmigrantes en su tránsito hacia occidente. De esta forma, ponen de manifiesto la manera en la que las nuevas tecnologías de visión empleadas por los Estados transforman los modos cartesianos de ver el planeta y los cuerpos, reforzando una relación social y política marcadamente neocolonial. En su proyecto *Infra*, Mosse fotografió la guerra en el este del Congo con la película infrarroja de Kodak Aerochrome. Diseñada para la vigilancia aérea, proporciona unas coloridas imágenes de apariencia onírica por su registro cromático, propio de usos científicos y militares, que aplicadas al reportaje documental invitan a una reflexión sobre el modo en el que la fotografía de prensa retrata los conflictos y el sufrimiento, dejando patente la tensión entre arte, ficción y fotoperiodismo.

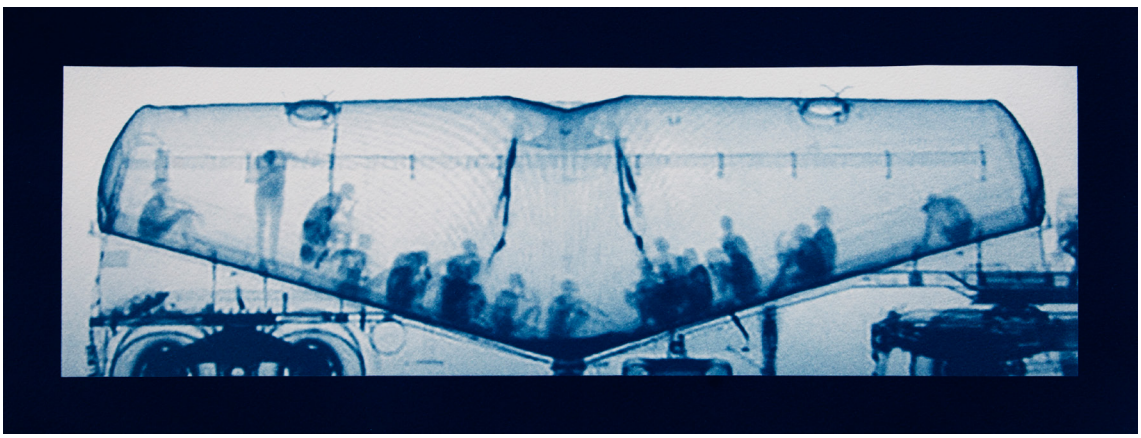


Imagen 2. *Man at the Crossroads*, 2021. Fotografía de Noelle Mason.

Otra de las herramientas que la ciencia ha puesto al servicio de la investigación de la naturaleza de lo real es el microscopio, cuya capacidad para magnificar hasta la más pequeña partícula de la materia ha cautivado a los artistas contemporáneos. Las sorprendentes imágenes que proporcionan revelan un universo invisible de una complejidad difícilmente imaginable que supera todas nuestras expectativas. Paradójicamente, con el cambio de escala, la falta de referencias convierte estas fotografías en abstracciones, que necesitan de una mente y un ojo adiestrado para descifrar la información que revelan a nivel científico. Un mundo aparentemente ajeno a nuestra vida cotidiana, de apariencia extraterrestre que, sin embargo, muestra una realidad que despierta la imaginación simbólica, remitiendo a la idea de correlación entre el macrocosmos y microcosmos. Un mundo dentro de otro mundo con patrones que se repiten a diferentes escalas.

Bajo esta perspectiva, Concha Prada (2012) eleva el molesto polvo doméstico a una forma escultórica extraña y fascinante gracias al poder de amplificación del microscopio, en un intento por superar la banalidad de lo aparentemente trivial, y en el contexto general de su interés por glorificar los objetos comunes de la vida cotidiana. Mediante este extrañamiento inesperado nos sitúa en una de las dimisiones extremas del universo que, como sucede a menudo cuando observamos la realidad con perspectiva, nos asombra su simetría. Pasar de lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño es solo una cuestión de proporciones.

En la serie *Big Bang* de Deborah Bay (2003), esta similitud entre el mundo microscópico y macroscópico queda manifiesta, incorporando un componente de crítica social por el exceso de permisividad de la sociedad estadounidense en la posesión y manejo de las armas. Estas aparentes galaxias y formaciones estelares, que nacen de la energía liberada por el impacto de un proyectil sobre plexiglás antibalas, hablan de la violencia y la destrucción, al tiempo que nos fascinan con su misteriosa belleza celeste, confundidos otra vez por la falta de referencias espaciales.

Rose-Lynn Fisher (2011) y Gary Schneider (2022) examinan lágrimas, pelo o huesos de su propio cuerpo, introduciendo en la imaginería científica un matiz autobiográfico y emocional de carácter poético, que trastoca el sentido de intimidad corporal. Estas imágenes, alejadas de su función de estudio y diagnostico, adquieren un valor estético con el empleo de técnicas fotográficas antiguas para re-materializar la inmaterial imagen de una pantalla en el laboratorio. Son retratos que ponen de manifiesto su preocupación por las consecuencias



Imagen 3. *In the end, it didn't matter #65*, 2105. Fotografía de Rose-Lynn Fisher.

morales, éticas, políticas o estéticas, de determinadas ideas científicas, que al mismo tiempo renuevan la noción de identidad, rompiendo con la iconografía de género, raza y clase asociadas a la representación de personas.

En el otro extremo de la escala, la función metafórica de estas fotografías elaboradas por medios asociados a la investigación científica queda reforzada por su asumida capacidad para producir conocimiento, particularmente en ciencias tan visuales como la astronomía. En este sentido, el tránsito de Venus fotografiado por Wolfgang Tillmans en 2004 y 2012 constituye en esencia una imagen abstracta, que adquiere sentido de realidad gracias a la aportación del medio fotográfico. El paso del planeta Venus delante del Sol dibuja unas formas geométricas en la superficie del encuadre que asumen valor heurístico analizadas por un experto, ya que este acontecimiento astronómico fue empleado para intentar medir el lugar del ser humano en el cosmos. Sin embargo, expuestas en las paredes de la galería y sin referentes escritos, despojadas

del contenido científico, nos sitúan fuera de nuestros hábitos perceptivos, sugiriendo múltiples interpretaciones de carácter subjetivo. El artista nos propone así un cambio de registro que plantea una lectura inédita de lo existente.

Algo similar sucede con la obra de Linarejos Moreno en su serie *Cámara de niebla* (Linarejos Moreno, 2020), en la que los sugerentes trazos realizados por las partículas atómicas y subatómicas en una mezcla saturada de agua y vapor dentro de una cámara de Wilson generan unos dibujos que nos remiten directamente a las primeras abstracciones de Kandinsky, tal y como constata la autora. No obstante, hay que matizar que, aunque las imágenes científicas y artísticas pueden poseer el mismo nivel de abstracción, esta es de un tipo diferente, ya que se llega a ella mediante distintos procesos en los que están implicados tanto la producción como la interpretación de las imágenes. Desde la perspectiva de la ciencia, los datos no son neutros porque conllevan una dimensión constructiva e interpretativa del conocimiento que procura evitar las cuestiones accidentales a la esencia del fenómeno estudiado.

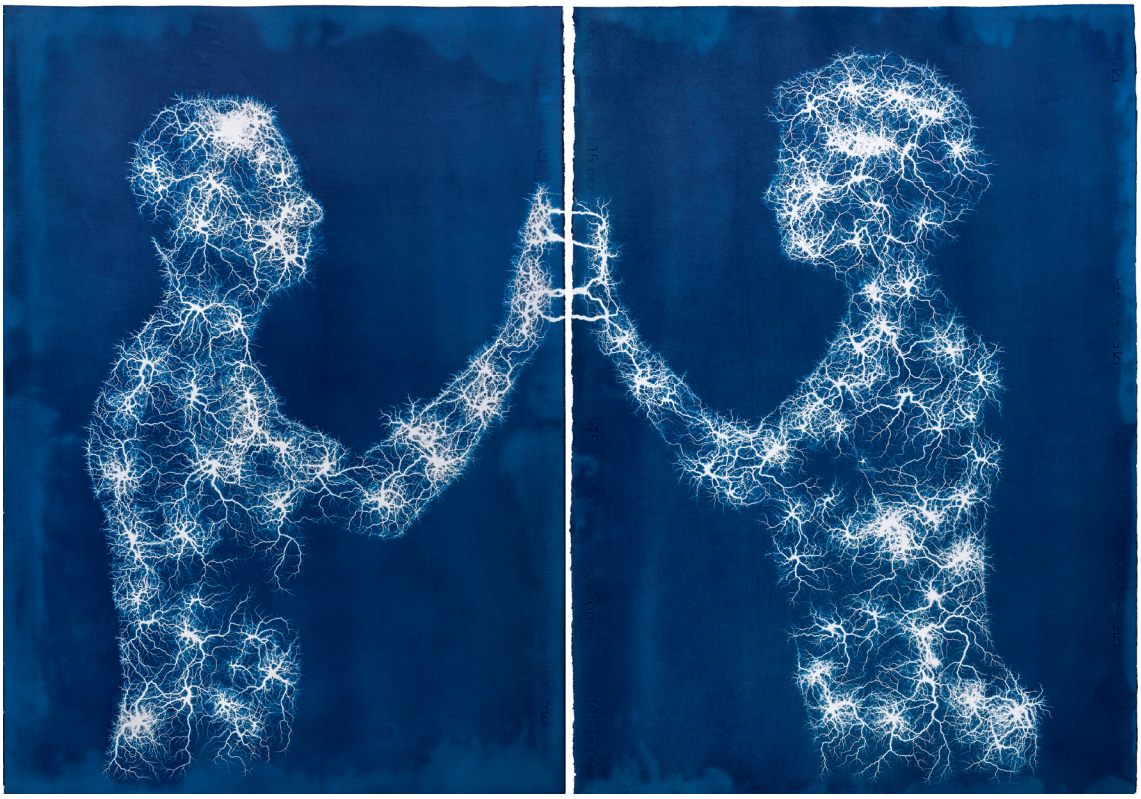


Imagen 4. *Al límite de la conjunción*, 2017. Fotografía de Ricardo Guixà.

La electricidad es otra fuerza invisible de la naturaleza que revela su comportamiento gracias al material fotosensible, tal y como descubrieron los pioneros de su estudio en el siglo XIX. La potencia visual y conceptual de sus resultados ha inspirado a varios autores contemporáneos, llevándolos a recuperar antiguas técnicas actualmente olvidadas. Desde un punto de vista técnico, cuando los electrones atraviesan el papel o la película fotográfica, se dispersan por la resistencia que opone a su paso, generando un dibujo luminoso sobre su superficie cuyas formas fractales nos remiten a la complejidad de lo existente. Desde la perspectiva científica, esta estructura fragmentada de crecimiento basada en la autosimilitud está presente en la naturaleza en todas las dimensiones de su expresión. A partir de la fuerza simbólica de esta idea, en la serie *Melothesia*, de la que soy autor, creo retratos fractales mediante descargas eléctricas sobre el soporte fotosensible, que actúan como metáforas de funcionamiento de lo real en las diferentes escalas de su existencia, desde la estructura teórica del cosmos hasta la minúscula configuración interna de nuestro cerebro, así como de la invisible energía que los sustenta y cohesiona.

En la serie *Lightning fields*, Hiroshi Sugimoto (2020) genera extraños paisajes aplicando descargas de un generador Van de Graff directamente sobre la película. Las ramificaciones irregulares de la electricidad dibujan caprichosas figuras que el artista intenta controlar, sin poder evitar el movimiento aleatorio propio del rayo. Experimentando con agua salada en el soporte, obtiene formas de aspecto protoplasmático que sugieren seres orgánicos, animales microscópicos traídos por un meteorito a la tierra o el nacimiento de estrellas y planetas, que actúan como metáfora del origen de la vida, la chispa primigenia en el inicio del Big Bang.

La relación entre electricidad y la generación de vida ya fue investigada a finales del siglo XIX por Stéphane Leduc, cuyos trabajos dieron pie a la fotografía Kirlian, base de la serie *Luminous Garden* de Paul den Hollander (2013). Este instrumento permite captar el efecto corona de cualquier objeto u organismo al aplicar un campo eléctrico sobre una placa. Hollander emplea esta técnica sobre vegetales en coherencia con el tema central de su obra, la relación entre el hombre y el mundo natural. Al aplicar una descarga, el campo electromagnético invisible penetra y rodea la planta, iluminándola con pequeñas chispas que resiguen sus formas mostrando su estructura interna. De esta manera, la fotografía rompe con los modos habituales de mirar nuestro mundo físico, introduciendo connotaciones espirituales

a su observación. La cámara le permite penetrar más profundamente en los secretos del reino vegetal, creando una experiencia invisible de la realidad que se filtra a través de la técnica científica y la intervención artística.

Otros fotógrafos como Robert Buelteman (n.d.) trabajan desde una perspectiva conceptual y técnica similar, en la que la fotografía actúa como un puente entre el interior y el mundo exterior, entre el arte y la ciencia, donde la imagen resultante se llena de significado a partir de una mayor atención de ambos mundos. Tecnología aplicada a la creación que intenta hacer la vida en sí misma presente, revelando su gloria y sondeando su misterio.

Por otro lado, desde que Muybridge y Marey descifraron con sus cámaras la esencia del dinamismo natural, la idea de reflejar el fluir del tiempo suspendiendo el movimiento ha sido una constante en la creación fotográfica. Autores como Ori Gersht (2011) y Martin Klimas o Patrick Bailly-Maitre-Grand llevan esta pulsión al extremo para revisar los enigmas filosóficos fundamentales sobre la percepción óptica, la concepción del tiempo y la relación entre la imagen fotográfica y la realidad objetiva. En sus obras, la explosión actúa como una metáfora de destrucción y el dolor universal, transformando el horror de la violencia en algo bello mediante la adopción de la estética clásica de la naturaleza muerta, asociándola a la técnica para el estudio balístico. En estas imágenes la fascinación reside en la génesis de una figura dinámica que sustituye a la pose estática. El instante que precede al caos queda congelado, en un ambiente de intemporalidad que



Imagen 5 *Flowervases*, 2018. Fotografía de Martin Klimas.

permite establecer un dialogo entre la quietud y el movimiento, entre la paz y la violencia, enfrentando diferentes épocas y cánones en un choque de tiempos y culturas. Al mismo tiempo ponen de manifiesto las propiedades del hecho fotográfico mismo: la materialización de una imagen por la acción de la luz sobre el soporte fotosensible.

Detener el movimiento también permite visibilizar el flujo invisible del agua transparente y el del propio aire capturando su sombra, como descubrió Erns Mach en sus trabajos sobre la onda de choque de una bala en 1888, posteriormente perfeccionados por Harold E. Edgerton a principios del siglo XX. Uno de los autores contemporáneos que mejor la ha utilizado esta técnica es el fotógrafo inglés Adam Fuss. En su serie de fotogramas *Ark* congela el impacto de una o varias gotas sobre una lámina de agua. Pero a diferencia del ingeniero americano, en la obra de Fuss la belleza del resultado fotográfico se desplaza hacia lo metafísico por las implicaciones de sus títulos y los motivos elegidos, que las convierten en metáforas de la vida, el amor y la muerte. Imágenes simbólicas de gran plasticidad cuya simplicidad onírica las dota de carácter intemporal.

Contemporáneamente, otros fotógrafos de su misma generación como Susan Derges (2006) emplean una técnica semejante para por capturar los cuatro elementos directamente en la propia naturaleza, en un intento de revelar su conexión integral con el todo. Una visión panteísta en la que el agua actúa como metáfora de la transformación, la quietud, del ciclo de la vida y la muerte.

Apropiación del archivo

La apropiación y reinterpretación del archivo es una de las estrategias empleadas por los fotógrafos contemporáneos en su mirada hacia la iconografía generada por la investigación científica. En una reflexión de carácter metafotográfico, que busca recontextualizar estas imágenes dotadas de un aura de imparcialidad y eficacia, se genera una nueva interpretación desde el terreno de las bellas artes que rompe con la tradición esópica asociada a los diferentes géneros y al propio medio. En la serie *Portrait of a Bullet* del 2009, Raphael Hefti (2018) rescata veinte impresiones del archivo de una empresa de pruebas balísticas. Cada imagen muestra las perturbaciones creadas por diferentes tipos de misiles, visualizando las fuerzas invisibles como la velocidad y el sonido, que remiten, por un lado, a la violencia implícita de tales procesos, al tiempo que su belleza inmaterial nos tramite el misterio de la vida.

Un juego conceptual semejante se encuentra detrás de algunas de las obras de Thomas Ruff (2022), un artista que asegura estar más interesado en la búsqueda de la gramática de la fotografía que en hacer fotografía documental. Las grades copias que constituyen la serie *Constelaciones* son un buen ejemplo. Realizadas a partir de negativos comprados a un observatorio astronómico, se constituyen como un claro reflejo de su voluntad de evitar deliberadamente la visión tradicional del paisaje. Imágenes que rozan la abstracción, solo truncada por la verosimilitud asociada a la fotografía científica. En este sentido, Thomas Ruff siempre ha tratado el medio con escepticismo. Para él, la superficie fotográfica es una lámina delgada que engaña al espectador con su ilusión de efecto de verdad. Bajo esta perspectiva, las series *Ma.r.s.* y *Cassini* son paradigmáticas. Realizadas a partir de imágenes manipuladas tomadas por sofisticados dispositivos de la NASA como el Rover Curiosity y la sonda Cassini, obtiene paisajes extraterrestres con puntos de vista extremos, en los que la escala del espacio fotografiado se reduce, engañando al espectador con su ilusión de realismo extremo, pero revelando al mismo tiempo la imposibilidad fundamental de experimentar el mundo.

Clasificación y taxonomía

Otro de los procedimientos que la creación fotográfica emplea para reflexionar sobre el conocimiento científico es la catalogación de lo existente. Siguiendo la senda abierta por pioneros como Atget, Blossfled o Bernd y Hilla Becher, autores como Toya Legido (2010) y Luis Castelo (2016) investigan con su obra sobre las dualidades que definen el mundo natural, particularmente el vegetal, así como la obsesión de la ciencia por clasificar y reglamentar todo aquello que configura nuestro entorno. Esta necesidad surge ante el impulso de no sucumbir a la sensación de vivir en un universo natural que nos somete a sus caprichos, en un intento por entenderlo y adaptarlo a la estructura mental propia del ser humano.

La obra de estos fotógrafos se inspira en la particular estética propia del archivo, definida por la nitidez, sistematicidad y rigor, destinada a mostrar la máxima información visual posible en cada documento de una forma estructurada. Todo ello, unido al aislamiento de los seres retratados, implica un distanciamiento del modelo, potenciado por una iluminación y encuadre que buscan neutralidad en la descripción, en un afán por sortear los aspectos emocionales que interfieren la subjetividad inherente a nuestra especie, pero sin eludir la belleza y el misterio de las formas orgánicas y los seres vivos representados.



Imagen 6. *Tendencias naturales*, 2019. Fotografía de Toya Legido.

Conclusiones

Desde finales del siglo XX, esta línea de trabajo está empezando a consolidarse como una nueva tendencia que cuestiona la relación de la representación fotográfica con la realidad desde una perspectiva epistemológica. En este sentido, al codificar visualmente una faceta de lo existente que escapa a nuestras percepciones, agudiza la tradicional disputa sobre a la veracidad de sus representaciones. Al no tener un referente perceptible a través de nuestros sentidos que pueda verificar sus imágenes, la credibilidad fotográfica se establece sobre la base de su carga histórica heredada de los usos asociados al documento engendrados en una cultura técnico-científica de clara influencia neopositivista, y a su carácter de huella luminosa, en un momento cultural en el que la fotografía computacional y la facilidad para su manipulación han puesto en crisis la tradicional confianza asociada al medio. Bajo este nuevo panorama, se

impone una revisión de su estatuto epistemológico y, por extensión, de la propia ontología de lo fotográfico, redefiniendo su papel en las artes y en la propia sociedad.

En el inicio del siglo XXI, la influencia de la fotografía científica es cada vez más patente en el trabajo de los creadores contemporáneos que aspiran a trascender los usos estandarizados de la fotografía, en un afán por superar los modos tradicionales de ver y mostrar la complejidad del universo de lo que nos rodea. Paralelamente, los científicos recurren al efecto fotográfico en muchas de sus imágenes que visualizan lo invisible, buscando generar una nueva iconografía de lo real aprovechando el valor metafórico derivado de su capacidad para crear presencia, y la eficacia comunicativa de las estrategias asociadas al arte.

Bibliografía

Álvarez, P. (2014) *La fotografía científica y su reinterpretación en una aproximación al mundo del arte* [en línea] Tesis doctoral. Universidad complutense de Madrid. Disponible en: https://eprints.ucm.es/id/eprint/27454/ [consultado enero del 2023].

Bay, D. (2003) The Big Bang. Disponible en: https://deborahbay.com/gallery/the-big-bang/ [consultado marzo 2024].

Bailly-Maitre-Grand, P. (2014) *Works*. Disponible en: https://www.baillymaitregrand.com/category/series/ [consultado marzo 2024].

Buelteman, R. (n.d.) *Energetic Photograms*. Disponible en: https://www.buelteman.com/energetic-photograms [consultado marzo 2024].

Canguilhem, D. (2004) *Le Merveilleux Scientifique: Photographies du monde savant 1844-1918*. París: Gallimard.

Castelo, L. (2016) Luis Castelo. Disponible en: http://www.luiscastelo.com/index.htm [consultado marzo 2016].

Daston, L. (2011) *Histories of Scientific Observation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Delvoye W. (2015) *Works. X-rays*. Disponible en: https://wimdelvoye.be/work/x-rays/ [consultado marzo 2024].

Derges, S. (2006). Susan Derges. Disponible en: https://www.susanderges.com/ [consultado marzo 2024].

Ferrante, M. (2011) *Jeux de mains... (radiographie)*. Disponible en: http://www.marcferrante.com/jeux-de-mains/ [consultado marzo 2024].

Fisher, R.-L. (2011) Rose-Lynn Fischer. Disponible en: https://www.rose-lynnfisher.com/index.html [consultado marzo 2024].

Gersht, O. (2011) Ori Gersht. Disponible en: https://www.origersht.com/ [consultado marzo 2024].

Hefti, R. (2018). *Work: Portrait of a Bullet, 2012*. Disponible en: https://raphaelhefti.com/#/works/all/604a22ea-4b7b-4db8-9df1-43a741e53b09 [consultado marzo 2024].

den Hollander, P. (2013) *Luminous Garden 2010-2014*. Disponible en: https://www.pauldenhollander.nl/luminous/index.html [consultado marzo 2024].

Klimas, M. (2013). Martin Klimas. Disponible en: http://www.martin-klimas.de/de/index.html [consultado marzo 2024].

Legido, T. (2010) Toya Legido. Disponible en: https://toyalegido.com/ [consultado marzo 2024].

di Liberti, G. y Pinotti, A. (2021) «Catégories caduques. Au-delà de la distinction entre images artistiques et images scientifiques», *Images Re-vues* 19. Disponible en: https://doi.org/10.4000/imagesrevues.11868 [consultado enero de 2023].

Linarejos Moreno (2020) *The Cloud Chamber*. Disponible en: https://www.linarejos.com/the-cloud-chamber [consultado marzo 2024].

Mason, N. (2010) *Works*. Disponible en: https://noellemason.com/section/18264.html [consultado marzo 2024].

Miller, S. (1996) Steve Miller. Disponible en: https://stevemiller.com/ [consultado marzo 2024].

Mosse, R. (2004) Richard Mosse. Disponible en: https://www.richardmosse.com/ [consultado marzo 2024].

Prada, C. (2012) *Proyectos. Polvos 2004-2005*. Disponible en: http://www.conchaprada.com/proyectos/polvos.html [consultado marzo 2024].

Van't Riet, A. (2020) Xray radiography of nature. Disponible en: https://www.xrayimagesofnature.nl/ [consultado marzo 2024].

Ruff, T. (2022). *Werke*. Disponible en: https://www.thomasruff.com/werke/ {consultado marzo 2024].

Schneider, G. (2022) *Genetic self-portrait 1997-1998*. Disponible en: https://www.garyschneider.net/image-portfolios/genetic-self-portrait-1997-1998/ [consultado marzo 2024].

Sugimoto, H. (2020) *Lightning Fields*. Disponible en: https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-28 [consultado marzo 2024].

Veasey, N. (2001) Nick Veasey. Disponible en: https://www.nickveasey.com/ [consultado marzo 2024].

Vladova, T. (2021) De la distinction entre images scientifiques et images artistiques. *Images Re-vues* 19. Disponible en: https://doi.org/10.4000/imagesrevues.9818 [consultado enero 2023].

Wajcman, G. (2012) *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manatial Ed.

Wilder, K. (2009) *Photography and Science*. Londres: Reaktion Books Ltd.

SALVO LIBROS Y CATÁLOGOS. EDICIÓN DE LA FOTOGRAFÍA EN ESPAÑA, TRAS LA VOZ DE JORGE RUEDA

Julián Barón
Investigador independiente
Rocío Gutiérrez
Fotógrafa y educadora

Fondo de Catalogación
Lucía Osuna
Productora creativa

Resumen

Jorge Rueda, de Almería, estudió diseño industrial y energías alternativas, pero su verdadera pasión fue la fotografía. En la década de 1970, se trasladó a Madrid, donde trabajó como redactor gráfico en revistas semanales, lo que marcó su futuro profesional. Su obra se destaca por un enfoque fantástico de la realidad, en el que utiliza el fotomontaje como forma de expresión.

Salvo libros y catálogos es una investigación creativa centrada en las ediciones de fotografía en España, basada en la biografía de Jorge Rueda y su trabajo como fotógrafo y editor. El objetivo es destacar la importancia de estas publicaciones y preservar su legado en el patrimonio fotográfico universal.

El proyecto utiliza un índex para organizar y compartir información relevante sobre las publicaciones, en el que se destaca la contribución de Jorge Rueda en cada una de ellas. A lo largo de cuatro décadas de fotografía en España, Rueda se involucró intensamente en debates fotográficos actuales, desempeñando múltiples roles como autor, fotógrafo, editor, crítico, director artístico y docente.

Este artefacto expande los horizontes de la creación e investigación, permitiendo explorar el legado de Jorge Rueda y el de otros autores. Ya sea por la simple creación o por el conocimiento que genera, resulta una experiencia creativa, divertida, emocionante, inspiradora y accesible.

Abstract

Jorge Rueda, from Almería, studies industrial design and alternative energies, but his true passion is photography. In the 1970s, he moved to Madrid, where he worked as a graphic editor for weekly magazines, shaping his professional future. His work stands out for its fantastical approach to reality, using photomontage as a form of expression.

Salvo libros y catálogos is a creative investigation focused on photography publications in Spain, based on Jorge Rueda's biography and his work as a photographer and editor. The goal is to highlight the importance of these publications and preserve their legacy in the universal photographic heritage.

The project uses an Index to organize and share relevant information about the publications, highlighting Jorge Rueda's contribution in each one. Over four decades of photography in Spain, Rueda was deeply involved in contemporary photographic debates, playing multiple roles as an author, photographer, editor, critic, artistic director, and educator.

This artifact expands the horizons of creation and research, allowing for the exploration of Jorge Rueda's legacy and that of other authors. Whether through the act of creation itself or the knowledge it generates, it provides a creative, enjoyable, exciting, inspiring, and accessible experience.

Palabras clave

Jorge Rueda, publicaciones, voluntad, índex, patrimonio fotográfico, divulgación.

Keywords

Jorge Rueda, publications, will; index, photographic heritage; dissemination.

Introducción

Jorge Rueda nació en Almería, donde estudió diseño industrial y energías alternativas, pero pronto pasó a dedicarse a la fotografía, fruto de su resistencia a seguir estudiando. A finales de 1970 viajó a Madrid, donde trabajó como redactor gráfico en diferentes publicaciones semanales. Esta experiencia influirá notablemente en su futura trayectoria profesional.

Su obra se caracteriza fundamentalmente por una concepción fantástica de la realidad que utiliza el fotomontaje como forma expresiva. Ha divulgado sus trabajos a través de numerosas exposiciones nacionales e internacionales. Cofundador de la

revista *Nueva Lente*, entre 1975 y 1978 estuvo a cargo de su dirección. Más tarde fundó y dirigió la revista *Aquí Imagen*.

Salvo libros y catálogos es un proyecto creativo de investigación en torno a las ediciones de fotografía en España, que sigue las referencias biográficas de Jorge Rueda, fotógrafo y editor, que constituyen su base documental y conforman un fondo de catalogación. El objetivo es poner en valor la representatividad y relevancia de las publicaciones, en un artefacto accesible al público, con la misión de preservar su obra en el patrimonio fotográfico universal y ampliar la difusión del legado del autor. Este gesto se hace visible al crear y compartir el índex, que funciona como inventario del proyecto y, a través de su diseño, define qué información es relevante y cómo se clasifica. Con esta metodología ponemos en común los elementos más interesantes de las publicaciones dispares. Lo más representativo: definir la labor de Jorge Rueda en cada una.

De su mano se recorren cuatro décadas de fotografía en España que revelan su intensa participación en los debates de actualidad fotográfica. Su nombre como autor, fotógrafo, editor, crítico, director artístico y docente aparece en ediciones y proyectos de mayor interés y relevancia del periodo acotado de estudio. Más de doscientos cincuenta ítems indexados al «Fondo Jorge Rueda» hacen necesario subdividir, en listados específicos, las revistas *Nueva Lente* y *Aquí Imagen*.

Catalogar la obra de Jorge Rueda evidencia que se trata de una de las principales figuras de la fotografía en España, que presentamos en cuatro capítulos.

1. Yo no soy padre. Sobre paternidades. El gran diferencial de la obra de Jorge Rueda: el autor es quien decide qué hacer con su obra, cómo y cuándo.
2. Máxima difusión. Un millón a un euro. Es fehaciente desde el listado tan denso y tan vasto, cronológicamente, que su pensamiento giraba en torno a fórmulas asequibles, de amplia difusión, para crear, exhibir y divulgar la obra.
3. Todo vale, o no. Director artístico y oteador. Pone en relevancia la intención del autor al crear: publicar.
4. Salvo libros y catálogos. *Un legado hoy*. Aborda al creador y pensador. Es la cara B de la voluntad de Jorge Rueda. Motor del proyecto de creación y guía para armar, adquirir e iniciar una colección propia.

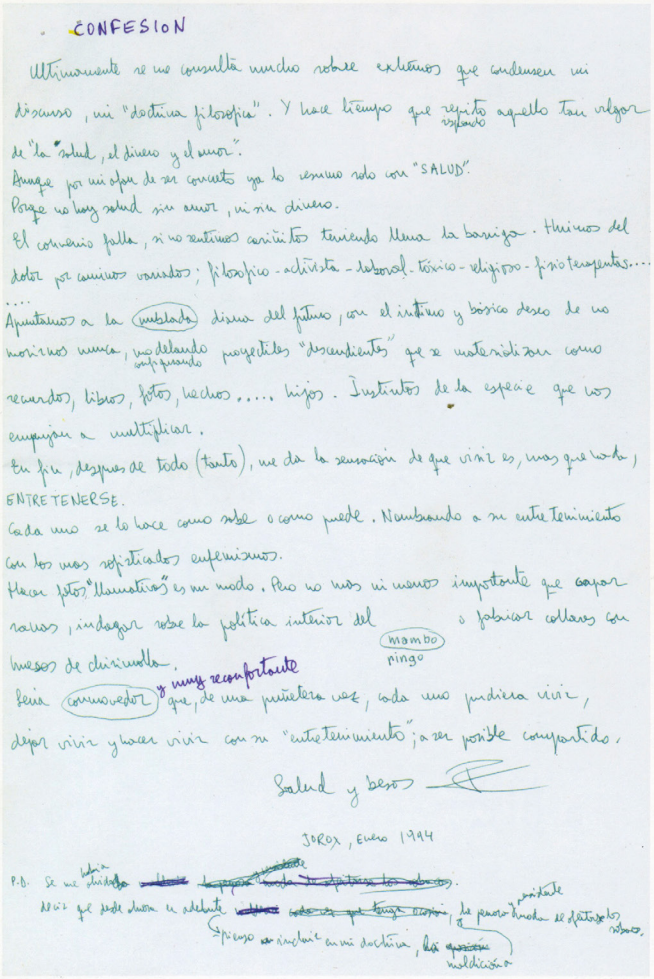
Generar este artefacto nos amplía los márgenes de creación —e investigación— para consultar y explorar el legado de Jorge Rueda o el de otros autores. Por puro hacer o saber hacer, creativo, divertido, excitante, inspirador y accesible.



JORGE RUEDA

Nace en Almería y reside en Jorox-ALOZAINA (Málaga).
Estudia diseño industrial.
Funda y dirige a revista Nueva Lente en Madrid.
También funda posteriormente la revista Aquí Imagen y es vocal de ediciones de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid. Director de FOTOPLIN, y Director de los Encuentros Fotográficos en Andalucía.
Edita los libros "La Fotografía Sicológica" de A. Schommer y "Cuatro años de Fotografía". Colabora con Hatier (París), Panorama (Amsterdam), Ruedo Ibérico (París).
Comisario en los Rencontres Internationales de la Photographie de Arlés y miembro del jurado de la crítica en los mismos encuentros. Preside el jurado internacional en los Rencontres Internationales de la Recherche Photographique de Royan. Invitado de honor en la Fête de la Photographie de Narbonne, etc.
Realiza exposiciones en Madrid, Barcelona, Sevilla, Granada, Almería, Málaga, Murcia, Toledo, París, Londres, Roma, Berlín, New York, Arles, Bonn, Royan, Narbonne, Amsterdam, Oslo, Kassel, Estocolmo, Ginebra, Milán, Essen, Harlen, Boston, Tokio, Marsella, etc.
Ha publicado imágenes en Zoom, Progresso Fotográfico, Spot, Photovisión, Contrejur, Triunfo, Everfoto, Nueva Lente, Aquí Imagen, Nouvel Photocinemá, Diorama, Lápiz, El paseante, El País, Album de las Artes, Cuadernos para el Diálogo, etc.
Publica múltiples escritos editoriales o críticos en prensa especializada nacional e internacional. Celebra cursos, tutorías, mesas redondas, conferencias.
Invitado recientemente al proyecto IMAGINA, al proyecto CUATRO DIRECCIONES, a MONTPELLIER PHOTOVISIONS, a la "SPANISH VISION" N. York, Seminarios de la Universidad de Córdoba, etc.
Distintas instituciones públicas y privadas, así como colecciones particulares, poseen sus obras en fondo.

Jorge Rueda: Jorox 29567-Alozaina (Málaga)



CONFESION

Ultimamente se me consulta mucho sobre extremos que condesen mi discurso, mi "doctrina filosófica". Y hace tiempo que repito aquello tan vulgar de "la salud, el dinero y el amor".
Aunque por mi afán de ser concreto ya lo resumo sólo con "SALUD".
Porque no hay salud sin amor, ni sin dinero.
El convenio falla, si no sentimos cariñitos teniendo llena la barriga. Huimos del dolor por caminos variados; filosófico - activista - laboral - tóxico - religioso - fisioterapeutas....
....
Apuntamos a la (nublada) diana del futuro, con el íntimo y básico deseo de no morirnos nunca, configurando proyectiles "descendientes" que se materializan como recuerdos, libros, fotos, hechos.... hijos. Instintos de la especie que nos empujan a multiplicar.
En fin, después de todo (tanto), me da la sensación de que vivir es, más que nada, ENTRETENERSE.
Cada uno se lo hace como sabe o como puede. Nombrando a su entretenimiento con los más sofisticados eufemismos.
Hacer fotos "llamativas" es un modo. Pero no más ni menos importante que capar ranas, indagar sobre la política interior del mambo o fabricar collares con huesos de chirimolla.
Sería (conmovedor) y muy reconfortante que, de una puñetera vez, cada uno pudiera vivir, dejar vivir y hacer vivir con su "entretenimiento"; a ser posible compartido.

Salud y besos

JOROX, Enero 1994

P.D. Se me olvidaba añadir, que desde ahora en adelante pienso incluir en mi doctrina, la maldición a esa penosa y persistente moda de afeitarse los sobacos.

CONFESION

Ultimamente se me consulta mucho sobre extremos que condesen mi discurso, mi "doctrina filosófica". Y hace tiempo que repito aquello tan vulgar de... la salud, el dinero y el amor.
Aunque por mi afán de ser concreto, ya lo resumo sólo con "SALUD".
Porque no hay salud sin amor, ni sin dinero.
El convenio falla, si no sentimos cariñitos teniendo llena la barriga. Huimos del dolor por caminos variados: filosófico-activista-laboral-tóxico-religioso-fisioterapeutas...
Apuntamos a la nublada diana del futuro, con el íntimo y básico deseo de no morirnos nunca, configurando proyectiles "descendientes", que se materializan como recuerdos, libros, fotos, hechos...hijos. Instintos de la especie que nos empujan a multiplicar.
En fin, después de todo (tanto), me da la sensación de que vivir es, más que nada, ENTRETENERSE.
Cada uno se lo hace como sabe o como puede. Nombrado a su "entretenimiento" con los más sofisticados eufemismos.
Hacer fotos "llamativas" es un modo. Pero no más ni menos importante que capar ranas, indagar sobre la política interior del mambo, o fabricar collares con huesos de chirimoll.
Sería conmovedor, y sobre todo muy reconfortante, que de una puñetera vez, cada uno pudiera vivir, dejar vivir y hacer vivir con su entretenimiento. A ser posible compartido.

Salud y besos

PD/ Se me olvidada añadir, que desde ahora en adelante pienso incluir en mi doctrina, la maldición a esa penosa y persistente moda de afeitarse los sobacos.

JOROX, Enero 1994

© Jorge Rueda
Salamanca

Presentación del proyecto

Salvo libros y catálogos es un proyecto dirigido por Julián Barón y Rocío Gutiérrez, anclado a la investigación y a un fondo de catalogación a cargo de Lucía Osuna. Unidos en la afinidad al autor y fieles a su testamento, tomamos como punto de partida mirar aquello que salva y que perdura en libros, revistas, catálogos o cualquier formato de edición en papel o en digital.

> «Es mi voluntad que el contenido de esta maleta y el contenido en fotos diapositivas y CD (digitales) de toda la casa SE QUEMEN concienzudamente y por completo», escribía Jorge Rueda (Almería, 1943-Jorox, 2011) en abril de 2010, en una sencilla hoja de papel amarillo y cuadriculado que incorporaba su membrete. «Incluyo fotos enmarcadas. Es decir, TODAS las fotos y los negativos. Salvo libros y catálogos» (Crespo MacLennan, 2021).



Imagen 1 (p. anterior). *Confesión*, 1994. *Revista Arte Fotográfico*, 500, p. 82. Fotografía de Jorge Rueda.

Imagen 2. Rueda, Jorge. *Jorge Rueda MINIMANIFIESTO*, 1973. *Revista Nueva Lente*, 19 p. 53.

El recorrido —cronológico, siguiendo el último currículum actualizado del autor— pone en valor la visibilidad y relevancia de libros y revistas que hoy en día son referencias en el ámbito profesional, académico y creativo. Una obra en sí misma atravesada por un torrente de artículos, entrevistas, textos críticos y de acompañamiento.

> A menudo se olvida que los fotógrafos también reflexionan y escriben sobre fotografía o sobre otros fotógrafos. Recuperar la figura de Jorge Rueda en todas sus facetas es, sin duda, una iniciativa muy oportuna. Enhorabuena. (Enric Mira, reseña publicada en el libro de visitas del proyecto *Salvo libros y catálogos* —AIrOjO, 2021—).

Desconocer a Jorge Rueda, al autor de fotos, al creador de contenidos, al editor y al pensador es un atentado al patrimonio fotográfico que no debemos, ni podemos, permitir.

Índex. Creación y lectura de una voluntad

En el índex se recoge y comparte el legado de Jorge Rueda, una obra accesible, viva por inconclusa, y patrimonio de la fotografía universal. El índex es la herramienta que ordena, acota y define las heterogéneas publicaciones que conforman el proyecto de creación tras su biografía. Es el documento que aporta la perspectiva objetiva al recorrido bibliográfico del autor, tanto cronológica como creativa. Y es un listado que funciona, además de como índice, como inventario del conjunto del proyecto.

El proceso de catalogación comienza con el diseño *ad hoc*, donde se define qué información es relevante y cómo se trabajará el listado. En este caso, pusimos en común los elementos más interesantes de las publicaciones diversas, y lo más representativo fue definir qué hacía Jorge Rueda en cada una de ellas. La línea cronológica nos permite recorrer cuarenta años de la edición de la fotografía en España; conocer a Jorge Rueda como autor, fotógrafo, editor o crítico que estaba activamente presente en buena parte de los proyectos relevantes, vinculados a la fotografía, del periodo acotado de estudio.

Una particularidad del índex es la necesidad de subdividirse en varios listados anexos, a consecuencia de la cantidad de ítems. Dos listados específicos dedicados a las revistas *Nueva Lente* y *Aquí Imagen*. Otra es el aporte de Jorge Rueda en descubrirnos, a partir de sus textos y portafolios, a fotógrafos y fotógrafas que son, o han sido, referentes de la fotografía en España.

Imagen 3 (p. siguiente). Índex Fondo Jorge Rueda, 2023. Fotografía de *Salvo libros y catálogos.*

FECHA	TIPO	DESCRIPCIÓN	JORGE RUEDA	NODO
1968	**Revista**	**Triunfo, n.º 325**	**Reportero gráfico**	**Yo no soy padre**
1968	Revista	Triunfo, n.º 314; n.º 328; n.º 341; n.º 342	Reportero gráfico	
1971	**Revista**	**Cuadernos de Ruedo ibérico 31-32**	**Fotografía**	**Yo no soy padre**
Septiembre 1971	Revista	Nueva lente fotografía y cine, nº1, setiembre 1971	Selección gráfica	
Octubre-noviembre 1971	Revista	Nueva Lente, n.º 2, octubre 1971	Comité de redacción, director artístico	
Diciembre 1971	Revista	Nueva Lente, n.º 3, diciembre 1971	Comité de dirección artística	
1972	**Libro**	**Horizonte Español Ruedo Ibérico, Tomos 1-3**	**Editor gráfico, reportero gráfico**	**Yo no soy padre**
1972	Revista	Triunfo, n.º 492	Reportero gráfico	
Enero 1972	Revista	Nueva Lente, n.º 4, enero 1972	Comité de redacción, dirección artística	
Febrero 1972	Revista	Nueva Lente, n.º5, febrero 1972	Comité de redacción, dirección artística	
Marzo 1972	Revista	Nueva lente, n.º 6, marzo 1972	Comité de redacción, dirección artística	
1973	Anuario	Cotecflash 73	Fotografía	
1973	Libro	Everfoto 1	Fotografía	
Marzo 1973	Revista	Nueva lente, n.º 13, marzo 1973	Colaborador	
Abril 1973	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 14, abril 1973	Colaborador	
Mayo 1973	Revista	Nueva lente n.º 15, mayo 1973, especial "Japón"	Colaborador	
Junio 1973	Revista	Nueva lente fotografía y cine, n.º 16, junio 73, "Felices fiestas"	Colaborador, texto	
Julio-agosto 1973	Revista	Nueva lente fotografía y cine, n.º 17-18, julio-agosto 73, especial "Minianuario"	Colaborador, fotografía	
Septiembre 1973	**Revista**	**Nueva lente revista de fotografía y cine, n.º 19, septiembre 1973**	**Colaborador, textos, fotografía**	**Yo no soy padre**
Octubre 1973	Revista	Nueva lente, n.º 20, octubre 1973	Colaborador	
Noviembre 1973	Revista	Nueva lente, n.º 21, noviembre 1973	Colaborador	
Diciembre 1973	Revista	Nueva lente, n.º 22 diciembre 73	Colaborador	
Enero 1974	Revista	Nueva lente, n.º 23, enero 1974	Colaborador, texto	
1974	Anuario	Cotecflash 74	Fotografía	
Marzo 1974	**Revista**	**Nueva lente, n.º 25, marzo 1974**	**Colaborador, fotografías, texto**	**Máxima difusión, un millón a un euro**
Abril 1974	Revista	Nueva lente, n.º 26, abril 1975, "La realidad no existe"	Colaborador	
Mayo 1974	**Revista**	**Nueva lente, n.º 27, mayo 1976**	**Colaborador, texto**	**Todo vale, o no**
Junio 1974	Revista	Nueva lente fotografía y cine, n.º 23, junio 74	Colaborador, fotografía, texto	
Julio-agosto 1974	Revista	Nueva lente fotografía y cine, julio-agosto 1974, especial "Quinta generación"	Colaborador, texto, fotografías	
Septiembre 1974	Revista	Nueva lente fotografía y cine, n.º 31, septiembre 1974	Colaborador	
Octubre 1974	Revista	Nueva lente foto-cine, n.º 32, octubre 1975, especial "Photokina"	Colaborador, texto	
Noviembre 1974	Revista	Nueva lente photokina-2, n.º 33, noviembre 74, "La realidad existe"	Colaborador, texto, fotografía	
Diciembre 1974	Revista	Nueva lente foto cine, n.º 34, diciembre 1974, "magnífico!"	Colaborador, textos	
Enero 1975	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 35, enero 1975	Colaborador, textos, fotografía	
1975	Libro	Everfoto 3	Fotografía	
1975	Libro	Nueva lente. Cuatro años de fotografía, Ediciones Nueva Lente	Dirección artística, selección, textos	
1975	Libro	Las fotos sicológicas, Alberto Schommer, Ediciones Nueva Lente	Editor	
1975	Revista	Contrejour photographie actuelle, n.º 11	Autor	
Febrero 1975	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 36, febrero 1975, "Especial Pocket"	Colaborador, texto	
Marzo 1975	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 37, marzo 1975	Portada, colaborador, textos, fotografía	
Abril 1975	**Revista**	**Nueva lente fotografía, n.º 38, abril 1975**	**Portada, colaborador, editorial texto, fotografías**	**Yo no soy padre**
Mayo 1975	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 39, mayo 1975	Coordinación fotográfica, texto	
Junio 1975	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 40, junio 1975	Dirección artística, textos	
Julio-agosto 1975	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 41, julio-agosto 1976		
Septiembre 1975	**Revista**	**Nueva lente fotografía, n.º 43, septiembre 1975**	**Dirección artística, textos**	**Todo vale, o no**
Septiembre 1975	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 43, septiembre 1975	Dirección artística, textos	
Octubre 1975	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 44, octubre 1975	Dirección artística, texto, editorial	
Noviembre 1975	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 45, noviembre 1975	Dirección artística, textos, fotografía, reseña de conferencia	
Diciembre 1975	**Revista**	**Nueva lente fotografía, n.º 46, diciembre 1975**	**Dirección artística, textos**	**Yo no soy padre**
Enero 1976	**Revista**	**Nueva lente fotografía, n.º 47, enero 1976**	**Dirección artística, textos**	**Salvo libros y catálogos**
1976	Libro	Everfoto 4	Fotografía	
Febrero 1976	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 48, febrero 1976	Dirección artística	
Marzo 1976	**Revista**	**Nueva lente fotografía, n.º 49, marzo 1976**	**Dirección artística, textos, editorial, fotografías**	**Máxima difusión, un millón a un euro**
Abril 1976	**Revista**	**Nueva lente fotografía, n.º 50, abril 1976**	**Dirección artística, portada, editorial, fotografía, textos**	**Salvo libros y catálogos**
Mayo 1976	**Revista**	**Nueva lente fotografía, n.º 51, mayo 1976**	**Dirección artística, texto, fotografía**	**Todo vale, o no**
Junio 1976	Folleto	Fotografía Joven Española, folleto de inscripción		
Junio 1976	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 52, junio 1976	Dirección artística, texto	
Julio-agosto 1976	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 53-54, julio-agosto 1976	Dirección artística, textos	
Aeptiembre 1976	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 55, septiembre 1976	Dirección artística, portada, textos	
Octubre 1976	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 56, octubre 1976	Dirección artística, textos	
Noviembre 1976	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 57, noviembre 1976		
Diciembre 1976	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 58, diciembre 1976	Dirección artística, textos	
Enero 1977	Rrevista	Nueva lente fotografía, n.º 59, enero 1977		
Febrero 1977	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 60, febrero 1977	Dirección artística, texto	
Marzo 1977	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 61, marzo 1977		
Abril 1977	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 62, abril 1977	Dirección artística	
Mayo 1977	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 63, mayo 1977		
Junio 1977	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 64, junio 1977	Ddirección artística, textos	
Julio-agosto 1977	Revista	Nueva lente, n.º 65-66, julio-agosto 1977, "Tokyo"		
Octubre 1977	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 68, octubre 1977	Dirección artística, textos	
Diciembre 1977	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 70, diciembre 1977	Dirección artística, textos, entrevista	
1978	Catálogo	Encuentros fotográficos en Arles	Comisario	
1978	Libro	Fantastic photography in Europe 1976-1978	Fotografía	
1978	Libro	European Colour Photography, The Photographers' Gallery London	Fotografía	
1978	Revista	Zoom Especial fotografía española, n.º 20	Portada, editorial	
Enero 1978	Revista	Nueva lente fotografía, n.º 71, enero 1978	Dirección artística, texto	
Febrero 1978	Revista	Nueva lente, n.º 72, febrero 1978	Portada, sección creativa	
Marzo 1978	Revista	Nueva lente, n.º 73, marzo 1978	Sección creativa	
Abril 1978	Revista	Nueva lente, n.º 74, abril 1978	Sección creativa, texto	
Mayo 1978	Revista	Nueva lente, n.º 75, mayo 1978	Sección creativa, editorial	
Junio-julio 1978	**Revista**	**Nueva lente, n.º 76-77, julio-agosto 1978**	**Sección creativa, texto**	**Todo vale, o no**
Noviembre 1978	Revista	Nueva lente, n.º 80, noviembre 1978	Director	
Diciembre 1978	**Revista**	**Nueva lente, n.º 81, diciembre 1978**	**Portada, abandona la colaboración en la revista**	**Todo vale, o no**
1979	Revista	La photographie fantastique, Contrejour	Fotografía	
1979	Encuentros	Encuentros fotográficos de Andalucía	Director	
1983	**Revista**	**Aquí imagen n.º 20**	**Colaborador, entrevista**	**Yo no soy padre**
1983	**Revista**	**Aquí imagen n.º 3**	**Portada, texto, curador**	**Todo vale, o no**
1983	Revista	Aquí imagen n.º 4	Portada, textos, fotografías	
1983	Revista	Aquí imagen n.º 5	Portada, textos, curador	
1983	Revista	Aquí imagen n.º 6	Portada, texto, curador	
1983	Revista	Aquí imagen n.º 8	Portada, texto	
1983	Revista	Aquí imagen n.º 13	Portada, fotografías, texto, curador	
1983	Revista	Aquí imagen n.º 14	Fotografía de Jorge Rueda	
1983	Revista	Aquí imagen n.º 10	Portada, fotografías, textos	
1983	Revista	Aquí imagen n.º 11	Portada, textos, curador	
1983	Revista	Aquí imagen n.º 7	Portada, texto	
1983	Revista	Aquí imagen n.º 9	Portada	
1983	Revista	Aquí imagen n.º 12		
1983	Revista	Aquí imagen n.º 28	Portada	
1983	Revista	Aquí imagen n.º 38	Portada	
1985	Catálogo	Fotoplin, festival Fotoplin de Málaga	Portada, fotografía, director del festival	
1985	Catálogo	La fotografía en el Museo. Museo Español de Arte Contemporáneo	Fotografía	
1985	Revista	Photovision n.º 14, "50 años de color"	Autor	
1986	**Revista**	**La Luna de Madrid, n.º 31**	**Texto, fotografías**	**Máxima difusión, un millón a un euro**
1987	Catálogo	Escenarios de una guerra (Una visión fotográfica actual). Canal de Isabel II, Madrid	Fotografía	
1987	Catálogo	Escenarios de la guerra. Una visión fotográfica actual. II Bienal de la fotografía artística en Córdoba	Fotografía	
1988	Revista	Photovision n.º 20 "Fotografía española 1968-1988"	Fotografía	
1989	Libro	Creació fotográfica a Espanya, 1968-88	Fotografía	
1989	Revista	Revista Lápiz Internacional del Arte, n.º60 (verano)	Artículo	
1991	Revista	El paseante, n.º 18-19 Capricho español	Texto, fotografía	
1991	Catálogo	Cuatro direcciones, fotografía contemporánea española 1970-1990	Portada, fotografía, investigación	
1991	Catálogo	Fotógrafos contemporáneos andaluces fotografía		
1991	Cartel	Imagina, fotografías de Jorge Rueda	Cartel, fotografía	
1991	Libro	La vanguardia fotográfica de los años setenta en España, Enric Mira	Cita	
1992	Libro	Imagina, Un proyecto en torno a la fotografía	Fotografía	
1992	Libro	The Spanish vision, La visión española. Fotografía Contemporanea de Autor. 1970-1990	Fotografía	
Octubre 1993	Libro	Nueva lente. Jornadas de estudio, mesa redonda	Ponente	
Octubre 1993	Catálogo	Nueva lente. Jornadas de estudio, catálogo	Fotografías, textos	
Octubre 1993	Folleto	Nueva lente. Jornadas de estudio, folleto		
1994	**Revista**	**Arte Fotográfico n.º 500**	**Texto**	**Yo no soy padre**
1997	**Libro**	**Mal de ojo**	**Autor**	**Salvo libros y catálogos**
1997	Libro	Historia de la fotografía en España, Publio López Mondéjar. Lunwerg	Investigación	
2000	**Libro**	**Desatinos**	**Autor**	**Yo no soy padre / Salvo libros y catálogos**
2000	Revista	Boletín de Arte, Universidad de Málaga, departamento de historia del arte, n.º 21	Cita	
2000	Libro	150 Años de Fotografía en España. Publio López Mondejar. Lunwerg	Fotografía, investigación	
2001	Catálogo	Proyecto focus: Una misión fotográfica. Fundación temas de arte	Fotografía	
2002	Revista	La cámara oscura, n.º 25	Portada, fotografía	
2003	Catálogo	El arte de la fotografía. El papel de la Fotografía. Instituto Cervantes	Fotografía	
2003	Catálogo	Vigo Visións, Ayuntamiento de Vigo	Fotografía	
2004	Catálogo	Agua al desnudo, Fundación Canal	Fotografía	
2005	Catálogo	La Fotografía en la Colección del IVAM	Fotografía	
2005	Catálogo	Málaga, miradas de hoy. Diputación de Málaga	Fotografía	
2005	Catálogo	Vidas Privadas. Fundación Fotocolectania	Texto	
2006	Calendario	Calendario LUCAM 2006	Fotografía	
2006	Libro	Una aproximación visual a la guitarra, Ayuntamiento de Málaga	Texto, fotografía	
2006	Catálogo	Piezas selectas. Fotografías de la colección del IVAM	Fotografía	
2007	**Libro**	**Human. Editorial Lunwerg, edición numerada**	**Autor**	**Salvo libros y catálogos**
2007	Libro	Human. Editorial Centro Andaluz de la Fotografía	Autor	
2007	Catálogo	Encuentros de arte de Genalguacil, Diputación de Málaga		
2007	Catálogo	Miradas españolas sobre la experimentación en la colección de fotografía del IVAM	Fotografía	
Septiembre 2007	Revista	mus-A, revista Centro Andaluz de la Fotografía, año V, n.º especial	Contraportada, fotografía	
2008	Revista	FOTO, n.º 287	Artículo	
2008	Catálogo	Mutaciones, Getxophoto	Fotografía	
2009	**Digital**	**News de Córdoba**	**Portada, portafolio**	**Todo vale, o no**
2009	Tesis	Del fotoconceptualismo al fototableau, Juan Albarrán Diego, Ediciones Universidad de Salamanca	Entrevista	
2009	Catálogo	Mi ropa interior favorita, recordando a Isadora. Sala de exposiciones del Centro Cultural Provincial	Fotografía	
2009	Folleto	Fotomarías, la fotografía como proyecto vital. Inscripción a taller. Diputación de Málaga		
2010	**Nota**	**Voluntad autor**		**Salvo libros y catálogos**
2011	Libro	Hombres y mujeres en Andalucía. Imágenes desde el arte contemporáneo. Elena Sanchetti	Investigación	
2012	Catálogo	Jorge Rueda: Human. Centro de Arte de Alcobendas	Autor	
2012	Folleto	Inventando el mundo (...). Concejalía de Educación y cultura, Leganés	Portada folleto, fotografía	
2013	Libro	Diccionario de fotógrafos españoles. La Fábrica y Acción Cultural Española	Fotografía	
2015	Catálogo	Otono Fotografico, XXXIII Edición Festival de arte, artes gráficas y fotografía	Fotografía	
2015	Libro	Fotografía en España historia, tendencias, estéticas (1839-2015). Carmelo Vega	Fotografía, investigación	
2017	Libro	Cincuenta fotografías con historia. José María Díaz Maroto y Félix Fuentes. Signo editores	Fotografía	
2017	Calendario	Calendario 2017, Centro Andaluz de la Fotografía 1992-2017	Fotografía	

Capítulos. Nodos que nos permiten mirar, hoy, a la creación, edición y divulgación de la fotografía

En los primeros pasos del proyecto de documentación e investigación, como hemos referido, nos desborda la numerosísima cantidad de ítems y la variedad de contenidos, lo que nos conduce a la necesidad de acotar y elaborar distintos contenedores comunes para clasificar el material que nos descubren las referencias biográficas impresas de Jorge Rueda.

Convencidos de que es solo una selección posible, que bien podría ser otra u otras distintas, decidimos albergar en cuatro capítulos estrechamente ligados a su autor el desarrollo creativo del proyecto.

Yo no soy un padre. Abordar la paternidad del surrealismo fotográfico en España

Entre 1970 y 1972 Jorge Rueda trabajó como reportero gráfico de *Triunfo* y *Ruedo Ibérico*, donde firmó con dos seudónimos: Fotos Pizzi y J. Duper.

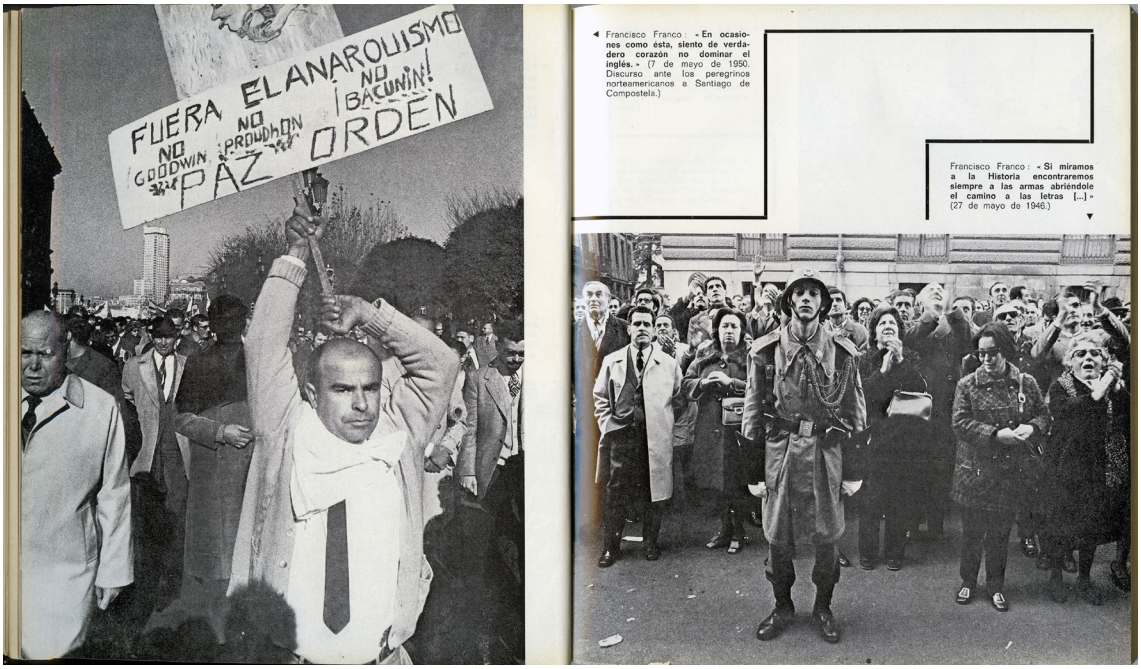


Imagen 4. Fotografías, 1971. Cuadernos *Ruedo ibérico*, 31-32. Fotografía de Jorge Rueda.

Imágenes de ese periodo están presentes en sus fotomontajes de época y su obra posterior. Son *njep*, 1972, *lolafile*, 1974, o *blanc*, 1974, publicadas en *HUMAN*; *mesón*, 1973, publicada en

Everfoto; *marifile*, 1973, publicada en *Cotecflash*; y *militegr*, 1975, publicada en *Aquí Imagen*.

Muchas voces cuelgan a Jorge Rueda el sambenito de ser el padre del surrealismo fotográfico en España. Y nos preguntamos, ¿por qué? Y, de ser así, ¿dónde están sus hijos? ¿O sus nietos? En el encuentro para profesionales organizado junto a Fiebre Photobook, debatimos sobre estas preguntas. Moderado por Rocío Gutiérrez con la participación de Carlos F. Villasante, Montserrat de Pablo, Félix Lorrio y Sonia Berger, e intervenciones de Julián Barón, Lucía Osuna y Jaime Narváez, se encuentra editado íntegro en el canal de YouTube de salvolibrosycatalogos.

> *Nueva Lente* se opuso al pictorialismo y a la fotografía de corte neorrealista, habitual en los círculos de las agrupaciones fotográficas. A partir de 1975 y bajo la dirección de Jorge Rueda, la revista prestó especial atención a una fotografía más onírica y antidocumental, en consonancia con lo que Lorenzo Merlo, director de la Galería Canon de Ámsterdam, denominó como fotografía fantástica (Zelich, 2018).

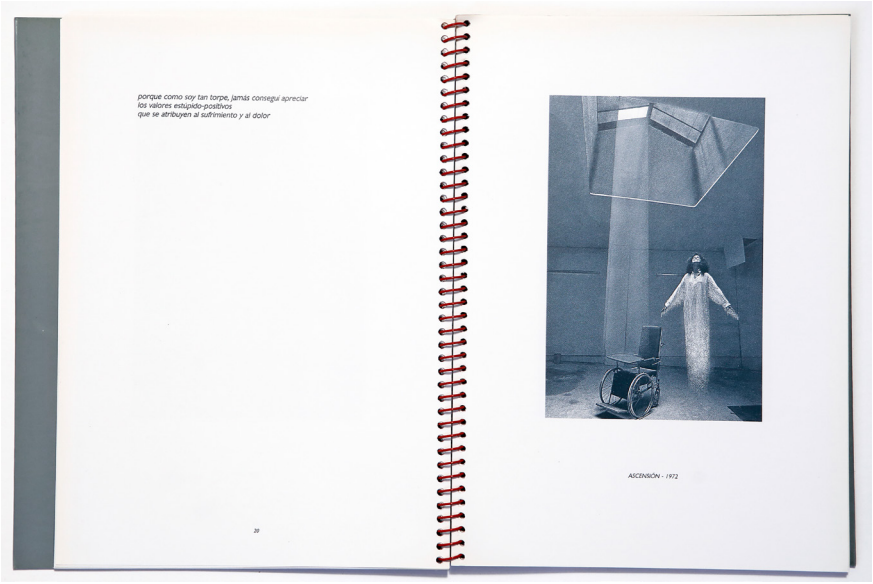
Más allá de la clasificación de ser el padre de la fotografía surrealista española —que no compartía, y sí la citada fotografía fantástica—, el gran diferencial de la obra de Jorge Rueda es que él decide qué hacer con su obra, cómo y cuándo.

No debemos quedarnos, únicamente, con lo obvio reflejado en su testamento, escrito de puño y letra, sino que es necesario ahondar en la coherencia del autor a lo largo de una carrera de vida profesional. De una parte, expresado en su «la vaca también come, no participará en proyectos editoriales que no contemplan retribución, por derechos de reproducción, de sus fotografías.

> Estaba claro que Jorge Rueda no quería que nadie se pudiera aprovechar de su archivo para ponerse medallas en el descubrimiento de otro Jorge Rueda en un futuro. Para él, ser «fotógrafo» no solo era apretar el disparador de la cámara en cualquier circunstancia. El fotógrafo es el curador, también el editor de su archivo. El que toma las decisiones pertinentes para integrar o apartar imágenes, por buenas que estas parezcan. Así, hoy nadie puede ocuparse de seguir siendo Rueda después de muerto Rueda. Fue tajante.
>
> Mientras vivió interpretamos sus proclamas incendiarias como un rechazo a la apropiación indebida del mercado. Que nadie pudiera sacar partido económico de su trabajo más allá de su vida. «La vaca que da la leche también tiene que comer». Pero según pasa el tiempo vemos en su voluntad un rechazo al apropiacionismo y la tergiversación de las ideas. Las fotografías son ideas volátiles que se posan inconscientemente en la obra de otro autor, la enriquecen y cambian su color. Jorge Rueda al morir

> rompió su molde, quemó su archivo, pues no tiene sentido que otros metan mano más allá de su existencia en aquel conjunto de ideas que únicamente ilustraban los gestos de su vida. Se acabó (Terré, 2021).

De otra, el gusto por reeditar sus imágenes al pasar de los años. Creando versiones de *pepín* (o *pepino*), *ascen* (o *ascensión*), *archipiélago* (o *archipiélaga*), *mullereta* (o *mulleret*), u otras.



Nos llega a las manos *Frido Troost, An Educational Archive of 2863 slides* (Campany y Koo-men, 2020), libro en el que está reproducida la foto *Ascensión* —en su primera concepción—, indicando autor anónimo. El profesor homenajeado en este libro desconocía a Jorge Rueda, pero no por ello dejó de ser parte la imagen, durante años de docencia, de sus clases de fotografía.

Las nuevas imágenes son consecuentes con la evolución de su mirada y con el desarrollo y la evolución técnica de la fotografía. La aparición del Photoshop es, para Jorge, el laboratorio que no le limita ni le genera dependencias. Que le permite editar sus fotos, analógicas y digitales, bajo su control y absoluta maestría en el retoque fotográfico, que no se debe confundir con el uso de filtros, acciones o funciones predefinidas.

Este proceso de revisión del autor, consciente y sin prejuicios, de remirar sus obras y dialogar nuevamente con ellas, con

Imagen 5. *Ascensión – 1972*. Libro *Mal de ojo*, pp. 20-21, 1997.

entusiasmo por el abanico de opciones ante su mirada, merece un apunte. Hay que tener en cuenta que el proceso de creación de retoque sobre el negativo, o la diapositiva, es para Jorge —a más de un dejarse las pestañas que expresa en numerosas ocasiones— lo que otorga independencia al resultado final —a su gusto—, liberado de operarios, revelados o técnicas que no le daban los acabados deseados.

Por esta chapa y pintura —en palabras de Rueda—, ha pasado su obra antes ya, pero especialmente con ocasión de la exposición antológica «HUMAN» que organizó el Centro Andaluz de la Fotografía (CAF) en 2007[1]. La tecnología, con nuevos procesos de edición, al servicio de la mayor expresión de su creatividad. El revelado analógico implicaba, para Jorge Rueda, unos límites que rompió, aún con más entusiasmo, a partir de 1990 cuando encontró un nuevo laboratorio a merced de su imaginación.

[1] En 2007 se inauguró la nueva sede del CAF en el antiguo Liceo de Almería.

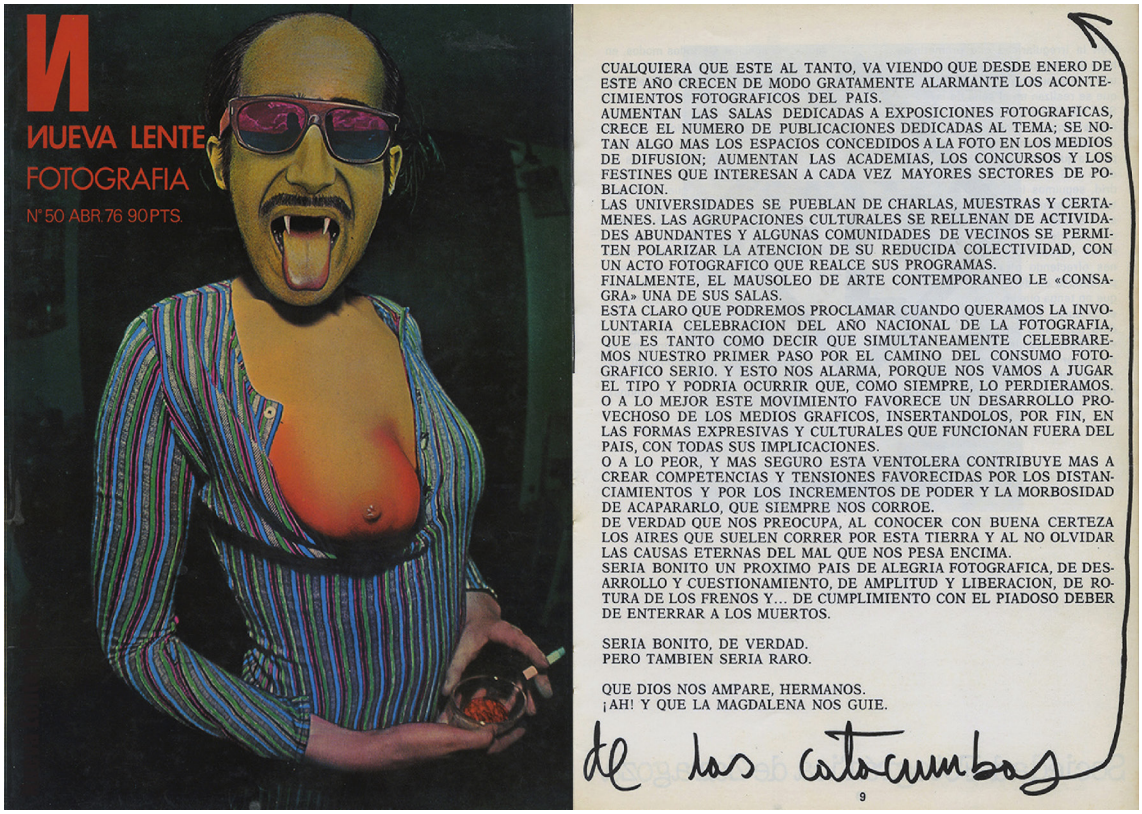
Máxima difusión, un millón a un euro. Criterios de la edición fotográfica

El valor de la edición de fotografía en la voz de Jorge Rueda es clave, en tanto que permite la universalidad y la amplia difusión de las imágenes, poniendo al alcance de la sociedad la fotografía por medio de las publicaciones de libros, revistas y catálogos.

> A Jorge Rueda no le interesaba la fotografía como objeto de culto, con ampliaciones numeradas, para museos o galerías. Para Rueda el valor de la fotografía consistía en la reproducibilidad, no solo fotográfica, sino en las ediciones impresas, considerando estas como piezas originales que permitían mayor difusión y llegar a más público que una fotografía colgada en un museo o galería. De hecho, algunas de sus obras son montajes realizados directamente en la imprenta. Y precisamente por eso daba mucho valor a la edición gráfica, a la calidad de impresión, los ajustes de color, el tipo y la calidad del papel, etc. (de Pablo, 2020).

En la muestra *on line* presentamos una selección, mínima, con intención de que el visitante recorra el proyecto por los mismos caminos que nosotros. Visibilizar cómo la documentación e investigación tras las ediciones de fotografía en España abren la visión de una obra, en gran parte desconocida, pero viva en cada página impresa. El diseño de Jaime Narváez y la programación de Jon Unibaso estimulan a mirar, aunque solo sea la punta del iceberg, la obra de Jorge Rueda como no se había visto antes.

La creación del proyecto habita en la muestra y nace con vocación de permanencia, como intervención para la mayor



divulgación de la fotografía. Marca un camino, no único, sí de máxima difusión. Y acerca la fotografía a las aulas y a los hogares. La misión del artefacto creado es poner a disposición, y exhibir, la obra de autor publicada, en formatos y canales accesibles, al grito de «¡Hazlo por ti misma!».

Imagen 6. *Mulleret y de las catacumbas*, 1976. Revista *Nueva Lente,* 50, portada y p. 9. Fotografía de Jorge Rueda.

Todo vale, o no. Director artístico y oteador

Jorge Rueda fue cofundador y director artístico de las revistas *Nueva Lente* y *Aquí Imagen*. En este periodo, de 1973 a 1985, cultiva diferentes perfiles: editor, director artístico, oteador... y fotógrafo. En 1978 se le encarga la dirección artística de la presentación de la fotografía española en Arlés. En esta selección, como en otras intervenciones posteriores, Jorge Rueda remarca la necesidad de la amplitud de miras para que la fotografía salga de los salones y evolucione sin corsés.

> ¡Hay que trabajar, señores! Van a ocurrir cosas de la foto para hartarse. El que se queje de no tener lugar para enseñar lo suyo será por vicio o porque quiere ocultar la vergüenza de no tener nada que contar (Rueda, 1976).

Imagen 7 (p. siguiente). *Un grito*, 1975. Revista *Nueva Lente*, 46, p. 9. Fotografía de Jorge Rueda.

— hermano fotografo
— si quiero entrar con mis fotos en "tu casa", tendré que hacerme amplio —
— si de verdad quiero volcarme en mis entregas, no será con el engaño de este turbio lenguaje que me subió a la gloria —
— hermano lector y hermano hombre; si tú y yo no nos llegamos, no es por ti sino por mí — porque invente un dialecto raro y "nuevo", que hiciera única mi imagen pública, y porque queriendo o sin querer, te desprecié olvidando que me esperas al otro extremo de la onda con tus antenas buscando sintonía —
— porque estas solo como yo y me necesitas — porque estoy solo como tu y te necesito — y si está claro que tú y yo nos buscamos, está oscura la frecuencia en que emitimos la llamada —

UN GRITO

— nos inyectaron que es mejor ser héroe — nos marcaron con el hierro del martirio — nos envenenan con la fiebre de los genios y al mismo tiempo nos desvian del camino negro que conduce a esos laureles, para que el hambre de ser nos mate el coraje y nos consuma, haciéndonos rentables y domésticos —
hermano hombre, no busques los misterios tras el cebo — ser UNICO está hecho; no hay que partirse la cara en conseguirlo, ni envolverse en la muleta de ese engaño — se es único al nacer y allí mismo empieza el camino hacia lo múltiple, hacia SER TODOS — porque ser todos es rentable para todos y así el domador perdería nuestros zumos — por eso nos desnue, nos fustiga y nos confunde — por eso nos divide en clases, idiomas y fronteras, para que ciegos pongamos nuestro huevo en su corral —
hermano hombre; que el lenguaje o la brisa que propones en tus fotos sea CALIENTE y COMPARTIBLE; que no te masturbe un sofisticado sueño jeroglífico, porque esperan tu relato centenas de ajenos deseos de sentirte —
— no te pierdas hermano, amigo, compañero — no me pierdas que yo lucho y vivo por ganarte —
— que esa rica corriente que entre tú y yo se genere, sea la fuerza que se oponga a que nos lleven a la tumba los novios de la muerte —

JORGE RUEDA

9

A su trabajo como director artístico se suma su voluntad de oteador. Entre sus textos encontramos reseñas o textos de acompañamiento valorando las propuestas visuales con reveladores porfolios publicados de fotógrafos y fotógrafas. Una labor como creador de contenidos y de pensamiento sobre la fotografía que en Jorge Rueda es una actividad prolija, de alto interés, como recoge el índex con detalle. Labor que inicia en *Nueva Lente*, y continuará en *Aquí Imagen* y en posteriores publicaciones impresas o digitales.

Hemos recogido una selección de autores a quienes Jorge Rueda dedicó textos y cuya obra fotográfica exhibió: Joan Fontcuberta, Manuel Falces, Matilde Sanchez, Eugenio Forcano, Hamilton, Verena Von Gagern, Thornton, Alberto Schommer, Ernst Haas, Charles Sawyer, Illeras, Ouka Leele, Roberto Molinos, Carlos F. Villasante, Rafael Navarro, Carlos Pérez Siquier, Ciuco Gutiérrez, Antonio Bueno, Leonardo Cantero, Ricard Terré, Chema Madoz, Tomy Ceballos, Ramón David, Jacinto Esteban Benito, Carlos Canet, Roc y Carlos Barranco, entre otros.

Trasciende de esta faceta de oteador seleccionar las primeras imágenes publicadas de Chema Madoz, o las de Ricard Terré, de la escuela documentalista catalana, tan dispar a la mirada fantástica de Rueda. Otorga credibilidad a un deber: divulgar y publicar las distintas maneras de ver y de hacer fotografía. Desde el rigor y poniendo el acento en el criterio, no en afinidades visuales, menos personalistas o de mercado. Con rotunda disposición a mirar afuera, abrir las fronteras —locales, autonómicas y nacionales—, propiciar exhibiciones en galerías internacionales e invitar a fotógrafos internacionales a publicar en España.

> En marzo de 1978 se celebró en la Universidad de Salamanca el congreso constituyente de la Confederación Española de Fotografía, que agrupó a las distintas federaciones del país y pasó a formar parte de la Fédération Internationale de l'Art Photographique (FIAP). Ese mismo año veintisiete fotógrafos españoles, seleccionados por el director de *Nueva Lente*, Jorge Rueda, participaron por primera vez en los Encuentros Internacionales de Arlés (IX edición). Coincidiendo con el anuario Everfoto 5 se celebraron en 1980 en Barcelona las Jornadas Catalanas de Fotografía en las que se debatió la necesidad de una apertura al exterior (Sánchez Vigil, 2016).

Salvo libros y catálogos toma de las fuentes vivas el testimonio para contrastar la voz de Jorge Rueda. Colegas y amigos que compartieron espacios y foros fotográficos, ambientes profesionales y académicos, y vida con Jorge Rueda compilan el material etnográfico, flujo de información, documentos textuales o gráficos que otorgan veracidad y criterio a su pensamiento escrito. Acopiado en múltiples formatos, desde la entrevista a lo epistolar. Coincidentes en su incansable y tenaz esfuerzo contra la mediocridad y la repetición.

Imagen 8 (p. siguiente). *Recreativo Español - Arlés*, 1978. Revista *Nueva Lente*, 76-77, p. 11. Fotografía de Jorge Rueda.

Recreativo Español - Arlés



Por razones del destino me he visto envuelto en la rara invitación de seleccionar y presentar a un grupo de fotógrafos españoles que nutra la participación de nuestro país en los IX Encuentros Internacionales de la ciudad de Arles, que se celebran este año.

Asuntos de este tipo siempre comprometen, y desde el primer día sé lo que me caerá encima:

Por una parte, un espacio limitativo para exponer, con un número abundante de nombres y de campos para elegir: «creativos», «profesionales», aficionados»...

Y, por otra, la cada vez más cierta evidencia de no saber qué hacer, ni cuáles son las atribuciones o elementos de juicio que han de manejarse al aglutinar un personal y contar con él. Porque, aunque parezca lo contrario, no me va bien al cuerpo el negocio de ser juez ni responsable.

Y por ello aquí me veo, pareciendo «responsable» de un acontecimiento que inevitablemente se me queda grande, porque, desde luego, sé que NI ESTAN TODOS LOS QUE SON NI SON TODOS LOS QUE ESTAN, si miramos con rigor el panorama de nuestra fotografía. Así que voy a justificarme, porque quiero justificarme:

Dejo constancia de que no comparto a ciertos autores, ni a ciertos trabajos. Pero la suerte me condena a contar con ellos, porque forman parte de la expresión fotográfica española y la seriedad de su trabajo les otorga puntos, que de uno u otro modo pesan en nuestro presente gráfico o han pesado. No los quiero, sí, pero están ahí y dan guerra.

Sé que hay más gente que trabaja y que lucha en dar a luz sus retoños de gelatina, pero no se mueven suficiente o no los veo. También otros muchos repiten el eco de imágenes nada suyas y no he creído que debieran venir con nosotros. Algunos, en fin, no me caben. No queda sitio.

Sin embargo, tampoco es grave. Tiempos vendrán en que la áspera España tenga otras cabezas, que harán distintas selecciones igualmente fallidas. Porque seleccionar es eso: fallar. Y claro que sonarán otras trompetas con sonidos semejantes. Y nuevos hombres de nuestra cultura pasearán las banderas (que para eso son). Yo, de verdad, ni sé ni quiero hacerlo mejor.

Ciertas ferias no me gustan, tampoco ciertas comidas, aunque las coma para conservar «el equilibrio», pero... Empezamos a estar de moda. Temo que a muchos conviene que estemos de moda. Y así vamos a lucirnos en la feria del ganado fotográfico, esperando mejores aires. El año que viene será otra cosa. Siempre debería ser OTRA COSA.

JORGE RUEDA

Salvo libros y catálogos. La voluntad de un legado

En el prólogo del catálogo de *Vidas Privadas* (Foto Colectania, 2004)[2], Jorge Rueda deja constancia de su amenaza de hacer una pira con su archivo fotográfico si no recibe respuesta de conservación por parte de alguna institución interesada en él.

[2] *Vidas Privadas* es una selección de los fondos de la colección de la fundación.

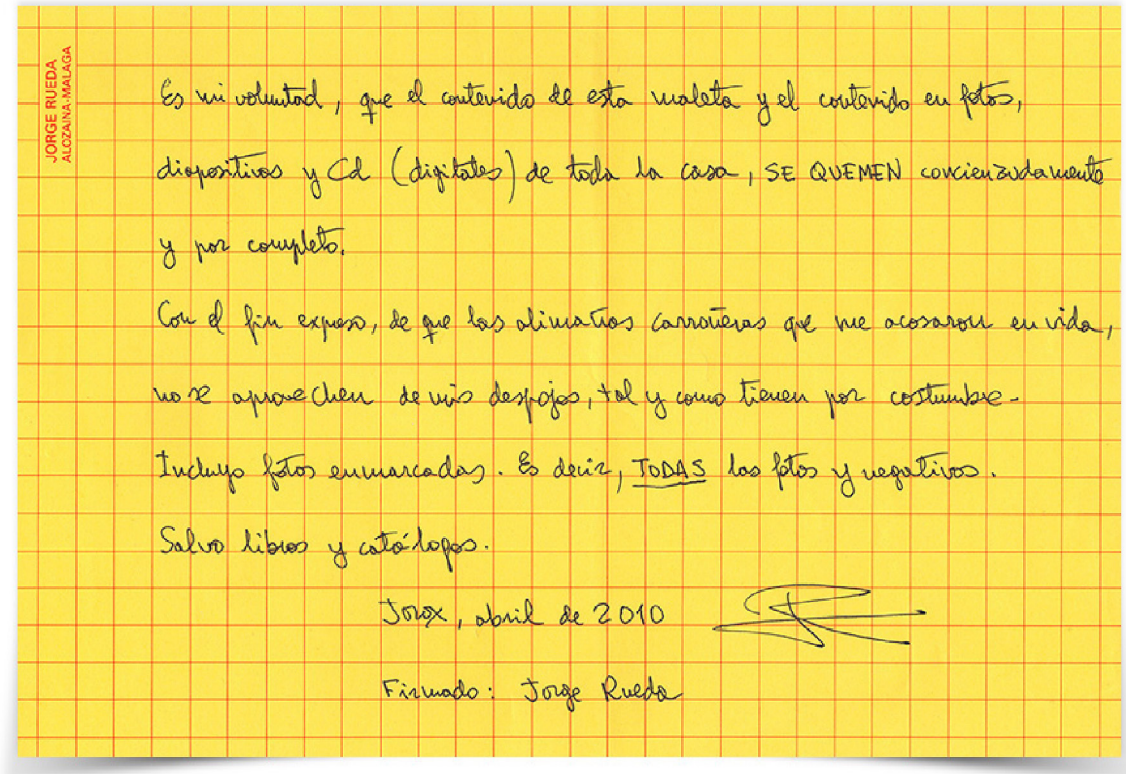


Imagen 9. *Voluntad*, 2010. Fotografía de Jorge Rueda.

Tras salir del hospital, en noviembre de 2010, y volver a casa en Jorox comienza a organizar el acto, que había de ser grabado, con la quema de negativos, *vintages* y fotos en soporte papel o digitales, cuidadosamente conservados en su estudio. La grabación la dirigió Carlos Canal. Su muerte fulminante le impide presenciar la pira y el rodaje de *El espíritu de la coherencia*.

> Frente a este dictado nos hacemos muchas preguntas. ¿Se ha olvidado Jorge de indultar a sus fotomontajes y autoediciones?

> Ciertamente es este legado el que podría haberle aportado algún beneficio económico a sus herederos, sin merma de su discurso creativo. La edición de los fotomontajes lleva implícita la marca del autor, es en sí una edición, pero única. Quizá eso no se tendría que haber quemado. *Salvo libros y catálogos y fotomontajes*, tendría que haber escrito Jorge. Pero no lo hizo. En cualquier caso, entendemos esa radicalidad de discurso, puesto que los libros van cosidos y llevan las leyendas y los títulos necesarios para cerrar su interpretación. Los libros los tiene «cualquiera» que los haya comprado en su día. Mientras que las obras sueltas se prestarán a estar allá donde su autor no hubiera querido. Ojalá que, para el resto de sus admiradores, todas esas obras únicas estén publicadas en libros o en catálogos.
>
> Esa es la otra pregunta que nos hacemos: ¿fue capaz de publicar todo aquello necesario para dejar un legado completo de sus ideas, de sus visiones en libros y catálogos? El compendio que está recopilando *Salvo libros y catálogos* demuestra que Jorge Rueda tenía clara la huella que dejaba en las publicaciones en el momento que da la orden de quemar su archivo (Terré, 2021).

El «Fondo Jorge Rueda», ya hemos comentado, es extenso en soportes de publicación y variados formatos de edición. A las mencionadas reseñas sumamos relatos, cartas, entrevistas e intervenciones. Resultando necesaria hacer una clasificación de la catalogación, a saber, en:

- Publicaciones en soporte papel. Libros, catálogos, revistas, fascines, etc.
- Publicaciones en soporte digital. *Zonecero*, *Aulafoto*, *NEWS*, *AlrOjO*, etc.
- Publicaciones de foros y eventos fotográficos en España y otros países.
- Entrevistas e intervenciones publicadas.
- Epistolar. Cartas y correos aportados.

Habría que añadir un anexo con las ampliaciones de la obra de Jorge Rueda en colecciones privadas e institucionales. Sin ser este el objeto del proyecto, sí vemos en este listado un complemento para la trazabilidad de las colecciones personales o de instituciones como el MNCARS, IVAM, Colección Alcobendas, Centro Andaluz de la Fotografía, Fundación Canal, Foto Colectania y Real Sociedad Fotográfica de Madrid.

Este recorrido tras la concepción de Rueda nos ha permitido responder a la pregunta de la historiadora de fotografía Laura Terré expresada en «La cara B de la voluntad de Jorge Rueda». Alto y claro: s*í, Jorge Rueda dejó publicado el conjunto de su*

¡OIGA USTED!

¡OIGA USTED!

Señoras y señores:

Nos hemos reunido aquí para participar al mundo la aparición del invento más portentoso de todos los tiempos.

Se trata, simple y sencillamente, de un aparato fotográfico con fusil sincronizado e incorporado al mismo cuerpo del objetivo, que realizará de un modo simultáneo el bidisparo perfecto para poder con él sujetar a esa escurridiza REALIDAD que tanta lata da y tan pocos respiros deja. Será un aparato perfecto que producirá (sin retroceso) dos disparos a un tiempo, realizando una captura doble y completa que eternizará para siempre la imagen de LA VIDA MISMA.

Tras este logro, que ocupará de inmediato la principal sala del más importante museo mundial, morirán todos los vanos intentos de personalización y particularización del arte, que tanto alteran el normal desenvolvimiento de mis funciones gástricas y que, por otra parte, desconciertan de mala manera a los jóvenes valores de la profesión.

Con el día memorable en que la fama y los poderes me respalden renacerá la olvidada época de oro de la fotografía. Se fotografiará, por fin, como se debe, como está mandado, como siempre fue, como a mí me gusta. Y, por fin, la ansiada paz volverá a nuestros hogares.

Todo poseedor de una cámara deberá ostentar la autoridad que la solicite, su correspondiente licencia y un certificado de buena conducta, extendido por el alcalde de barrio de su residencia, garantizando la corrección de sus modales.

Implantaré la edificante costumbre de ofrecer gratuitamente una elegante corbata a todo comprador de un aparato fotográfico. Y será detenido y puesto a disposición judicial, en cualquier circunstancia, todo fotógrafo que, olvidando las elementales normas de moral y buenas costumbres, sea responsable de una imagen no sujeta a la decencia y a las reglas de estética y compostura que yo decrete.

Se ejercerá un rigurosísimo control aduanero para impedir la importación clandestina de elucubraciones «creativas» que tienen lugar en mentes retorcidas y en países apartados de la fe.

No podrán in...

¡Caballero, repórtese! ¡Ya está bien!

Caballero, caballero, no nos enseñe el plumero.

Espérese a ser mayor. Cuando termine su servicio militar, entonces le dejaremos hablarnos casi de tú a tú. Mientras tanto, oiga, porque luego le haremos un examen para comprobar si le aprovechó.

¡OIGA USTED!

Hace tiempossss ya que las preocupaciones fotográficas se pierden en complicadas disquisiciones sobre «lo real», lo irreal, lo surreal, lo fantástico y ahora «lo hiperreal». La cosa viene de largo (y lo que le cuelga). Ya hay quien se atreve a confundir mezclando «lo real», lo soñado, lo pensado, lo temido o lo esperado.

¡Caballero, asómbrese! Se percibe, descubre y comprueba que casi todo es semejante a nivel de sensación, y que tanto o más puede azorarnos un pensamiento o un sueño que un hecho cotidiano.

Caballero, es evidente que cada día resulta más difícil trazar la raya que separa LO QUE PASA de LO QUE UNO CREE QUE PASA (o de lo que quiere que pasara). No sé si nos explicamos con claridad, caballero.

Lo que desde luego sí sabemos es que desde entonces, más o menos desde ese descubrimiento, nuestro trabajo, nuestra conducta y nuestras maneras se mueven dentro de esa ambigüedad o de esa amplitud, y de verdad que nos encontramos mejor y con más aire.

Caballero, hemos hecho muchas fotos «reales». Fotos que, por otra parte, nos conmovían, porque todo lo creíble es demasiado digestivo. Fotos que en todo caso están tan lejos de lo real, como las que últimamente le proponemos, puesto que nadie, ¡oígalo bien!, ¡NADIE! puede pretender el título de realidad con un trozo de cartón impresionado.

Convénzase de una puñetera vez, Caballero. Le estamos dando razones (aunque no son necesarias para nosotros). Una foto no es más que un signo, una representación gráfica de cosas que pasan, más o menos provocadas, dentro de un concepto de realidad tan ampliable o interpretable como quiera el sujeto que las produce.

Decimos que no necesitamos razones, porque preferimos sustituirlas por nuestra experiencia para basar en ella las argumentaciones de nuestro trabajo. Que, ciertamente, no tiene que ser, ni es, definitivo ni constante, como mortales que somos.

Caballero, hemos fabricado fotos sociales, fotos políticas, fotos repletas de «belleza»... y llegó, inevitablemente, el empacho. Ahora fabricamos imágenes que confesamos inexplicables, pero que reconocemos poderosas y que nos reconfortan más aunque no brillen por su claridad (dialéctica) y se muevan en aguas de sensaciones más bien imprecisas. ¿Y qué?

Hemos leído poco, caballero. Nuestra capacidad analítica se durmió y no sabemos ser expectadores netos, simples y asépticos testigos de LA VIDA MISMA.

Se nos va la mano, se nos cuela el morbo o la mala baba, o la imaginación, o la «personalidazzzz». Y cuando hacemos algo, inevitablemente se nota que lo hicimos NOSOTROS. Cargamos las tintas, somos pérfidamente tendenciosos y maliciosamente especulativos, porque no lo podemos remediar.

Por eso, como premio a nuestra arrebatada sinceridad, le rogamos considere la entrañable súplica que ahora le soli citamos:

Déjenos en paz, no insista, no incordie, no moleste. Si no ha aprendido la lección, vuelva en septiembre.

¡Ah! Y tráiganos, en diapositiva y a todo color, algún atardecer de esos tan majos que usted hace. A lo mejor hay suerte y le «sale real».

Atentamente, s. a. s.ª s. q. e. s. m.

Por poder,

JORGE RUEDA

obra, vintages incluidos. En sus libros de autor: *Mal de ojo*, *Desatinos* y *HUMAN*, y en otras múltiples publicaciones.

La obra completa que recoge el índex creado por *Salvo libros y catálogos*, permite la visión desde el conocimiento de la fotografía con vocación de universalidad y de ser accesible al público.

Libro de visitas. Una invitación a ser partícipe

Es la hebra orgánica de nuestra metodología para la recogida de la memoria fotográfica —testimonios, archivos, cartas y publicaciones—, amalgama del universo creativo del proyecto. Y lo dota de fuentes vivas, directas y contemporáneas.

Convencidos de que aún quedan ítems, voces y publicaciones que incorporar al recorrido de la edición de la fotografía en España, tras la voz de Jorge Rueda, desde la inauguración de la muestra *on line*, en diciembre de 2020, hemos recibido mensajes de amigos y colegas, que nos han dado un testimonio o compartido documento, archivo y publicación para añadir al listado.

Un detalle de sus entradas, e invitación a leer y aportar, se puede visitar en linktr.ee/salvolibrosycatalogos:

> Ahondo en su conocimiento gracias a la presentación en el Congreso Sobre Fotografía de la comunicación Salvo libros y catálogos. Edición de la fotografía en España, tras la voz de Jorge Rueda (Txema Alcega, 14-03-2023).
>
> Conocí a Jorge Rueda en el año 66, recién llegado a Madrid y después de haber hecho el servicio militar. Me contó que ahí hizo pocos ejercicios, pero sí se dedicaba a hacer las fotos de carnet que, constantemente, se requerían. Fuimos varias veces juntos a la RSF y durante unos años nos veíamos bastante asiduamente. Yo, al ser más joven, y en aquellos años tan represores y reprimidos, reconozco que Jorge me imponía por sus comentarios, siempre ácidos y transgresores..., pero siempre nos trató con afecto a mí y a mi padre (Ana Muller Lasa, 17-11-2022).
>
> Asistí a los eventos del Ciclo de Homenaje –en Málaga–, porque considero a Jorge Rueda una figura fundamental en la historia de la fotografía española del siglo XX. Mi experiencia personal con él fue muy limitada, aun así, la quería contar (Juan Antonio Fernández Rivero, 28-1-2022).
>
> Solo como refrendo contaré una anécdota que se produjo en 1983 en mi colegio mayor Elías Ahuja durante el coloquio de uno de los debates dentro de la Jornadas Universitarias de Fotografía —de las que fui fundador y por las que conocí a Rueda—. Se discutía sobre lo de siempre, que si obra única, que limitar tiradas, que destruir los negativos tras la edición, bla, bla, bla (Nacho Rubiera 27-12-2021).

Imagen 10 (p. anterior(. «¡Oiga usted!», 1974. Revista *Nueva Lente*, 27, p. 39. Fotografía de Jorge Rueda.

Conocí a Jorge en la primavera de 1971, poco después de mi regreso a España. Unos comunes amigos teatreros me dijeron que me podía orientar en mi ingenua pretensión de trabajar como reportero de prensa, dada su experiencia en *Triunfo* (Demetrio E. Bisset, 28-3-2021).

Ignis vitae. Recordando a Jorge Rueda. El tiempo pasa inexorable y es ahora, cuando se van a cumplir diez años de la pérdida de mi amigo Jorge, cuando los hilos del tiempo parecen volver a tejer la madeja de la vida y la memoria se llena de fogonazos de un pasado que no quiero olvidar (Carlos Canal, 23-3-2021).

Querría decir algo sobre Jorge Rueda, y no sé cómo.

Coincidimos en espacios virtuales y fueron años de absoluta riqueza.

Esa capacidad de hacer ver aún sin pretenderlo, esa presencia.

Nunca nos hemos visto ni oído (Morer Non, 19-3-2021).

Elijo un texto para poner aquí «Nosotros los artistas», que en definitiva reúne casi toda la línea de pensamiento básica que pude apreciar en Jorge y que, además, lo divide en dos páginas a modo de contraposición. El primer texto muestra una visión que parece externa por la ligereza y el cierto desprecio con la que lo relata, es como aquel que se burla de sí mismo y de los demás, muestra los vicios y las debilidades, la vanidad, el poder de la corrupción moral, la falta de principios y ética necesaria para conseguir salir airoso entre las zarzas de la vida. Es una pequeña representación de Fausto contemporáneo a la española, todo sintetizado perfectamente en unos pocos párrafos (Enri Castorp, 6-3-2021).

Existen dos épocas diferenciadas en sus fotomontajes y *collages*. La primera es foto analógica y la segunda y última digital. Y siempre la constante de la inexistencia de costuras entre forma y fondo. En la primera época ejercía un biselado, lijado al agua y coloreado de los bordes logrando una integración perfecta. En la segunda, una selección y perfilado de bordes también perfectas. Aunque no le gustaba reconocerse como tal, Jorge era un perfeccionista. A veces se ayudaba del aerógrafo, como en la fotografía en la que una mujer levita sobre una silla de ruedas bajo una claraboya (Carlos F. Villasante, 5-3-2021).

Imprescindible esta muestra. Siendo lo único que se salvó de la quema, no debería pasar por alto el legado de Jorge, como fotógrafo y como criatura pensante en este país que siempre ha dado la espalda a los artistas y criaturas pensantes en general (Antonio Gallegos, 5-3-2021).

Tanto a título personal como al de presidente de la Real Sociedad Fotográfica, mi mayor admiración para uno de las figuras más modernas, originales y visionarias que ha dado la fotografía en España (Enrique Sanz Ramírez, 19-2-2021).

Me alegra sobre manera que se le rinda tributo y recuerdo a quien fuera un gran referente de la fotografía particular de él ya que no le gustaba el término surreal. Mucho éxito con este proyecto (Jorge Luis Santo García, 15-12-2020).

La escritura de Jorge Rueda es casi tan enigmática como sus fotografías. ¿Enigmática? Sí, es una escritura hecha de capas, tantas como las que contienen sus fotografías. Velos que hay

> que ir apartando, pero que no siempre caen de la misma manera. Ahí reside el enigma. Cada nueva lectura de un texto de Jorge no es un final, es la apertura de un nuevo misterio, como el que contienen cada una de sus fotografías. El lector perezoso y el observador embrutecido no ven más que lo evidente (Manuel López Villegas, 3-12-2020).



Cuestionario

Un breve ejercicio participativo que nos sumerge en el universo creativo del proyecto a través de este cuestionario, que invitamos a realizar.

No queremos cerrar este artículo sin expresar nuestro agradecimiento a quienes han sido partícipes, directa o indirectamente del proyecto, sumando su voz o facilitando pistas de nuevos textos y referencias.

Al equipo de Fiebre Photobook por apoyar el proyecto, abrir las puertas al encuentro entre profesionales y la muestra *on line* con diseño de Jaime Narváez y programación de Jon Uriburu. A la escuela Apertura y la Universidad de Málaga (UNIA) por su invitación al ciclo homenaje *In Memoriam Jorge Rueda*, comisariado por Carlos Canal y Míchelo Toro.

A Carlos F. Villasante, Felix Lorrio, Laura Terré, Montserrat de Pablo, Manuel López Villegas y Sonia Berger por sus textos[3] (AlrOjO, 2021) y su visión.

A Elsa Tebar, editora, por su labor.

¡Gracias!

[3] Textos publicados íntegros en el Libro de visitas SLYC (AlrOjO, 2021).

Bibliografía

AlrOjO (2021) Salvo libros y catálogos. Libro de visitas. Disponible en: https://alrojoweb.com/salvo-libros-y-catalogos-libro-de-visitas/ [consultado 15-12-2023].

Albarrán, J. (2009) *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000).* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Campany, D. (text), Koo–men, F. (design) (2020) *Frido Troost, An Educational Archive of 2863 slides.* Gent: Art Paper Editions, 2020.

Crespo MacLennan, G. (2021) «El fotógrafo que quemó sus imágenes pero salvó libros y catálogos» *Babelia, El País*, 25 de marzo de 2021. Disponible en: https://elpais.com/babelia/2021-03-25/jorge-rueda-el-fotografo-que-quemo-

sus-fotos-pero-salvo-libros-y-catalogos.html [consultado 15-12-2023].

Falces, M. (1993). «La referencia de *Nueva Lente*», *El País*, 11 de octubre de 1993. Disponible en: https://elpais.com/diario/1993/10/11/cultura/750294005_850215.html [consultado 15-12-2023].

Fernández Villasante, C. (1988) «Jorge Rueda The King», *Aquí Imagen*, 20, pp. 11-20.

Llobet Ugalde, F., Bejerano Grande, Á. y Sougez Mülle, M-L. (2005) *El papel de la fotografía:* Afal*, Nueva Lente y* Photovisión*,* catálogo de la exposición (Madrid, 2005). Madrid: Bello Gestión Cultural.

De Pablo, M. (2020) «Jorge Rueda», *Encuentro entre profesionales FIEBRE Photobook 2020*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=YK7DvhLOGHA. Publicado en el *Libro de visitas de SLYC*. Disponible en: https://alrojoweb.com/salvo-libros-y-catalogos-libro-de-visitas/ [consultado 15-12-2023].

Rueda, J. (2012) «Voluntad», *Salvo libros y catálogos. Libro de Visitas*. Disponible en:https://alrojoweb.com/salvo-libros-y-catalogos-libro-de-visitas/ [consultado 15-12-2023].

Rueda, J. (2007) *HUMAN*. Almería: CAF / Lunwerg Editores.

Rueda, J. (2000) *Desatinos*. Málaga: Siglo XXI.

Rueda, J. (1997) *Mal de ojo*. Murcia: Mestizo.

Rueda, J. (1993) «Mesa Redonda. "Una Revista"», *Nueva Lente Jornadas de Estudio*. Madrid: CAM. Publicaciones Oficiales, n.º 1, pp. 127-142.

Rueda, J. (1976) «Marchando», *Nueva Lente*, 56, p. 9.

Rueda, J. (1975) *Cuatro años de Nueva Lente*. Madrid: Ediciones *Nueva Lente*.

Sánchez Vigil, J. M. (2016) «Los anuarios de fotografía española entre la Autarquía y la Transición. Análisis documental (1958-1980)», *Revista general de información y documentación*, 26(1), pp. 191-220.

Terré, L. (2012) «Jorge Rueda: Fuego que prenderá la revolución de los archivos», *Lamentable.org*. Disponible en: https://alrojoweb.com/salvo-libros-y-catalogos-libro-de-visitas/ [consultado 15-12-2023].

Terré, L. (2021) «La cara B de la voluntad de Jorge Rueda», artículo para la tertulia «Su voluntad es el

legado». Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=cAvTYHlCAP8. Publicado en el *Libro de visitas de SLYC*. Disponible en: https://alrojoweb.com/salvo-libros-y-catalogos-libro-de-visitas/ [consultado 15-12-2023].

VV. AA. (1994) Revista *Arte Fotográfico,* 500. Madrid: Instituto Nicolás Antonio.

VV. AA. (1991) Revista *El Paseante*, 18-19. Madrid: Siruela.

VV. AA. (1983-1985) Revista *Aquí Imagen*. Madrid: Establecimientos fotográficos Aquí.

VV. AA. (1978) Revista *ZOOM*, 20. Barcelona: Photoimagen.

VV. AA. (1972) *Horizonte Español. Suplemento a* Cuadernos de Ruedo Ibérico, tomos 1-3. París: Ruedo Ibérico.

VV. AA. (1971-1978) Revista *Nueva Lente*. España: Nueva Lente.

VV. AA. (1971) Revista *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, 31-32. París: Ruedo Ibérico.

VV. AA. (1968) Revista *Triunfo*, 325. Madrid.

Yuste, J. R. (1986) «Jorge Rueda. El difícil punto medio», *La Luna de Madrid*, 31, pp. 8-9 .

Zelich, C. (comisaria) (2018) «La fotografía “creativa” en Cataluña (1973-1982)». Exposición en La Virreina Centre de la Imatge, del 16 de junio de 2018 al 14 de octubre de 2018.

LOS LÍMITES DE LA IMAGEN: PROCESOS DE TRANSFERENCIA COMO EXTENSIÓN DEL SIGNIFICADO DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA DIGITAL

Rubén Tortosa Cuesta
Universitat Politècnica de València
Mireia Ávila González
Universitat Politècnica de València

Resumen

La tecnología digital desencadenó un proceso de virtualización e inflación de la imagen a finales de los noventa, desconocido para la fotografía desde sus inicios. Una nueva era ha dado paso a lo que hoy se denomina la «cultura de la imagen digital». Capturar la imagen, mediante dispositivos de registro digital, ha transformado el tiempo de la espera en el tiempo simultáneo. La construcción de los nuevos imaginarios se desarrolla en episodios en los que la mezcla e hibridación de lenguajes se convierte en un trabajo habitual; en idas y venidas, de la pantalla (bits) al objeto (átomo) y del objeto a la pantalla.

Esta cultura habita en la pantalla y presenta una condición dual que la define tanto material como inmaterialmente. No existe analogía, no existe reproducción sino una obsesión por visibilizar la intangibilidad de lo que nos hace ver.

Nos preguntamos ¿cuál es el límite de la imagen? Ya no se sitúa en una distancia y un plano concreto porque no tiene ni principio ni final. Es una imagen circular, húmeda, que se adapta a la pantalla y también, mediante procesos de transferencia, a una superficie de cemento, una superficie vinílica o sobre cera de abeja. Imágenes que se representan por medios convencionales y que parecen fotografías o fotografías que se transfieren sobre soportes no convencionales extendiendo su significado.

Optamos por la «transferencia» como proceso para depositar la imagen como «materia». En palabras de Brea «la imagen producida como “inscrita” en un soporte, soldada a él» (Brea, 2010). Entendida como el hecho de pasar de un sitio a otro, ya que la imagen es bit, pero también es de nuevo átomo.

Abstract

Digital technology unleashed a virtualization and inflation process of the image in the late nineties unknown to photography since its beginning. A new era laid the foundations for what is known today as «digital image culture». Capturing the image through digital recording devices has transformed waiting time into simultaneous time. The construction of new imaginary builds up episodes in which the mixture and hybridization of languages become a regular work; coming and going from the screen (bits) to the object (atom) and vice versa.

This culture inhabits on the screen and presents a dual condition that defines it materially and non-materially. There is neither analogy, nor reproduction but an obsession to visualize the intangibility of what it makes us see.

We are pondering, ¿What are the limits of the image? It is not positioned at a distance or on a concrete plane because it has no beginning or end, it is circular, humid, it adapts itself to the screen or to other surfaces such as cement, vinyl or on bee wax by using transfer processes. Images represented by conventional means that look like photography or photos transferred to unconventional mediums expanding on its meaning.

We chose «transfer» as the process to deposit the image as «matter». As Brea said «the image produced as if inscribed on a medium, welded to it» (Brea, 2010), understanding its capacity of moving from site to site since the image is bit but also it is atom again.

Palabras clave

Imagen, transferencia, digital, procesos.

Keywords

Image, transfer, digital, processes.

Introducción

La fotografía, tiene su razón de ser en el acto de la captura del «instante», y en la posterior obsesión de fijar, mediante el revelado, estas imágenes sobre la fisicidad del papel o de una película para ser proyectada.

A finales de los años 50, las imágenes impresas, que previamente habían sido «tomadas» fotográficamente,

fueron el excelente aliado para los artistas *pop-art*, como Rauschenberg o Warhol quien declaró en los 60, según las palabras de Bourriaud que «quería ser una máquina», que «buscaba, para adecuarse al universo serializado en que se movía, transformar sus facultades humanas en funciones mecánicas» (Bourriaud, 2009), apropiándose y utilizándolas para la construcción de nuevos imaginarios y en definitiva de sus obras. En este sentido como visión moderna del arte, Duchamp considera que «el artista no inventa nada, solo usa, manipula, desplaza, reformula o reposiciona lo que la historia le ha dado». (González, 2005). Será Rauschenberg quien comenzó a experimentar los procesos de transferencia de la imagen. A partir de 1958

> inició una exploración exhaustiva de la técnica de la transferencia. Tomaba imágenes de los media (periódicos, revistas etc.) y las transfería con disolvente químico sobre el soporte. Lo hacía sirviéndose de un bolígrafo sin tinta, el cual presionaba sobre el reverso de la imagen. De esta manera obtenía imágenes originales invertidas y estriadas por la acción del bolígrafo. Estas prácticas las comenzó en la serie *Combines* y a continuación la serie *Dante's Inferno* (Tortosa, 2004).

Más tarde, seguiría sus investigaciones ampliando a gran tamaño las imágenes impresas, sobre paneles de seda que posteriormente transfería sobre grandes lienzos.

Si la fotografía necesita la luz para sensibilizar una película, en estos mismos años empiezan a desarrollarse una serie de tecnologías que también necesitan el uso de la luz arrojada sobre un vidrio para «registrar» la imagen en un tambor fotosensible, revelado por un polvo —tóner— que, por efecto de la electroestática, pasa al papel para ser fijado por presión y calor. Todo ello en el «instante».

Los artistas comenzaron a utilizar esta nueva tecnología que les ofrecía recursos alternativos no solo por el hecho de la reproducción, sino para la generación de imágenes que por sus características de rapidez, en el registro e impresión de la imagen a un coste económico muy bajo, eran perfectas aliadas para desarrollar su programa artístico, bien por un modo de hacer experimental como los realizados por Bruno Munari *Xerografía Originale* a finales de los 60, o con unos resultados estéticos interesantes como la serie *Home made prints* de David Hockney de finales de los 80, o bien de manera activista como las obras de Lieve Prins, Ariane Thézé o los artistas que utilizaron estas nuevas tecnologías para el desarrollo del movimiento Mail Art como Ray Jhonson. Todo ello desarrolló un movimiento internacional nombrado como «electrografía»

o *copy-art*, generándose toda una serie de técnicas y procesos alrededor de estas tecnologías. Se establece una cuestión clave entre la fotografía que «captura» versus la electrografía que «registra». Este hecho es fundamental ya que afecta directamente a la condición de la imagen actual. Autores como J. Derrida o J. F. Lyotard en *Les Immatériaux* (Lyotard, 1985) señalan la implicación que supone y el sentido etimológico de términos como «registro» y «captura». Esta nueva situación será determinante para entender, a partir de las primeras reconsideraciones en los 60, un nuevo modo de la mirada y construcción de la imagen, que tendrá un avance decisivo a partir de mediados de los años 80.

La imagen construida desde los procesos tecnológicos

¿De dónde surgían las imágenes?, de fotografías, de imágenes impresas en los medios que previamente habían sido fotografías, o directamente situando cualquier objeto o el mismo cuerpo en la pantalla de registro del escáner. Ahora la máquina es quien «mira» desde el plano horizontal en un recorrido espacial y temporal, el de la pantalla de exposición para, en pocos segundos, obtener una imagen de ello. Para Leo Steinberg, este cambio de plano ya fue iniciado por artistas como R. Rauschenberg o Jean Dubuffet a mediados de los años 50,

> ya no simulan campos verticales, sino horizontales, opacos y planos. (...) Las imágenes de los últimos quince a veinte años insisten en una orientación radicalmente nueva, en la que la superficie pintada ya no es el análogo de una experiencia visual de la naturaleza, sino de procesos operativos.

Y sentencia: «Me inclino a considerar la inclinación del plano pictórico de lo vertical a lo horizontal como expresiva del cambio más radical en el tema del arte, el cambio de la naturaleza por la cultura» (Steinberg, 2002).

La limitación del tamaño y el soporte papel serán los detonantes para que los artistas, a partir de las investigaciones realizadas por Rauschenberg, comiencen a experimentar los procesos de transferencia con el fin de obtener, finalmente, la imagen en formatos mayores y soportes diferentes del papel. El artista Jesús Pastor recoge todo un sistema técnico y procesual de registro de la imagen mediante el uso de estas tecnologías y el uso de la transferencia, pasando la imagen impresa a planchas de cobre, hierro y acero inoxidable, para ser grabadas y estampadas. (Pastor, 1989). Posteriormente en 1997, Jesús Pastor y José Ramón Alcalá publicarán un libro, que

se convertirá en referencia fundamental de esta técnica. En él recogen las características principales, una serie de procesos para transferir la imagen a otros soportes, experimentaciones y trabajos de artistas que utilizan los métodos de transferencia para realizar sus obras.

> Transferir significa pasar de un lugar a otro; extender el significado. Por lo tanto, transferir implica controlar ese plus de sentido, ese exceso de significación que se añade al otro. En la cadena de imágenes que hemos trabajado existe una modificación del sentido de la imagen. En esta cadena de imágenes es precisamente donde hemos vuelto a mirar (Pastor y Alcalá, 1997).

Atanasio Kircher (Alemania, 1601-1680) fue el primero en pasar la imagen de un lugar a otro, pero sin fijarla. Estos experimentos quedan recogidos en su libro *Ars Magna Lucis et Umbrae* (Kircher, 2000), en el que describe un dispositivo que recibe, mediante la luz, imágenes del exterior que se visualizan en el interior de un espacio creado para ello.

Es importante señalar que la compañía AGFA (Agfa-Gevaert N.V.) en 1949 desarrollaron un sistema de transferencia de la imagen por difusión denominado *Diffusion Transfer Reversal* (DTR), distribuyendo un papel preparado químicamente llamado «transergo». Este sería el primer material de transferencia comercializado de la historia.

La comercialización a mediados de los 60 de la máquina fotocopiadora Modelo D de Haloid Xerox supuso la introducción de un sistema que no necesitaba revelados químicos, sino que era en seco, que, además introducía el concepto de ampliación y reducción. Los artistas electrográficos norteamericanos descubrieron en esta máquina, después de que desapareciese del mercado, un fantástico artefacto para registrar imágenes ya que podían intervenir directamente en el proceso de copiado. En la fase final del proceso, el tóner todavía no estaba fijado, por lo que, además, podían transferir la imagen en otros soportes como papeles de mayor tamaño, textiles, soportes metálicos, vidrios, etc. Este hecho junto con las demás características técnicas la hacían enormemente atractiva, sobre todo para los artistas que trabajaban con la fotografía como Joan Lyons o Ron Talbott, u otros artistas como Sonia Landy Sheridan y Charles Arnold, que trabajaban e investigaban con las nuevas tecnologías aplicadas a la creación artística.

Los avances tecnológicos, fundamentalmente la revolución digital, producirán un cambio radical en los «modos de ver», y en la generación y producción de las imágenes. La tecnología

digital desencadenó un proceso de desdoblamiento de la imagen analógica a la virtual, produciendo una inflación de la imagen a finales de los noventa, desconocido para la fotografía desde sus inicios. En estos acontecimientos, la fotografía analógica transita fagocitada hacia otras corrientes como la pos-fotografía. El «aquí y ahora» se pone en cuestión en pos de una recodificación. Una nueva era ha dado paso a lo que hoy se denomina la «cultura de la imagen digital». Para J. Fontcuberta, nos encontramos en un momento de «colapso» de la imagen, en un cambio de umbral. Ahora la relación con la imagen es distinta. Samsung en su publicidad anunciaba: «la imagen media entre nosotros y el mundo». Hacemos fotografías sin intención de verlas. No hay tiempo para verlas. El «yo he estado ahí» (Barthes, 1989) ya no es una de las finalidades de la fotografía. Si para la modernidad la «apropiación» era su columna vertebral, según J. Fontcuberta, en la posmodernidad hemos pasado al hecho de la «adopción» de la imagen. No necesitamos hacer fotografías, ya están todas hechas, tan solo hay que ir a la red a seleccionar, escoger y darle sentido. La construcción de los nuevos imaginarios se desarrolla en episodios en los que la mezcla e hibridación de lenguajes y el remix se convierten en un trabajo habitual; en idas y venidas, de la pantalla (bits) al objeto (átomo) y del objeto a la pantalla. La imagen se produce a partir de

> las heridas de las imágenes son sus fallas técnicas, sus *glitches*, las huellas de sus copiados y transferencias. Las imágenes son violadas, rasgadas, sujetas a interrogatorio y puestas a prueba. Son robadas, recortadas, editadas y reapropiadas. Son compradas, vendidas alquiladas. Manipuladas e idolatradas. Agraviadas y veneradas. Participar en la imagen significa tomar parte en todo esto (Steyerl, 2016).

A pesar de que hoy en día la cultura habita en la pantalla, necesitamos «sacarla» de ella y fijar las imágenes. Ahora convivimos en una condición dual analógico-digital-analógico, que la define tanto material como inmaterialmente.

Transferencia: construir la imagen como superficie concreta desde la intangibilidad del archivo digital

Pasar de un lugar a otro. Convertir unos signos en otros. Extender el significado de la obra a partir de la traducción de la pantalla-bits, abstracto inmaterial, a lo físico-concreto, en un nuevo soporte material. De esta manera el código se vuelve, podríamos decir, circular. Ya no es propiamente su origen. Toda una serie de procesos se desencadenan para fijar la imagen sobre un soporte definitivo. La «transferencia» pone en marcha una cadena de procesos en los que la imagen ya no

se define por la herramienta utilizada. «Se define por el paso a signos a través de territorios heterogéneos, y por la negación de ver la práctica artística asignada a un campo específico, identificable y definido» (Bourriaud, 2009). En la práctica de transferir las imágenes impresas, es fundamental entender una parte como el «arte del proceso» que implica operaciones de resignificación y reactivación a través del soporte y sus materias, ya que va a ser clave para los resultados finales. La «condición de la imagen» es construida en una serie de pasos, de traslaciones y traducciones, desde su desmaterialización, cambio de lenguajes (bits vs tóner), de manera migratoria y aleatoria. En las diferentes fases a que va a ser sometida la imagen, esta viaja de un lugar a otro y se producen «pérdidas y ganancias». Finalmente, ya no será aquella de donde partió. La imagen fotográfica se recodifica y resignifica. Surge un nuevo planteamiento de la intangibilidad y corporeidad. Para Alcalá, «hemos conseguido dotar a las imágenes de una naturaleza sintética que es capaz de otorgarles una especie de vida propia con la que interactuar entre el espacio físico que habitamos y la pantalla que nos traslada al mundo virtual» (Alcalá, 2011a).

Juan Marín Prada al hecho de la impresión la define como «dar piel a la imagen».

> En ella la imagen digital se fija espacialmente, se determina en un formato. Antes de ese momento la imagen era solo visible en la pantalla, aún era un puro sistema numérico y virtual, como un arco iris (visible pero no tangible). Con la impresión, la imagen entonces se fija como materia, quedando asociada para siempre a un determinado soporte (Prada, 2010).

La imagen digital es luz, su impresión son las huellas sedimentadas. En nuestra propuesta de «transferencia», la imagen no se queda fijada al papel, la seguimos haciendo viajar y cambiando su signo, para espacializarla como sedimento en soportes no convencionales (textil, resinas acrílicas, cera, metales, madera, etc.), que la dotarán de nuevas dimensiones y significado. El uso del transfer lo consideramos como uno de los procedimientos de traducción más emergentes y lo enmarcamos en la idea de la obra como «acontecimiento», percibiéndolo como el acto y la experiencia en la que se desplaza y se resignifica la imagen y, con ello, el proceso. La fotografía se registra y expande sobre otras superficies como imagen-materia. Ellas también son

> «el tiempo de la imagen», en efecto, «es un tiempo estático», único. Pero claro, es: «bajo este específico modo o régimen técnico» —que es el propio de la imagen-materia—. Uno que se aplica a producirlas «moldeándolas en ella», en materia, produciéndolas con ella, de ella, fabricándolas como unidas indisolublemente a su soporte (Brea, 2010).

Los hermanos Mike and Doug Starn, que ya utilizaban la fotografía en sus primeros trabajos, migran hacia el transfer, ampliando las formas generativas y múltiples, para desarrollar las series como *Blot Out the Sun* (1998-2007), con piezas de gran formato (*Structure of thought* 13 y 5, *Tree2 Gefkol* o *Blot Out the Sun 2*), o en el desarrollo de la serie *Carbon Prints* (2005-2007). Sus procesos de emulsión, re-impresión fotográfica en gran formato y transferencias, aportaran nuevos significados en sus obras, hibridando sus conocimientos técnicos de la fotografía y los procesos de transferencia con los conceptuales de luz iluminadora y sobredimensión expandida.

Fruto de mis investigaciones en torno a las técnicas de transferencia, ya iniciadas a finales de los 90, realizo las series del 2006: *Estructura de imagen luz*. Las imágenes parten del registro digital mediante escáner de la propia luz, para ser manipuladas con *software* de tratamiento de imagen e impresas con impresoras láser color sobre papeles transfer de la marca Transfer Factory, referencia Réflex. Sobre la impresión, deposito la resina acrílica en diferentes acumulaciones de capas. Una vez secas, se retira el papel de transfer consiguiendo que la totalidad de la imagen haya pasado a la resina.

Entre las características más importantes del transfer, destacamos el tránsito, el viaje, la traslación que sucede entre lo analógico y lo digital y los procesos que se hibridan, habitan y conviven para fijar la imagen. Hoy en día defendemos estas idas y venidas de lo binario a lo físico como un reencuentro con la «fisicidad» de lo analógico a través de su recodificación digital. Como señala conceptualmente Bourriaud «Arte de la transferencia: se transportan datos o signos de un punto a otro, y este gesto expresa nuestra época mejor que cualquier otro. Traducción, traslación, transcodificación, paso, desplazamiento normado, son las figuras del "transferismo" contemporáneo» (Bourriaud, 2009). Por todo ello,

> este trasvase que implica fijar la imagen, entenderla y habitarla a partir de la experiencia de mirar (o registrar), está provocando todo un sistema de formas traducidas en donde la transferencia adquiere un lugar importante en los procesos de construcción de la imagen contemporánea (Tortosa, Sánchez y Meléndez, 2017).

En estos últimos años gran cantidad de artistas han encontrado en la práctica del transfer un proceso y técnica que han puesto en practica para desarrollar su obra desde un vínculo de lo digital y que tiene razón de ser en la superficie de la materia que partió desde el registro digital intangible, proponiendo todo un proceso de viaje de la imagen, para terminar en el soporte definitivo (Imágenes 1, 2 y 3).

Imagen 1 (p. siguiente, arriba). *Prints*, transferencia sobre resina acrílica. 42 x 21 cm, 2006. Fotografía de Rubén Tortosa.

Imagen 2 (p. siguiente, abajo izquierda). *Prints*, transferencia sobre resina acrílica. 42 x 21 cm, 2006. Fotografía de Rubén Tortosa.

Imagen 3 (p. siguiente, abajo derecha). *Prints*, transferencia sobre resina acrílica. 42 x 21 cm, 2006. Fotografía de Rubén Tortosa.







Los referentes generales y determinantes del transfer se relacionan con la fotografía, la electrografía, el registro digital mediante escáneres, a internet o a la pos-fotografía. Hoy en día son bastantes quienes incorporan esta técnica por su narrativa y revisitable concepto del lenguaje híbrido. Respecto a esta idea sobre la materialización física de la imagen digitalizada, también se vincula el concepto de memoria tras estas acciones de almacenaje de contenido —imágenes—. La transferencia retiene, recodifica, esta información y dota de nuevos significados al soporte receptor.

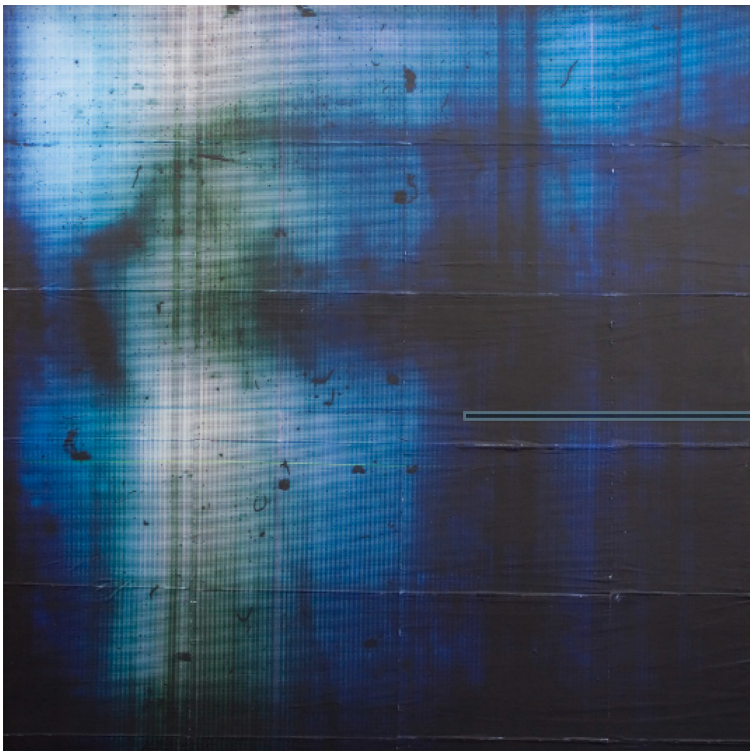
Es importante destacar que un factor técnico que lo hace atractivo para trabajar con esta técnica transfer reside en el tóner propio de esta clase de impresoras y fotocopiadoras láser, el cual es extremadamente estable al paso del tiempo ya que está compuesto de pigmento de alta calidad y polímeros, lo que permite un sistema de extracción del 100 % del soporte temporal para adherirlo al definitivo, ya sea rígido o flexible, textil, metálico, etc.

Artistas como Jesús Pastor (Santurce, 1954), serán pioneros en el ámbito nacional, al incorporar estas técnicas en su programa y proceso de trabajo, primero como vehículo para transportar las imágenes electrográficas a planchas de cobre para ser grabadas y estampadas, y posteriormente para abordar conceptos como el registro de la «no-luz», ruido, matriz y huella sobre grandes planchas de cobre o mármol.

> Sin renunciar al concepto de representación, inclusive de tipo fotográfico o electrográfico, sitúo a la luz, pura y simplemente, como objeto a representar; mejor dicho, a la negación de la luz, a la oscuridad, al negro. Reproduzco un negro en la fotocopiadora y el resultado es una copia de papel totalmente negra (Pastor, 2014).

Inma Femenía registrará pequeños puntos de luz mediante el escáner que ampliará con *software* de retoque de imagen (Mapa de bits), para ampliar en grandes formatos transferidos sobre resinas acrílicas, explorando e investigando las posibilidades de la visión de la máquina al interactuar con su mirada no retiniana y abstraer valores plásticos de un mundo, una realidad inaccesible para nosotros (Imágenes 4 y 5).

El registro obtenido e s una imagen digital que nos permite indagar entre la luz y su tiempo, buceando en un espacio óptico-tecnológico. La imagen abandona la pantalla del ordenador de color RGB para convertirla en CMYK con tóner de impresora láser color. Retomando la idea de Prada con respecto a imprimir las imágenes, estas pasan de emitir luz a recibirla



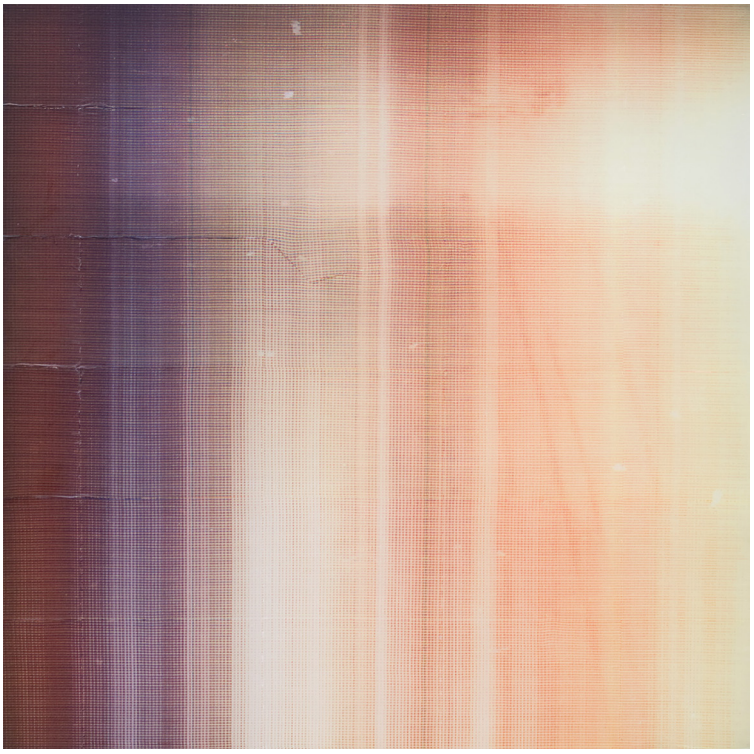


Imagen 4 (arriba).
Llum 10.06.08 11 pm, transferencia sobre poliuretano, 150 x 150 cm, 2009. Propietaria de la imagen, Inma Femenía.

Imagen 5 (abajo).
Llum 10.06.08 11 pm, transferencia sobre poliuretano, 150 x 150 cm, 2009. Propietaria de la imagen, Inma Femenía.

y reflejarla al mismo tiempo, convirtiéndose, a través de la transferencia, en materia (resina acrílica).

En el caso de Esther Navarro, su trabajo parte del principio del carrete fotográfico analógico que al ser introducido en la cámara y situada la película sobre el engranaje, se vela de manera azarosa, incluso se generan arañazos, «capturando» imágenes irrepetibles y únicas. Estos fragmentos son escaneados, y tratados digitalmente, ampliándolos a formatos mayores como 70 x 50 cm. La imagen es transferida sobre resinas epoxi. «Los medios y dispositivos por los que pasa la imagen generan ruido, la máquina deja su impronta; el "ruido del canal"» (Tortosa, 2004). En la serie de Navarro *Donde nace la luz*, la imagen se forma y va mutando a través de los medios por los que pasa y que la conforman, dejando cada uno de ellos su huella. Huellas que se adhieren a la imagen y la van formando, mutándola, variándola, componiendo a su gusto desde la arbitrariedad, dándole riqueza a la imagen. Una imagen en proceso a través de los viajes entre dispositivos y lenguajes (imagen 6). En este sentido

> esta nuestra *Vaga Stampa* del siglo XXI no es pues solo residuo, accidente, multiplicidad o exactitud visible (...) sino también ruido y memoria de lo formal que, tal y como anticipaban ya las marcas y señales gráficas en las formas faxeadas de Warhol y Beuys a finales de los años 70, así como de las investigaciones formalistas de los artistas de la electrografía y del Copy Art de los 80, alcanzan por fin el estado de modernidad líquida. Un complejo conjunto de operaciones gráficas iniciado con el programa cubista de Cézanne y que, con la llegada de lo digital, consigue finalmente aunar la levedad y la fragilidad, el movimiento y lo instantáneo, lo estructural y lo microscópico, la impoluta pureza y la contaminada heterodoxia del signo transmutado, bastardeado, mixtificado en su pulverulento viaje por los diferentes dispositivos y lenguajes. (Alcalá, 2011b).

La artista Mireia Ávila utiliza el álbum familiar para rescatar imágenes de su infancia y transferirlas sobre placas de cera virgen. Las imágenes fotográficas adquieren una dimensión corpórea y frágil por el uso de este material, dotándolas de un nuevo significado que va más allá de la propia imagen fotográfica de la que partió. Las series *Al Margen* y *Al margen de lo familiar* ponen el foco en el cuestionamiento de la condición de la imagen como contenido y contenedor, replanteándola en un sentido más amplio a través de su estudio en cuanto a la condición de la mirada y la visión a predisposición de la imagen, como huella, en torno a su circunstancia y volátil contexto (imágenes 7 y 8).

Estos procesos y técnicas son un claro ejemplo de como se forma hoy la imagen y como esta transciende a los límites que



Imagen 6. *Donde nace la luz,* transferencia sobre resina epoxi, 18 x 13 cm. c. u., 20013. Propietaria de la imagen, Esther Navarro.

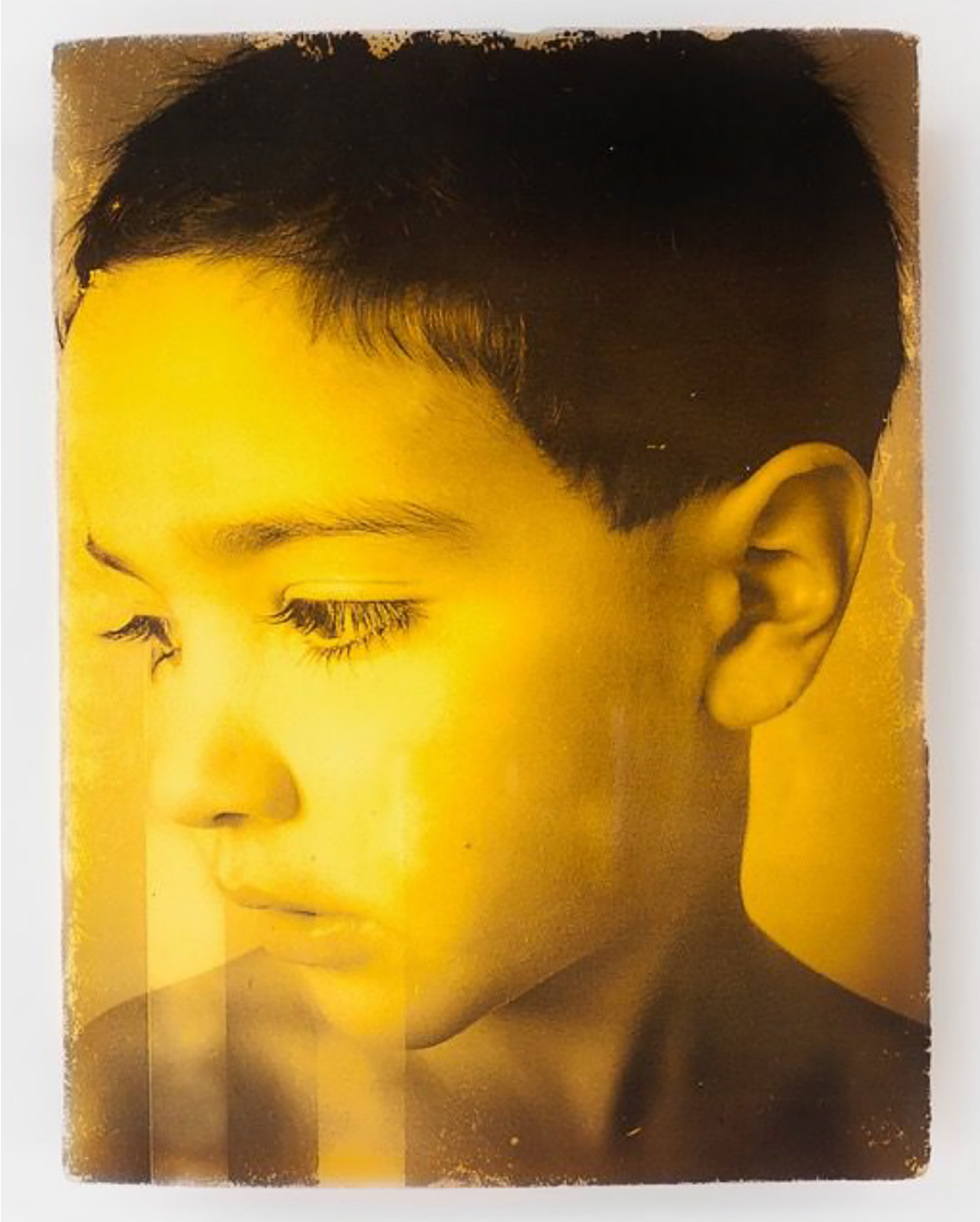
Imagen 7 (p. siguiente). *Al margen*, transferencia sobre cera virgen, 19 x 15 cm, 2014. Fotografía de Mireia Ávila.

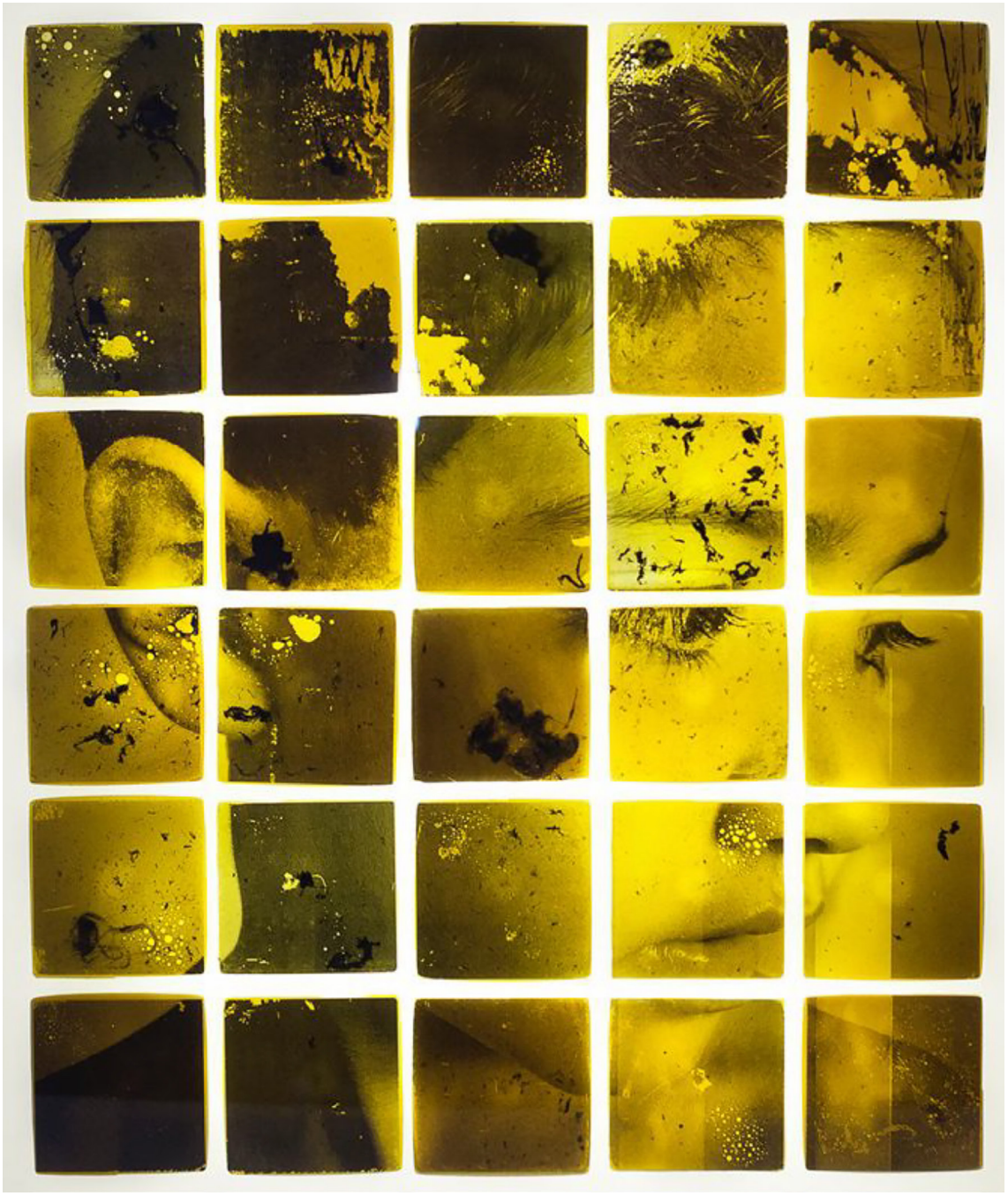
Imagen 8 (p. 319). *Al margen de lo familiar*, transferencia sobre cera virgen, 70 x 90 cm, 2014. Fotografía de Mireia Ávila.

durante décadas ha estado circunscrita, en la mayoría de la imagen fotográfica, al soporte papel.

Conclusiones

Desde la idea conceptual propuesta por J. L. Brea de «desplazamiento», consideramos un nuevo cálculo y recodificación a partir de los procesos y técnicas de «transferencia» de la imagen sobre nuevos soportes que extienden su significado. La «captura» fotográfica esta dando paso al «registro» digital, sea desde la red o desde diferentes medios como el escáner o dispositivos móviles. Todo ello desde la premisa de la mezcla e hibridación, tanto de lenguajes como de técnicas que resignifican la «imagen-data», traduciéndose y trasladándose de un lugar a otro para finalmente convertirse en «imagen-materia» cargada de nuevos significados. Consideramos que la imagen se ubica en la pantalla ya que la mayoría de los paradigmas en torno a la imagen surgen en y desde la red, proponiendo nuevos rizomas visuales. Con todo ello, la fotografía se ha desplazado y mutado a nuevos territorios mediados por lo digital y todo lo que ello conlleva: cambio de mirada, remix de la imagen, copia, réplica múltiple, huella, etc., accionando nuevos modos y estrategias creativas que son fundamentales en sus poéticas,





La «transferencia» comprende la amplificación y ramificación de todo ello posibilitando, en sus procesos, el intercambio con otras miradas alteradas por la reinterpretación y reapropiación ya que sus resultados han surgido de la imagen mediada, de su reconfiguración y traducción.

Bibliografía

Alcalá, J. R. (2011a) «¿Puedo mirar? Reinventando la mirada —artística— en la era del dispositivo tecnológico», en Tortosa, R. *Tras (La espera)*, catálogo de la exposición (octubre de 2011-enero 2012), p. 11. Valencia: Ajuntament de València.

Alcalá, J. R. (2011b) *La piel de la imagen. Ensayos sobre gráfica en la cultura digital*. Valencia: Sendemà.

Barthes, R. (1989) *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

Bourriaud, N. (2009) *Radicante*. Argentina: Adriana Hidalgo.

Brea, J. L. (2010) *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.

González, L. (2005) *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili.

Kircher, A. (2000) *Ars magna de Lucis et Umbrae. Liber Decimus*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Lyotard, F. (1985) *Les Immatériaux*. Paris: Eds. C. Pompidou.

Pastor, J. (2014) *Jesús Pastor*. Catálogo de la exposición (Bilbao, Sala Rekalde, 4 de febrero-4 de mayo 2014), p. 19. Bilbao: Fundación Gonzalo Torrente Ballester.

Pastor, J. (1989) *Aportaciones plásticas a través de un nuevo medio de creación de imagen en el grabado en talla: el Copy-Art*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína.

Pastor J. y Alcalá, J. R. (1997) *Procedimientos de transferencia en la creación artística*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra.

Prada, J. M. (2010) *La condición digital de la imagen*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

Steinberg, L. (2002) «El plano pictórico horizontal», en VV. AA. *Poéticas del espacio*, pp. 273-286. Barcelona: Gustavo Gili.

Steyerl, H. (2016) *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Tortosa, R. (2004) *Laboratorio de una mirada. Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

Tortosa, R., Sánchez, M. y Meléndez, R. (2017) «De la pantalla (Bits) al acontecimiento (Átomos)», en Pérez García, E. M. y Martínez Arroyo, E. J., *Actas del III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2017*. Valencia 6 y 7 de julio de 2017 Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.

AUTORRETRATO DE UN NAVÍO LLAMADO ARCHIVO. INSTALACIÓN FOTOGRÁFICA EN EL 30 ANIVERSARIO DE LA CREACIÓN DEL ARXIU DEL PORT DE TARRAGONA

Ricard Martínez Teruel
Artista visual y fundador de Arqueologia del Punt de Vista[1]
Susanna Muriel Ortiz
Archivera especializada en patrimonio fotográfico[2]

[1] Martínez, R. (2010)

[2] Muriel, S. (2010)

> And this building I believe to be the first that was ever yet known to have drawn its own picture.
>
> William Henry Fox Talbot, *The art of photogenic drawing,* 1839.

Resumen

Autorretrato de un navío llamado Archivo es una instalación fotográfica realizada para la conmemoración del trigésimo aniversario de la creación del Arxiu del Port de Tarragona. Respira de la tradición iconográfica naval de los retratos de barco, añadiendo la particularidad de que, en este caso, es el propio retratado, el Archivo, quien se dibuja a sí mismo, a partir de los registros que custodia. La instalación ha sido creada para desbordar a los ojos y movilizar toda la anatomía. Es una intervención inacabada, que se culmina con cada paso de las personas que vienen a observarla, con todo su cuerpo.

La intervención abarca la sede del Archivo con un gran retrato narrado a través del tiempo, construido con fotografías que registran las vidas que ha tenido y que anuncian las que tendrá. La gran imagen se pliega exactamente por el mismo lugar donde gira el edificio que representa. La composición fotográfica realiza de esta manera un gesto figurativo, pero amoroso, estrechando la materia que representa.

La instalación se convierte en proa del barco en que ha transfigurado todo el edificio. Desde una de sus ventanas hay alguien que otea el futuro. Es un desconocido que se encuentra exactamente en el mismo lugar donde un día, hace muchos años, miraba a un fotógrafo, igualmente no identificado. La persona representada, tal vez

involuntariamente, deviene asimismo carpintero de ribera y vigía de un barco de piedra.

La obra, compuesta de imagen y argamasa, comprime el tiempo, y no tan solo muestra el edificio en construcción, en su astillero urbano. También lo retrata navegando, propulsado —sin duda— por los documentos que contiene. El hombre de la ventana es albañil, calafate y serviola, que escudriña el destino del edificio, mirando hacia el futuro, del cual todos formamos parte.

Abstract

Self-portrait of a ship called Archive is a photographic installation that celebrates the 30th anniversary of the creation of the Arxiu del Port de Tarragona. It breathes on the naval iconographic tradition of ship portraits, adding the particularity that, in this case, the portrayed one, the Archive, draws herself up from the records she keeps. The installation has been created to overflow the eyes and thus recruit the whole anatomy. It is an unfinished intervention, which is completed at every step made by the people who come to observe her, with their whole body.

The intervention covers the corner of the Archive's headquarters with a large portrait narrated through time, constructed with photographs that record the lives she has had and that announce the lives it will have. The large image folds at exactly the same angle as the building it represents.The photographic composition thus makes a figurative but loving gesture, embracing that which it represents.

The installation becomes the prow of the ship into which she has transfigured the whole building. From one of her windows there is someone looking into the future. He is a stranger who stands in exactly the same spot where one day, many years ago, he was looking at an equally unidentified photographer. The person depicted, perhaps unintentionally, becomes both a ship's carpenter and a watchman on a stone ship.

The visual work, composed of image and mortar, compresses time, and not only shows the building under construction in her urban shipyard. It also portrays her sailing, propelled - no doubt - by the documents it contains. The man in the window is a bricklayer, a caulker and a serviola, who scrutinises the destiny of the building, looking towards the future, of which we are all a part.

Palabras clave

Archivo, espacio público, instalación fotográfica, refotografía.

Keywords
Archive, photographic installation, public space, rephotography.

Autorretrato de un navío llamado Archivo permanece adherida al muro del archivo. Tal intimidad epidérmica viene justificada por el hecho de que la instalación es una doble emanación de la institución archivística. No solo las imágenes utilizadas brotan de sus depósitos, sino que la totalidad del proyecto surge de la iniciativa del Arxiu del Port de Tarragona, artífice del encargo.

Fue el 4 de julio de 1990 cuando el Arxiu del Port abrió sus puertas para convertirse en un referente en la salvaguarda y difusión del patrimonio documental generado por el Puerto de Tarragona desde 1790 hasta la actualidad. La celebración de esta efeméride debía implicar al Archivo en todas sus acepciones, también el edificio que acoge esta institución, las antiguas oficinas de la Junta de Obras del Puerto que se construyeron el año 1923, aprovechando una edificación anterior datada en 1871. Queríamos mostrar sus diferentes capas constructivas en una instalación fotográfica abierta a la ciudadanía, desde el propio espacio público.

Para la realización de esta obra se llevó a cabo una investigación en los fondos que custodia el Arxiu del Port. Las imágenes pertenecen al Fondo Junta de las Obras del Puerto-Autoridad Portuaria de Tarragona, que reúne documentación desde 1869 hasta la actualidad. Constituye un fondo abierto a nuevas incorporaciones, ya sea por transferencias de diferentes departamentos como por donaciones. En el caso de las cuatro imágenes que conforman la instalación, todas son de autor desconocido, dos de ellas probablemente formaban parte del seguimiento gráfico de la obra realizado por profesionales de fotografía (APT, reg. 80-81), mientras que las otras dos podrían haber estado realizadas por amateurs.

La superposición de estas cuatro imágenes, en gran formato, en un espacio público y a través de las coincidencias espaciales y estructurales que permite la refotografia constituye la exposición de un archivo vivo, en el que se produce un intercambio corpóreo con el observador de las imágenes en el mismo espacio en el que fueron realizadas y al mismo tiempo custodiadas contra el olvido.

La piel del archivo

La instalación parte, por lo tanto, de una refotografia realizada a partir de las referidas cuatro placas fotográficas negativas.

Dichas imágenes registran los trabajos de reforma del edificio donde actualmente se encuentra el Arxiu del Port de Tarragona y tienen la particularidad de haber sido tomadas desde el mismo punto de vista, en diferentes momentos. Como se ha dicho, no se dispone de información suficiente para afirmar que forman parte de una serie realizada a propósito. Creemos más bien que tal empeño topográfico es debido a una particular frontalidad cultural que rige a ambos lados de la lente. Tanto en el paisaje, construido para ser observado de una determinada manera, como en la retina del fotógrafo o el observador, ambos partícipes del imaginario colectivo que organiza la mirada. Este fenómeno queda de manifiesto especialmente en conocidos trabajos, como Photo Opportunities de Corinne Vionnet.

Las placas fotográficas conservan un claro orden temporal. No obstante, en la refotografía no se organizan por estratos (imagen 1). Los fragmentos de estas fotografías se unen atraídos por una compleja geometría temporal. En el aparente cataclismo de una narración carente de cronología, el tiempo trepa por las capas de la refotografia, como *pentimenti* en una pintura antigua.



Imagen 1. *Interacción de cuatro fotografías realizadas durante las obras de rehabilitación del edificio de la Junta de Obras del Puerto de Tarragona*, 2020. Autores no identificados. Arxiu del Port de Tarragona, 1920-1923. Fotografía de Ricard Martínez. Propietario de los derechos de reproducción, Ricard Martínez.



Esta obra está relacionada con un trabajo artístico realizado casi a la vez, *Papiroflèxia en Piedra* (2019). En ella, se aborda el tema de la invención del pasado, y se basa en la reconstrucción —en los años 1960— de un espacio urbano muy conocido de Barcelona, la plaza Sant Felip Neri (imagen 2). En este otro proyecto, las reproducciones de unas imágenes de vidrio y papel se combinan remedando la arquitectura pétrea e injertada que actualmente constituye ese frecuentado escenario de la ciudad.

Creemos que los archivos, ya tengan la solemnidad de una construcción o la sencillez de una caja, ejercen una particular atracción gravitatoria a su alrededor, debido a la densidad de los recuerdos que contienen. Por ello, cuando recibimos el encargo de realizar esta instalación fotográfica, pensamos en emplazar esta gran refotografia en gran formato, adherida a la piel de piedra del edificio que cobija las imágenes de las que se compone. Desde allí, altera la energía gravitacional que rige la miradas y el itinerario de quien transita por aquel lugar. Ya volveremos más adelante sobre los aspectos relacionados con el formato y la reacción corporal que desencadena. Ahora vale la pena destacar que el gran formato de la obra (8 x 5 m) permite distinguir detalles que no se podrían apreciar a simple vista, en las placas fotográficas originales en las que se basa la propuesta visual.

Imagen 2. *Papiroflexia en piedra. Invención de la plaza de Sant Felip Neri, Barcelona*, 2019. Fotografía de Ricard Martínez. Propietario de los derechos de reproducción, Ricard Martínez.

La obra imagen está emplazada en la esquina de la calle Anselm Clavé con la Plaça dels Carros (imagen 3). Se quiebra a lo largo de la misma arista vertical por la que se dobla el edificio que representa. Tal resonancia es por tanto una servidumbre figurativa, pero, al mismo tiempo constituye un gesto amoroso y protector. Es un abrazo a la arquitectura que cobija las fotografías que componen la propia pieza. En ese emplazamiento, la gran fotografía esculpe a su alrededor. Este hecho es remarcable, pues así se verifica cómo una



representación bidimensional se relaciona con el espacio y la luz que la rodea y deviene escultura. Al plegar la imagen sobre la construcción, la perspectiva de la fotografía resulta acentuada, respecto a aquella desde la que se observa el edificio. Aparenta estar en otra dimensión respecto al espacio que la rodea. Así mismo, deforma la edificación y la atrae hacia el observador. De tal forma que, apoyada en los puntos de fuga, la refotografía es ahora la proa y la vela del edificio marino que alberga el Arxiu del Port de Tarragona. Por metonimia, es igualmente tajamar y trapo de todo el conjunto de documentos que custodia el edificio.

Autorretrato de un navío llamado Archivo activa una determinada termodinámica visual. Pone en circulación la energía que desprenden las imágenes migradas. En el pequeño trayecto que estas han viajado, desde los estantes en los depósitos del interior del Archivo, hasta la epidermis del edificio, alteran su estado. Activadas por este cambio, entablan una nueva relación con el espacio que las rodea, pero, sobre todo, adquieren un nuevo significado ante el observador, ahora diminuto (imagen 4).

Imagen 3. *Autorretrato de un navío llamado Archivo*, 2022. Fotografía de Ricard Martínez. Propietario de los derechos de reproducción, Ricard Martínez.



Imagen 4. *Autorretrato de un navío llamado Archivo*, 2022. Fotografía de, Ricard Martínez. Propietario de los derechos de reproducción, Ricard Martínez.

La ventana desnuda

Un hombre en una ventana (imagen 5) aparece dos veces en la instalación: como parte del mosaico de imágenes que abrazan la esquina. Pero también —a talla natural— en la misma ventana en la que un día fue capturado por la cámara de un fotógrafo desconocido. Como él.

La figura mira al fotógrafo y al futuro. La extraordinaria ampliación de la imagen descubre las cataratas en unos ojos borrosos de sales de plata y píxeles, que desnudan la precariedad de toda imagen. Observa a quienes la observamos, y lo hace desde una ventana inacabada, apenas agujereada en el ladrillo desnudo, carente todavía de carpintería y vidrio. Desde un instante congelado, en un entorno inacabado, su mirada ciega —pero atinada— pregunta por nuestro tiempo. Nos gusta creer que toda representación de un edificio en construcción cuestiona el papel que decidimos desempeñar en la edificación colectiva del día a día. Este pequeño detalle, extraído de una placa negativa de vidrio, habla de un mundo inacabado. El suyo y el nuestro.



El hombre de la ventana viene de lejos. De imágenes tan arcaicas como aquel daguerrotipo con una vista del Boulevard du Temple, hecho por Louis Daguerre, uno de aquellos diversos inventores de la fotografía, quien dio nombre a uno de los primeros procedimientos fotográficos. Aquella lejana escena fue tomada desde la ventana del estudio del artista francés. Esta ubicación doméstica estaba condicionada por la complicación de la primitiva práctica fotográfica, que impedía que la cámara pudiera alejarse del laboratorio donde sensibilizar y revelar la superficie reactiva a la luz. Sin embargo, la fotosensibilidad de aquellos primeros procesos

Imagen 5. *Detalle de una placa de vidrio con las obras reconstrucción del edificio de la Junta de Obras del Puerto de Tarragona*, 1922. Autor desconocido. Propietario de los derechos de reproducción, Arxiu del Port de Tarragona.

fotográficos era muy débil y obligaba a largos períodos de exposición. Se estima que el de la placa a la que nos referimos fue de unos diez o quince minutos. Por tal motivo la ajetreada avenida parisina parece desierta, ya que tanto los peatones, como los carruajes han circulado más rápidamente que el tiempo requerido para impresionar la placa fotorreactiva. Incluso las hojas de los árboles tienen un aspecto desvanecido, columpiadas por el viento. Todo esto ocurría cuando el mundo era aún más veloz que las fotografías que querían aprehenderlo.

Sin embargo, en la parte inferior izquierda se encuentran las siluetas borrosas de dos hombres, un limpiabotas y su cliente. Son las primeras personas retratadas por una técnica fotográfica. Fueron reconocidas enseguida, en marzo de 1839 el Pfennig-Magazin de Munich publicaba: «el hombre que se hace pulir las botas debía estar muy tranquilo, porque se le representa con mucha claridad, mientras que el limpiabotas por los sus movimientos incesantes parece borroso e indistinguible».

Existe en cambio otro detalle en el mismo daguerrotipo, que conecta con nuestro hombre de la ventana. En el edificio blanco del primer término hay una ventana, una de cuyas cortinas está parcialmente apartada. Un objeto claro en la parte inferior hace que no se acabe de cerrar por completo. Hay quien ha identificado ese pequeño obstáculo con la cabeza de un niño. La calidad de las copias y del original, muy dañado por el tiempo y alguna restauración torpe, hacen imposible su identificación. Sea como fuere, la cortina medio abierta anuncia un cosmos minúsculo, que permanece oscuro, aún en aquellos años, ante la fotografía. La escasa luz de los interiores hará que, durante mucho tiempo, las imágenes únicamente puedan ser tomadas en exterior o dentro de luminosas galerías acristaladas.

La ventana del daguerrotipo refleja aquella otra, invisible, pero evidente, desde donde se ha tomado la fotografía que la registra. La cortina muestra y oculta a la vez un mundo, cuya representación está en construcción. Se trata del mismo universo inacabado, sin duda, desde donde mira el hombre en la ventana del Archivo del Puerto de Tarragona.

La mirada enclaustrada

Entre la ventana daguerriana, de contenido oculto, y la nuestra inconclusa, hay toda una diversidad de referencias fotográficas. Como esos mirones desdibujados tras los cristales de las

fotografías de Eugène Atget, tomadas desde un París antiguo en el trance de cambiar de siglo. Hay también las ventanas de Robert Frank. Su sondeo de la sociedad norteamericana muestra unas cuantas. Algunas en movimiento, cabalgando tranvías. Otras, ancladas en sólidos muros. Todas ellas pasaron a través de la mirada enclaustrada. Aquella que todos tuvimos que compartir cuando perdimos la autonomía de salir a mirar a pie de calle. Un momento en que no podíamos alejarnos de la cámara oscura donde se revelan las impresiones visuales, como en la prehistoria fotográfica.

Todas estas referencias visuales y recuerdos enclaustrados están ahí, detrás del hombre de la ventana de la instalación *Autorretrato de un navío llamado Archivo*. El séquito preside la Plaça dels Carros y se divisa desde lejos. Está ahí para recordar la cantidad de pequeños detalles que a menudo pasan desapercibidos en nuestras fotografías. Reclama por tanto una indagación, evocadora y crítica, acerca del contenido de las imágenes.

Asimismo, recuerda el confinamiento, en el que se gestó la obra de la que forma parte. Destaca la experiencia colectiva que hizo que, en algún momento, todos tuviésemos que mirar desde unos ojos replegados. De esta clausura queremos rescatar un sentido positivo, porque remarca el punto de vista desde el que tuvimos que ver el mundo. Lo suficientemente lejos para mirárnoslo con distancia, pero muy cerca de nuestro propio laboratorio, donde revelar los pensamientos sugeridos por todo lo que hemos visto. La reclusión involuntaria nos ha proporcionado el tiempo y la distancia necesarios para reflexionar sobre cómo queremos estar en el mundo cuando, de nuevo, regresamos. Del todo.

Caminar con los propios ojos

La instalación fotográfica *Autorretrato de un navío llamado Archivo* fue pensada como una afloración en el edificio del Arxiu del Port de Tarragona. Es una refotografía constituida por imágenes enhebradas entre sí que se aferran al edificio que las custodia. Lo hacen con una obstinación que no solo desvela la misión protectora de la piedra. También descubre el cometido figurativo —y documental— del claroscuro metálico de las fotografías amparadas en su interior.

La intervención y el edificio que representa reclaman la presencia del observador, quien es lo único que queda de aquel que realizó (o realizaron) las instantáneas que ahora componen la pieza. Por ello ha sido concebida para ser visitada con toda la anatomía. De ahí su gran formato, que, combinado con el emplazamiento,

invita a contemplarla y curiosear, mientras uno se desplaza por el espacio urbano en el que la obra se expande. En todo este tránsito, la mirada se hace corporal. Queda así, al descubierto, la figura. Aquella de quien ahora pasea. Pero también la de todos aquellos que por allí anduvieron con sus propios ojos.

La mirada delegada

La instalación fotográfica puede además visitarse en Google Street View (imagen 6). Tras la justificación de una presencia orgánica defendida hasta ahora, la virtualidad de la mirada delegada, que la plataforma digital proporciona, resulta de un extraordinario contraste. A cambio, permite el acceso de un número mayor de observadores, en una visita sedentaria. La visión remota de la obra añade un nuevo sentido, al poner al descubierto la reclusión durante la que fue concebida. Un confinamiento compartido, que une y separa, al mismo tiempo a todos los observadores. Una silueta borrosa, los representa. Nos representa. Está emplazada a tamaño natural, en la misma ventana en la que fue capturada por un fotógrafo todavía más impreciso. Allí fue de nuevo descubierta por una mirada automática y portátil.

No ha sido la primera instalación que tenemos registrada en Google Street View. En 2009 el coche con ojos de Google pasó ante tres de las cinco piezas de las que se componía Runa



Imagen 6. Captura de pantalla con una vista de la instalación *Autorretrato de un navío llamado Archivo*, 2022. Autor de la imagen, Ricard Martínez. Propietario de los derechos de reproducción, Google Street View.



Imagen 7. Captura de pantalla con una vista de la instalación Runa, 2009. Autor de la imagen, Ricard Martínez. Propietario de los derechos de reproducción, Google Street View.

(imagen 7). Aquella fue, precisamente, la primera instalación fotográfica efímera realizada por Arqueologia del Punt de Vista en el espacio público. Hacía poco tiempo que este recurso estaba disponible en las calles de Europa. Ya había servido como auxiliar para los trabajos de refotografía que veníamos preparando. Aunque enseguida quedó incorporado a nuestros proyectos como parte de la obra final. Sin duda, había contribuido a ello el hecho de descubrir allí aquellas vistas de Runa. Podría parecer que era una forma de convertir en eterno —pero virtual—, algo que había sido concebido como temporal —aunque real—.

Un nuevo sedimento

En el momento de escribir estas líneas estamos trabajando en una nueva contribución a la instalación fotográfica *Autorretrato de un navío llamado Archivo*. La pieza, que nació como una instalación fotográfica efímera, lleva en su lugar desde 2020 coincidiendo con el trigésimo aniversario del Arxiu del Port de Tarragona. Es la obra más longeva que hasta el momento hemos realizado. Ahora, coincidiendo con el centenario del edificio de la Junta de Obras del Puerto, donde se encuentra el Archivo y de nuevo en colaboración con dicha entidad, vamos a hacer precipitar nuevos sedimentos en la piel de la intervención urbana. Invitamos a los lectores de estas líneas a reencontrarse con esta nueva obra en el mejor lugar que se podría esperar, pues es aquel en el que las

imágenes se reencuentran con el observador y, a la vez, el que da sentido a todos nuestro actos. El futuro.

Bibliografía

Martínez, R. (2010) Aurqueología del punt de vista. Disponible en: https://www.arqueologiadelpuntdevista.org/ [consultado 11-03-2024].

Muriel, S. (2018) Susana Muriel. Disponible en: https://susannamuriel.com/ [consultado 11-03-2024].



Imagen 8. Detalle de la instalación *Autorretrato de un navío llamado Archivo*, 2022. Fotografía de Ricard Martínez. Propietario de los derechos de reproducción, Ricard Martínez.

AMOR POR LA FOTOGRAFÍA. FOTOGRAFIAR POR AMOR

Toni Amengual
LABASAD Barcelona School of Art & Design

Resumen

Este es el resultado de un mes de jugar al *texting game* en mitad del frío y los bosques finlandeses. A partir de la experiencia personal en este audiovisual se van entrelazando diferentes capas y formas de relación. Por un lado, mis propias fotografías del lugar y las personas con las que pude llegar a quedar. Por otro lado, las capturas de pantallas de las personas que encontré en Tinder y una serie de fotografías de las familias que vivían cerca de donde yo estaba. Este es mi relato personal acerca del amor y las relaciones en un país tan gélido como oscuro.

Abstract

This is the result of a month playing texting game in the middle of the cold Finnish forests. From a personal experience, in this photo essay and audiovisual work, different layers and ways of relationship weave. On one side my own photographies of the place and persons which I personally met. On the other side, screenshots of people I found in Tinder, and a series of photographies of families living near the place I stayed. This is my personal report about love and relationships in a country as icy as dark.

Palabras clave

Fotografía documental, Tinder, antropología visual, Finlandia, relaciones afectivas, amor.

Keywords

Documentary photography, Tinder, visual anthropology, Finland, affective relationships, love.

Finlandia es un país conocido por el frío de sus paisajes y sus habitantes. Fue eso lo que me atrajo para realizar un proyecto sobre como nos relacionamos en el siglo XXI por medio de las aplicaciones de contactos, siendo Tinder la mayoritaria.

Fue en diciembre de 2017 cuando tuve la oportunidad de pasar todo el mes en la residencia artística Arteles. Una residencia artística de creación con capacidad para diez artistas internacionales situada en mitad de los bosques finlandeses en la zona de Haukijärvi, a unos trescientos km de la ciudad de Tampere.

En ese ambiente y durante un mes creé una cuenta de Tinder para contactar con mujeres y hombres solteros de la zona. Me parecía interesante generar la situación de encuentro con desconocidos que buscan encontrar el amor por medio de la aplicación y fotografiarlos. Pero cuando informaba a «mis *matches*» de que la finalidad del encuentro era la fotografía sin voluntad sexo-afectiva, la gran mayoría dejaban de interesarse por encontrarnos.

Así de setenta *matches* y otras tantas conversaciones activas vía chat que generé en un mes solo conseguir tener cinco citas presenciales. Esto significaba cinco sesiones fotográficas y cinco retratos definitivos. Para mis estándares de trabajo resultaban muy pocas fotografías para un mes de tanta dedicación.

Conocedor de la línea posfotográfica, era consciente de que los retratos de quienes usan Tinder ya estaban hechos por parte de las y los propios usuarios. Por ello desde que entré en Tinder me dediqué a hacer capturas de pantalla de las fotografías que me parecían más interesantes. Me dedicaba a analizar la forma en que nos autorrepresentamos en redes y aplicaciones. La idea de cómo el autorretrato ha devenido en *selfie*, resulta algo muy representativo de la evolución de la práctica y la tradición fotográfica.

Por otra parte tenía horas y horas de chats en la aplicación, pese a no haber conseguido quedar físicamente con muchas personas sí que había mantenido una relación virtual con ellas. Vía chat me explicaban cosas muy íntimas relacionadas con sus experiencias sexo-afectivas ya fuera dentro o fuera de la aplicación. Todos esos textos me sirvieron para editarlos para generar un texto que tuviera una cierta coherencia, algo así como un poema escrito por todas esas personas con las que mantenía una relación por medio del chat de la aplicación.

Ese texto lo pasé por un *software from text to audio* para generar una pista de audio con una voz automática. Esa pista de audio me sirvió como base para encajar todas las fotografías que había generado durante mi estancia en la residencia. De esta forma el formato final era una pieza audiovisual que finalmente dura algo más de cuatro minutos.

El resultado es pues una pieza que desde lo fotográfico quiere reflexionar sobre las relaciones humanas, sobre la soledad y la búsqueda del amor por medio de nuevas herramientas y plataformas digitales, al mismo tiempo que muestra el uso contemporáneo que hacemos de la fotografía y la forma en que nos autorrepresentamos. El trabajo, tanto lo fotográfico como la pieza audiovisual final, puede verse en mi página web (Amengual, 2017).

Imágenes 1, 2, 3, 4 y 5 (abajo y pp. siguientes). Propuesta expositiva del proyecto *Androids in the Woods* en el ayuntamiento de Calvià, Mallorca, 2020. Fotografías de Toni Amengual.

Bibliografía

Amengual, T. (2017) *Projects. Androids in the woods.* Disponible en: https://toniamengual.com/project/androids-in-the-woods/ [consultado 11-03-2024].











BLOQUE 2

EDUCACIÓN



LA PARADOJA DE LA FOTOGRAFÍA EN LA UNIVERSIDAD

Luis Castelo Sardina
Universidad Complutense de Madrid
Pedro Vicente-Mullor
Universidad Politécnica de Valencia

Resumen

La importancia de la fotografía en la creación contemporánea es incuestionable, cada vez más y más creadores visuales usan la fotografía como medio de expresión en multitud de campos y desde diferentes disciplinas. Sin embargo, esta amplia aceptación y utilización por parte de artistas no ha supuesto, como se hubiera podido prever, una ampliación de los planes de estudios de la fotografía en los diferentes niveles educativos. La fotografía no está considerada en el estado español como área de conocimiento en el ámbito universitario (si lo son la pintura, el dibujo o la escultura), siendo este, sin lugar a dudas, uno de los motivos que motivan esta profunda contradicción entre el estado real de la práctica de la fotografía de un lado, y su enseñanza en instituciones educativas por otro.

Abstract

The importance of photography in contemporary creation is unquestionable; more and more visual creators are using photography as a means of expression in a multitude of fields and from different disciplines. However, this wide acceptance and use by artists has not led, as might have been expected, to a broadening of photography curricula at different educational levels. Photography is not considered in Spain as an area of knowledge at university level (painting, drawing or sculpture are), which is undoubtedly one of the reasons for this profound contradiction between the real state of the practice of photography on the one hand, and its teaching in educational institutions on the other.

Palabras clave

Fotografía, enseñanza, universidad, creación.

Keywords

Photography, teaching, university, creation.

En España, en el año 1904, se incluye por primera vez la fotografía como disciplina en la enseñanza pública y privada. Quizás lo más peculiar es que esta primera incorporación se llevase a cabo dentro de los estudios de «la Escuela Superior de Guerra siguiendo el modelo de otros países como Bélgica, Austria, Alemania, Inglaterra, Francia y Japón, donde ya se estudiaba desde 1895». Pero lo más sorprendente es que formase parte de la Educación Física, la Equitación o la Esgrima y que se impartiese «las tardes de las vísperas de fiesta» (Sánchez-Vigil, 2016, p. 125). En marzo de 1910 la Escuela de Caminos incorporó a sus estudios una asignatura en la que se enseñaba el manejo de los aparatos fotográficos, el revelado y positivado, una iniciativa de los profesores del centro y en especial del ingeniero jefe del laboratorio, Antonio Sonier, aficionado a la estereoscopía (Sánchez Vigil, 2016, p. 133, citado en *La Fotografía*, 1910) . En 1916, por Real Orden del Ministerio de Orden Público y Bellas Artes, se creará en Granada la primera Escuela Oficial de Fotografía dirigida por Manuel Torres Molina (Sánchez Vigil, Marcos Recio y Olivera Zaldua, 2014, p. 2) Esta escuela quedó integrada dentro de la Escuela de Artes y Oficios de Granada, con el título de taller de Fotografía Artística, en la que Manuel Torres Molina impartiría docencia hasta 1953. Ese mismo año la fotografía se consideraría, por primera vez, asignatura universitaria cuando la Escuela Oficial de Periodismo la ofreció en el I Curso de Periodistas Gráficos (Sánchez Vigil, Marcos Recio y Olivera Zaldua, 2014).

En los años setenta aparecen agrupaciones fotográficas que se centraban principalmente en una enseñanza técnica de la fotografía. Aparecieron escuelas como el Institut d´Estudis Fotogràfics de Catalunya en Barcelona (fundado en 1972), iniciativas privadas como la Galería Spectrum-Canon en Barcelona (1973), el Photocentro en Madrid (1975-1979), la Galería Spectrum-Canon en Zaragoza (1977), la creación del Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (1978-1983), el Centro de Enseñanzas de la Imagen tanto en Madrid como en Barcelona (1976) —actualmente solo en Madrid y reconvertido en CEV Escuela Superior de Comunicación, Imagen y Sonido—, el IDEP en Barcelona (1981), GrisArt - Escola Superior de Fotografia en Barcelona (1985) o EFTI en Madrid (1987).

Hay que esperar también a los años setenta para que aparezcan espacios oficiales para aprender fotografía de manera regular o con reconocimiento académico. En esos mismos años, con la aprobación de la Ley General de Educación, se convertirán las Escuelas Superiores de Bellas Artes en facultades. Según el Real Decreto de 14 de abril de 1978: «Las Escuelas de Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla y



Imagen 1. Clase de estudio, IEFC, Barcelona, ca. 1980 - ca. 1989. Fotografía de Rosa Sabadell.

Valencia se transformarán en facultades universitarias, con la denominación de Facultades de Bellas Artes». Casi al mismo tiempo, en 1979, las asignaturas de Fotografía se incorporan a las enseñanzas de oficiales en Bellas Artes. Aunque en un principio la fotografía se pensó como una materia que estuviese al servicios de otras asignaturas tradicionales como la pintura o la escultura, rápidamente adquirió peso propio y pudo distanciarse de ese carácter secundario que se le pretendía dar. Fue introducida e impartida en esas fechas en la Facultad de Bellas Artes de Madrid (UCM) por los profesores Joaquín Perea González y José Fernández Oyarzabal. En Barcelona se integraría en esas mismas fechas en la Facultad de Bellas Artes (UB) de la mano del profesor y primer catedrático de fotografía Manolo Laguillo.

A nivel de estudios de grado universitario actualmente en el estado español solo hay dos grados oficiales en Fotografía que se imparten en dos centros privados, la Escuela Universitaria de Artes TAI adscrita a la Universidad Rey Juan Carlos y que ofrece un Grado en Fotografía y Creación Audiovisual, y la Universidad Internacional de la Rioja, que ofrece un Grado en Fotografía Online; también otra universidad privada, la Universidad Europea de Valencia, tiene un curso de Fotografía Digital Odontológica. Además de estos casos aislados, la enseñanza de la fotografía en el sistema universitario español, en la mayoría de los casos, es de naturaleza optativa, esto conlleva una falta de conciencia clara de las estructuras pedagógicas y sistemas didácticos diferenciales

de la enseñanza de la fotografía en el ámbito de la educación universitaria.

Hay que hacer una llamada de atención en este encuentro ya que en el ámbito académico la fotografía sigue sin tener área de conocimiento propio, perteneciendo esta al área de Dibujo, junto con asignaturas tan dispares como Dibujo del Natural, Perspectiva, Grabado Calcográfico o Anatomía, entre otras. Ya en el Libro Blanco para el diseño de titulaciones vinculadas a Bellas Artes y publicado por la ANECA en 2004 la Conferencia de Decanos de Bellas Artes estableció la necesidad de solicitar al Consejo de Universidades la creación de las nuevas áreas de conocimiento vinculadas a la fotografía y al vídeo, aunque de momento siguen sin crearse, algo que muchos de nosotros seguimos sin comprender. A día de hoy, y después de veinte años de la citada publicación, debemos reflexionar sobre la conveniencia o no de crear un área con esta denominación o si sería más pertinente crear un área más abierta como, por ejemplo, «Artes Visuales», ya que esta podría integrar otras materias que cada vez están más imbricadas con la fotografía, como la imagen digital, animación, audiovisuales, IA, etc., y que cada vez tienen más demanda por parte de los estudiantes.

Tampoco los contextos educativos en los que se desarrollan las enseñanzas de la fotografía están claros debido a su transversalidad y a no ser considerada área de conocimiento: se puede estudiar fotografía en estudios de Publicidad, Bellas Artes, Arquitectura, Restauración, Ingeniería, Comunicación Audiovisual, Diseño o Historia, lo cual genera dispersión metodológica tanto en la enseñanza como en el perfil de los profesionales y de sus responsabilidades ya que se sigue enseñando fotografía como una herramienta, constatando una descoordinación y falta de articulación de los distintos niveles formativos existentes hoy en día.

En este sentido, la presencia de la fotografía en los grados de las Universidades españolas es casi anecdótica, se puede encontrar en la Universidad dentro de los estudios de Comunicación Audiovisual y de Bellas Artes fundamentalmente, y con la implantación de Bolonia se ha ampliado esta presencia a nuevos grados y másteres que amplían la presencia de la fotografía a otras disciplinas. En estos momentos la fotografía tiene presencia en grados como Bellas Artes, Diseño, Periodismo, Publicidad y Relaciones Públicas, Comunicación Audiovisual, Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Historia del Arte o Información y Documentación, y aunque en alguna de las facultades que imparten estos programas la



Imagen 2.
Instalaciones Facultad de BBAA de UCM, 2019. Fotografía de Luis Castelo.

fotografía tiene carácter obligatorio, en la mayoría de los casos su naturaleza es de asignatura optativa.

Tal y como indica apunta Celia Vega (2014) en su artículo titulado «Los estudios de fotografía en la universidad», la fotografía está presente en todos los grados en Bellas Artes, Arte y Diseño a través de al menos una asignatura específica, en algunos casos optativa y en otros obligatoria. Sin embargo, esto no significa que la fotografía ocupe un lugar destacado en el programa de estos estudios, puesto que se le dedica mucho menos espacio que a otros medios tradicionales como pueden ser la pintura, la escultura o el dibujo. En los grados de Comunicación Audiovisual está presente en casi todos, incluso con asignaturas obligatorias, como también es el caso de los grados en Periodismo y en Publicidad y Relaciones Públicas en donde se enfoca la docencia de la fotografía desde una perspectiva muy relacionada a estos grados.

En el caso de los grados en Conservación y Restauración de Bienes Culturales seis de los mismos cuentan con asignaturas específicas de fotografía, pero no de preservación de materiales fotográficos como cabría pensar sino exclusivamente de documentación fotográfica, como apunta Celia Vega. El caso de los grados en Historia del Arte es quizá uno de los más representativos de la mala situación que vive la fotografía en la Universidad española; de los veintisiete que existen, diez no ofrecen la posibilidad de cursar asignaturas específicas de fotografía. La presencia de la fotografía en los Grados en Información y Documentación también es mínima. A excepción de la Universidad Complutense de Madrid, ninguna de las otras

Universidades que ofrecen este tipo de estudios cuenta con asignaturas específicas sobre documentación fotográfica. En los grados de Bellas Artes la fotografía está presente en todos ellos, de forma más o menos directa, bien sea con asignaturas específicas de fotografía troncales o con la presencia de varias asignaturas optativas a lo largo del grado. En todo caso, la gran mayoría de asignaturas de fotografía impartidas en grados de Bellas Artes tienen un carácter fundamentalmente práctico y técnico, reservando poco espacio para el estudio de la historia, teoría, pensamiento o del medio. De estos estudios no solo deberían salir excelentes fotógrafos, sino además cualificados críticos, comisarios e investigadores de la fotografía.

La situación de la enseñanza de la fotografía en los estudios de posgrado poco dista de la precaria situación de grado. En la actualidad solo hay un máster oficial en fotografía en la Universidad pública española, el Máster en Documentación Fotográfica. Recuperación, Tratamiento y Difusión de la Universidad Complutense de Madrid que lleva funcionando desde 2019. Además, existen dos másteres oficiales en dos instituciones privadas, un Máster en Fotografía Artística y Documental que ofrece la Escuela Universitaria de Artes TAI, y un Máster Universitario Online en Fotografía Artística impartido por la Universidad Internacional de la Rioja. Las mismas instituciones privadas que ofrecen los dos únicos grados en fotografía. Existen otros másteres en el contexto universitario español, pero con el formato de títulos propios como el Máster en Fotografía de la Universidad Politécnica de Valencia, el Máster en Imagen y Comunicación de la Arquitectura de la Universidad de Málaga, el Posgrado Especialización en Fotografía y Diseño Editorial o el Posgrado en Gestión, Preservación y Difusión de Archivos Fotográficos, ambos impartidos por la Universitat Autònoma de Barcelona. Para aclarar la diferencia entre un máster oficial o un máster propio o título propio hay que decir que para cursar un máster oficial hay que tener una titulación mínima de grado universitario y conlleva la realización de entre sesenta y ciento veinte créditos ECTS. Los másteres oficiales cuentan con el aval de la Universidad que los otorga y sobre todo con el reconocimiento del Estado a través de las agencias de acreditación como la ANECA. Los títulos propios también realizan entre sesenta y ciento veinte créditos ECTS y son avalados por el prestigio de la Universidad o por el centro formativo que los imparte.

La docencia de los másteres oficiales la realizan mayoritariamente los profesores doctores de la Universidad que otorga el título. Los másteres propios, en cambio, incorporan generalmente al equipo docente profesores



Imagen 3. Instalaciones Facultad de BBAA de UPV, 2018. Fotografía de Joaquín Palacios.

de otras Universidades o profesionales del sector. Pero la diferencia fundamental es que el máster oficial capacita al estudiante para investigar o hacer una tesis doctoral, mientras que el máster propio no, estando más orientado al mundo profesional.

En este ámbito educativo se da una paradoja, aunque prácticamente no existe la formación reglada de Grado en Fotografía, y por lo tanto no existen apenas graduados en fotografía, sí han aparecido en los últimos años numerosos cursos y estudios en fotografía. Ante la falta de una sólida oferta pública de estudios en fotografía, numerosas instituciones privadas han lanzado cursos y programas educativos en torno a la fotografía, ofertados por asociaciones, escuelas privadas, clubs o colectivos con diferentes estructuras. Estos programas tienen diversos enfoques, desde el diseño, pasando por el arte, técnica, periodismo, publicidad, moda, fotografía creativa, documental, editorial hasta postproducción 3D, tratando de ofertar una cierta especialización como correspondería a este tipo de estudios, aunque no son estudios reglados ni están legislados. Estos programas plantean sus objetivos de forma muy especializada en diferentes tipos de o ámbitos de la fotografía, pero paradójicamente la mayoría de sus estudiantes no han recibido una formación básica, coherente y reglada de los principios de la fotografía al no haber pasado por una formación más extensa y profunda de un grado universitario, lo que conlleva una realidad muy específica en la estructura y dinámica de estos programas formativos.

Aquí se da otra paradoja, ante la falta de títulos «oficiales» en fotografía, y, por lo tanto, de instituciones universitarias impartiendo estudios en fotografía, muchas de las instituciones privadas que ofertan estudios en fotografía han buscado alianzas tanto con Universidades públicas como privadas para «validar» esos estudios no reglados, ofertando a sus alumnos títulos propios de esas Universidades, que en la mayoría de los casos se limitan a poner su nombre. Esta circunstancia, unida a la falta de regulación a la hora de poner nombre a los estudios en fotografía en instituciones privadas, poco ayuda a la normalización y transparencia de los estudios en fotografía. Esto hace que proliferen cursos equívocamente denominados como másteres o grados cuando en realidad se trata de meros cursos no oficiales de fotografía. Con una simple búsqueda en internet se pueden encontrar cursos de poco más de cien horas lectivas con el nombre de «Grado en Fotografía», o cursos online de cuarenta horas ofertados como «Máster en Fotografía». Dada la situación de precariedad de la enseñanza de la fotografía en el sistema público educativo, la presencia de las escuelas privadas es más que necesaria, y complementaria desde el punto de vista formativo, pero quizás se necesitaría alguna regulación en cuanto a denominación y estructura de cursos.

Esta falta de regulación y normalización académica de la fotografía como área de conocimiento requiere de reflexión, autocrítica, investigación, intercambio de experiencias y mirar a sistemas educativos que han incorporado la fotografía como área de conocimiento desde los años sesenta del siglo XX, como el sistema británico entre otros. Por poner un ejemplo, en el curso 2023-2024 79 Universidades en Reino Unido ofrecen grados en Fotografía, con 354 grados con fotografía como una de las materias principales ofertadas, y existen ciento 77 grados en Fotografía ofertados (*Full time + Part time*) y 37 Universidades de este mismo país ofrecen 84 másteres universitarios en Fotografía (UCAS, n.d.). Como se puede observar, las diferencias son abrumadoras. Este mismo panorama lo podemos observar también en el sistema educativo superior de Alemania, Francia o Estados Unidos.

La situación a nivel de tesis doctorales no es mucho más favorable, aunque en los últimos años han ido en aumento, pasando en 2013 de 120 tesis leídas a las 289 en 2023. En la Base de Datos TESEO (Ministerio de Universidades, n.d.), del Consejo de Universidades del Ministerio de Universidades, con datos de todas las tesis doctorales leídas en España desde el año 1976, aparecen 305 tesis con la palabra «fotografía» en su título y 159 con la palabra fotográfico o fotográfica. Sin embargo, con la palabra cine en su título encontramos 3.188, 675 con pintura,

o 688 con la palabra video. Estos son solo datos genéricos, y las 305 tesis con la palabra «fotografía» en su título incluyen todo tipo de tesis, y muchas de ellas fuera del campo de las bellas artes, o dentro de las ciencias y ciencias sociales[1]. Si la docencia en fotografía es una materia olvidada en los planes de la Universidad española, consecuentemente la difusión de la investigación, las aportaciones a su historia, desde ámbitos docentes o particulares, y la discusión sobre la escasa docencia que se imparte en titulaciones como Bellas Artes o Comunicación Audiovisual es igualmente muy escasa.

La otra vía de investigación es la realización de proyectos de investigación y la pertenencia a grupos de investigación. La investigación centrada únicamente en fotografía en la Universidad española es bastante escasa. Prácticamente no hay grupos de investigación en donde aparezca la palabra «fotografía» en su denominación, ni en Madrid ni en Barcelona, ni en Valencia, ni en Bilbao. Sí aparece en algunos la palabra «imagen» pero es lo suficientemente amplio el término como para abarcar muchas más cosas. En la Universidad Complutense solo hay un grupo, Fotografía y Documentación (FotoDoc), que tiene como línea principal la de promover la investigación en materia de gestión y análisis de la documentación fotográfica. Este grupo pertenece a la facultad de Ciencias de la Documentación y está dirigido por Juan Miguel Sánchez Vigil.

El otro gran asunto son las publicaciones científicas especializadas en fotografía, es decir, aquellas publicaciones que cuentan con indicios de calidad medibles a través de diferentes indicadores como los índices de impacto, basado en el número de citas recibidas durante un determinado periodo de tiempo, su indexación en bases de datos y los listados por categorías. Aquí nos encontramos con agencias o instituciones nacionales e internacionales que se encargan de establecer todos estos parámetros de calidad: Journal Citation Reports (JCR), Scimago Journal & Country Rank (SJR), Matriz de Información para el Análisis de Revistas (MIAR), Latindex, FECYT, etc. Hay que decir que el panorama es bastante desolador en España. Según datos de Latindex hay 89 títulos de fotografía en español de las cuales, 13 son españolas, algunas ya desaparecidas como *Papeles Alfa* o *Photovision*. En SJR (Scimago Journal & Country Rank) no hay posibilidad de buscar por la palabra «fotografía» lo más aproximado es por *Visual Arts and Performing Arts*. En esta búsqueda aparecen 51 resultados de los cuales solamente la revista *Fotocinema* de la Universidad de Málaga (n.d.) hace referencia explícita a la fotografía. En Índices CSIC con la palabra fotografía aparecen 1.077 entradas.

[1] Este análisis puede complementarse con el excelente artículo de Sánchez Vigil, Marcos Recio y Olivera Zaldua (2014).



Imagen 4.
Revista *Photovision*, número 28, 1998.

En MIAR solamente aparece una, la revista *Fotocinema*. Estas carencias se hacen patentes a la hora de querer publicar en revistas de impacto, exigencia de las agencias de evaluación (ANECA) para poder acceder a distintas figuras contractuales en la universidad. La realidad hace que la mayor parte de los artículos de carácter científico sobre fotografía se publiquen en revistas de arte en general que dan cabida a estos temas.

Otra de las consecuencias de la precariedad en el actual sistema educativo público de la fotografía es la carencia de profesores universitarios capacitados y formados para impartir este tipo de materias. Salvo excepciones, en la Universidad en la mayoría de los casos las asignaturas de fotografía las

imparten personas que apenas tienen formación específica en fotografía, y que tampoco la practican en ninguna de sus formas. En la escuela privada, sin embargo, la mayoría de la docencia es impartida por fotógrafos, críticos y comisarios, que contando con formación y experiencia específica quizás carecen de formación investigadora y docente, y que en muchos casos optan por la docencia como complemento a su práctica profesional, y no tanto como actividad principal. Obviamente los objetivos de estos estudios son diferentes al de la Universidad y, por ello, sus profesores también lo son. No obstante, más allá de esta diferencia de la escasez de profesionales formados tanto en la práctica profesional o en la docencia, hay una carencia importante de profesores con los dos perfiles, profesionales de la fotografía con un perfil investigador y docente. No solo no se está formado a fotógrafos de forma completa y rigurosa, sino que tampoco se está formando a formadores que puedan formar a esos fotógrafos.

Bibliografía

Ministerio de Universidades (n.d.) *Tesis doctorales: TESEO*. Disponible en: https://www.educacion.gob.es/teseo/irGestionarConsulta.do [consultado 23-02-2024].

Sánchez Vigil, J. M. (2016) *Kâulak vida y obra del fotógrafo artista. Antonio Cánovas del Castillo Vallejo (1862-1933)*. Tesis doctoral. Universidad de Castilla la Mancha.

Sánchez Vigil, J. M., Marcos Recio, J. C. y Olivera Zaldua, M. (2014) «Tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española. Análisis de la producción y dirección (1976-2012)», *Revista Española de Documentación Científica*, 37(1). Disponible en: https://redc.revistas.csic.es/index.php/redc/article/view/837/1075 [consultado 23-02-2024].

Vega Pérez, C. (2014) «Los estudios en fotografía en la Universidad». En: Olivera Zaldua, M. y Salvador Benítez, A. (eds.)*Del artefacto mágico al píxel. Estudios de fotografía. XXIII Jornadas FADOC, I Congreso Internacional de Documentación Fotográfica*. Madrid, 2-4 de abril de 2014. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 227-239. Disponible en: https://documentacion.ucm.es/data/cont/docs/15-2014-07-24-Del%20artefacto%20mágico%20al%20pixel_standard.pdf [consultado 23-02-2024].

UCAS (n.d.) UCAS | At the heart of connecting people to higher education. Disponible en: https://www.ucas.com/ [consultado 23-02-2024].

TRABAJOS FIN DE GRADO. ENSEÑANZA E INVESTIGACIÓN FOTOGRÁFICA EN EL ÁMBITO DE LA ARQUITECTURA

Iñaki Bergera
Universidad de Zaragoza

Resumen

La mirada es una herramienta analítica y proyectiva esencial para el arquitecto. De ahí que sea fundamental adiestrar de forma específica al estudiante de arquitectura en la adquisición de una educada y operativa sensibilidad visual. Esta cuestión, paradójicamente, no encuentra explícita cabida en los planes de estudio de las escuelas de arquitectura españolas. A título individual y dentro de mi actividad docente en el área de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Zaragoza vengo llevando a cabo una serie de iniciativas para llenar en parte este vacío. Una de esas acciones tendría especial relevancia al vincular mi propia experiencia investigadora con la que realizan los estudiantes en el Trabajo Fin de Grado (TFG). Desde el año 2013 hasta la fecha he podido dirigir más de diez TFG que tienen a la fotografía como hilo argumental. Con la presentación de este caso de estudio pretendemos visibilizar que existe una educación fotográfica posible, ligada también a la investigación, en el contexto de la educación superior sin circunscribirse explícitamente a la formación fotográfica reglada. Mientras no se pueda ganar la batalla institucional para impartir fotografía en la educación universitaria, estas experiencias en el ámbito de la arquitectura pueden actuar como fructífera avanzadilla.

Abstract

The gaze is an essential analytical and design tool for the architect. Hence, it is fundamental to specifically train the architecture student in the acquisition of an educated and operational visual sensibility. This issue, paradoxically, does not find an explicit place in the curricula of Spanish schools of architecture. Individually and within my teaching activity in the Department of Architectural Design at the University of Zaragoza, I have been carrying out different initiatives to partially fill this gap. One of these actions would be especially relevant when linking my own research experience with that carried out by the students in the Bachelor's Thesis (TFG). From

2013 to date, I have been able to advise more than 10 TFGs that have photography as the plot line. With the presentation of this case study, we intend to make visible that there is a possible photographic education, also linked to research, in the context of higher education without being explicitly limited to regulated photographic training. As long as the institutional battle to teach photography in university education cannot be won, these experiences in the field of architecture can act as a fruitful advance.

Palabras clave

Trabajo fin de grado, docencia, arquitectura y fotografía.

Keywords

Bachelor's thesis, teaching, architecture and photography.

Introducción

Seguramente hay pocas disciplinas como la arquitectura tan sumamente dependientes de lo visual en un sentido amplio. La arquitectura es una realidad espacial, experiencial y fenomenológica, pero se genera, se asimila y se representa a partir de la mirada. En las fases de concepción y creación, el arquitecto se nutre de una mochila de referencias que «entran por los ojos», no solo de otras arquitecturas que se han servido de la fotografía para ser representadas y documentadas, sino de un espectro visual mucho más amplio, de un atlas operativo que actúa como desencadenante y activador del proceso proyectual.

Sería por tanto una obviedad subrayar la importancia que la educación de la mirada tiene en la formación del arquitecto: una tarea formativa destinada a comprender y manejar el lenguaje visual y a decantar el alcance crítico de la omnipresente cultural visual. Por extraño que pueda parecer, en los planes de estudio de grado o máster de las escuelas de arquitectura españolas no hay apenas asignaturas o propuestas pedagógicas que atiendan a esta, en mi opinión, imperiosa necesidad (el máster propio en Imagen y Comunicación de la Arquitectura impartido en la Universidad de Málaga sería una honrosa excepción). Un estudiante de arquitectura ha de saber dibujar y manejar no solo o fundamentalmente el lápiz sino también las herramientas digitales de expresión gráfica arquitectónica. Análogamente, utiliza el ojo para mirar, observar y analizar y debería, por tanto, saber manejar las herramientas que construyen disciplinariamente la mirada.

Es por ello por lo que personalmente me he empeñado, más como francotirador que de manera reglada, en promover iniciativas y experiencias que tiendan a paliar esta laguna formativa. Y lo hago desde el soporte artístico, teórico, crítico e investigador de las relaciones entre ambas disciplinas que he ido construyendo con solvencia desde hace casi dos décadas (Bergera, 2023). Al margen de otras iniciativas que ya tuve ocasión de transmitir en el I Congreso Internacional sobre Fotografía celebrado en Valencia en 2017 (Bergera, 2017), me parece oportuno presentar en el contexto de este congreso Sobre Fotografía y vinculado a los aspectos docentes y educativos de la fotografía un caso de estudio concreto.

El Trabajo Fin de Grado es una asignatura de seis créditos ECTS que, situada al final de la titulación, permite a los estudiantes hacer un pequeño trabajo de investigación, de temática libre, bajo la dirección de uno o dos tutores. A lo largo de los años he tenido la oportunidad de dirigir un número importante de estos trabajos, bien sobre temas propuestos a partir de los intereses del propio alumno o bien sugeridos de entre los diversos aspectos teóricos o prácticos sobre los que se ha venido articulando mi propia investigación.

Como vamos a ver, la diversidad y el interés de estos refuerza ese objetivo de introducir la formación fotográfica en el ámbito universitario, mediante trabajos de investigación que afiancen la transversalidad disciplinar de la arquitectura y la irrenunciable necesidad que tiene de apoyarse en sus solicitaciones con la esfera de lo visual.

Desarrollo

Algunos de estos TFG abordan en primer lugar la aportación de ciertos nombres propios, protagonistas de alguna manera de las relaciones de complicidad que surgen entre arquitectos y fotógrafos. Así, por ejemplo, en 2013 se empezó realizando un TFG estrechamente vinculado al Proyecto de Investigación «Fotografía y Arquitectura Moderna en España, 1925-19650» (FAME / HAR2012-34628) que tuve la fortuna de dirigir como investigador principal entre 2013 y 2016. Uno de los objetivos del proyecto consistía en hacer un amplio y ambicioso inventariado documental de fotografías de arquitectura moderna en España a partir bien del material de los archivos de los fotógrafos o bien, habitualmente, de explorar los archivos de los arquitectos en busca de los nombres propios que estaban detrás de los reportajes de arquitectura hechos por encargo.

El TFG *Una mirada a través de la arquitectura: Regino y José Borobio Ojeda* (Estabén, 2013) analiza el archivo fotográfico

de los arquitectos Borobio, protagonistas del arranque de la arquitectura moderna en Aragón a partir de los años veinte mediante un racionalismo muy vinculado al lenguaje de las vanguardias centroeuropeas. Disponer de un archivo completo permitió en primer lugar hacer una labor de catalogación metodológicamente precisa, inventariando los proyectos fotografiados y en el mejor de los casos los autores de las fotografías cuando queda registro de ello. Colaboraron con los Borobio los fotógrafos vinculados a la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, fundada en 1922, como Marín Chivite, Jarke, Juan Mora Insa o Manuel Coyne Buil y en casos más esporádicos Loty o Férriz. Se trata por tanto de un trabajo de investigación canónico, a pequeña escala, que aporta un caso de estudio valioso y documentalmente riguroso.

Un caso paralelo abordó esta investigación a partir del archivo de uno de los fotógrafos que, a nivel nacional, tuvo un notable protagonismo en el retrato de la modernidad arquitectónica. *Cristóbal Portillo. Rescatando la labor del fotógrafo de arquitectura moderna en España a mediados del siglo XX* (Molledo, 2016) hacía precisamente esta labor de recuperación y revaloración de la fortuna crítica de un fotógrafo destacado, pero no suficientemente reconocido. Nuevamente el rigor metodológico de la investigación se soporta sobre las fuentes de archivo, en este caso, el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, donde se conserva el legado del fotógrafo tras su venta por el coleccionista José Luis Mur en 2002. El TFG (imagen 1) presenta la fascinante biografía de Portillo y analiza temáticamente su producción fotográfica vinculada a la arquitectura, tanto por los encargos específicos de reportajes al uso como, de manera más general, su mirada hacia la transformación moderna de la ciudad de Madrid vinculada a su trabajo como fotoperiodista.

Un último caso de estudio de nombres propios analizó la relación con España del fotógrafo oficial de la influyente revista italiana *Domus*. *La mirada de Giorgio Casali a España*. Domus *1951-1970* (Llopis, 2015) parte del análisis de los artículos de *Domus* dedicados a proyectos españoles. Conocidos los trasvases y afinidades entre la arquitectura italiana y la catalana, se trató de comparar la virtuosa mirada de Casali sobre los proyectos de José Antonio Coderch en la costa mediterránea con la mirada de su homólogo Català-Roca de la que dejó constancia en los reportajes de esos mismos edificios publicados en la revista *Cuadernos de Arquitectura*, editada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña. Aspectos como la predominancia de una composición más formalista,

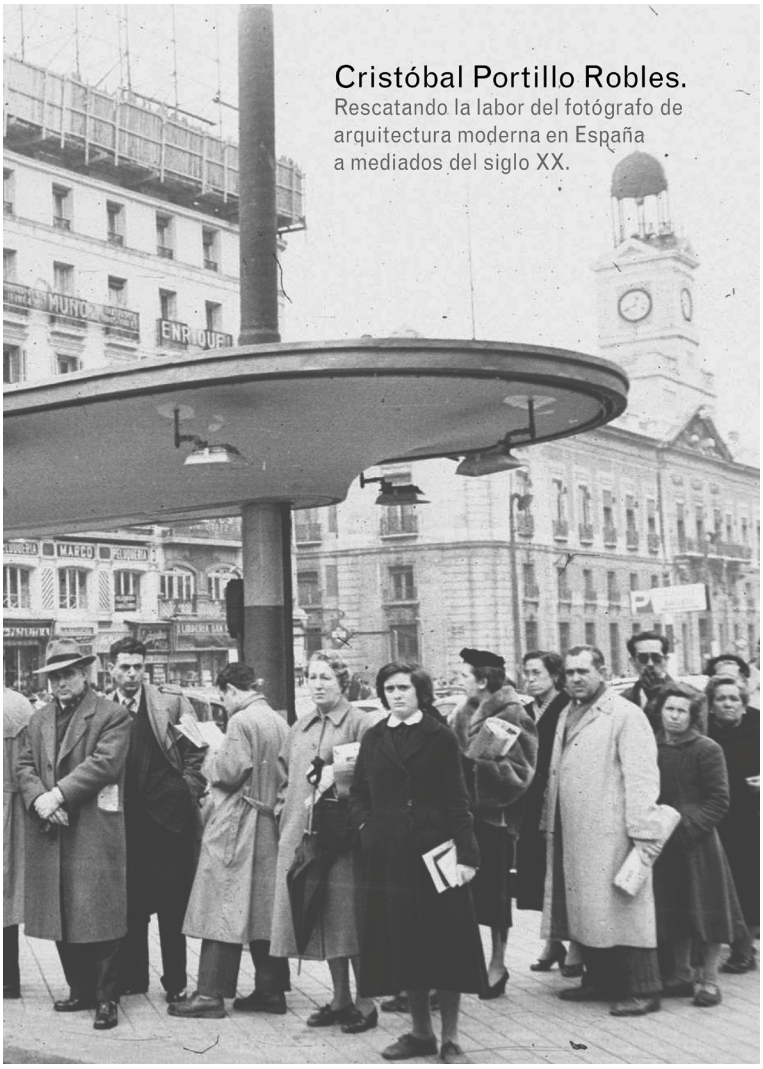


Imagen 1 . Portada del TFG sobre el fotógrafo Cristóbal Portillo, ilustrada con una fotografía del mismo.

el acuse de la materialidad a través de la luz y el contraste o la ausencia de contexto diferenciarían de alguna manera las aproximaciones de uno y otro sobre estas piezas icónicas de la modernidad.

Otras investigaciones llevadas a cabo por los estudiantes atienden no a determinados nombres propios sino a temas específicos que trazan líneas de trabajo comunes entre la la arquitectura y su representación visual. Así, por ejemplo, *Atmósferas sacras: el espacio sagrado de la arquitectura moderna en España a través de sus fotografías (1950-1970)* (Aldea, 2016) hacía hincapié en el papel modulador de la luz en

las fotografías para dar carácter a la condición transcendente y evocadora del espacio sagrado. A partir del volcado de las publicaciones de época como la revista *Arquitectura* (imagen 2) o la revista *Ara* (Arte Religioso Actual) el trabajo evidenciaba que la renovación derivada de los cambios litúrgicos impuestos por el Concilio Vaticano II tuvo unas expresiones inequívocas en el funcionalismo y conformación del espacio sacro, que fueron a su vez captados bajo una nueva mirada fotográfica. Alberto Schommer, por ejemplo, supo ver de forma atinada la hibridación entre modernidad, tradición e industrialización presente en algunos de los mejores referentes de esta tipología arquitectónica proyectadas por los arquitectos Miguel Fisac, Javier Carvajal o José María García de Paredes. La visión

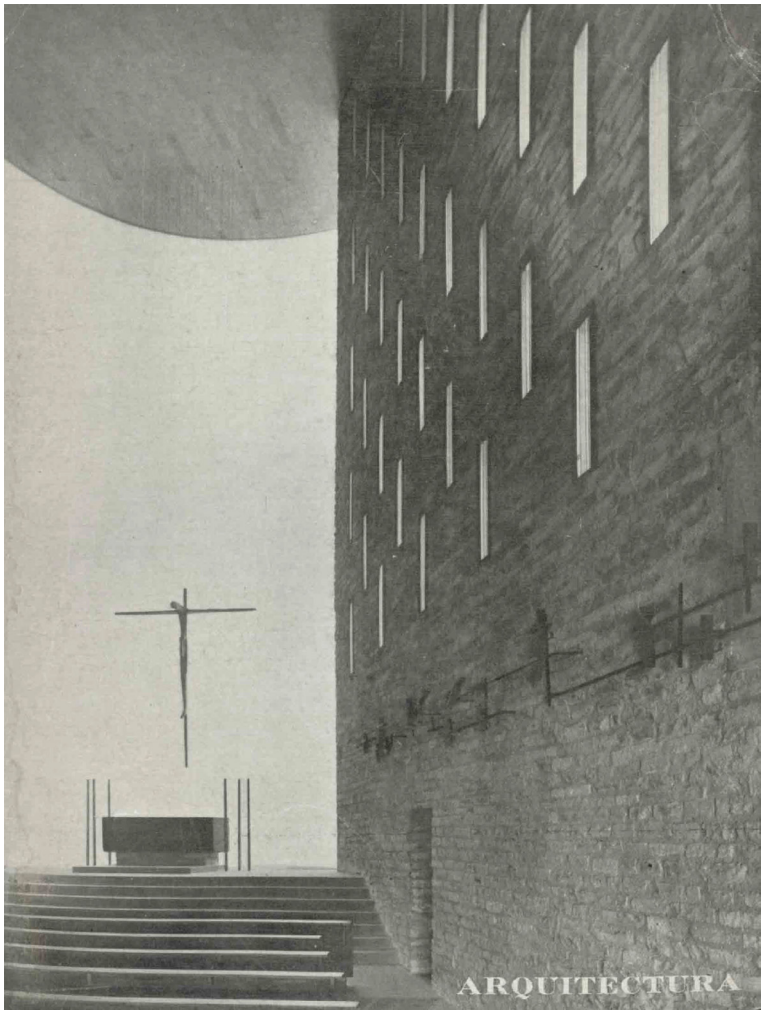


Imagen 2. Portada del número 17 de la revista *Arquitectura* (mayo 1960) con una fotografía de Alberto Schommer de la Iglesia de Nuestra Señora de la Coronación de Vitoria, obra de Miguel Fisac (1958).

comparada de varios fotógrafos sobre una misma obra también apuntaba a ciertas claves para entender la especificidad de la mirada en el intento de capturar la esencia de la atmósfera sacra y la espacialidad del culto.

La influencia de la fotografía aérea en la arquitectura. Caso de estudio: Paisajes españoles (Martín, 2021) permitió estudiar y analizar el atractivo tema de la fotografía aérea. Teníamos conocimiento del papel que este género fotográfico había jugado a la hora de documentar ciertos proyectos singulares durante la segunda mitad del siglo XX, así como los fenómenos de transformación urbana y territorial en España. La empresa familiar Paisajes Españoles, fundada en 1955, fue pionera y protagonista de este relato aéreo de la modernidad española.

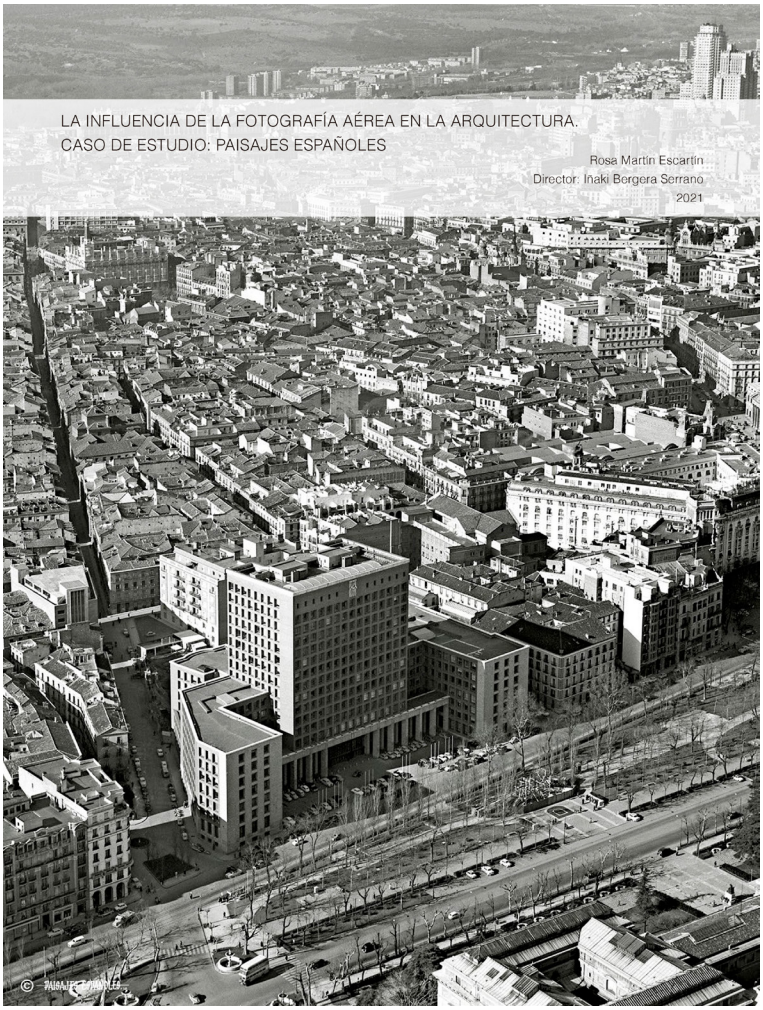


Imagen 3. Portada del TFG sobre la empresa Paisajes Españoles, con una fotografía aérea de la Casa Sindical de Madrid.

Sus actuales responsables nos permitieron acceder a los fondos de su extraordinario archivo fotográfico, compuesto por un millón trescientos diez mil negativos y de miles de copias impresas, y esta primera toma de contacto hizo posible localizar los encargos explícitamente vinculados a fotografiar edificios singulares de arquitectura moderna. El reconocimiento y la puesta en valor del descomunal trabajo llevado a cabo por Paisajes Españoles ya tiene un valor en sí mismo, pero el TFG (imagen 3) abrió también una reflexión en relación con el carácter que adquiere la arquitectura al ser documentada cenitalmente, por el grado de objetividad y abstracción que dicha caracterización le confiere.

Otra tipología de TFG realizados por los estudiantes tendría que ver con el papel analítico que tiene la fotografía a la hora de estudiar determinados fenómenos contemporáneos de transformación. No es solo el hecho de documentar fotográficamente una determinada realidad objeto de estudio sino hacerlo además de una forma personal, artística podríamos decir, de forma que en esta mirada hay ya un posicionamiento teórico y crítico sobre el fenómeno estudiado. *Oliver y Arcosur. Revitalización del papel documental interpretativo mediante la fotografía de calle* (Santamaría, 2016) explora el uso de la fotografía como instrumento de documentación e interpretación del espacio público con el objetivo principal de traer la vitalidad urbana a una primera línea de debate. Este interés radica en el vínculo existente entre las formas construidas y las prácticas de apropiación que se desarrollan en el entorno urbano.

Partiendo de estas consideraciones, se analizaron dos barrios periféricos de la ciudad de Zaragoza, Oliver y Arcosur, que introducen dos perspectivas distintas sobre las que estudiar las causas y los condicionantes del desarrollo urbano. El TFG, como trabajo de investigación, se articuló sobre un proyecto fotográfico personal (imagen 4). En la mirada radicaba, por tanto, no solo el análisis o el diagnóstico, sino las posibles claves para unas futuras acciones de transformación. Para Santamaría (2016, p. 108), la fotografía, su fotografía, descubre

> un panorama desprovisto de convenciones y que nos condiciona a percibir como los individuos habitan el espacio urbano. Un espacio que, observado desde la distancia que aporta la cámara, se libera de lo establecido y asume una perspectiva, cargada de inédita y valiosa información. Aquel registro documental que inicialmente se limitaba a dejar constancia de la arquitectura y la forma urbana, se ha convertido hoy en día en un complejo lenguaje sobre la percepción de la vida de los individuos y su interrelación con el espacio que los rodea.



Imagen 4. Fotografía del barrio de Arcosur (Zaragoza), 2016. Fotografía de Diego Santamaría.

Bajo esta misma metodología operaba el TFG *Despoblación en Aragón, relatos desde la fotografía* (Peña, 2020) (imagen 5). El fenómeno de la despoblación en el Alto Aragón está siendo objeto de una importante revisión histórica, geográfica y antropológica. La singularidad de este trabajo residió en aproximarse al tema desde la mirada fotográfica. Para ello, se partió de una búsqueda en fototecas y archivos históricos —Fototeca Diputación de Huesca (Fondo Ricardo Compairé, Fondo Andrés Burrel, Fondo Francesc Parés) y el archivo del Centro Excursionista de Cataluña (Fondo Julio Soler Santaló)— para localizar fotografías de época de algunos de estos núcleos deshabitados con el fin de cotejarlos con una mirada contemporánea, no únicamente documental, sino sustancialmente personal y evocadora. Las piedras que ahora son ruina fagocitada por la naturaleza fueron hasta los años sesenta o setenta del siglo pasado espacios que albergaron una forma de vivir. Rescatar el legado gráfico de destacados fotógrafos, escritores y excursionistas como Briet, Compairé o Krüger, que a principios del siglo XX recogieron en sus textos e imágenes la cultura del Alto Aragón, así como su geografía, historia y arquitectura es ya un valor en sí mismo en la medida



en que plantea dialécticamente, junto a la mirada actualizada, la presencia de una ausencia, la memoria y el tiempo, parámetros todos ellos que únicamente la fotografía puede evaluar.

Igualmente, el TFG *Búnkeres de la Línea P en el Valle del Aragón: valor paisajístico y proyectual de las arquitecturas excavadas* (Martínez, 2020) analiza y explora el estado actual y el carácter proyectual y paisajístico de los búnkeres que componen la mayor línea defensiva construida en España hace más de medio siglo. Partiendo de los escasos referentes del estado de la cuestión (Clúa, 2004), el alumno redibujó y fotografió los búnkeres analizados para potenciar el enigmático

Imagen 5. Portada del TFG sobre la despoblación en Aragón con una fotografía de la autora Lucía Peña (2020).



Imagen 6. Portada del TFG sobre los búnkeres de la Línea P con una fotografía del autor Javier Martínez del Ruste (2020).

valor paisajístico de esta arquitectura críptica, en palabras de Paul Virilio. A través del estudio de estas obras monolíticas, se revalorizó su monumental esencialismo arquitectónico basado en la contundente materialidad de lo que se esconde y en el juego de miradas que esto provoca.

Emulando acaso el proyecto fotográfico de los «campos de batalla» de Bleda y Rosa, el alumno emplea su propia mira fotográfica, sensible e intencionada, no solo para documentar el estado actual de estas construcciones sino para evocar a la memoria, la historia y al tiempo como componentes esenciales de una narrativa espacial y topográfica. El alumno analiza

con su mirada intencionada el alcance de estas cicatrices diseminadas en el paisaje montañoso del Pirineo siendo este el instrumento clave para la exploración del tema y el hallazgo de contenidos especulativos. Las fotografías del autor del TFG (imagen 6) no lo ilustran, sino que a modo de fotolibro vertebran la narrativa de la investigación.

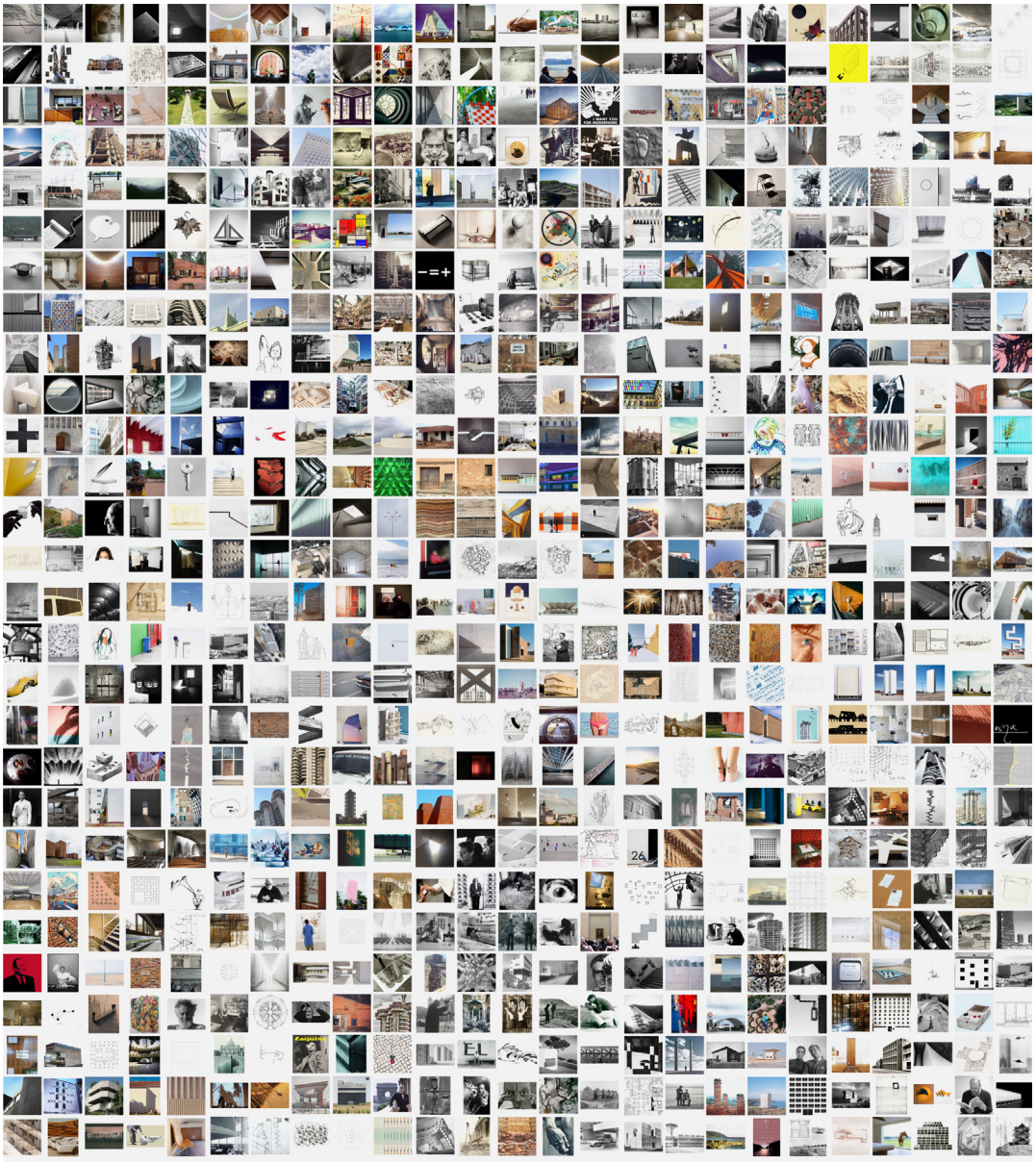
Seguramente uno de los TFG más valiosos de cuantos hemos dirigido hasta la fecha tendría que ver con una reflexión de calado acerca del uso que los estudiantes y arquitectos hacen de las imágenes de referentes arquitectónicos disponibles online. El trabajo *Imaginarios de bolsillo. Naturaleza y usos contemporáneos de las imágenes online en la práctica proyectual* (Díaz, 2019) (imagen 7) parte de asumir que la sobreabundante cultura de la imagen puede condicionar la verdadera condición material y fenomenológica de la arquitectura. La disciplina arquitectónica ha sufrido todos estos procesos de una manera muy acusada. Sería irresponsable intentar renegar de la tecnología actual, trascendiendo de la generación de imágenes por ordenador.

La multiplicidad de recursos que ofrece Internet, y el estado de maduración actual de plataformas como Instagram pone en evidencia la necesidad de su incorporación como activos para el aprendizaje visual, indispensable hoy en las escuelas de arquitectura. A través del estudio del paradigma actual de sobrepoblación de imágenes en la red, se realizó un acercamiento al pensamiento arquitectónico basado en estas herramientas, desde un punto de vista crítico y personal. Escribe Díaz (2019, p. 9) que

> si visitando nuestra casa o nuestro despacho, incluso nuestra mesa de trabajo, encontramos un reflejo de nosotros mismos, también lo encontramos al pensar en las imágenes que consumimos a través de la pantalla. Este trabajo pretende tratar sobre el pensamiento que deriva de esas imágenes. Cuáles son los viajes y los mecanismos para que, a través del sentido crítico y de nuestra mirada las imágenes se conviertan en pensamiento y, al contrario. Trascender del uso de las imágenes como medio comunicativo, y entender cómo a través de la analogía las cosas que archivamos en nuestra memoria se convierten en arquitectura.

Terminaríamos este recorrido con un TFG (imagen 8) que se acerca también a la arquitectura en la fotografía, pero desde unos mimbres eminentemente transversales y multidisciplinares. *Moda &* Béton brut*, estilo y estética brutalista en reportajes fotográficos de moda contemporáneos* (Serrano, 2021), aborda el denominado estilo brutalista de la arquitectura —una de las expresiones

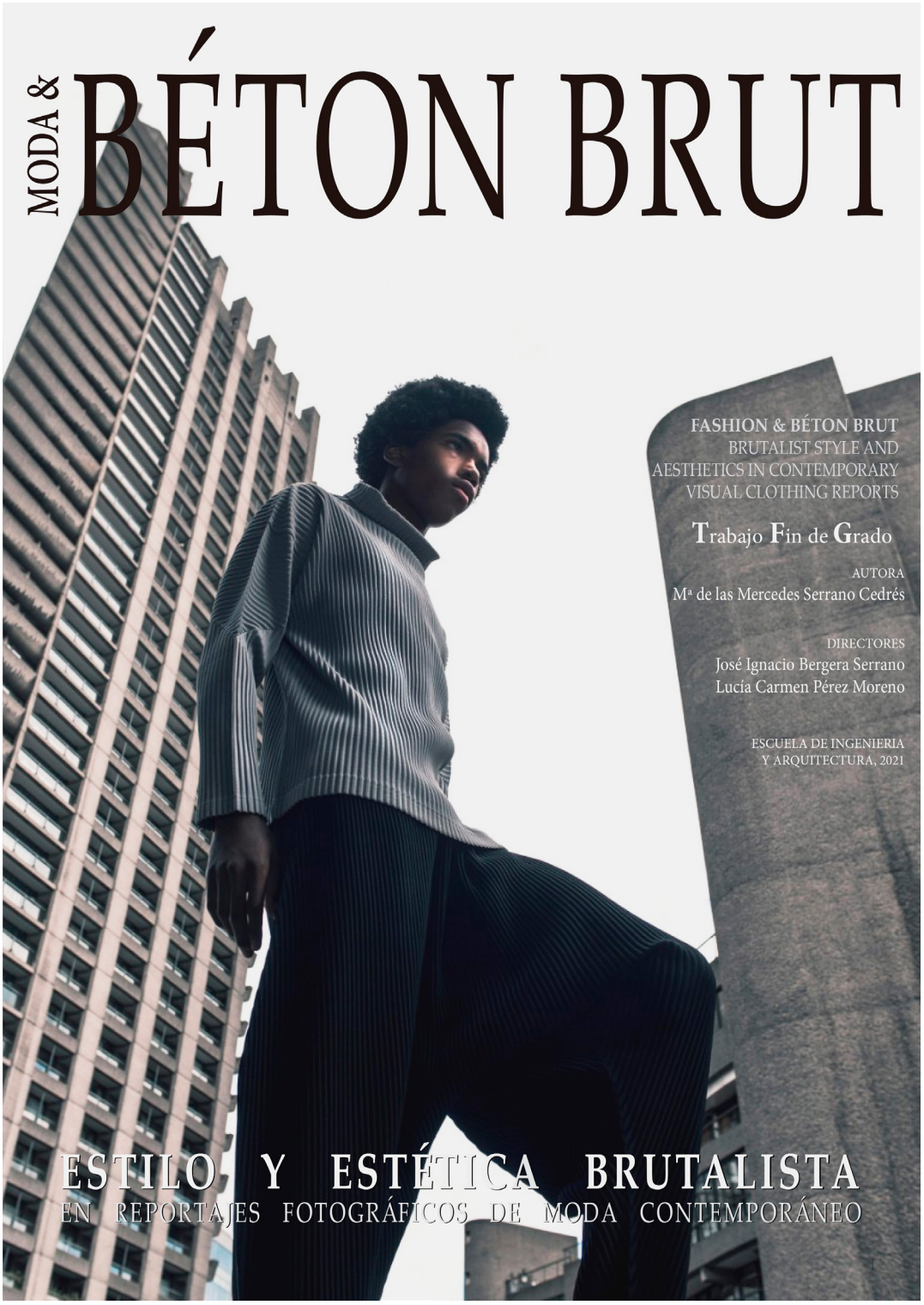
Imagen 7 (p. siguiente). Portada del TFG *Imaginarios de bolsillo* ilustrado con una composición de fotografías de Instagram creada por el autor Alejandro Díaz (2019).



Imaginarios de bolsillo

Naturaleza y usos contemporáneos de las imágenes online en la práctica proyectual

Alejandro Díaz Pérez
Director: Iñaki Bergera Serrano


MODA &
BÉTON BRUT
FASHION & BÉTON BRUT
BRUTALIST STYLE AND
AESTHETICS IN CONTEMPORARY
VISUAL CLOTHING REPORTS
Trabajo Fin de Grado
AUTORA
Mª de las Mercedes Serrano Cedrés
DIRECTORES
José Ignacio Bergera Serrano
Lucía Carmen Pérez Moreno
ESCUELA DE INGENIERIA
Y ARQUITECTURA, 2021
ESTILO Y ESTÉTICA BRUTALISTA
EN REPORTAJES FOTOGRÁFICOS DE MODA CONTEMPORÁNEO

de la tardomodernidad— en la medida que se ha convertido en escaparate escenográfico de determinadas expresiones contemporáneas del mundo de la moda, particularmente el *Béton Brut*. Es la fotografía la que, a través de la confección visual de las campañas de moda, establece un marco común entre figura y fondo, una narrativa visual entre lenguajes que, desde su propia identidad, marcan un discurso interrelacional fructífero.

Conclusiones

Revisados estos trabajos, nos parece oportuno apuntar y destacar el valor que pueden tener como experiencias docentes dentro de unos estudios de grado ajenos en primera instancia a la enseñanza de la fotografía. La fotografía es un instrumento auxiliar y analítico para muchas ramas y áreas de conocimiento como el periodismo o la medicina. En el caso de la arquitectura sin embargo esta condición instrumental es únicamente la base de unos intercambios que atañen a la esencia misma de ambas disciplinas. La arquitectura construye formalmente el espacio mediante un lenguaje coherente y la fotografía encapsula visualmente —también mediante un encuadre formal— ese espacio que documenta.

Pero en ese proceso dialéctico y metafórico late la búsqueda de una esencia conceptual, muy vinculado por tanto a la sensibilidad propia de lo artístico, donde en nuestra opinión se sustancia el alcance real de toda expresión de naturaleza visual. Si la fotografía es un lenguaje y tiene unos códigos sintácticos estos han de ser explicados y aprendidos. La docencia, también la fotográfica, ha de estar pues vinculada a la investigación teórica y aplicada. Conocer y potenciar, en el ámbito de la arquitectura, estas experiencias de trabajos de investigación docentes, nos reconcilia con una actividad que llevamos a cabo más por convencimiento personal que por la existencia de unos mimbres académicos que lo posibiliten y valoren.

Nadie es profeta en su tierra, pero cuando los frutos de un cometido son palpables y corroborables, es difícil no reconocer como mínimo el potencial que para la arquitectura, y por extensión para la propia fotografía, tienen las iniciativas destinadas a fomentar la educación visual y más en concreto aquellas que tienden puentes interdisciplinares en el ámbito de la formación universitaria. Si bien es cierto que se debe impulsar la creación en España de estudios de fotografía específicos a nivel universitario, nos podríamos conformar también con dar cabida oficial a la docencia y la investigación en fotografía dentro de los planes de estudios de las disciplinas afines.

Imagen 8 (p. anterior). Portada del TFG *Moda y Béton Brut* ilustrado con una fotografía de la marca Pause (Winter is coming, 2017).

Bibliografía

Aldea, L. (2016) *Atmósferas sacras: el espacio sagrado de la arquitectura moderna en España a través de sus fotografías (1950-1970).* Trabajo Fin de Grado. Universidad de Zaragoza. Disponible en: https://zaguan.unizar.es/record/61200 [consultado 21-02-2024].

Bergera, I. (2017) «Mirar a ver. Experiencias docentes en arquitectura», *I Congreso internacional sobre fotografía. Nuevas propuestas en investigación y docencia de la fotografía*. Valencia, 5 y 6 de octubre de 2017. Valencia: Universitat Politècnica de València, pp. 499-509. Disponible en: https://riunet.upv.es/handle/10251/114947 [consultado 21-02-2024].

Bergera, I. (2023) *Fotografía y arquitectura. La imagen del espacio construido*. Madrid: Turner (Noema).

Clúa Méndez, J. M. (2004) *Cuando Franco fortificó los Pirineos*. Zaragoza: Katia.

Díaz, A. (2015) *Imaginarios de bolsillo. Naturaleza y usos contemporáneos de las imágenes online en la práctica proyectual.* Trabajo Fin de Grado. Universidad de Zaragoza. Disponible en: https://zaguan.unizar.es/record/87333 [consultado 21-02-2024].

Estabén, D. (2013) *Una mirada a través de la arquitectura: Regino y José Borobio Ojeda*. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Zaragoza. Disponible en: https://zaguan.unizar.es/record/12386 [consultado 21-02-2024].

Llopis, M. J. (2015) *La mirada de Giorgio Casali a España*. Domus *1951-1970*. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Zaragoza. Disponible en: https://zaguan.unizar.es/record/48241 [consultado 21-02-2024].

Martín, R. (2015) *La influencia de la fotografía aérea en la arquitectura. Caso de estudio: Paisajes españoles.* Trabajo Fin de Grado. Universidad de Zaragoza. Disponible en: https://zaguan.unizar.es/record/107968 [consultado 21-02-2024].

Martínez del Ruste, J. (2020) *Búnkeres de la Línea P en el Valle del Aragón: valor paisajístico y proyectual de las arquitecturas excavadas.* Trabajo Fin de Grado. Universidad de Zaragoza. Disponible en: https://zaguan.unizar.es/record/101409 [consultado 21-02-2024].

Molledo, R. (2016) *Cristóbal Portillo. Rescatando la labor del fotógrafo de arquitectura moderna en España a mediados del siglo XX*. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Zaragoza.

Peña, L. (2015) *Despoblación en Aragón, relatos desde la fotografía.* Trabajo Fin de Grado. Universidad de Zaragoza. Disponible en: https://zaguan.unizar.es/record/96409 [consultado 21-02-2024].

Santamaría, D. (2015) *Oliver y Arcosur. Revitalización del papel documental interpretativo mediante la fotografía de calle*. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Zaragoza. Disponible en: https://zaguan.unizar.es/record/61188 [consultado 21-02-2024].

Serrano, M. (2015) *Moda &* Béton brut*, estilo y estética brutalista en reportajes fotográficos de moda contemporáneos*. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Zaragoza. Disponible en: https://zaguan.unizar.es/record/112372 [consultado 21-02-2024].

FOTOGRAFÍA EN EDUCACIÓN, UNA PROPUESTA: CREACIÓN, CURRÍCULO E IDENTIDAD.

Jorge Fernández Bazaga
La Mirada Creadora

Resumen

En un mundo digital, las prácticas sociales mediadas por imágenes calan en la intimidad, modulando el desarrollo y la identidad, los comportamientos y discursos. Consideramos imprescindible avanzar hacia un cambio educativo que debería incluir y reforzar una alfabetización visual actualizada. Proponemos abordar tres ámbitos en el papel de lo visual: la dimensión creativa y artística, los usos de imágenes como elementos didácticos vinculados a los contenidos curriculares, y la consideración de la cultura visual en el desarrollo identitario como elemento nuclear de una educación integral. Este encuadre de inspiración humanista en el cual las producciones visuales en primera persona de alumnos y alumnas de todas las edades deberían equipararse —no subordinarse— al lenguaje escrito y hablado, se relaciona con: el marco teórico y práctico del pensamiento crítico en educación, la necesidad de cultivar la imaginación como motor del desarrollo y el cambio social, la reconsideración del papel de la intimidad y lo privado en el aula, el abordaje explícito de los discursos de poder presentes en el ciberespacio y en los media, y los actos de posicionamiento y reconocimiento como elementos claves en la identidad. Todo ello implica retos presentes y futuros en el ámbito educativo.

Abstract

In a digital world, social practices mediated by images affect intimacy, shaping development and identity, behaviors, and discourses. We consider it essential to advance towards an educational shift that should encompass and reinforce an updated visual literacy. We propose addressing three areas in the role of the visual: the creative and artistic dimension, the use of images as didactic elements linked to curricular content, and the significance of visual culture in identity development as a core element of holistic education. This humanistic framework emphasizes that the first-person visual productions of students of all ages should be considered on par with written and spoken language, rather than being subordinate

to it. The primary proposals of this theoretical framework, which imply present and future challenges in the educational sphere, include: (i) The theoretical and practical framework of critical thinking in education; (ii) The necessity of fostering imagination as a driver of development and social change; (iii) The reevaluation of the role of privacy in the classroom; (iv) The explicit examination of power discourses present in cyberspace and the media; (v) Acts of positioning and recognition as key elements in identity.

Palabras clave

Fotografía y educación, alfabetización visual, educación visual, currículum, identidad, pedagogía crítica.

Keywords

Photography and education, visual literacy, visual education, curriculum, identity, critical pedagogy.

Introducción

El uso que se da hoy a la producción y difusión de imágenes implica un profundo cambio cultural. Las prácticas sociales mediadas por dispositivos digitales calan en la intimidad, influyendo y modulando el desarrollo y la identidad, los comportamientos y los discursos. De ahí que consideremos imprescindible avanzar hacia un cambio educativo que debería incluir una nueva alfabetización visual.

Resumen

Se pueden contemplar al menos tres niveles o marcos en los que una nueva alfabetización visual es pertinente: la creación de carácter artístico, la vinculación de contenidos curriculares con el lenguaje visual y el desarrollo identitario. Una propuesta aplicable a todas las esferas de la educación formal.

- Creación artística. Para facilitar un aprendizaje de las estrategias y usos de las distintas tradiciones artísticas, siempre combinadas con los intereses y demandas de niñas y niños, jóvenes y adultos y orientadas a la creación en primera persona.
- Contenidos curriculares. Implementando prácticas visuales en todas las materias curriculares y en todas las edades. El medio para conseguirlo son actividades adecuadamente diseñadas y, sobre todo, proyectos personales que integren imágenes adaptados a los objetivos académicos.

- Desarrollo identitario. El relato visual es idóneo para facilitar el desarrollo integral de la persona, y en todo lo relativo a su identidad. El aula puede y debe ser un espacio de aprendizaje integral, de fortalecimiento de todos los planos del ser, de resolución de conflictos y de consolidación de valores. Ello suele estar reflejado en los currículos, pero por distintos factores dista de llevarse a la práctica de forma generalizada.

Desarrollo

Proponemos como marco el encuadre humanista en educación. Algunas pedagogías han ahondado en este enfoque, en el cual se propone combinar el uso de imágenes con los valores y premisas de cada comunidad educativa, familia y alumnado, respetando sus diferencias.

Por otra parte, la esfera del arte y la creación fotográfica ha mostrado y experimentado con los usos de los medios expresivos los contenidos, las estrategias y el relato en imágenes, y resulta de un valor único para adentrarse en los tres niveles mencionados (creación, currículo e identidad), ofreciendo recursos, ejemplos y metodologías.

Proyectos pedagógicos y didácticos como el que propone María Acaso *et al.* (2014, 2019) propugnan una concepción educativa en la cual el arte es un elemento central, un medio para cambiar lo que sucede en el aula, dando así protagonismo al alumnado y superando prácticas alienantes y obsoletas.

El encuentro de distintas subjetividades es la base de la construcción de relatos en el aula. El personal docente puede acompañar y facilitar el diálogo y la diversidad, a pesar de las dificultades con las que se encuentran a diario en la práctica escolar. Al emplear imágenes creadas, seleccionadas y reunidas por sus estudiantes, se parte de una creatividad que cataliza la vinculación de los objetivos académicos con los procesos identitarios.

Por ejemplo, comentar un texto literario con imágenes realizadas por los propios alumnos y en las que se les invite a que expresen sus inquietudes permitirá avanzar en los tres puntos que acabamos de enumerar: aprendizaje de la literatura como esfera de la expresión artística, comprensión de la lengua en relación con los contenidos curriculares y expresión del mundo personal en el espacio público.

Estamos convencidos de que esta combinación de los tres niveles de alfabetización visual es una vía posible, a la vez que

imprescindible y urgente, para la educación en el mundo actual. Trabajando con niños y niñas de todas las edades, desde los tres años, con adolescentes y personas adultas, hemos constatado junto a sus profesores el interés y motivación que generan las actividades mediadas con la fotografía, la riqueza del diálogo que surge, y la energía que se genera al convertir el aula en un espacio de creación donde se visibilizan intereses, conflictos y necesidades personales.

Un modelo curricular para la fotografía

Sue Isherwood y Nick Stanley (1994) describieron el modelo británico de enseñanza de la imagen en los noventa. Las áreas de conocimiento en las que se incluyó la producción fotográfica fueron la educación artística, aprendizaje del idioma inglés, geografía (física, humana y del medio ambiente), historia (como fuente de datos, en relación con la historia familiar, y en proyectos de historia local) y ciencia (investigación científica, vida y experiencias de vida, materiales y sus propiedades, procesos físicos). A su vez, el lenguaje fotográfico se incorporó en ejes transversales, como educación para la ciudadanía, la salud y el medio ambiente. La referencia a esta etapa y a la experiencia acumulada es una referencia ineludible.

La intimidad y lo privado en el aula

La frontera que marca hasta qué punto se debe compartir la intimidad en el aula es un punto crítico, hay grandes diferencias y depende de cada entorno, familia, grupo y de los propios docentes. Asimismo, el alcance y negociación de este límite es un objetivo que hay gestionar por toda la comunidad educativa. Resulta esencial tener en cuenta que, en función de patrones culturales, religiosos, ideologías y hábitos locales, no todos los colectivos asumen el mismo tipo de comunicación y, por tanto, el uso de la fotografía se debería producir paulatinamente, con respeto y transparencia. Esto requiere solucionar problemas y avanzar colectivamente.

Cuando trabajamos con menores, proponemos ofrecer siempre a las madres y padres participación en las propuestas y facilitar una información continua que les permita integrar aquellas en el diálogo con sus hijos. Porque se trata de sentar las bases para el uso de fotografías en la escuela desde una zona de seguridad y diálogo, no de confrontación, de forma que la progresión adquiera sentido para la comunidad en su conjunto.

Frente a las reticencias, son las necesidades de la infancia las que se deben situar en primer término. La ausencia de una comunicación auténtica en la escuela nos parece

inaceptable, porque eludir la escucha real y el diálogo, a pesar de las dificultades que ello pueda suscitar, supone una grave deficiencia para cada aprendiz y su educación como ciudadanos y ciudadanas y personas, y un factor de vulnerabilidad y aislamiento.

Pensamiento crítico

Al concebir una posible alfabetización visual abarcadora y transversal, hemos tenido en cuenta el enfoque de la pedagogía crítica, un modelo que lleva a la práctica las negociaciones identitarias y sociales (Mc Laren y Kincheloe, 2008). El papel del personal docente es el de abrir espacio a la revisión de los discursos que emergen en el diálogo educativo. No hay posiciones neutras cuando miramos y fotografiamos, siempre se visibiliza nuestra subjetividad.

Veamos un ejemplo: si aparecen en el programa curricular periodos concretos de la historia —la antigüedad, el feudalismo, los imperios o la época actual—, encontraremos en ellos distintos modelos sociales, económicos, políticos y culturales. La pedagogía crítica invita a cuestionar la visión que sobre ellos se ha depositado en el acervo histórico, y extraer temas concretos para su revisión y debate.

Este cuestionamiento ha de surgir, siempre y como ya hemos dicho, de los valores comunes: solidaridad, justicia social, organización democrática de la sociedad, etc. Estos y otros elementos que integran la construcción del relato servirán para fortalecer y clarificar una toma de posición libre y autónoma gestionada y elaborada también con la revisión de imágenes del pasado y con la creación de alternativas, pero también responsable.

En la pedagogía crítica, con sus métodos y dialéctica, no se da nada por sentado, se implica al personal docente como analistas capaces de navegar en las dudas de su alumnado, manifestadas a través de sus producciones, y a la vez predispuestos para consolidar un espacio común, sin imponer ni adoctrinar, pero explicitando los límites necesarios para la convivencia en cada contexto concreto.

La imaginación, el terreno de lo posible

La imaginación y la creatividad son, asimismo, ingredientes básicos del encuadre crítico y de los relatos inspirados en el legado artístico: ¿cómo pensar en otras realidades sin creatividad y sin ánimo de explorar lo desconocido?

Proponemos otro ejemplo de intervención, en este caso en relación con la propia actividad docente. Lancemos una pregunta a todo el grupo sobre cómo se distribuye el tiempo escolar, las metodologías utilizadas, la disposición del espacio en el aula, y qué alternativas viables se pueden plantear. Aparecerán intereses, posiciones y opiniones, y también discursos variados sobre concepciones de la educación. El debate está garantizado, incluso con edades de cuatro y cinco años, y nos sorprenderá cómo surge un abanico de opciones. Es posible organizar propuestas y pruebas sobre contenidos y horarios, reorganizar físicamente el aula, y explicar mediante fotografías o vídeo las ideas, lo que dará lugar a la creación de piezas audiovisuales que pueden analizar y formar parte de proyectos individuales y grupales.

La fotografía y el registro visual sirven en este caso como medio complementario de representación y de pensamiento visual, y como apoyo en la negociación y posterior discusión de las distintas opciones. Esto facilitará el protagonismo del alumnado, tanto por el hecho de que puedan argumentar sus ideas como por el de ser autores de las imágenes en que apoyan sus discursos.

Este formato, basado en la experimentación y la discusión, complementado con la documentación que supone el registro, se puede aplicar a todos los contenidos del currículo educativo.

Identidad: posicionamiento y reconocimiento

Identidad es un término que, según el entorno teórico en el que se utilice, aglutina aspectos variados sobre quiénes somos, qué pensamos y sentimos, y cómo actuamos. También contempla aquello que los demás piensan de nosotros. La identidad es múltiple, dinámica, distribuida y situada, y como concepto nos sirve para remitirnos a la persona en su complejidad encuadrada en los distintos planos sociales en los que despliega sus actitudes y comportamientos.

A este respecto, las imágenes proporcionan un medio para trabajar con dos hitos identitarios cruciales: el posicionamiento y el reconocimiento. El posicionamiento es cualquier acto en el que se afirma y reconoce en primera persona algún aspecto de la identidad. Por ejemplo, la confección de un autorretrato, compartido posteriormente con el grupo o en la red social. En general son actos de posicionamiento la producción, selección y distribución de

imágenes, sucedan en un contacto presencial, en la web o en el corcho del aula.

El posicionamiento puede darse desde diferentes situaciones y roles que coexisten en un mismo individuo (hermana, hijo, amiga, participante de un videojuego), y crear diálogos cruzados junto a todos los actores de la red personal.

Los actos de reconocimiento son aquellos en los cuales los demás confirman nuestras posiciones o, por el contrario, las sitúan en conflicto. Generalmente, para afirmar nuestra identidad, necesitamos que las miradas y voces de los otros legitimen las propias percepciones. Cuando publicamos una imagen y decimos «esta o este soy yo», los demás miran y opinan. O silencian. La necesidad de reconocimiento es tal que, en el mundo digital, muchas personas dedican un volumen enorme de recursos a fomentar los *likes* de sus redes sociales, y llegan incluso a poner en riesgo su integridad para obtener refrendo y legitimación social.

Las actualizaciones de posicionamiento y las muestras de reconocimiento identitario influyen en la autoconfianza, el uso del poder, las metas de vida, el bienestar y equilibrio personal, las relaciones sociales, y también en la motivación y el rendimiento académico.

El poder

Una de las manifestaciones de la identidad es el modo de utilizar el poder, tanto en la búsqueda de influencia social como en las relaciones de proximidad. Así sucede en fenómenos muy presentes en la escuela actual, como el acoso presencial o virtual, las agresiones o la exposición de la intimidad ajena de forma dañina.

Es oportuna la intervención y el diálogo en torno al uso y abuso del poder durante las primeras etapas de la vida, cuando se fraguan las actitudes que más adelante se convierten en formas de relacionarse. La escuela no puede mantenerse ajena a estas tensiones atravesadas por la propia imagen y la de los demás. Muy al contrario, es factible aprovechar como una oportunidad el hecho de vivir en una cultura visual, con herramientas que permiten desarrollar y fortalecer la identidad entendida en continua interacción, cambio y construcción. Tal es el caso del autorretrato y otros actos de posicionamiento, la exploración de la comunicación mediante imágenes, o el análisis del efecto que produce en los otros cada una de nuestras manifestaciones, juicios, atribuciones y comportamientos.

Feminismo como valor transversal

Si el uso de las imágenes —incluida su creación, difusión y legitimación— está surcado de actos de poder, las diferencias entre géneros son uno de los grandes temas que requieren atención en cualquier alfabetización visual que podamos imaginar, pues representan uno de los núcleos identitarios bajo el cual orbitan las actitudes y comportamientos, además de estar relacionados con una parte de las agresiones.

Los valores de justicia e igualdad, así como de no discriminación, cobran importancia y aparecen vinculados a las posiciones de género cuando se relatan historias con imágenes en primera persona. En el presente, la imagen producida y compartida tiene una relevancia absoluta en las redes, en los medios y en las prácticas vinculadas con la identidad personal, que se encuentran mediadas por la fotografía de forma omnipresente, con la necesidad básica de obtener reconocimiento mediante la creación y difusión de relatos de vida. El álbum familiar, hoy actualizado en sus versiones digitales, representa uno de los lugares críticos en el abordaje del cambio mediante fotografías, un escenario en el que se construye la memoria personal y se muestran estas diferencias. Las imágenes revelan esa brecha de género en las narraciones de vida que incluyen, entre otros hitos roles familiares, carrera profesional y representación del placer en la intimidad. Consideramos que es una tarea universal e ineludible avanzar en su eliminación.

La práctica con el grupo

A continuación, sintetizamos algunas claves prácticas aplicadas a nuestra propuesta de una nueva alfabetización visual. Entre ellas hay tanto ideas concretas como objetivos generales y específicos, surgidos de nuestra experiencia con docentes y alumnos de todas las edades. A pesar de las dificultades presentes en la escuela, la actitud de los docentes es el principal factor de cambio.

1. Invitamos a que las actividades orientadas al aprendizaje escolar incorporen la producción de imágenes y permitan establecer un diálogo explícito entre el individuo, el grupo y el entorno cultural. Es oportuno alternar espacios de trabajo y reflexión individuales con otros formatos de tarea y debate en grupos pequeños, en grupo grande, y también con colectivos ajenos a la escuela.
2. Defendemos tomar siempre como punto de partida los intereses de las personas en proceso de aprendizaje en el uso de imágenes, a la vez que su relación con los contenidos

curriculares es la búsqueda de sentido y significado como motor del aprendizaje, en palabras de Jerome Bruner (Bruner, 2000). Es importante tener en cuenta que esta escucha ha de estar presente de forma continuada, en torno a temas que se decidan conjuntamente con los propios alumnos y alumnas.

3. Los conflictos y las formas de ejercer el poder que se expresan mediante actos, palabras e imágenes representan —adecuadamente tratados— oportunidades de aprendizaje y en especial de consolidar valores. Todas las actividades con fotografías se pueden realizar incorporando una fase previa de planteamiento común y toma de decisiones, pero sobre todo con un comentario posterior que dirija la tarea a una reflexión y nueva posición respecto de los argumentos que genera.
4. Los contenidos académicos, a su vez, contienen multitud de conflictos acumulados históricamente, que también representan ocasiones para el debate (Lacasa P., 2007; Ewald W. *et al.*, 2002, 2011) Prestaremos atención a estos conflictos implícitos, tanto los del ámbito académico, del meramente estético y formal cuando trabajemos con imágenes de creación propia, como los del personal y social, mencionados en el punto anterior.
5. Es conveniente fomentar la transferencia de responsabilidad docente-aprendiz en las dinámicas del aula, sin olvidar los límites. La realización de proyectos con imágenes es un medio idóneo para este fin. Conducir el debate para que se genere escucha real implica cuidar de que las diversas opiniones queden visibilizadas, y de que todo el mundo vea respetada y reflejada su voz en la pizarra, muro, blog, red social o espacio común, cualquiera que este sea. Sugerimos que el personal docente nunca diga la última palabra, más allá de su papel regulador, para proporcionar así la oportunidad de consolidar el criterio individual de cada uno de los miembros del grupo.
6. Las emociones son una forma de conocimiento y un componente esencial de la identidad. Influyen en la motivación y la manera de relacionarse con los demás. Su gestión forma parte del desarrollo integral de la persona. A partir de los relatos visuales creados, es posible abrir espacios para explicitar lo emocional, una expresión que se facilita realizando preguntas sobre sentimientos, observando y escuchando al grupo, y actuando en sintonía con lo que sucede. También, cultivando las emociones en las relaciones con el grupo y en la actividad educativa, que expresadas y manifestadas por los propios docentes representan un modelo y una referencia. Lo corporal como

expresión de las emociones y como lenguaje con entidad propia es otro elemento que hay que tener en cuenta y en general obviado a partir de una edad en la que la presión del currículo se intensifica.

7. La identidad se vincula al contexto y a las prácticas sociales. Es útil y oportuno explorar cómo nos representamos visualmente en diferentes situaciones.
8. El relato autobiográfico, incluyendo pasado, presente y futuro, es un referente clave. Es posible enlazarlo con contenidos académicos y reforzar así la implicación, motivación y construcción de sentido de la actividad educativa.
9. Los conflictos y posiciones de género, interculturalidad y de carácter socioeconómico son el terreno natural de la construcción identitaria. Avanzar hacia la igualdad o visibilizar las figuras femeninas ignoradas por el relato histórico oficial es una tarea transversal en la escuela. La emergencia de estas tensiones puede enfocarse como una oportunidad para el grupo, y su aprovechamiento depende en buena medida de la actitud, formación y predisposición del personal docente, y de las decisiones de toda la comunidad educativa.

10. Los actos de posicionamiento y reconocimiento mediante imágenes que incluyan a los participantes en proyectos escolares son fundamentales en la construcción identitaria. La reflexión sobre el significado de la imagen propia puesta en circulación en la escuela, el espacio público o la web es una ocasión de toma de conciencia, que atraviesa toda la esfera personal, familiar y social.

Conclusiones

El encuentro de distintas subjetividades es la base de la construcción de relatos en el aula. El personal docente puede acompañar y facilitar el diálogo y la diversidad, a pesar de las dificultades con las que se encuentran a diario en la práctica escolar. Estamos convencidos de que esta combinación de los tres niveles de alfabetización visual es una vía posible, a la vez que imprescindible y urgente para la educación en el mundo actual. Trabajando con niños y niñas de todas las edades, desde los tres años, con adolescentes y personas adultas, hemos comprobado durante dos décadas, junto a docentes de toda condición, el interés y motivación que generan las actividades mediadas con la fotografía, la riqueza del diálogo que surge, y el potencial de transformar el aula en un espacio de creación que incluya la imagen y la fotografía, donde se visibilicen intereses, conflictos y necesidades personales.

Este cambio es una necesidad y un reto para las generaciones actuales y futuras.

Bibliografía

Acaso, M. (2014) *La educación artística no son manualidades*. Madrid: Los libros de la Catarata.

Acaso, M. y Megías, C. (2019) *rEDUvolution: hacer la revolución en la educación*. Madrid: Planeta.

Bruner, J. (2000) *Actos de significado*. Madrid: Alianza Editorial.

Coll, C. y Falsafi, L. (2010) «Presentación. Identidad y educación: tendencias y desafíos», *Revista de Educación*, 353, pp. 17-38.

Ewald, W. y Lightfoot, A, (2002) *I Wanna Take Me a Picture: Teaching Photography and Writing to Children*. Boston: Beacon Press.

Ewald, W., Hyde, K., Lord, L., Genishi, C. y Alvermann, D. E. (2011) *Literacy and Justice Through Photography: A Classroom Guide (Language and Literacy Series)*. Columbia: Teachers College Press.

Fernández Bazaga, J. (2022) *El Taller del Autorretrato*. Madrid. Ed. la Mirada Creadora.

Fernández Bazaga, J. (2020a) *La Mirada Creadora. El Taller de fotografía como espacio de cambio*. Madrid: Ed. la Mirada Creadora.

Fernández Bazaga, J. (2020b) *El Taller para niñ@s y familias*. Madrid: Ed. la Mirada Creadora.

Fernández Bazaga, Jorge, Canal, C. (2020) *El Taller de Carlos Canal*. Madrid: Ed. la Mirada Creadora.

Isherwood, S., Stanley, N. (1994) *Creating Vision: Photography and the National Curriculum*. Manchester: Cornerhouse Publications.

Lacasa, P. (1997) *Familias y Escuelas*. Madrid: Visor.

Mc Laren, P. y Kincheloe J. L. (coords.) (2008) *Pedagogía Crítica. De qué hablamos, dónde estamos*. Barcelona: Graó.

EL TALLER ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO DE DISEÑO FOTOGRÁFICO: UNA INTRODUCCIÓN NECESARIA

Jorge Luis Rodríguez Aguilar
Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro

Resumen

Las dinámicas contemporáneas de la comunicación visual estimulan la creación de estrategias en torno al hecho artístico, como la conceptualización y práctica del taller artístico-pedagógico de Diseño Fotográfico en la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro de La Habana. El mismo, único de su tipo en la formación sistémica de la fotografía en el país, vincula las leyes y principios del diseño de comunicación visual y de la fotografía en un proceso articulado y dinámico, con resultados provechosos desde la expresión artística y comunicativa. De ahí que sus objetivos fundamentales sean brindar a los estudiantes los conocimientos teóricos, prácticos y productivos básicos del diseño fotográfico, reflexionar acerca del uso estético y expresivo del diseño fotográfico, su contenido formal e informativo como complemento de la fotografía y estimular en los estudiantes la producción de obras visuales de carácter fotográfico tanto en lo individual como en lo colectivo. El taller se desarrolla a partir de una metodología que desarrolla nuevas habilidades perceptivas-creativas, vinculadas con las especializaciones de cada uno de los estudiantes del curso, y se apoya en una documentación especializada, así como en la visualización de un conjunto importante de imágenes fotográficas. En esta línea, también se propone como una estrategia de superación integral para la investigación y la exploración experimental sobre las problemáticas generales de la comunicación audiovisual. Las actividades se desarrollan a partir de una metodología de elaboración conjunta, explicativa-ilustrativa, investigativa y de crítica colectiva. El taller constituye un elemento vivo, de instrucción y de elaboración de significados desde su totalidad cognitiva, descriptiva, educativa y estético-cultural.

Abstract

The contemporary dynamics of visual communication stimulate the creation of strategies around the artistic fact, such as the conceptualization and practice of the artistic-pedagogic workshop of Photographic Design at the San Alejandro National Academy of Fine Arts in Havana. The same, unique of its kind

in the systemic formation of photography in the country, links the laws and principles of visual communication design and photography in an articulated and dynamic process, with profitable results from the artistic and communicative expression. Hence, its fundamental objectives are to provide students with the basic theoretical, practical and productive knowledge of photographic design, to reflect on the aesthetic and expressive use of photographic design, its formal and informative content as a complement to photography, and to stimulate students to produce visual works of a photographic nature both individually and collectively. The workshop is based on a methodology that develops new perceptive-creative skills, linked to the specializations of each of the students in the course, and is supported by specialized documentation, as well as the visualization of an important set of photographic images. In this line, it is also proposed as a strategy of integral improvement for research and experimental exploration on the general problems of audiovisual communication. The activities are developed from a methodology of joint elaboration, explanatory-illustrative, investigative and collective criticism. It constitutes a living element of instruction and elaboration of meanings from its cognitive, descriptive, educational and aesthetic-cultural totality.

Palabras clave

Diseño fotográfico, director artístico, comunicación visual, función de la imagen, creatividad.

Keywords

Photographic design, artistic director, visual communication, function of the image, creativity.

Introducción

Desde sus mismos inicios, la fotografía y el diseño gráfico han estado cercanos, conformando un dueto extraordinario en el accionar comunicativo y cultural del ser humano. En la contemporaneidad, estos dos campos constituyen elementos indispensables del funcionamiento y la estructura de géneros visuales y discursivos como el cine, la televisión, el video, la publicidad, la prensa plana, el mundo virtual e Internet.

Los conocimientos del diseño gráfico aplicados a la fotografía permiten conseguir mejores resultados de presentación (forma), significación (semiótica) y comunicación (contenido),

lo cual no solo posibilita la obtención de buenas imágenes fotográficas, sino su utilización con una máxima fuerza visual, recurso esencial para todo fotógrafo. En algún momento me he referido a que la fotografía es un proceso de diseño (Rodríguez Aguilar, 2014b), en tanto están presente los mismos principios y leyes visuales, comunicativas y de organización, de ahí que se articule e intensifique el sentido comunicativo de las imágenes.

La democratización cada vez más vertiginosa que han tenido estas dos disciplinas, junto a los nuevos espacios de interacción, tanto en las redes sociales como en Internet, han reactivado el sentido comunicativo y distributivo de las imágenes en un volumen nunca antes visto. La cultura digital desarrollada a partir de la segunda mitad del siglo XX propuso un cambio de paradigmas en la percepción visual y mental de las comunicaciones, que utilizado a nuestra disposición puede ser extremadamente ventajoso. Pero, como bien señala Scott (2017, p. 21), «no solo se trató de una revolución fotográfica, sino también de una revolución global de las comunicaciones que obligó a los fotógrafos profesionales a replantearse su profesión y el papel que en ella desempeñaban».

En este sentido, el taller de Diseño Fotográfico es indispensable para todos aquellos que necesitan utilizar el diseño gráfico como complemento de su actuar dentro del campo de la fotografía, teniendo en cuenta los riesgos y beneficios de la comunicación visual contemporánea. De igual manera, aporta consejos valederos sobre los aspectos fundamentales del oficio, la selección y la manipulación de imágenes fotográficas, en vista a conseguir los propósitos deseados. Se incluyen también orientaciones acerca de cómo planificar sesiones de trabajo en exteriores y en estudio, seleccionar modelos y accesorios, así como el uso y la combinación de elementos del diseño para crear una imagen definitiva atractiva y potente.

El diseño fotográfico

Aunque este concepto suele entenderse mejor como «diseño para la fotografía», no debe verse como dos campos separados. Por lo general, lo defino como una disciplina profesional que estudia los sistemas de información y sus modos de producción, con el objeto de convertir los datos en formas visuales, teniendo en cuenta los procesos perceptivos y comunicativos. Consiste en la creación de imágenes y productos funcionales con fines netamente comunicacionales, por lo cual hace uso de las nuevas

tecnologías —y del diseño en particular—, para un desarrollo más estructurado. Todo lo anterior nos permite definir que el diseñador fotográfico se encarga de recoger aquellas particularidades que permiten estructurar o componer una realidad, interpretarla, para luego reordenarla y presentarla de una manera creativa y eficiente.

Desde esta perspectiva, el diseño fotográfico, que muchas veces suele equipararse con la dirección artística, requiere de un profesional que analiza y transforma datos en estructuras visuales mediante el conocimiento de procesos perceptivos y cognitivos, el reconocimiento de los contextos socioculturales en donde actuará, la utilización conveniente de medios y soportes de la imagen, con el fin de generar sistemas de información que permitan la interacción con la comunidad y sus referentes significativos, a través de los procesos comunicativos. Su campo de acción es la comunicación a través de imágenes visuales.

La dirección artística es, entonces, la encargada de dirigir un equipo de diseño y fotografía artística, así como de la producción de una obra que tenga un cierto aspecto visual (estético, cultural, científico, social, etc.), por lo cual, su trabajo abarca los medios de comunicación y expresión artística, como la publicidad, el cine, la edición de libros, la prensa, los videojuegos e, incluso, Internet. Entre sus funciones, se encarga de estudiar el espacio de trabajo, así como de los sistemas de acción que se desarrollarán, la visualidad del encargo, siendo capaz de establecer las relaciones necesarias y pertinentes entre la función, la forma y el contenido. También, se encarga de velar y controlar la calidad final del trabajo realizado, así como la confección de contratos con los modelos y las partes involucradas en las diferentes actividades. Bajo su mando se encuentran profesionales del diseño, fotografía, comunicación, psicología, ilustración, realización, decoración, maquillaje, vestuario, iluminación, carpintería y una larga lista de profesionales que garantizarán la producción total de la obra.

La dirección artística debe ser hábil, muy creativa y flexible a la vez, ya que es la principal responsable de una obra de comunicación visual. En ella descansa la casi totalidad de las decisiones, así como la visualidad que se persigue y su funcionalidad con el soporte elegido, además de preocuparse por el impacto que este produce en el público, ya sea ambiental, estructural o comunicacional. De esta manera, es muy importante que conozca de diseño, fotografía, comunicación y de técnicas de dirección y organización, lo cual le permitirá ser mucho más efectivo en su trabajo.

La imagen

Aunque muchos se aventuran a definir rápidamente qué es una imagen, lo cierto es que, de manera general, se suele asociar con una fotografía, pintura o dibujo, y muy pocas veces con un texto o un espacio en blanco. Según el *Diccionario de la Lengua Española* (RAE, 2016), «imagen» (del lat. *imāgo*, *-ĭnis*), en su primera acepción es: «figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa», y en su cuarta definición: «representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje». Por extensión se asocia con la «representación mental de alguna cosa percibida por los sentidos», indicando toda representación figurada y relacionada con el objeto representado por analogía o su semejanza perceptiva. Mas, desde la teoría de la imagen, la referencia a toda representación visual que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado no es aceptada por todos los estudiosos de este campo. Por tradición, la imagen suele asociarse con lo icónico-representativo —al mantener algunas de las propiedades del objeto representado—, de ahí su carácter de semejanza. Pero Eco (1982, p. 30) en su artículo «Semiología de los mensajes visuales, demuestra con variados argumentos que «los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto, pero después de haberlos seleccionado según códigos de reconocimiento y haberlos registrado según convenciones gráficas». Por tanto, las imágenes no se asemejan al objeto, sino a las condiciones de percepción del objeto, y su lectura está fuertemente condicionada por el lenguaje verbal.

Las imágenes, por tanto, son creadas para ser percibidas y, en consecuencia, son mediadoras entre el receptor y la realidad. Desde esta óptica, las imágenes pueden ser entendidas como una representación cercana de la realidad —entendiendo «representación» no solo en cuanto a la semejanza de la imagen con el objeto representado, sino en su capacidad de compartir con este un mismo significado básico—, así como una interpretación, ya que de ella el observador va a generar un sentido que provocará sensaciones y una respuesta. Pero quien genera el proceso de interpretación es el observador, atribuyéndole un significado, en dependencia del contexto y su experiencia. De esta manera, se encontrarán imágenes que muestran una representación fiel[1] de la realidad —una imagen fotográfica de un caballo—, imágenes que definen conceptos abstracto-simbólicos —una escoba que un niño quiere utilizar como juguete, respondiendo a una analogía con el caballo— e imágenes que determinan un contenido difícilmente reproducible de manera gráfica —cualquier garabato que el

[1] En este sentido, Juan Carlos Asinsten (2008, p. 10) acota: «Toda imagen es una construcción. No existe una representación objetiva de la realidad, ni aun en la fotografía documental. Una fotografía dice siempre menos que la realidad y dice siempre más. Menos, porque capta apenas un aspecto de ella, no puede jamás recrearla en toda su riqueza. Más, porque incluye la intencionalidad del comunicador».

niño haga tratando de significar con ello esa escoba-caballo que tiene para él una connotación específica—, de modo que su representación no se relaciona con su imagen y significado, sino que pasa a convertirse en un signo.

De esta forma, la imagen —producida e interpretada— tiene una carga informativa que el receptor va a traducir-decodificar, a partir de la identificación de las formas que la componen, pero solo si estos códigos son conocidos y relacionados en el contexto que lo rodea. Pero si el mensaje es complejo o exige demasiado esfuerzo para su decodificación, no podrá interpretarse correctamente, por lo que se produce el rechazo de la información.

La función fundamental de la imagen es proporcionar una clave de lectura para el espectador, a fin de asegurar la comprensión de un significado determinado e implícito. Munari (2000, p. 22) afirma que «cada uno ve lo que sabe», dejando claro que la imagen es un enunciado con equivalencia lingüística —desde el punto de vista icónico— por su capacidad de producir significación, pero también es una estructura compuesta de signos que producen un sentido y dan lugar a un contenido —discurso visual— generado en su relación con el receptor. La interpretación que se haga de la imagen como un «texto visual» establece una relación con la palabra, ya que los códigos icónicos y los significados no pueden existir sin una referencia desde lo verbal. La relación con el lenguaje es directa debido a la necesidad de crear una interrelación entre la dimensión visible con la inteligible (Aumont, 1992 p. 56).

La palabra y su imagen funcionan de un modo similar, con una relación entre significante y significado bastante establecido. El lenguaje dispone de palabras para nombrar determinados conceptos u objetos, que a través de la imagen se sustituyen por elementos gráficos que conforman un sistema de significación específica. Pero no se puede olvidar que la interpretación del lenguaje no siempre es igual, y que la interpretación de la imagen varía con respecto al espectador y su contexto. El significado de un texto mayormente es objetivo, mientras que el de una imagen, subjetivo. El problema se encuentra relacionado con el tipo de lectura que se quiera hacer. Por tanto, será una lectura semiológica, cuando se relaciona el uso de códigos aprendidos, ya sean universales o no, y los diferentes contextos sociales que rodean a cada sujeto, lo que dará lugar a disímiles interpretaciones; y, de una manera particular, una lectura icónica, a partir del uso de códigos específicos, por tanto, más difícil de comprender,

puesto que incluye una funcionalidad intencionada (Rodríguez Aguilar, 2014 p. 151). Cualesquiera que sean las dos lecturas que se establezcan, es necesario percibir su contenido, es decir, su legibilidad, ya que cuando las imágenes contienen demasiada información, se dificulta la posibilidad de decodificarla y comprenderla.

Funciones principales de la imagen en la comunicación visual

Como la fotografía es un género comunicativo por excelencia, debemos tener en cuenta las funciones principales que esta le puede aportar a nuestras imágenes. La comunicación visual puede cumplir diferentes funciones, es decir, puede servir para muchas cosas distintas. Según sea lo que se quiere comunicar, la imagen que se creará tendrá características distintas. Las funciones principales son:

- Comunicativa (expresa sentimientos): cuando se usa una imagen para provocar algún sentimiento específico. Este género es muy utilizado por los fotorreporteros de guerra o de crónica social. Son imágenes hechas con precisión y un agudo sentido del gusto y la comunicación, por eso suelen ser muy coloridas, en donde se puede abusar de la croma del color y de las diferentes texturas, o bien, en un sobrio blanco y negro, en donde se abusa del contraste y las tomas. No son fáciles de hacer ni de entender, porque no están hechas para entenderse sino para sentirse.
- Educativa (trasmite algún valor): cuando se utiliza una imagen con el propósito de transmitir consejos, actitudes positivas, maneras de hacer, que permitan una reflexión y una acción a corto plazo. Suelen ser imágenes que establecen una comunicación directa. Por lo general, aparecen acompañadas de textos claros y precisos y su nivel de representación es anecdótico.
- Didáctica (permite enseñar o aprender): este tipo de imágenes tiene como propósito la instrucción sobre alguna cuestión particular, ya sea de carácter social, cultural, científico, político o de otro tipo. Por lo general, guardan mucha relación con la función educativa y descriptiva y suelen ser ilustrativas en su presentación.
- Descriptiva (narra o ilustra una situación, época o contexto): cuando se pretende explicar a otra persona cómo es algo. Ejemplos de esto son los planos generales, la fotografía científica o de la naturaleza. Suelen ser fieles al original y detallados para su uso adecuado. Se utiliza mucho en el género social o documental.

- Simbólica (tiene una significación específica, reconocida por todos): cuando se pretende que se entienda con imágenes reconocibles una historia pequeña. Es como un buen chiste. La fotografía simbólica suele ser muy sencilla y precisa en su composición, sin abusar de los detalles.
- Estética o de placer (agradar a la vista): cuando lo que se busca es que sea una combinación de colores y de formas que nos resulte agradable. Un buen ejemplo son los paisajes turísticos o comerciales. No existe una característica concreta de este tipo de imágenes salvo que, precisamente, sus características suelen ser muy cambiantes.
- Reflexiva o de opinión (cambiar la opinión de alguien sobre una cosa): a veces a alguien le interesa que tengas una buena o mala opinión de alguna persona o cosa. Para lograrlo se buscan imágenes que resalten lo bueno o malo, para que la opinión sobre eso cambie. Es lo que pasa con las imágenes publicitarias. Las imágenes publicitarias suelen ser ricas en connotaciones. Para esto se valen de la ironía, el sarcasmo, la sátira, la parodia, el humor, la crítica social. Se utiliza mucho en el género periodístico.

El significado de una imagen que llega a cada uno de nosotros puede ser muy distinto. Depende de lo que hayamos visto o aprendido o de la cultura en la que se desarrolla, el que entendamos una cosa u otra. El significado total de la imagen, tal y como nos señala Barthes (1970) es la suma de dos valores o condiciones: la denotación o significado literal de la imagen (objetivo), o sea, lo que se ve realmente, y la connotación o el significado que nos sugiere realmente la imagen (el significado personal e individual —subjetivo—), algo así como su «doble sentido». Por ejemplo, si vemos en una imagen a un niño con un pastel y luego vemos otra con ese niño chupándose los dedos, la denotación de la imagen sería solo lo que vemos, pero la connotación sería que el niño se ha comido el dulce. En ningún momento lo hemos visto comérselo, pero la imagen nos lo sugiere.

Todo lo anterior nos permite definir que el diseño fotográfico se encarga de recoger una realidad, interpretarla, para luego reordenarla y presentarla de una manera creativa, aun cuando esta fotografía «aparentemente» no lleva una manipulación implícita. Y, como nos enunciara Frascara (2000 p. 20), «su sensibilidad para la forma debe ser paralela a su sensibilidad por el contenido». De ahí que una de las características que debe distinguir al buen diseñador fotográfico es la creatividad ya que, a fin de cuentas, es un comunicador.

La creatividad

Para lograr una verdadera comunicación, se debe tener una verdadera claridad en la selección del núcleo o idea central que toma como elemento conductor de la comunicación y los elementos que se utilizan para representarla. No se deben fabricar imágenes *a priori* de una realidad que se desconoce, pues no se estaría «creando» en consecuencia con el concepto o idea de la obra, sino repitiendo plantillas que limitan el desarrollo creativo del diseñado.

La creatividad es la «habilidad para encontrar soluciones novedosas y adecuadas a problemas aparentemente insolubles de un modo diferente y efectivo» (Rodríguez Aguilar, 2018 p. 132). Para que exista un mejor desarrollo de la creatividad debemos tener en cuenta algunos aspectos clave, como: 1) el conocimiento; 2) la libertad; 3) el poder de valoración; 4) la honestidad; 5) una autoestima alta; 6) flexibilidad y 7) el pensamiento lateral; todo esto apoyado en una amplia información visual.

El conocimiento está dado en la cantidad de información que tengamos sobre lo que hacemos, no tanto de la obra en sí —ambiente histórico, social y cultural, particularidades de la temática que se aborda, género propio o al que alude, situaciones específicas, etc.—, sino también sobre la técnica y el arte del diseño y la fotografía, sus leyes, principios y conceptos, así como el dominio de los programas informáticos con los cuales se trabaja y de todas aquellas otras técnicas que permitan un mejor resultado final.

Por su parte, la libertad está dada, primero, en tener un buen conocimiento del diseño y la fotografía, que permita con posterioridad no ceñirse a todas las reglas, ni encasillarse en patrones establecidos, rígidos, estrechos, que limiten la creatividad. Es disponer sin miedo de los recursos que se tienen en pos de una solución novedosa y fresca al problema de diseño que se presenta.

El poder de valoración rige la capacidad propia del diseñador o diseñadora fotográfico de darse cuenta, reconocer, apreciar o estimar el valor propio de su trabajo, reconociendo sus aciertos y desaciertos, con el fin de darle una valoración a lo que realiza. Se tiene un mejor poder de valoración cuando el conocimiento y la libertad marchan de la mano.

En este sentido se articula la honestidad, que define el grado de sinceridad, veracidad y autenticidad que se tiene con lo que se realiza. Una obra de diseño fotográfico siempre revela algo de la personalidad de su realizador, pues lleva el sello visible de este

y se convierte, aun sin quererlo, en la marca reconocible de su estilo. El profesional del diseño fotográfico debe ser consciente de las sutiles diferencias que delimitan la copia, de la apropiación y el plagio. Un diseño creativo debe ser novedoso aun cuando parta de la apropiación de un tema o idea, pero nunca debe ser una copia y menos un plagio. Como resultado, es mayor la honestidad cuando el conocimiento que se tiene, el grado de libertad del que se dispone y el poder de valoración son mayores.

Por su parte, tener una autoestima alta implica reconocer las virtudes y defectos que se tienen, así como el nivel de desempeño de la profesión. Debemos ser capaces de reconocer cuando la autoestima la tenemos baja y cuando el ánimo no nos acompaña para trabajar. Ese día es mejor no emplearse en nada pues se corre el riesgo de no realizar nada productivo. El diseño, en tanto manifestación cercana al arte, necesita de una disposición total de todos los sentidos y de un buen ánimo de espíritu de quien lo realiza, la calidad de lo que se realiza. No se tendrá la autoestima alta si no se acompaña esta de la seguridad en el conocimiento, un grado de libertad acorde, un poder de valoración alto y una clara honestidad con el trabajo que se hace.

La flexibilidad en la creatividad permite ceder, acomodarse y adaptarse a las situaciones que se presentan durante el proceso de trabajo. Es necesario ser flexible en tanto no siempre el diseño se comporta de la misma manera y para cada problema de diseño existe una solución de diseño específica. La flexibilidad garantiza un poder de adaptación mejor a los contextos específicos que se presentan. En tanto se tenga un mayor conocimiento, grado de libertad, poder de valoración, honestidad y autoestima alta, así será la flexibilidad que se tendrá para asumir el trabajo.

Por último, el pensamiento lateral es una herramienta que nos permite asumir el problema desde nuevos puntos de vista, estableciendo asociaciones y dinámicas diferentes en el proceso creativo. Este aspecto también ayuda a salir de situaciones rutinarias y estresantes permitiendo en el cambio encontrar los puntos de inflexión del trabajo que se realiza. Una de las técnicas más empleadas en el pensamiento lateral es el *brainstorming* o tormenta de ideas.

Todos los aspectos anteriores analizados, junto a una amplia información visual que permitan el almacenamiento de un grupo de imágenes mentales, generadoras de ideas y conceptos posteriores, garantizan un mejor desarrollo creativo del trabajo de diseño y un aprovechamiento mejor del tiempo que se dispone. También, la creatividad es un indicador que

permite evaluar la competencia profesional del diseñador fotográfico ya que, sin esta, posiblemente la calidad de su trabajo no será la mejor.

La creatividad es una condición inmanente en todas las personas desde que nacemos, pero que se desarrolla si sabemos educarla correctamente. Por tanto, la creatividad no se desarrolla igual en todas las personas. Superar las perspectivas habituales y cotidianas, así como la individualidad, abre más posibilidades a ser creativos y crativas. Para esto es bueno saber interrelacionar los procesos intuitivos con los conscientes en el proceso creativo, creando con esto una sistemática para su optimización.

Cualquier obra de diseño fotográfico se destaca por su alto poder creativo, en tanto traduce el lenguaje filológico-literario en imágenes y formas objetuales (ya sea un libro, revista, periódico, una publicidad, etc.), para establecer una obra conjunta que dialogue con el consumidor. Por esta razón, su concepción debe realizarse de acuerdo con lo que se quiere comunicar y al público al cual va dirigido, disponiendo para ello de todos los recursos visuales y estructurales posibles. El contenido define el diseño a realizarse, así como su enfoque, lo cual despliega todo un complejo sistema de tendencias, estilos y maneras de realizar el diseño. Es preciso, entonces, que el diseñador fotográfico tenga en cuenta, siempre que se pueda, el carácter innovador de su realización, así como el impacto visual que debe tener la obra final.

Muchas veces, en pos de la innovación, el diseño se convierte en un caos visual, abigarrado de tipografías, colores o de imágenes que no funcionan. Para lograrlo no es necesario siempre dar un cambio drástico del diseño ni de su estructura compositiva. La innovación también se encuentra en las pequeñas cosas que se mueven en el diseño, dándole importancia a la síntesis semántica y visual, para con esto ganar en pregnancia y posicionamiento.

La persuasión, la seducción y la manipulación como factores discursivos

Para finalizar esta introducción necesaria al diseño fotográfico, es imprescindible insistir en una verdad indudable: vivimos en una época de máximo desarrollo del diseño y de la comunicación a través de la imagen visual, en todas y hacia todas sus manifestaciones. Si el pasado siglo quedó marcado por la publicidad y el auge de los medios de comunicación masiva este, en sus primeros veinte años, ha repercutido con más fuerza en la actividad gráfica cultural y social de cualquier

país, lo cual ha situado al diseño y a la fotografía en una de las expresiones que más ha aportado al desarrollo sociocultural y económico de los últimos años. La dinámica que el mismo proceso de trabajo les imprime a estas profesiones hace que la actividad del diseño fotográfico esté más implicada en la cultura, con un uso mucho más ingenioso y libre de las herramientas de seducción, persuasión y manipulación.

La persuasión es uno de los factores discursivos utilizados en publicidad que remite a un enfoque informativo y argumentativo. Tradicionalmente, es el método más vinculado con las tácticas publicitarias. A diferencia de la seducción, la persuasión tiene como finalidad convencer al público receptor a través de una argumentación racional y provocar en él o ella una acción: la compra del producto. Un mensaje publicitario persuasivo delimita claramente el objeto anunciado y expone sus cualidades. Ese tipo de anuncio está construido con un máximo de verosimilitud y realismo, que permiten dotar al mensaje de autoridad. Esto hace que el objeto del anuncio se plantee como el referente principal. Se caracteriza por servirse de una puesta en escena de espacios concretos, identificables y realistas. Del mismo modo, el mensaje suele ser largo y lógico, dando lugar a diversos tipos de argumentación. El peso en el mensaje persuasivo está en el lenguaje verbal y no tanto en las imágenes. Prevalece el uso de la metonimia (designar algo con el nombre de otra cosa, tomando el efecto por la causa o viceversa) sobre la metáfora (trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, con el fin de sugerir una comparación y facilitar su comprensión). La persuasión busca la adhesión, sincera o interesada del público objetivo, mediante el convencimiento explícito o tácito en función de los intereses de los agentes emisores responsables, individual o institucionalmente, de los contenidos informativos.

Por su parte, la seducción es otro de los factores discursivos utilizados en publicidad, que remite a un enfoque irracional y fugaz, interpelando el deseo del espectador. A diferencia de la persuasión, el objetivo fundamental de la seducción en publicidad es estimular el deseo, para lo cual prescinde de la argumentación lógica. El objeto del anuncio pasa a un segundo plano dando el protagonismo al mensaje en sí: las cualidades del objeto e incluso su aspecto. Los elementos más frecuentes de los mensajes seductores son la inseguridad, la irracionalidad, la fugacidad y la ambigüedad. Se caracteriza por la utilización de espacios fantásticos, inconcretos y abstractos. La brevedad del mensaje aumenta la seducción. El lenguaje verbal pierde su importancia o queda subordinado a las imágenes, que actúan como el principal vehículo de seducción. El uso de la metáfora prevalece sobre la metonimia.

En sociología, la seducción es el proceso de forma deliberada de atraer a una persona a participar o influir, en algún tipo de comportamiento de naturaleza sexual. El término puede tener una connotación positiva o negativa.

La manipulación (sea directa, indirecta o subliminal) es un estilo de interacción en el cual se interviene a través de medios hábiles, y a veces arteros, en la política, el mercado, la información y la vida social, con distorsión de la verdad o la justicia, al servicio de intereses particulares. Su etimología proviene del latín *manus:* «poder», siendo una noción que implica la influencia voluntaria en los acontecimientos o en las relaciones personales. La psicología se ocupa de los mecanismos de manipulación que utilizan los individuos para la consecución de sus propios objetivos con ayuda de la desinformación (dar información insuficiente, omitida o intencionalmente manipulada al servicio de ciertos fines), la exageración (decir, representar o hacer algo —concepto, hecho o cosa— que traspasa los límites de lo justo, verdadero, razonable, natural, ordinario o conveniente) y la sugestión (inspirar o dominar la voluntad de alguien, llevándolo a obrar en determinado sentido). En psicología social, la manipulación señala determinadas estrategias y manejos de influencia en el pensamiento colectivo, como, por ejemplo, la publicidad. En la manipulación prevalece el uso de la metáfora sobre la metonimia.

Conclusiones

El taller de Diseño Fotográfico es una introducción a la metodología del diseño creativo de imágenes fotográficas. Parafraseando a Webb, en una época saturada por la fotografía, este taller muestra cómo el conocimiento de los principios del diseño puede añadir valor y un mayor nivel de profundidad a las imágenes.

Para algunos detractores, vincular el diseño y la fotografía no tiene sentido. Sin embargo, este taller demuestra con sobradas razones la relación ineludible que tienen estas dos disciplinas en la contemporaneidad, así como los puntos de contacto hacia otros campos del conocimiento y del aprendizaje. La fotografía le aporta tanto al diseño de comunicación visual como este a los procesos del registro de la imagen instantánea, al incorporar nuevos matices discursivos y producir un impacto mayor en el público perceptor, lo que genera, además, que la imagen perdure en el tiempo y en la memoria.

La combinación de principios, leyes, teorías, estrategias y procedimientos básicos relacionados con el diseño y su

aplicación en la fotografía hacen interesante y provechoso el desarrollo de un taller como este. Más allá de los conocimientos propios, el proceso de interacción y de operatoria hacia la producción de determinados ejercicios donde se vinculan las funciones de la imagen, la creatividad y los factores discursivos de la publicidad, junto a otros aspectos no abordados en este artículo (los géneros fotográficos, el dosier de artista o el ensayo fotográfico), temas sobre los que discursaré en otro momento, enriquecen el planteamiento y los propósitos iniciales a un estadio mayor que el de la «simple» vinculación entre el diseño y la fotografía. Ambos, en resumen, como dijera Montoya (2019, p. 26-27), serán tomados como recursos activos que servirán para sensibilizar, potenciar reflexiones, generar espacios de discusión y de indagación en torno a los problemas socialmente vivos en que se encuentran inmersos la juventud y les aqueja.

Bibliografía

Asinsten, J. C. (2008) *Comunicación visual y tecnología de gráficos*. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología [documento electrónico].

Aumont, J. (1992) *La imagen*. Barcelona: Paidós (Paidós Comunicación).

Barthes, R. (1961) «Le message photographique», *Communications*, 1, pp. 127-138.

Eco, U. (1970) «Sémiologie des messages visuels», *Communications*, 15, pp. 11-51.

Frascara, J. (2000) *Diseño Gráfico y Comunicación*. Buenos Aires: Infinito.

Matussek, P. (1984) *La creatividad. Desde una perspectiva psicodinámica*. Barcelona: Herder (Biblioteca de Psicología).

Montoya, B. (2019) *Aporte de la fotografía como estrategia didáctica para la identificación y discusión de problemas socialmente vivos que contribuyen en la formación ciudadana*. Tesis de Magíster en Enseñanza de las Ciencias. Universidad Autónoma de Manizales.

Munari, B. (2000) *Diseño y comunicación visual, contribución a una metodología didáctica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Real Academia Española (2016) *Diccionario de la Lengua Española*. Barcelona: Espasa (Espasa Libros).

Rodríguez Aguilar, J. L. (2018) *Cámara en ristre. 35 clics para congelar la imagen*. La Habana: José Martí.

Rodríguez Aguilar, J. L. (2014a) *Diseño, diseñar, diseñado. Teorías, estrategias y procedimientos básicos*. La Habana: Letras Cubanas.

Rodríguez Aguilar, J. L. (2014b) «La fotografía comercial: un proceso de diseño», *Coloquio de Fotografía Noviembre Fotográfico*. La Habana, 16-30 noviembre 2014. Fototeca de Cuba. La Habana.

Scott, G. (2017) *Guía esencial del estudiante de fotografía profesional*. Barcelona: Gustavo Gili.

Webb, J. (2011) *Diseño fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.

LA FOTOGRAFÍA EN LA FORMACIÓN INICIAL DEL TÉCNICO SUPERIOR DE EDUCACIÓN INFANTIL

Pedro Palleiro-Sánchez
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Estamos inmersos en una sociedad indiscutiblemente visual. En los últimos años el uso de las tecnologías digitales ha contribuido a una democratización en el acceso, manipulación y difusión de imágenes. Dentro de este contexto, la imagen fotográfica se ha generalizado de tal forma que, para expresar una idea, informar sobre un acontecimiento o compartir una experiencia, está presente como recurso que articula todos los discursos posibles. La fotografía se presenta, pues, como un recurso versátil y de fácil acceso para favorecer los procesos de enseñanza-aprendizaje. Pero su correcta integración en el proceso educativo requiere un profesorado formado no solo en el uso técnico de las tecnologías, sino también en su empleo pedagógico, ya que sin esa combinación sus potencialidades creativas, expresivas y comunicativas se ven notablemente reducidas. El propósito general de este texto es dar a conocer el potencial de la fotografía en la formación inicial del técnico superior en Educación Infantil y la necesidad de incorporar los lenguajes visual, icónico y tecnológico como parte fundamental de la alfabetización de este profesional para que pueda hacer frente a los nuevos retos educativos de la sociedad del conocimiento en general y de la etapa de Educación Infantil en particular.

Abstract

We are immersed in an indisputably visual society. In recent years, the use of digital technologies has contributed to a democratization in the access, manipulation and dissemination of images. Within this context, the photographic image has become widespread in such a way that, to express an idea, report on an event or share an experience, it is present as a resource that articulates all possible discourses. Then, photography is presented as a versatile and easily accessible resource to favor the teaching-learning process. But its proper integration into the education process requires teachers trained not only in the technical use of technologies, but also in their pedagogical use, since without this combination

their creative, expressive, and communicative potential is significantly reduced. The general purpose of this paper is to make known the potential of photography in the initial training of the Higher Technician in Pre-Primary Education and the need to incorporate visual, iconic and technological languages as a fundamental part of the literacy of these professionals so that they can to face the new educational challenges of the Knowledge Society in general and of the Early Childhood Education stage in particular.

Palabras clave

Fotografía, alfabetización visual, alfabetización mediática, Formación Profesional, Educación Infantil.

Keywords

Photography, visual literacy, media literacy, Vocational Training, Pre-Primary Education.

Introducción

La revolución tecnológica acaecida en los últimos años ha fraguado un proceso de cambio acelerado que ha afectado a todos los estamentos y ámbitos de la vida de las personas. Si bien algunas escuelas permanecen inalteradas tras la llegada de las tecnologías digitales, no puede afirmarse lo mismo respecto de la vida de los niños fuera de estas. Hoy, la infancia se encuentra definida por los nuevos medios y la inmensa variedad de mercancías vinculadas a estos que constituyen la cultura digital. Por consiguiente, la importancia que tienen las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) como parte de los elementos del entorno sugiere que el niño se inicie desde las edades más tempranas en el uso de instrumentos tecnológicos como medio de comunicación, información y conocimiento.

La imagen constituye una parte sustancial de nuestra cultura contemporánea. La cultura y la educación intervienen en la significación de los mensajes visuales. El cine, la fotografía o la publicidad han dado la posibilidad a los seres humanos de codificar y decodificar imágenes. En los últimos tiempos, Twitter, Instagram, TikTok o Snapchat han adquirido una gran popularidad sobre todo entre los más jóvenes. En este marco, la imagen se nos presenta como una construcción marcada por la subjetividad de quien la construye y dota de significado (emisor), pero también de quien la observa (receptor), pues añade a la imagen sus propias ideas, conocimientos o prejuicios.

Conscientes de esta realidad, desde los ámbitos de la educación y la comunicación se han puesto de relieve conceptos como los de *media literacy* o *media education* que hacen hincapié en la importancia de desarrollar en los estudiantes una comprensión crítica que se ocupe tanto de las características textuales de los medios como de sus implicaciones sociales, económicas y culturales. Por ello, se hace necesario que desde los inicios de la escolarización el niño o niña adquiera competencias en la emisión, recepción y decodificación de mensajes visuales y desarrolle su creatividad a través del uso de diversos códigos.

Desde esta perspectiva, se requiere un profesorado y una metodología que fomente el desarrollo del pensamiento creativo y permita un aprendizaje significativo y vivencial, adaptándose a las características, motivaciones e intereses del alumnado. En particular, la fotografía se configura como un elemento fundamental para la formación del profesorado. La imagen fotográfica adquiere una nueva dimensión en la era digital, donde no es únicamente algo que nos viene dado para favorecer la comprensión, sino que es factible su uso como medio de expresión y comunicación. Además, si tenemos en cuenta la importancia de este medio en la vida diaria de nuestros futuros educadores, que son en su mayoría nativos digitales, tendremos que deducir como imprescindible una formación visual de este profesional que contemple todas las posibles relaciones del medio fotográfico con la educación.

Por consiguiente, la fotografía como producto y técnica tiene en la etapa de Educación Infantil una gran capacidad de aprovechamiento a nivel formativo, recreativo, expresivo y comunicativo. Su utilidad es más que evidente en áreas de conocimiento como «Lenguajes, comunicación y representación», pero también en otras como «Autonomía personal, conocimiento de sí mismo y del entorno». Se trata, pues, de una importante herramienta visual para descubrir el mundo, expresar sentimientos y pensamientos o desarrollar aptitudes perceptivas y estéticas.

Desarrollo

La competencia digital configura una de las competencias clave del siglo XXI. Según el Ministerio de Educación y Formación Profesional (Ministerio de Educación, Formación Profesional y Deportes, 2021), implica el uso seguro, saludable, sostenible, crítico y responsable de las tecnologías digitales para el aprendizaje, el trabajo y la participación en la sociedad. Incluye, entre otras áreas, la alfabetización en información y datos, la comunicación,

la educación mediática y la creación de contenidos digitales. Con la LOMLOE (LO 3/2020, de 29 de diciembre), la competencia digital pasa a ser un principio pedagógico y se trabajará en todas las áreas y materias de los ciclos y etapas. Y, lo que es más importante, el desarrollo de esta competencia no supone solamente el dominio técnico de los diferentes dispositivos y herramientas, sino que se entiende como una forma de alfabetización. Concretamente, en la etapa de Educación Infantil, se inicia el proceso de alfabetización digital. Además, el uso y la integración de estos dispositivos y herramientas en las actividades, experiencias y materiales del aula pueden contribuir a aumentar la motivación, la comprensión y el progreso en la adquisición de aprendizajes de niños y niñas (Ministerio de Educación, Formación Profesional y Deportes, 2021).

La incorporación de las TIC al proceso de enseñanza y aprendizaje requiere un profesorado formado en el uso técnico de las tecnologías, pero, sobre todo, en el uso pedagógico de las mismas (Bautista, 2019; Marqués, 2016; Sevillano, 2011, 2020). En tal sentido, la formación y actitud del profesorado son clave para una buena integración de las TIC en el aula. Las infraestructuras y los recursos son una condición necesaria, pero no suficiente para lograrla. Del mismo modo, las carencias formativas y las actitudes del profesorado en el uso didáctico de las TIC limitan el desarrollo y la realización de proyectos que supongan el uso de medios o recursos tecnológicos. Según Cebrián (2016), la mayoría de los proyectos que se han llevado a cabo para tratar de introducir las TIC en la etapa de Educación Infantil han sobredimensionado el tema de la dotación más que la transformación de las prácticas y la adquisición de competencias digitales y profesionales. En la situación actual, la predisposición del docente ante la tecnología es un parámetro primordial e influyente, que repercute en su actitud hacia la innovación tecnológica del proceso educativo. Además, las tecnologías digitales han supuesto un incremento y una diversificación de los materiales didácticos y demás recursos de apoyo a la educación, facilitando la contextualización de los contenidos y un tratamiento del alumno más personalizado y ajustado.

Dentro de este contexto, la Orden EFP/608/2022 subraya la importancia que para el desarrollo integral del niño tienen en esta etapa educativa todos los lenguajes, entre ellos el artístico y el audiovisual y tecnológico, que son básicos para enriquecer las posibilidades de expresión y contribuyen al desarrollo de la competencia comunicativa y para la comprensión de su entorno. La LOE (LO 2/2006, de 3 de mayo), por su parte, establece como uno de los objetivos curriculares de la etapa de Educación Infantil desarrollar habilidades comunicativas en diferentes lenguajes y formas de expresión, así como

fomentar experiencias de iniciación temprana en habilidades tecnológicas y de expresión visual. Dicha ley dispone que las Administraciones competentes de las comunidades autónomas determinarán los contenidos educativos del primer ciclo de Educación Infantil, pero deja completamente en manos de las comunidades la introducción de las TIC en dicho ciclo. En este sentido, las distintas Administraciones han legislado de manera muy distinta, dándose grandes diferencias entre comunidades (Decreto 36/2022, de 8 de junio). La consideración de la introducción de las TIC en el primer ciclo de la etapa ha confrontado innumerables escollos de diversa índole, desde el rechazo de algunas Administraciones educativas, centros y educadores al uso de las nuevas tecnologías, hasta el simple hecho de no comprender sus posibilidades en el proceso de enseñanza-aprendizaje y en la formación y desarrollo de aptitudes y habilidades.

El Real Decreto 1394-20077 (RD 1394/2007) establece el título de Técnico Superior en Educación Infantil y fija sus enseñanzas mínimas, quedando identificado, entre otros elementos, por ser un título de Formación Profesional de grado superior y pertenecer a la familia profesional de Servicios Socioculturales y a la Comunidad. Este profesional ejerce su actividad con menores de cero a tres años en el sector de la educación formal (primer ciclo de Educación Infantil) y con menores de cero a seis años en los sectores de educación no formal y de los servicios sociales de atención a la infancia. Asimismo, en el artículo 8 del citado Real Decreto se incide en que las destrezas y conocimientos relacionados con las TIC aplicables a la infancia tendrán un peso cada vez mayor en el perfil profesional del técnico superior en Educación Infantil, lo que exige a este profesional una actualización permanente de sus capacidades. Por lo tanto, los cambios que las TIC han introducido en nuestro entramado social, cultural, laboral y educativo nos llevan a subrayar la necesidad de concebir un cambio en la formación inicial y permanente del profesorado y sus prácticas pedagógicas. Resulta evidente que el problema del aprovechamiento de las TIC con fines educativos no podrá resolverse si no se atiende con prioridad a la competencia tecnológica del docente. Además, se hace necesario de cara al proceso de enseñanza y aprendizaje considerar el mundo en el que vive y vivirá el alumno y reflexionar sobre los métodos y medios más adecuados para proporcionarle entornos de aprendizaje que contribuyan a alcanzar las finalidades educativas planteadas.

Ante la complejidad de las relaciones que se dan en las situaciones educativas, como intersección de diversos mundos culturales, sociales, ideológicos, políticos, económicos,

etc., estamos de acuerdo con Stake (2010) cuando afirma que las acciones humanas rara vez tienen una explicación simple. De ahí que tenga sentido buscar y difundir métodos de investigación alternativos que permitan captar esas características específicas de la realidad humana. Precisamente, la complejidad de estos fenómenos hace que la tecnología ocupe cada vez más un papel destacado en el desarrollo de métodos de investigación visual (Banks, 2010). El uso de la imagen como herramienta de investigación que busca acercarse a la realidad requiere considerar a la propia imagen no solo como registro o evidencia, sino como objeto y estrategia de investigación. En nuestro país las narraciones visuales del alumnado no han sido un tema muy estudiado y su uso en educación forma parte de una perspectiva que queda contextualizada en la línea de los usos formativos de los medios planteada por el profesor Antonio Bautista (Bautista, 2010; Bautista y Velasco, 2011).

Teniendo en cuenta la naturaleza del conocimiento que se pretende construir, se realizó una investigación de tipo descriptivo-interpretativa. El estudio de caso, en tanto que método de investigación cualitativa (Bisquerra, 1989, 2004), implica un proceso de indagación caracterizado por el examen sistemático y en profundidad de un caso. En el entorno educativo, por ejemplo, un caso puede ser un alumno o alumno, una clase, un centro o la praxis de un profesor. Además de la propensión a la interpretación personal, el estudio de caso se distingue por hacer hincapié en la idea de que los hechos guardan una estrecha relación entre sí debida a acciones de una amplia variedad de contextos. Del mismo modo, este método ha permitido reajustar la investigación a las necesidades, condiciones y dificultades surgidas durante el proceso, así como desarrollar aquellas técnicas y estrategias de recogida y análisis de datos que mejor convinieron a cada momento y cuestión de investigación. De la ingente cantidad de datos producidos, en esta comunicación se abordarán principalmente las producciones fotográficas del alumnado participante. Por último, se podría decir que el estudio de caso tiene una pretensión de futuro, en el sentido de que el objetivo del investigador no es tanto una representación verídica de la realidad como un estímulo a una reflexión posterior (Stake, 2010).

Para el caso que nos ocupa, el estudio de caso atiende las enseñanzas de Formación Profesional en un centro de estudios superiores de Madrid, en particular el ciclo formativo de grado superior en Educación Infantil. Se llevó a cabo en dos periodos pre-pandemia, que se corresponden con los dos cursos del ciclo

formativo: 2016-2017, curso primero, y 2017-2018, curso segundo. La selección del caso vino dada de manera intencionada y respetando la asignación natural del grupo-aula que estaba constituido desde el inicio del curso, siendo el mismo para los dos años académicos (la variación del alumnado ha sido mínima). En cuanto a las características del grupo, se pueden señalar los siguientes aspectos: el grupo-aula lo forman 25 estudiantes, 1 hombre y 24 mujeres, con edades comprendidas entre los 19 y 26 años y en su mayoría procedentes de bachillerato; además, se dan diferencias importantes en su nivel de dominio tecnológico, diferencias que se podrían explicar, en parte, por las características sociales, económicas y educativas de los sujetos y su entorno. De los módulos profesionales que constituyen el citado ciclo formativo, cuatro han sido decisivos en la investigación, así como las profesionales que los han impartido: un módulo de primero, «Formación y orientación laboral», y uno de segundo, «Intervención con las familias y atención a menores en riesgo social», contaron con una docente que hace un uso creativo de las TIC en su praxis; en oposición, un módulo de primero, «Didáctica de la educación infantil», y uno de segundo, «Expresión y comunicación», contaron con docentes que se caracterizan por un uso limitado de las tecnologías en el aula.

Durante el trabajo de campo se realizaron diversas «sesiones de intervención» para mejorar y promover el aprendizaje del alumnado mediante experiencias mediadas por TIC y como medida de apoyo al profesorado en el uso creativo de la tecnología. La incidencia que el uso de la tecnología tiene sobre la actividad conjunta de profesorado y alumnado es donde reside la clave para analizar su impacto en la mejora y transformación de las prácticas educativas (Coll, 2008). Así pues, se desarrollaron dos unidades didácticas: «El uso creativo de las tecnologías digitales en Educación Infantil» y «Las TIC en expresión y comunicación». Para alcanzar los objetivos propuestos, el alumnado participante realizó cuatro proyectos, dos individuales y dos colectivos, centrados en el desarrollo de la creatividad a través de la incorporación de la imagen, el uso del lenguaje y la narrativa visual. Aun cuando en el lenguaje visual se goza de cierta «libertad», del poder de la inmediatez y evidencia espontánea (Castelo, 2006), este no es un lenguaje simple y directo, sino que necesita un aprendizaje. Según Menegazzo (citada en Aparici y García, 1989, p.12): «alfabetización y lenguaje visuales son términos convexos y recíprocamente dependientes. Se alfabetiza porque hay un lenguaje; porque hay un lenguaje es necesario alfabetizar».

Cuando se le da voz al alumnado, también él es capaz de estudiar la realidad con su propia «mirada», en este caso, la fotográfica. La mirada es un fenómeno complejo, pues sintetiza una idea de percepción, enjuiciamiento, escogimiento. La fotografía es una forma de «mirar» que integra un conjunto de mediaciones técnicas, formales y culturales (Colorado, 2017). El instrumento tecnológico es ya un primer momento de mediación: por ejemplo, la cámara o el teléfono móvil generan un producto mediado, pues lo que el ojo percibe ha de pasar, necesariamente, por el dispositivo; además, este dispositivo puede constituirse en una barrera, aislando o desconectando al fotógrafo de la realidad. Por otro lado, la mediación formal tiene que ver con la sintaxis de la imagen: la alfabetidad (Dondis, 2017). En este sentido, la educación visual y cultural es también una manera de codificación, de añadir información e intención a las imágenes. La mediación formal está combinada, a su vez, con la mediación cultural. El ser humano está conformado por dos grandes esferas: la individual y la social. Además de las circunstancias que lo rodean, cada ser humano tiene características, gustos, intereses, deseos, opiniones, etcétera, individuales. Igualmente, forma parte de una colectividad en un contexto geográfico y temporal determinados, momentos históricos que tienen también una influencia importante en la conformación de la «mirada».

Los alumnos y alumnas participantes de la investigación son individuos que «miran» lo que quieren y emiten juicios de valor basándose en gustos e intereses. Gracias a las sesiones de intervención, cuentan además con los conocimientos básicos y saberes prácticos necesarios que les permiten identificar y hacer uso de los elementos del lenguaje fotográfico: encuadre, forma, patrón, ritmo, escala, contraste, composición, color, etcétera. Cuando al alumno-fotógrafo se le pide que haga fotografías, este debe escoger entre una amplia gama de elementos susceptibles de ser representados icónicamente, de los cuales muchos serán objetos, espacios o personas. Pero esos elementos no son solamente físicos, materiales, sino también culturales, artificiales, connotados de signos y valores. En definitiva, el alumno-fotógrafo elige partes «reales» de su entorno para atribuirles significados, practica esa actividad selectiva y organizadora de la percepción visual, de fragmentar el entorno en imágenes, de abstraer, de cambiar de contexto los objetos, de ver y pensar las imágenes subjetivamente, en definitiva, de ser creativo. Pero la subjetividad y complejidad de la mirada no es exclusiva del fotógrafo. El público observador, como receptor del mensaje, también mira la fotografía. De manera que hay dos actores importantes en el proceso de

comunicación: el emisor-fotógrafo y el receptor-observador. Ambos actores reflexionan sobre la imagen: el primero a través de la mirada da cuenta de su actitud ante lo que observa, mientras que el segundo trata de identificar e interpretar los elementos de la imagen utilizando sus propias experiencias, emociones y pensamientos. Por lo tanto, la imagen fotográfica puede ser al mismo tiempo descripción, representación e interpretación del mensaje que comunica (Rojas, 2006).

Los resultados obtenidos han confirmado que el uso de las TIC no es prioritario en Educación Infantil, y menos aún en el primer ciclo de la etapa. Si bien la mayor parte del profesorado participante es consciente de la importancia e incidencia que tienen las TIC en la sociedad actual, su incorporación al proceso de enseñanza y aprendizaje está mal aprovechada, bien porque muchos de estos profesionales no saben cómo integrarlas de forma que no se conviertan en una herramienta más al servicio de la metodología tradicional, bien porque no tienen los conocimientos técnicos para su manejo. En este marco, son pocos los que superan ese nivel elemental de usuario para sacar provecho de la tecnología en el aula haciendo uso de materiales digitales, diseñando sus propios recursos o desarrollando actividades ajustadas y enriquecedoras. En cuanto a la fotografía como recurso didáctico, el profesorado no ha comprendido la capacidad de la fotografía para posibilitar la asimilación de conceptos complejos, asociándolos con emociones y sentimientos, para integrar en una misma imagen múltiples niveles de información o para ofrecer nuevas posibilidades de representación y construcción de conocimiento.

Con respecto al alumnado, se puede afirmar que, a pesar de ser en su mayoría nativos digitales, no hacen un uso eficiente de los recursos tecnológicos existentes. En tal sentido, no basta con manejar la tecnología para ser competentes digitales. Por otra parte, en el acto de creación los alumnos no han obtenido resultados parejos: aquellas producciones realizadas por alumnos competentes digitalmente muestran un mejor manejo de la tecnología, como aparatos, herramientas y técnicas, así como un mayor uso de elementos relacionados con la estética y el lenguaje visual: selección de motivos, criterios de composición, iluminación o color, y conceptos tan importantes como la retórica visual o la secuenciación de imágenes. En las siguientes páginas se muestra una breve selección de fotografías realizadas por el alumnado para la actividad «Documentación fotográfica» y se señalan algunos de los elementos y recursos empleados.

Contar una historia: Secuencia fotográfica

Las imágenes 1, 2, 3, y 4 invitan a realizar deducciones y conexiones con relación al contenido y las circunstancias que rodean el momento. Permiten construir temporalidad a través de momentos concretos de una acción que se prolonga en el tiempo y en lugares diferentes.



Imágenes 1, 2, 3 y 4. *Actividad: Documentación fotográfica. Secuencia fotográfica*, Madrid, 2017. Fotografías realizadas por el alumnado.

Recursos expresivos y creativos: encuadre

El encuadre circunscribe el contenido fotográfico y establece la distancia con el sujeto o motivo. El contexto, la acción y la distancia entre el fotógrafo y lo fotografiado afecta a la historia que se está contando. En la imagen 5 la cámara gana en proximidad, intimidad y expresividad mediante el plano corto.

Recursos expresivos y creativos: angulación

Su uso permite evocar las relaciones de poder entre lo representado y el fotógrafo u observador. Un recurso utilizado en muchas de las fotografías es angular la cámara

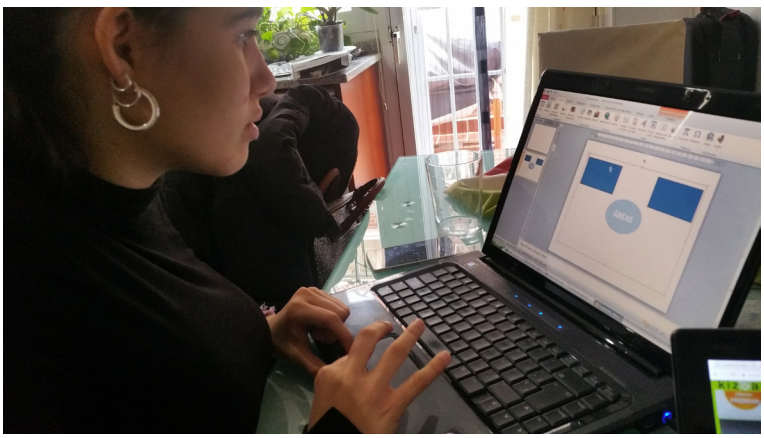


Imagen 5. *Actividad: Documentación fotográfica. Plano corto*, Madrid, 2017. Fotografías realizadas por el alumnado.

lateralmente, esto es, rotar la cámara a partir de su centro, para generar una sensación de inestabilidad y tensión (imagen 6).

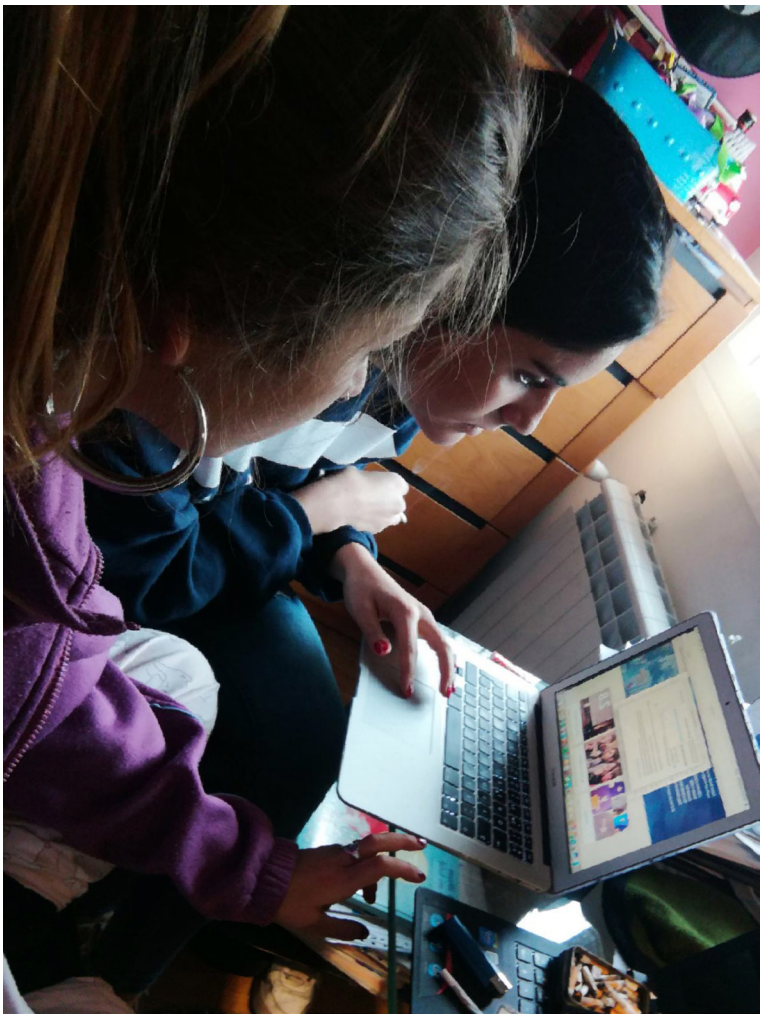


Imagen 6. *Actividad: Documentación fotográfica. Angulación*, Madrid, 2017. Fotografías realizadas por el alumnado.

Recursos expresivos y creativos: iluminación

Constituye un instrumento muy potente para dotar a las fotografías de significaciones expresivas. La cantidad, calidad, dirección o tipo de luz pueden generar sentimientos connotativos en una imagen. Por ejemplo, en la imagen 7 la luz dura contrasta las sombras y el claroscuro acentúa los aspectos más dramáticos de la escena.



Imagen 7. *Actividad: Documentación fotográfica. Iluminación*, Madrid, 2017. Fotografías realizadas por el alumnado.

Recursos expresivos y creativos: tono

El tono como recurso creativo y compositivo permite hacer contrastes, modificar la atmósfera de una imagen o generar ritmo y patrones dentro de una composición. En la imagen 8 las relaciones que se establecen entre los tonos actúan, por ejemplo, en la configuración de las formas. Además, el color de la luz tiene sobre todo un impacto psicológico y emocional (connotativo).

Recursos expresivos y creativos: peso visual

Mientras que la simetría permite composiciones equilibradas y una sensación de unanimidad y armonía (imagen 9), en la

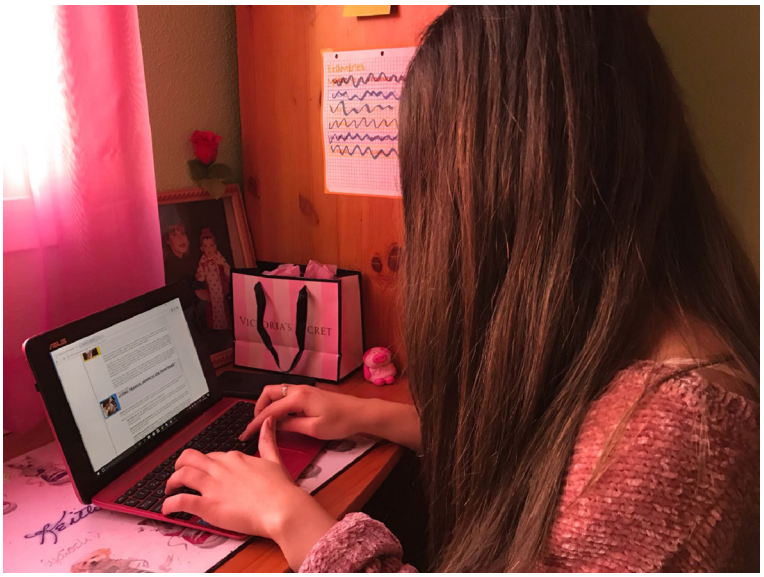


Imagen 8 (arriba). *Actividad: Documentación fotográfica. Tono*, Madrid, 2017. Fotografías realizadas por el alumnado.

Imagen 9 (abajo). *Actividad: Documentación fotográfica. Simetría*, Madrid, 2017. Fotografías realizadas por el alumnado.





Imagen 10. *Actividad: Documentación fotográfica. Asimetría*, España, 2017. Fotografías realizadas por el alumnado.

asimetría la distribución de los elementos es libre e irregular, pero la imagen queda equilibrada por el peso visual, esto es, el grado de atracción, de los elementos en su conjunto (imagen 10).

Conclusiones

La utilización de las TIC en el proceso de enseñanza y aprendizaje genera grandes desigualdades en el profesorado. En general, los docentes más jóvenes tienden a hacer un uso menos instrumental y pasivo de la tecnología. Esto lleva a pensar que la edad y formación docente influyen de manera decisiva en el tipo de uso que se hace de las TIC en el aula. Y, lo que es más importante, la formación en TIC del profesorado ejerce un impacto significativo en el desarrollo de

la competencia tecnológica y mediática del alumnado del ciclo formativo de grado superior en Educación Infantil, aunque no es el único factor para tener en cuenta, ya que también entran en juego otros factores relacionados con las características del alumno, de su familia o del entorno. De cualquier modo, se confirma que cuanto mayor es la competencia digital del profesorado, mejores y más estimulantes son las situaciones de aprendizaje, lo que repercute positivamente en las capacidades creativas del alumnado y en su manifestación.

Por otra parte, se dan diferencias en el uso creativo de las TIC en función de la competencia digital del alumnado participante. En general, aquellos alumnos competentes digitalmente muestran una mayor capacidad creativa para utilizar los recursos tecnológicos disponibles fuera de los patrones de normalidad con los que se suelen asociar. Aquellas producciones realizadas por alumnado competente digitalmente muestran un mejor manejo de la tecnología y mayor uso de elementos relacionados con la estética y el lenguaje visual.

Por último, el uso de la fotografía y la narrativa fotográfica influye en la formación inicial del técnico superior en Educación Infantil. La introducción de la fotografía, como producto y técnica, en el proceso de enseñanza y aprendizaje contribuye no solo al desarrollo de la alfabetización visual del alumnado, sino que diversifica y enriquece los recursos didácticos y las actividades en el aula. En tal sentido, la fotografía permite obtener un producto que, además de brindar la información necesaria, contribuye al desarrollo de capacidades como la percepción, la estética o la síntesis, y la adquisición de destrezas relacionadas con los procesos de interacción, comunicación y reflexión. Por consiguiente, la fotografía y la alfabetización visual deben ser partes fundamentales de la alfabetización múltiple e integradora que todo individuo de la sociedad del conocimiento debe poseer.

Bibliografía

Aparici, R. y García, A. (1989) *Lectura de imágenes*. Madrid: La Torre.

Banks, M. (2010) *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Madrid: Morata, 2010.

Bautista, A. (2009) «Innovaciones en la formación inicial y permanente del profesorado en TIC». En: Ortega, J. A. *et al*. (coords.) *Educación, movilidad virtual y sociedad del conocimiento*. Granada: Natívola, pp. 329-341.

Bautista, A. (2019) «Estructuras del proceso de foto-elicitación y emergencia de contradicciones en el profesorado en formación». En: Bautista, A. (coord.) *La fotografía en la formación del profesorado*. Madrid: Narcea, pp. 87-102.

Bautista, A. (2010) *Desarrollo tecnológico y educación*. Madrid: Fundamentos.

Bautista, A. y Velasco, H. (coords.) (2011) *Antropología audiovisual: medios e investigación en educación*. Madrid: Trotta.

Bisquerra, R. (coord.) 2004 *Metodología de la investigación educativa*. Madrid: La Muralla.

Bisquerra, R. (1989) *Métodos de la investigación educativa: guía práctica*. Barcelona: Planeta.

Castelo, L. (2006) *Del ruido al arte*. Madrid: Blume.

Cebrián, M. (2016) «Los ple-portafolios multimedia para la formación de docentes de Educación Infantil». En: Romero, R., Gutiérrez, J. J. y Puig, M. (eds.), *Libro de Actas del I Congreso Internacional de Innovación y Tecnología Educativa en Educación Infantil*. Sevilla, 21-23 de abril. Sevilla: Grupo de Investigación Didáctica de la Universidad de Sevilla, pp. 13-16.

Coll, C. (2008) «Aprender y enseñar con las TIC: expectativas, realidad y potencialidades». En: Carneiro, R., Toscano, J. C. y Díaz, T. (coords.). *Los desafíos de las TIC para el cambio educativo*. Madrid: OEI, pp. 113-126.

Colorado, O. (2017) «La mirada fotográfica», *Óscar en fotos*, 22 de abril. Disponible en: https://oscarenfotos.com/2017/04/22/la-mirada-fotografica/ [consultado 15-12-2019].

Comunidad de Madrid. Consejería de Presidencia. Decreto 36/2022, de 8 de junio, del Consejo de Gobierno, por el que se establece para la Comunidad de Madrid la ordenación y el currículo de la etapa de Educación Infantil. *Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid*, 9 de junio de 2022, núm. 136, pp. 15-47.

Dondis, Donis A. (2017) *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.

España. Jefatura del Estado. Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 30 de diciembre de 2020, núm. 340, pp. 122868-122953.

España. Ministerio de Educación y Ciencia. Real Decreto 1394/2007, de 29 de octubre, por el que se establece el título de Técnico Superior en Educación Infantil y se fijan sus enseñanzas mínimas. Boletín Oficial del Estado, núm. 282, de 24 de noviembre de 2007, pp. 48140-48177.

España. Ministerio de Educación y Formación Profesional. Orden EFP/608/2022, de 29 de junio, por la que se establece el currículo y se regula la ordenación de la Educación Infantil en el ámbito de gestión del Ministerio de Educación y Formación Profesional. *Boletín Oficial del Estado*, 2 de julio de 2022, núm. 158.

España. Jefatura del Estado. Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 4 de mayo de 2006, núm. 106, pp. 17158-17207.

Marqués, P. (2016) «Las competencias digitales de los docentes», *Peremarqués*. Disponible en: https://peremarques.net/competenciasdigitales.htm [consultado 15-12-2019].

Ministerio de Educación, Formación Profesional y Deportes (2021) *Competencia digital*. Disponible en:https://educagob.educacionfpydeportes.gob.es/curriculo/curriculo-lomloe/menu-curriculos-basicos/ed-infantil/competencias-clave.html [consultado 15-12-2019].

Sevillano, M. L. (coord.) (2011) *Medios, recursos didácticos y tecnología educativa*. Madrid: Prentice-Hall.

Sevillano, M. L (2020) «Tecnología digital en el aprendizaje de temas transversales», *Innovación educativa*, 30, pp. 75-94.

Stake, R. E. (2010) *Investigación con estudio de caso*. Madrid: Morata.

Rojas, M. (2006) *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

¿CÓMO NOS SUSURRAN LAS IMÁGENES? EJEMPLO DE CASO: FOTOLIBRO THE PHOENICIAN COLLAPSE

Pilar Irala
Universidad San Jorge

Resumen

Ver, mirar, analizar, observar, leer... podemos usar múltiples verbos para acercarnos a la imagen, pero estos no nos llevan a comprenderla. Para entender una imagen de forma profunda hay que conocer su lenguaje, el código visual y, además, hay que ser consciente de cuándo «miramos» y de cuándo «vemos» una imagen. Es decir, es necesaria la alfabetización visual.

Tisseron afirma que «la imagen no es más que la lectura que hacemos de ella: no existe mirada inocente». Y que «se puede formular de otra manera: toda imagen fotográfica propuesta por un fotógrafo es una reconstrucción de lo real, y esa misma imagen vista por un espectador se convierte en otra imagen» (2000, p. 34). Por tanto, es fundamental para nuestro desenvolvimiento diario y nuestra presencia social como ciudadanos conocer cómo nos «susurran» las imágenes, qué quieren de nosotros, y qué les estamos permitiendo decirnos. De ahí la importancia de conocer cómo nos hablan (su lenguaje) y hacer una reflexión consciente sobre lo que nos dicen la cual nos lleve a un nuevo conocimiento. Este proceso en el que se alcanza un nuevo conocimiento a partir de la reflexión consciente sobre la imagen fotográfica es el «síndrome de Barthes».

Abstract

Seeing, looking, analysing, observing, reading... we can use multiple verbs to approach the image, but these do not lead us to understand it. In order to understand an image in depth, we must know its language, the visual code they use, and we must also be aware of when we *look* and when we *see* an image. In other words, visual literacy is necessary.

Tisseron says that “the image is nothing more than the reading we make of it: there is no such thing as an innocent gaze.” And that this “can be formulated in another way: every photographic

image proposed by a photographer is a reconstruction of the real, and that same image seen by a spectator becomes another image." (2000, p. 34). Therefore, it is fundamental for our daily development and our social presence as citizens to know how images whisper to us, what they want from us, and what we are allowing them to tell us. Hence the importance of knowing how they speak to us (their language) and making a conscious reflection on what they tell us, which leads us to new knowledge. This process in which new knowledge is achieved through conscious reflection on the photographic image is the *Barthes syndrome*.

Palabras clave

Fotografía; alfabetización visual; síndrome de Barthes; cultura visual; lenguaje visual.

Keywords

Photography; visual literacy; *Barthes syndrome*; visual culture; visual language.

Introducción

Para Tisseron hay dos formas de acercarse a la lectura y comprensión de la fotografía. Según este autor «el análisis de cualquier imagen puede ir en dos direcciones complementarias: remontarse hacia su producción o avanzar hacia sus efectos» (2000, p. 34). Lo que viene a decirnos Tisseron es que podemos llegar hasta un acontecimiento a través de la imagen de este. Nos acercamos a un evento a través de las fotografías que tenemos, pero además podemos acercarnos también a la imagen analizando su relación con el que la observa y preguntarnos: ¿qué influencia tiene en el que mira? ¿por qué es importante esa imagen en un contexto dado? ¿por qué esa fotografía es importante para mí? ¿qué me está diciendo?

Pero lo que ocurre es que ambas formas de acercarse a la imagen son inseparables. La segunda vía de la que habla Tisseron, esa relación entre el espectador y la imagen, no supone solo una simbolización previa a su «metabolización» (Tisseron, 2000, p. 20), sino también una apropiación interpretativa a la vez individual y colectiva de lo que nos están diciendo el fotógrafo o fotógrafa y los medios de comunicación.

En necesario, por tanto, comprender, y aceptar, que la lectura de las imágenes es individual, pero su producción está pensada para una recepción y una reacción a ellas colectiva. En este sentido, Tisseron afirma que

> la fotografía no solo es portadora de un imaginario del envoltorio individual y subjetivo. Es también portadora de un imaginario del envoltorio grupal: ver una fotografía es enfrentarse, mucho más que con la pintura, con un imaginario de la imagen compartida. [...] la fotografía se muestra con la ilusión de una representación objetiva del mundo. Por ello alimenta la ilusión de una identidad de percepción entre sus distintos espectadores (2000, p. 113).

Es decir, hay una relación individual con la imagen, pero también una continuidad colectiva, eminentemente cultural, que contiene todo lo que esa comunidad (sociedad + cultura) ha aprendido con el paso de las generaciones. Esta continuidad tiene que ver con el «ver», más que con el «mirar». Y también con la simbolización, no solo del individuo, sino de la colectividad.

Por tanto, la imagen fotográfica no es una ventana que nos muestra una realidad única e inmutable. Y no lo es porque es un registro de una vivencia individual que busca llegar a lo colectivo. Más bien la fotografía es una representación de la realidad según una serie de convenciones visuales y culturales.

Desarrollo

Por todo ello, es necesario conocer el acontecimiento para lograr su simbolización por parte del espectador y, por tanto, llegar a conocer y comprender qué nos está diciendo la imagen y cómo lo hace. Así, la primera vía de Tisseron nos habla del contexto de la fotografía (dónde y cómo se produjo) y la segunda se refiere a cómo dicha imagen afecta al ciudadano tanto como ente individual, y como miembro de una comunidad.

Como afirma Mara Steinr «no solo percibimos al mundo en tanto individuos, sino que lo hacemos en sociedad, lo cual supedita nuestra percepción a una configuración que está determinada por la época y la cultura en que vivimos» (2012, p. 72). Por tanto, el papel que tiene la comunidad es fundamental.

Además de esto, como afirma Laura González respecto a las representaciones visuales, en concreto la fotografía,

> la relación entre la imagen y su espectador se da en un entorno social con un cierto nivel de mediación, el sentido de la imagen también se ve afectado por sus condiciones de difusión, a través de los medios de comunicación masiva

> o de circulación artística, que fungirán como un nuevo filtro para un tercer sujeto, el espectador, quien hará una lectura o interpretación de la imagen desde su propio contexto ideológico (González, 2008, p. 21).

Es importante aprender y recordar que el contenido al que hacen referencia las imágenes no es solo lo que se sitúa dentro del encuadre, que para empezar es una realidad tridimensional y no plana, como lo es la fotografía, sino que dicha representación se crea y se difunde en el seno de una historia y una cultura, de unos mitos y de unos símbolos de herencia colectiva. Por tanto, solo es posible acercarse a la comprensión de las imágenes desde la alfabetización visual, es decir, conociendo el lenguaje que la fotografía utiliza, conociendo la cultura en el que la imagen se crea y se difunde (su historia, sus mitos, sus símbolos, sus iconografías...) y distinguiendo entre «mirar» y «ver».

Así, «mirar» es la acción de percibir, a través de la vista, los objetos, colores y formas que tenemos frente a nosotros, sin más juicio y reflexión acerca de su naturaleza o sentido. «Ver» es el acto sensorial de captar con el sentido de la vista los objetos, colores y formas que tenemos frente a nosotros reflexionando con la inteligencia sobre su significado, origen, proceso o fin. Es decir, recapacitar profundamente sobre aquello que tenemos delante, a partir de la percepción que llega a nuestro cerebro desde los ojos, lo que lleva al conocimiento o reconocimiento de dicho objeto. Ya en 1928 Làszló Moholy-Nagy profetizó que el analfabeto del futuro sería el analfabeto de la imagen. En este sentido Carmen Agustín afirma que

> aunque los seres humanos somos máquinas de mirar y de interpretar las miradas, leer imágenes supone desarrollar procesos de alfabetización y educación visual que permiten transitar desde el ver, hasta el mirar. Más allá de su aparente irrelevancia, la lectura de imágenes es una actividad que requiere una compleja elaboración cognitiva de los datos sensitivos recibidos. Incluye conocimientos, habilidades y estrategias que las personas adquieren y perfeccionan con los años, según su grupo cultural de pertenencia, las diversas situaciones y experiencias obtenidas, la interacción establecida con otros sujetos y los entornos sociales en los que participan (Agustín, 2015, p. 62).

Por tanto, la diferencia entre «ver» y «mirar» es quizás una de las primeras claves para avanzar en la comprensión de la imagen y, por tanto, de la alfabetización visual. Estas dos acciones a su vez necesitan de una conciencia que parte del espectador/lector para que las diferencie y para que ejerza la mirada sobre ellas con criterio reflexivo. Este es un paso *sine qua non* para la lectura profunda de las imágenes que nos rodean.

Esa lectura profunda, o al menos consciente, de las imágenes permite la aparición del «síndrome de Barthes». Desde el punto de vista teórico este síndrome es un marco conceptual construido y definido para el acercamiento a la lectura y comprensión de la imagen fotográfica, sobre todo la que contiene un mayor potencial persuasivo. Si el síndrome de Stendhal se refiere a la reacción psicosomática a la belleza del arte, el síndrome de Barthes es la reacción gemela frente a un elemento en una imagen fotográfica o videográfica, que también nos duele, que nos engancha y que, en cierto modo, nos disturba. No se trata de una reacción frente a una imagen fotográfica bella, sino frente a un elemento de la imagen, sea cual sea y que será diferente para cada espectador. Lo interesante de este síndrome de Barthes es que existe porque nuestro pensamiento es fundamentalmente metafórico y gracias a ello el observador tiene la capacidad no solo de mirar la imagen, sino de detenerse conscientemente en ella y leerla.

Pero qué sucede si el espectador pasa de forma superficial por las imágenes, es decir, las mira, pero no las ve. Para que el síndrome de Barthes aparezca se necesita mirar la imagen más allá del *studium*, es decir, profundizar en ella desde la cultura visual propia y también desde la psicología e historia personal, con el bagaje cultural, intelectual y emocional que nos hace enfrentarnos a la realidad que nos circunda.

Por tanto, este síndrome parte del *punctum* del que habla Barthes, pero una vez que engancha la mirada del espectador conectándola con sus conocimientos, recuerdos y experiencias, le lleva a una reflexión profunda de la imagen y a la comprensión de su significado más allá de la descripción evidente y, por tanto, y aquí está el descubrimiento más interesante: le lleva al conocimiento.

En el caso de la fotografía documental o periodística este síndrome llevaría al observador a un conocimiento más profundo sobre el acontecimiento que está contemplando ya que le permitiría conectar con otro tipo de información, la emotiva y subconsciente, pero necesaria para entender cuál es la verdadera dimensión y consecuencias de lo que está contemplando. Sin embargo, en el arte, donde también puede darse el síndrome de Barthes, el conocimiento al que se llega está íntimamente conectado con la dimensión del Yo, en ocasiones de una forma más espiritual, en otras de una manera más emotiva, pero en todo caso se trata de que la obra de arte, de alguna manera, enlazará, conectará, tocará y alcanzará el inconsciente gracias a la cultura visual particular como del imaginario colectivo. Y conectará su Yo interior con el de la

comunidad gracias a los iconos y símbolos compartidos que están más allá de la posverdad.

Las imágenes que nos susurran, que nos hablan, que nos llegan, que nos piden acciones y reacciones pueden venir del arte o de la guerra, de la religión o de la política. Por este motivo, para que el ciudadano no esté supeditado a la manipulación visual y, por tanto, a la indefensión, debemos pasar de la lectura superficial a la mirada profunda y consciente. Para ello, la alfabetización visual deber ser un reto y una meta social.

Para lograr entender qué nos dicen las imágenes necesitamos conocer su lenguaje. Como en cualquier otro sistema comunicativo, las dos partes, emisor y receptor, deben compartir la misma lengua. El manejo del lenguaje visual por parte del fotógrafo o fotógrafa le dará la posibilidad de tomar imágenes de una mayor calidad visual y profundidad narrativa, lo que favorecerá la aparición del síndrome de Barthes en el espectador.

¿Cómo nos susurran las imágenes?

Las imágenes nos susurran, nos rodean, nos asaltan. ¿Cómo comprenderlas? El lenguaje de las imágenes se ha formado con el paso de los años a partir del lenguaje del arte, fundamentalmente de la pintura que es la referencia visual para cercana y similar que tuvieron los primeros fotógrafos a principios del siglo XIX.

Ese lenguaje se ha ido consolidando y complejizando. Se ha desarrollado la narrativa y la persuasión fotográficas, así como una cultura visual arraigada en las propias imágenes fotográficas, pero también en el cine, la publicidad, el diseño, el cómic y todas aquellas fuentes de producción visual de la contemporaneidad.

Algunos investigadores de la imagen que han explicado los elementos que comporta el lenguaje visual lo han hecho de una forma muy sintética, como Rose Gillian quien incluye dentro de lo que denomina *compositional interpretation* el contenido de la imagen, el color (matiz, saturación y brillo), la organización espacial, centrada en la perspectiva lineal, y la luz (2001, p. 33-46).

Otros autores como Benito (2014) profundizan en el análisis de la imagen haciendo un repaso a las fórmulas visuales desde la Antigüedad dado que estas, en gran medida, han atravesado los siglos y llegado hasta la cultura contemporánea. Benito

incluye para el estudio de la imagen fotográfica también los elementos más básicos como son el punto, la línea, el tono o el color.

Este último componente es uno de los más importantes, junto con la iluminación, ya que se encuentra en los objetos, en la escena y en la luz, que también tiene color. Es un elemento que puede ser descriptivo o retórico y en la que intervienen no solo los significados básicos trasladados de la observación de la naturaleza (lo verde está vivo, lo oscuro está frío; el azul es humedad, lo beige es arenoso...), sino también los culturales, los cuales llevan a la simbolización (blanco es paz e inocencia; negro es luto; amarillo es envidia; y que, en todo caso, dependen de la cultura), y los personales, que llevan al reconocimiento o vínculo emocional o psicológico con la imagen.

Pero la lectura connotativa del color no trata solo de una cuestión cultural. Benjamin Wright y Lee Rainwater realizaron un estudio sobre el color que publicaron en 1962 en el que demostraban que hay un reconocimiento instintivo sobre los significados de los colores y estos son independientes de la cultura y de la formación educativa.

Por su parte, para Justo Villafañe los componentes del código se dividen en «elementos morfológicos», que incluyen el punto, la línea, el plano, la textura, el color y la forma; los «elementos dinámicos» constituidos por el movimiento, la tensión y el ritmo. Y, por último, los «elementos escalares», que son la dimensión, el formato, la escala y la proporción (2012, pp. 95 y ss.).

Algunos autores aportan como componentes del código fotográfico otros factores que no son tenidos en cuenta habitualmente. Por ejemplo, Benito afirma que son importantes también el contorno, la dirección, la textura, la escala, la dimensión, la perspectiva y el movimiento (2016, pp. 49 y ss.). Este autor es especialmente cuidadoso al enumerar y explicar los elementos que otros autores no suelen contemplar, pero que su uso consciente por parte del fotógrafo tiene la capacidad de apelar a una parte interior, psicológica, tanto individual como colectiva, y por tanto permiten al espectador conectar con el *punctum* del que habla Barthes (2002). Estos elementos son: fuerzas básicas (armonía y contraste); fuerzas de expresión, y el espacio (proyección tridimensional, encuadre y estructuras compositivas) (Benito, 2014, p. 161 y ss.).

Sobre el espacio también habla Carmen Agustín cuando afirma que el «código espacial» está íntimamente relacionado con

el concepto de ventana y de encuadre. El espacio (re)creado dentro del *frame* se denomina «campo figurativo o campo pictórico» (Agustín, 2015, p. 65). La misma autora incluye como fundamentales una serie de «códigos» que no siempre son tenidos en cuenta a la hora de leer y profundizar sobre cómo las imágenes fotográficas construyen segundos significados y consiguen la persuasión.

Estos códigos son muy sutiles porque los hemos asimilado durante nuestra formación y accedemos a ellos de forma subconsciente. Es decir, son factores que están siempre presentes y que los leemos de forma instintiva, pero superficialmente. Estos códigos son: el gestual, el indumentario y el escenográfico.

También la luz es un componente fundamental ya que su ausencia, presencia y calidad tienen la capacidad para trasladar mensajes psicológicos profundos. Benito también trata sobre la luz y descompone sus propiedades en dirección, calidad (dura, suave), intensidad, exceso, defecto y color (2016, p. 133 y ss.). Por su parte Carmen Agustín (2015, p. 68) también da importancia al elemento lumínico y afirma que «expresa de forma codificada valores como equilibrio, tensión, teatralidad, dramatismo, incertidumbre...».

La luz puede ser, o puede usarse, de forma descriptiva, simbólica y persuasiva. Solo con el hecho de que la luz provenga de un lateral respecto al elemento principal, o desde atrás, y que el ángulo de incidencia sea alto o bajo, o el color de la luz sea cálida o fría, ya se introducen elementos que pueden ser retóricos y comunicativos. Es decir, cambia el modo en el que se expresa el código y, por tanto, sus potenciales lecturas y significados: la luz fría (gama de azules) sugiere soledad o tristeza, y la luz cálida (gama de amarillos y rojos) evoca energía y vida, por ejemplo.

Una vez contemplados todos los elementos se debe analizar cómo estos se relacionan entre sí para crear las diferentes fórmulas narrativas y persuasivas, es decir, cómo transmiten el mensaje. Para Benito hay diferentes posibilidades en las que se puede presentar la narratividad visual: con la metáfora, «un elemento sustituye a otro en virtud de una comparación o similitud»; con el símil, «como la metáfora, pero ambos elementos aparecen en la misma imagen»; la sinécdoque o metonimia, que «en el lenguaje visual —no en el lingüístico— significan lo mismo una parte representa al todo»; y la elipsis, «salto temporal como comparar dos situaciones, dos tiempos, dos estados físicos de una persona» (Benito, 2014, p. 161 y ss.).

Estudio de caso: fotolibro The Phoenician collapse, de Diego Ibarra Sánchez (2022)

Un ejemplo de cómo el fotoperiodismo puede ser persuasivo, usa el lenguaje fotográfico de manera narrativa y nos susurra, a veces nos grita, desde la hoja impresa es el fotolibro de Diego Ibarra Sánchez *The Phoenician Collapse*. Este libro forma parte de la colección Jalón Ángel de libros de Fotografía (Archivo Jalón, Ángel, Grupo San Valero/Universidad San Jorge) y ha sido publicado por Ediciones Universidad San Jorge y Fotoevidence[1].

Ha sido un esfuerzo editorial mayúsculo en el que ha intervenido Sarah Leen, antigua directora de fotografía de *National Geographic*, como editora, lo que ha asegurado que la calidad visual de las imágenes adquiriese una narratividad persuasiva que puede llevar a la aparición del síndrome de Barthes del que hablamos más arriba. Además, el fotolibro, ordenado en siete capítulos, está acompañado por un cuadernillo de textos como el de Amin Maalouf, premio Princesa de Asturias de las Letras, y de la periodista Ethel Bonet, dando así un contexto argumental, social e histórico a las fotografías de Ibarra.

Las 318 páginas del libro contienen más de ciento noventa imágenes distribuidas en páginas sencillas, dobles y desplegables, de tal manera que su lenguaje salta a la vista del lector, le susurra a través, fundamentalmente, de composiciones, ángulos y color. Este último elemento, el color, es una de las claves de la identidad fotográfica de Diego Ibarra quien parte del manejo poético de la luz y basa su trabajo en los tonos (rojos, amarillos y azules). Podríamos decir que el color, y muy a menudo el azul, es particular del trabajo de Diego y a través de él aparece el síndrome de Barthes.

Al revisar el libro descubrimos un Beirut caótico, deshumanizado unas veces, superviviente otras. De los rostros, los objetos y los colores podemos comprender el enmarañamiento de una ciudad, conocer y comprender la polarización política, cultural, religiosa y social. Es en ese momento cuando el lector puede ser consciente del síndrome de Barthes.

En la imagen número 1 vemos cómo el humo tapa el rostro del manifestante convirtiéndole así en un símbolo universal de lucha y reivindicación. La presencia de la bandera y la firmeza con que la sostiene junto con el fuego rodeando la figura son elementos de la composición que apelan a cuestiones simbólicas y persuasivas que dan fuerza al mensaje.

[1] Para más información sobre el libro y un breve video sobre este se puede visitar Cultura Universidad San Jorge (n.d.) e Ibarra Sánchez (n.d.).

Imagen 1 (p. siguiente, arriba). Manifestantes antigubernamentales se movilizan ante el Tribunal Militar de Beirut [...], 2021. Fotografía de Diego Ibarra Sánchez.




VIVA



Imagen 3. El líder de Hezbolá [...] se dirige al pueblo libanés desde una pantalla de TV en Baalbek, días antes de las primeras elecciones parlamentarias desde 2009 [...], 2018. Fotografía deDiego Ibarra Sánchez.

Imagen 2 (p. anterior, abajo). Frigorífico vacío de Mariam, vecina libanesa del barrio de Bab al-Tabbaneh. [...], 2020. Fotografía de Diego Ibarra Sánchez.

La imagen número 2 es un conjunto caótico que emerge como símbolo de la pobreza y la lucha de miles de personas en el Líbano. Como indica Sánchez, «Bab al-Tabbaneh. La ciudad norteña de Trípoli se ha visto gravemente afectada por la peor crisis económica del país en décadas» y la muestra de la pobreza aparece con una imagen elocuente de la nevera de una vecina de este barrio. Los colores fríos, la luz artificial, el plano medio y la toma casi a nivel nos pone delante la realidad y la metáfora de todo un país.

Diego Ibarra maneja de forma extraordinaria el color y la luz, ejemplo de ello es la imagen 3 donde metafóricamente se unen cielo y tierra en una composición de plano general abierto. La política y la religión, íntimamente ligadas en Líbano, aparecen aquí casi indisolubles gracias a los colores de los manifestantes y los tonos de los montes cercanos que se diluyen entre la línea horizontal que crean las fachadas de los edificios. Una imagen caótica, para mostrar tiempos caóticos. Esa es la potencia que adquiere la persuasión fotográfica y a la que podemos acceder a través del síndrome de Barthes.

Conclusiones

A pesar de que se ha aceptado que la fotografía es un medio o sistema de comunicación y, por tanto, tiene un lenguaje propio (el visual) no se entiende de la misma forma que necesita de un aprendizaje particular, es decir, una alfabetización visual.

El hecho de estar rodeados de millones de imágenes, que seamos también productores, además de receptores, y que sea «fácil» tomar una imagen está llevando a una desidia por «ver». Miramos, más que vemos, es decir, tenemos una lectura superficial de las imágenes. Superficialidad que inmediatamente se traduce en una indefensión frente a lo que las fotografías nos piden. Porque toda imagen nos susurra, a veces nos grita y, siempre, nos habla.

Por ello, debemos estar preparados para ser conscientes de los mensajes que nos lanza la imagen fotográfica. Si es publicitaria, debemos estar capacitados para sus insistentes intentos de venta, y si son documentales, periodísticas, nuestro ejercicio de ciudadano responsable y libre pasa por comprender lo que sucede en el mundo. Y esto podemos hacerlo a través de la lectura de esas imágenes persuasivas y del síndrome de Barthes.

Bibliografía

Agustín, M.ª de C. (2015) «La lectura de las imágenes fotográficas orientada hacia la representación documental», *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, 20(1), 2015, pp. 55-88.

Barthes, R. (2002) *Lo obvio y obtuso.* Barcelona: Paidós.

Benito, J. (2016) *Fotografía de autor. Análisis y evaluación de la imagen.* España: Fine Art Editions.

Benito, J. (2014) *Composición en fotografía. El lenguaje del arte.* España: Fine Art Editions.

Cultura Universidad San Jorge (n.d.) *The Phoenician collapse.* Disponible en: https://cultura.usj.es/ediciones/jalon-angel/the-phoenician-collapse [consultado 08-03-2024].

Gillian, R. (2001) *Visual methodologies: an introduction to interpretation of Visual Materials.* Londres: Sage Publications Ltd.

González, L. (2008) «La fotografía como memoria. Reflexiones en/desde el siglo XXI», *Textos de Historia*, 16 (1), pp. 11-32.

Ibarra Sánchez, D. (2022) *The Phoenician Collapse*. Zaragoza: Ediciones Universidad San Jorge y Fotoevidence.

Ibarra Sánchez, D. (n.d.) *The Phoenician Collapse* [video *online*]. Disponible en: https://www.diegoibarra.com/phoeniciancollapse-video-showcase [consultado 08-05-2024].

Mitchell, W. J. T. (2017) *Qué quieren las imágenes: Una crítica de la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones.

Moholy-Nagy, L. (1928) «Fotografie [sic] ist Lichtgestaltung», *Bauhaus*, II(1).

Steinr, M. (2012) «Comprender las imágenes. Entre las formas simbólicas y los procesos culturales», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 39(12), pp. 71-85.

Tisseron, S. (2000) *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Villafañe, J. (2012) *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.

Wright, B. & Rainwater, L. (1962) «The meaning of color», *Journal of Generaly Psychology* 67, pp. 89-99. Disponible en: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00221309.1962.9711531 [consultado 22-02-2024].

EL MOMENTO DE LA MIRADA ACTIVA: FOTOGRAFÍA, FORMACIÓN Y UN FUTURO EDUCATIVO DIFERENTE

Rubén Blanes Mora
Universidad de Alicante

Resumen

La formación de la mirada es uno de los actos fundamentales en la educación de las personas. Se podría afirmar que somos lo que vemos, o si se prefiere, que somos capaces de ver porque nos han enseñado a ello. Aunque pueda parecer arriesgado, estas páginas están dedicadas a la reflexión y análisis de la fotografía en un contexto de enseñanza universitaria, en concreto, en la Facultad de Educación de la Universidad de Alicante. En ella se han planteado diversas actividades, fruto del análisis y de la investigación en campos disciplinares muy diversos, con el objetivo de integrar en nuestras prácticas diarias la fotografía, y todo lo relacionado con ella, para entenderla como documento social e histórico, y al mismo tiempo, como medio de expresión de la identidad individual y colectiva. A partir de las acciones educativas planteadas, nuestros estudiantes han analizado el lenguaje fotográfico, trabajado cuestiones referentes a la historia de este medio, y aportado su visión mediante el análisis y la práctica fotográfica, no solo como expresión artística, sino también como forma de estar y ser en una realidad que, sin duda alguna, es principalmente visual.

Abstract

This work raises a reflection on images and the importance that visual literacy still has in our students. From a series of educational experiences, carried out at the University of Alicante, in the field of historical education and humanities, we describe the infinite possibilities, educational and intellectual, that photography has, as well as the visual heritage, for a critical and autonomous learning, according to the society we have built in recent decades. In fact, the object of analysis of this work has been none other than to understand and contextualize visual documents as vestiges of a specific culture and time that produces information that must be considered in order to interpret and respect the historical and social context, which will enable our students to investigate issues related to

aesthetics, identity, historical thinking, in short, that their training was comprehensive and humanistic. From the experiences described above, we can see that photographic documents have an enormous educational potential that, curiously enough, has yet to be explored and implemented in the classroom, being one of the most urgent educational challenges of our present.

Palabras clave

Fotografía, enseñanza de la historia, humanidades, patrimonio, alfabetización visual.

Keywords

Photography, history teaching, humanities, heritage, visual literacy.

Introducción

Vivimos tiempos contradictorios. De hecho, la sociedad de la información, tal y como había sido caracterizada hacía pocas décadas, ha mudado de velocidad, convirtiéndose en un artefacto más que un hecho constatable; y en los espacios de representación donde actúa, resulta complejo imaginar qué rasgos quedarán cuando haya mudado a un nuevo tipo de escenario, donde las relaciones se suceden y los conocimientos son simples pasaportes de entrada. Parece que todo está pensado para durar poco, que lo esencial ha ido perdiendo su lugar en la sociedad, ya no sería recomendable hablar de simulacros sino de vidas pantallizadas, de vidas subsidiarias, en definitiva. Y es en este contexto de nuestra tecnificada existencia donde los términos educación y fotografía adquieren un nuevo significado, puesto en duda por muchos, en tanto en cuanto lo que ahora se debe buscar es un beneficio que sea inmediato, que la mirada esté al servicio de unos intereses fuera del espacio íntimo.

La fotografía, en efecto, ha cambiado nuestra manera de ver el mundo. Y, al contrario de lo que pudiese parecer, no hemos sido capaces, hasta el momento y de un modo riguroso y claro, de integrarla en nuestro sistema educativo, ya sea como fuente histórica o como medio de creación, relegando su historia y sus características a un apartado invisible que hace realmente complicado seguir el rastro de la imagen en nuestra formación desde niños. Hagamos una reflexión antes de proseguir: ¿sería viable, en nuestro tiempo, obviar el alfabeto y confiar todo al conocimiento numérico y estadístico?, ¿en qué tipo de sociedad devendríamos?

Desarrollo

En el campo de las humanidades, en concreto, en la historia y en su enseñanza, la fotografía ha ejercido, hasta el momento, una función ilustrativa, acompañando los textos u otras imágenes, curiosamente, y siendo un elemento más que, en el mejor de los contextos, aporta un pequeño dato o extrae una sonrisa a los alumnos, y en no pocas ocasiones, al docente, que utiliza dicha fotografía para tomar un pausa hasta la siguiente actividad. Esta posición anecdótica de la imagen en un contexto de enseñanza de la historia, del cual nos ocuparemos en estas páginas, y tal como ha descrito en sus investigaciones Riego (2019), un agudo comentador de la situación de la fotografía en nuestro sistema educativo, relega o ensombrece sus mejores virtudes y subraya, a veces sin pretenderlo, una visión superficial que ha generado en nuestro alumnado lo que podríamos denominar como apatía visual (esto es, frente a una imagen casi nadie sabe distinguir el código de la intencionalidad del creador), intercambiando ambos roles y generando una distorsión que nos conduce a un callejón sin salida, pues la mirada se acostumbra a surfear por la imagen sin adentrarse en la misma, sin preguntar qué puedo yo extraer de todo esto.

En contraposición con esta realidad, las imágenes fotográficas, sin duda, pueden y deberían estudiarse como textos iconográficos que han de «leerse» desde sus especificidades, lo que nos ayudará a analizar su contenido, comprender su contexto, alejándolas de los textos caligráficos o textos tipográficos que siguen dominando la esfera educativa de nuestros días. En verdad, la fotografía, como intentaremos demostrar en estas páginas, posee una enorme potencialidad educativa, intrínseca a sus propias características como documento gráfico y fuente histórica, recogiendo las ideas de Pagès y Santiesteban (2010). Por ello, y tras mucho debate y lectura de trabajos de diversa naturaleza, consideramos que la enseñanza de la historia, en el tiempo que estamos viviendo, debería incorporarlas progresivamente en sus prácticas docentes, desarrollando al mismo tiempo una metodología que sea adecuada al contexto educativo donde deseemos utilizarlas, pues no es suficiente con proyectar imágenes de alta definición o analizar un conjunto de fotografías colgadas en la red. Lo interesante, llegados a este punto, es saber cómo manejar la imagen fotográfica y qué queremos de ella, y no al contrario, como ha sucedido hasta ahora, donde la saturación visual ha llegado a tal extremo que la cuestión más acuciante, a nuestro parecer, es saber cómo manejaremos este gran archivo que ahora denominamos existencia.

En este sentido, cabría destacar que la fotografía, sea cual fuere su origen, posee desde un inicio, y esto es fácilmente rastreable si hacemos un repaso a su historia y a la evolución tan asombrosa que ha tenido hasta el momento, una confluencia de valores, entre ellas, la de documento gráfico y testimonio social, además de un claro sentido de registro de unos acontecimientos, que la constituye como una fuente histórica más. Pensemos en el cuantioso patrimonio fotográfico que está siendo recuperado y digitalizado, con una enorme riqueza informativa y simbólica que solo es posible valorar y entender en su contexto si dedicamos tiempo y esfuerzo a la formación de nuestros jóvenes, que serán los encargados de recoger con su mirada lo que nosotros vayamos dejando a nuestro paso. Dicho de otro modo, si se analiza la arquitectura informativa que activa una fotografía o un conjunto de ellas, no importa la antigüedad o calidad de la misma, se obtendría, por un lado, una información que será única al tratarse de un documento con sus particularidades y sus características autónomas, y que otro documento aportaría utilizando sus propias reglas, y por otro lado, para poder acceder a dicha información, debemos saber cómo interpretarla, y para ello será necesario que pongamos en marcha todas las herramientas que permitan trabajar la intertextualidad fotográfica, pues es una de las características fundamentales si lo que se pretende es ir más allá de la iconografía y comprender en profundidad todas las capas y estratos de una imagen. En palabras de Riego (2019), que ha trabajado estas cuestiones desde hace décadas, la correcta interpretación de una fuente visual dependerá de la capacidad que tenga el observador para interrelacionar dicha imagen con la cultura que la produjo, lo que conllevaría, en definitiva, la plena aceptación de los documentos visuales como vestigios o señales del pasado que debemos tratar en consideración.

En nuestro caso, y con el objetivo de incorporar prácticas docentes centradas en la visualidad en el campo de la enseñanza superior, en concreto, en la didáctica de la historia, asumimos el modelo que propone Arqué i Bertran (2002), al constatar que el análisis y contextualización de una fotografía implica en muchas de las ocasiones una motivación añadida al estudiantado, posibilitando de ese modo una profundización en el sistema de valores dominantes. Y no solo eso, sino que la interpretación que se proponga se sustentará en un conjunto de relaciones dialécticas, como puedan ser la identidad-alteridad, continuidad-cambio o conflicto o interrelación, incidiendo con ello en la carga socio-afectiva que todo documento fotográfico aporta al conocimiento social, uno de los puntales fundamentales de la enseñanza crítica que nosotros planteamos en nuestras clases.

Sin duda, resulta alarmante la escasez de ejemplos científicos y rigurosos que podemos hallar sobre el buen uso de las fuentes fotográficas en el aula de la historia. Si tenemos en cuenta que nuestra sociedad ha ido evolucionando de una sociedad visual a una sociedad, como dirá Sontag (2008), habitada por imágenes, donde el tejido comunicativo y emocional de los más jóvenes se sustenta en la capacidad para ser visto, no cabe duda de que estamos ante un hecho de máxima urgencia, si lo que pretendemos es ligar los sistemas educativos con las prioridades sociales y espirituales de nuestro presente. Para Calleja (2022), resulta asombroso que, en el ámbito de la educación, no existan pautas ni instrumentos de análisis para un fenómeno de esta envergadura, negando un hecho que parece evidente, esto es, la importancia de la imagen en todas las esferas de nuestra vida. Será el historiador y docente, Antonio Rodríguez de la Heras (2009), quien escribió sobre estas cuestiones relativas a la enseñanza de la imagen en la historia, y por tanto ha ejercido una enorme influencia en nuestra propuesta, apostando por una metodología rigurosa de análisis visual al ampliar el campo de acción y situar su trabajo desde una mirada interdisciplinar que acoge tanto la perspectiva sincrónica como la diacrónica y así abarcar este complejo y apasionante fenómeno de la visualidad.

Por ello, nuestra primera consideración para integrar las fuentes fotográficas en las prácticas docentes que llevamos a cabo en la Universidad de Alicante, donde se han desarrollado diversos estudios concernientes al uso de la fotografía en la didáctica de la historia, fue la consideración de las mismas como una fuente de conocimiento que ampliaba la experiencia de nuestro alumnado, integrando en ellos cuestiones que nos parecían necesarias y fundamentales para el correcto aprendizaje, no tanto de unas competencias que les permitiesen desarrollar posteriormente una profesión, sino para ayudarles en su posicionamiento como observadores atentos de la realidad que están viviendo.

En las últimas décadas, la didáctica de la historia ha centrado sus investigaciones, como buena muestra de ello el trabajo de Pagès y Santiesteban (2010), en las posibilidades educativas que tienen las fuentes históricas siendo el elemento crucial para revertir las metodologías tradicionales de enseñanzas ligadas a la historia y las humanidades. El patrimonio fotográfico, desde luego, es una de las fuentes más reivindicadas por estos autores, y como ya advirtiese Barthes (2009), todas las imágenes curiosamente necesitan ser narradas por otros para que su mensaje no quede sepultado por el silencio o la incomprensión, o siendo utilizadas por motivos ajenos

o espurios a ellas. De hecho, en este contexto de reflexión pedagógica e historiográfica nos parecía urgente apostar por una remodelación de las formas que tenemos de relacionarnos con la imagen y su implementación en las aulas.

A este respecto, y como segunda consideración que nos animó a diseñar una serie de actividades donde el alumnado tendría que reflexionar sobre las posibilidades históricas y también didácticas de la fotografía, fue la consideración de las fuentes visuales como una nueva forma de escritura donde se puede hallar, sin ningún tipo de duda, que estas tienen mucho que decir para caracterizar nuestra estilo de vida y pensamiento, ya que no deberíamos obviar que toda instantánea obedece o es el resultado de unas pautas culturales, y este término nos parece relevante para con nuestros intereses, que la propia práctica de mirar permitirá desentrañar. Dicho de otro modo, cuando un estudiante está habituado a trabajar y analizar imágenes, a saber, es un observador consciente, adquirirá rápidamente estas y otras muchas destrezas, como la capacidad para interrelacionar imágenes de épocas diferentes, pudiendo de ese modo extraer información relevante a partir de la contextualización que se haga, o tras desvelar la intertextualidad que toda imagen fotográfica conlleva con la materia cultural de la que proviene, dado que estamos trabajando no solo aspectos estéticos, de enorme importancia, sin duda, sino también estamos analizándola como fuente de memoria y conocimiento, dado que todos los documentos visuales son el producto de un tiempo, y por ende, construcciones sociales que difunden una información y que, en consecuencia, debemos manejar con prudencia y rigor.

Además de todo esto, si hemos optado por analizar los documentos visuales en un contexto de enseñanza histórica, ha estado también motivado por los retos a los que nos enfrentamos, entre ellos, las dificultades relacionadas con la subjetividad, o mejor dicho, con la crisis de la objetividad que parece estar presente en nuestro día a día, ya que las imágenes fotográficas, y esta es una consideración que no deberíamos obviar, son portadoras de múltiples significados y actúan como un espejo de la realidad. Por ello, debemos ayudar a que nuestros alumnos distingan lo que pasó de lo que se ha contado que pasó, en otras palabras, que sean capaces de manejar la ambigüedad y la incerteza de todo acto humano. Por lo tanto, el planteamiento didáctico que se haga, por ejemplo, las fotografías que optemos por utilizar o las preguntas que se deseen plantear a partir del comentario de las mismas, serán cruciales para el éxito de nuestros

posibles proyectos en el aula. Es decir, la fotografía, como bien ha señalado Lara (2005), no es un documento aséptico, al contrario, se tiene que trabajar siguiendo unas pautas bien establecidas, utilizando unos recursos generados para ello y, sobre todo, incidiendo en lo visible, en lo que podemos constatar como hechos fotografiados, y también en lo que ha quedado escindido en la misma.

Así pues, entendemos la fotografía como un acto de memoria, a saber, regresamos a las imágenes para recordar y rememorar, y así se lo hemos transmitido a nuestros estudiantes, siendo este un ejercicio radical para un momento como el nuestro, donde la memoria parece estar mutando continuamente de escenario, y al mismo tiempo, aceptando, tal y como señalase Barthes (2009), que la fotografía certifica una presencia, y solo por ello, creemos, merece la pena acercarnos al contenido que toda imagen posee, sin importar el autor o el estilo, puesto que se asiste a una realidad que ya fue pero ha permanecido.

Si la historia es la ciencia de la interpretación, la fotografía es una oportunidad única e inmejorable para desarrollar en los futuros docentes las herramientas que consoliden su pensamiento histórico, al ser considerada la imagen como una suerte de texto que requiere el mismo tratamiento, o al menos, la misma consideración que otras fuentes históricas, dado que toda imagen, y no debemos minusvalorar este aspecto, requiere ser explorada y contextualizada más allá de su en ocasiones rotunda apariencia. Este reto, en un buen número de Facultades de Educación, estaría todavía pendiente, y como subrayaba Bel (2018) o Sanchidrián (2011), los documentos visuales son escasamente utilizados en el aula, y en efecto, en el contexto de enseñanza que nos ocupamos, centrado en la didáctica de la historia, la fotografía no solo despertará en los alumnos ciertos conceptos o ideas relativas a cuestiones conceptuales o epistemológicas, sino también emociones, haciendo que la construcción de los futuros diálogos históricos, entre el pasado y el presente, por ejemplo, sea una tarea mucho más fructífera. En este sentido, un autor de referencia para nuestras actividades ha sido Lara (2005), que afirma, no sin razón, que la fotografía es un objeto capaz de construir una memoria individual y también colectiva, lo que le otorga un estatus por derecho propio dentro de la cultura material de nuestro tiempo al activar recuerdos, evocar sucesos pretéritos, vincular el pasado con el tiempo presente y favorecer el contacto con la cultura popular en tanto en cuanto nos sentimos más cercanos a ella.

La fotografía, en este escenario de enseñanza y aprendizaje, donde la memoria y la historia serán los puntos de partida, debería ser empleada como un estímulo intelectual que además promueva emociones en cada persona, retomando la conocida idea de Sontag (2008), pues toda imagen posee, sin duda, un fuerte valor evocador. Y es desde este punto, donde consideramos necesario replantear nuestra relación con las imágenes en el aula, pues existen infinidad de ejemplos donde se utiliza la reflexión histórica para analizar los medios de comunicación o ciertas noticias, sin embargo, también deberíamos conocer el proceso por el cual construimos las preguntas que más tarde dirigiremos a las imágenes, no solo para entender lo que ellas nos pueden contar, sino también para aceptar sus ambigüedades, sus contradicciones y ocultamientos. A lo que hacemos referencia, en otras palabras, será a la imagen fotográfica como un producto que se desliga de lo social, por un lado, dado que pertenece a una cultura específica, y por otro lado, estará siempre relacionada con una intención que, a la postre, debemos ser capaces de restaurar. En otras palabras, si estudiamos las imágenes como una rica fuente en información, lo haremos siempre y cuando seamos hábiles lectores visuales y activemos la intertextualidad que toda fotografía genera con su creación. Por ello, defendemos en estas páginas una correcta alfabetización visual que fomente la adquisición, en nuestros estudiantes, de un pensamiento crítico a la vez que un aprendizaje autónomo, puesto que el análisis de una fotografía implica inexorablemente un esfuerzo de comprensión, selección y reconstrucción (Gámez-Ceruelo y Sáez-Rosenkranz 2017).

En nuestro caso, una parte fundamental de nuestras actividades se centró en el uso del patrimonio fotográfico, tan amplio y diverso en nuestro país, lo que permitía estimular el pensamiento histórico del estudiantado, no olvidemos que estamos formando a los futuros maestros y maestras, utilizando para ello una metodología que les ayudase en el tratamiento de las fuentes, ya fuese en su catalogación o en la búsqueda biográfica del posible autor o autora, así como en la propia lectura de las fotografías que trabajaríamos en clase, posibilitando de esta manera que los estudiantes activase su mirada crítica e interpretarán todo aquello que consideraban relevante para una comprensión profunda de la fuente visual que estaban analizando.

La primera actividad que planteamos, a través del uso consciente de la fotografía, la desarrollamos en la asignatura de Didáctica de la Ciencias Sociales: Historia, en el grado en

Maestro/a en Educación Primaria. Nuestro propósito con ella siempre ha sido acercar las fuentes visuales, y hacerlo de un modo pausado y reflexivo, dotando al alumnado de tiempo y herramientas para ello. Los principales objetivos se centraban en el uso del patrimonio fotográfico y su análisis como recurso didáctico, y por otro lado, y no menos importante, favorecer el aprendizaje histórico y empático dado que animábamos a que nuestro alumnado fotografiase aquél patrimonio que estaban trabajando a través de las fotografías antiguas, que nosotros siempre les proporcionábamos, de tal modo que se estimulase su curiosidad, no solo para comparar los cambios del paisaje o de las estructuras arquitectónicas, más bien lo hacíamos con la intención de generar un debate en el aula al reconsiderar su lugar en la historia, dado que la mayoría de ellos conocían los lugares que habían sido fotografiados, pero muy pocos de ellos eran capaces de describir los motivos de los cambios o la utilidad que tenía ese lugar en el pasado. Al concebir el presente mediante el uso de la imagen antigua, esto es, como si transportásemos a nuestros alumnos décadas atrás, gracias al poder de evocación de una imagen fotográfica, obteníamos una serie discusiones que giraban en torno a la invisibilidad de los espacios, la complejidad que posee el análisis del pasado, y cómo las imágenes, y otras fuentes históricas, pueden ser el último elemento que nos ayude a reconstruir formas de vida pretéritas de un modo fidedigno y creíble. Curiosamente, lo que parecía más lejano, es decir, una fotografía antigua que apenas reconocemos o estamos visionando con cierta dificultad porque los elementos que allí se fotografiaron nos resultan a priori ajenos, se convierte en nuestra mejor aliada para estudiar y comprender el verdadero sentido de la historia.

En este sentido, la segunda actividad donde sugerimos la práctica fotográfica como una vía de exploración y conocimiento, tuvo como eje principal, no tanto el estudio de la imagen en clave histórica, sino la comprensión de la fotografía como un elemento que ayuda en la construcción de la identidad. Para ello, realizamos el análisis de diversos autorretratos y, sobre todo, centramos nuestra atención en el trabajo fotográfico de Arno Rafael Minkkinnen, dado que este creador finlandés, tan particular en su forma de entender la práctica fotográfica, propone análisis visuales donde se juega con la identidad y la construcción del yo desde diversas concepciones psicológicas y personales, nada comunes, todo sea dicho, y por tanto nos parecía de un enorme interés. En consecuencia, nuestro alumnado, en este caso, del grado en Maestro en Educación Infantil, debía utilizar las propuestas de Minkkinnen para realizar sus autorretratos, que se expondrían en clase, y posteriormente se plantearía un debate sobre

cuestiones como puedan ser la influencia de la educación en la construcción de la identidad o la presencia de los medios de comunicación y las redes sociales en la autorepresentación que hacemos de nosotros mismos, generando un ambiente de clase creativo donde las discusiones siempre concluían en nuevos discursos. Este es un hecho realmente importante en un momento donde la educación requiere diálogo y nuevas perspectivas de trabajo, y la fotografía, en definitiva, se posicionaba como un medio realmente necesario para poder expresar todas las esferas que rodean al yo o a la construcción de nuestra identidad en la actualidad. El éxito de esta práctica se pudo comprobar rápidamente, no solo por la participación activa del alumnado, sino por las propuestas de varias alumnas que optaron por diseñar sus proyectos de fin de carrera sobre las posibilidades de la imagen fotográfica para el aprendizaje de cuestiones sociales y personales en el ámbito de la enseñanza infantil, un campo todavía desconocido para la pedagogía fotográfica en nuestro país.

Conclusiones

La fotografía, tras las experiencias educativas y reflexiones compartidas en estas páginas, parece ser indispensable para una comprensión crítica de nuestro pasado y presente. Sin duda, ofrecen un sinnúmero de posibilidades educativas, aquí hemos mencionado unas pocas, al abrir nuevos interrogantes sobre cuestiones de enorme interés. Sin duda, ofrece un sinnúmero de posibilidades educativas, aquí hemos mencionado unas pocas, al posibilitar nuevos interrogantes sobre cuestiones de interés y, al mismo tiempo, ofrecer una oportunidad para crear nuevos itinerarios de investigación para las ciencias sociales y las humanidades. Así, consideramos el documento fotográfico no solo para «ratificar» o «ilustrar», sino también para informar, comunicar y complejizar (Devoto, 2013).

En un contexto de enseñanza histórica, Bel (2018) ha señalado que las imágenes fotográficas, incluso aquellas que aparecen en los libros de texto, podrían ser consideradas como fuentes históricas, lo que animaría a nueva relectura por parte de nuestros estudiantes, fomentado de ese modo su actitud crítica. Y es más, Pagès y Santiesteban (2010) han descrito en reiteradas ocasiones que el valor educativo de la fotografía es sencillamente inagotable, dado que estos textos visuales, tal y como ellos los caracterizan, favorecen la comprensión de las principales nociones vinculadas con el pensamiento histórico, y a su vez, estimulan la comparación en el tiempo y en el espacio con otras culturas y países, teniendo un rol notable en la comprensión de la causalidad histórica así como de

diversas competencias históricas que resultan fundamentales para que nuestro alumnado sepa deducir hechos, causas o consecuencias, extrapolen situaciones históricas, evalúen las informaciones disponibles, interpreten, clasifiquen y contrasten fuentes, propongan hipótesis y, por último, y no menos importante, sean capaces de diferenciar los hechos de las posibles ficciones.

En un momento como el nuestro, donde la educación fotográfica puede convertirse en un lugar de recepción de ideas y experiencias, un espacio, a fin de cuentas, donde las artes dialoguen de un modo auténtico con la historia u otras disciplinas, y la enseñanza se apoye en la creatividad para el diseño de unas metodologías, no solo adecuadas para con las leyes educativas, sino centradas en lo realmente importante, esto es, en el crecimiento humano, el arte de la mirada se situará de nuevo en el centro de la acción educativa, y por fin estaremos más vivos y seremos más humanos porque nuestra mirada ha sido y siempre será una de nuestras facultades más sagradas.

Bibliografía

Arqué i Bertran, M. (2002) «Las fuentes documentales fotográficas en la Didáctica de las Ciencias Sociales». En: Amador, P., Robledano, J. y Ruiz, M. (eds.) *Primeras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología.* Madrid, 1-3 julio 2012. Madrid: Universidad Carlos III, Editorial Archiviana, pp. 275-283. Disponible en: https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/8940 [consultado 22-02-2024].

Barthes, R. (2009) *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Bel Martínez, J. C. (2018) «El uso intertextual de las fuentes históricas icónicas en los manuales escolares de la LOMCE», *Didacticae. Revista de investigación en didácticas específicas*, 4, p. 25-41. Disponible en: https://doi.org/10.1344/did.2018.4.25-41 [consultado 22-02-2024].

Calleja González, M. «Usos didácticos de la fotografía en las ciencias sociales y la historia: un estudio en la Universidad de Cantabria». En: Amador, P., Robledano, J. y Ruiz, M. (eds.) *Primeras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología.* Madrid, 1-3 julio 2012. Madrid: Universidad Carlos III, Editorial Archiviana, pp. 297-311, Disponible en: https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/8931 [consultado 22-02-2024].

Devoto, E. (2013) «La imagen como documento histórico-didáctico: algunas reflexiones a partir de la fotografía»,

Revista de Educación, 4(6), pp. 73-94. Disponible en: https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/r_educ/article/view/753 [consultado 22-02-2024].

Lara, E. (2005) «La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología», *Revista de Antropología Experimental*, 5, pp. 2-28. Disponible en: https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/2068 [consultado 22-02-2024].

Gámez-Ceruelo, V. y Sáez-Rosenkranz, I. (2017) «La imagen como documento gráfico visual en la enseñanza de la historia en Educación Primaria en perspectiva comparada. Análisis y propuesta didáctica», *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado,* 20(2), pp.127-142. Disponible en: https://doi.org/10.6018/reifop/20.2.284781 [consultado 22-02-2024].

Pagès, J. y Santiesteban, A. (2010) «La enseñanza y el aprendizaje del tiempo histórico», *Caderno Cedes*, 30(82), pp. 281-309. Disponible en: https://www.scielo.br/j/ccedes/a/7c599fZkSxjssLychp5rWPd/?lang=es [consultado 22-02-2024].

Riego, B. (2019) «Las imágenes como fenómeno cultural: una necesaria mirada en etapas para abordar los retos actuales», *Historia y memoria de la Educación,* 10, pp.17-49. Disponible en: https://revistas.uned.es/index.php/HMe/article/view/22348 [consultado 22-02-2024].

Rodríguez, A. (2009) «Metodología para el análisis de la fotografía histórica», *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 21, pp. 19-35. Disponible en: https://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/view/1527 [consultado 22-02-2024].

Sanchidrián, C. (2011) «El uso de imágenes en la investigación histórico-educativa» *Revista de Investigación Educativa,* 29(2), pp. 295-309. Disponible en: https://revistas.um.es/rie/article/view/112691 [consultado 22-02-2024].

Sontag, S. (2008) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

BLOQUE 3

INDUSTRIAS



VIVIR DE LA FOTOGRAFÍA

Carma Casulá
Fotógrafa
Natalia Garcés
Universidad de Alcalá

Resumen

El sector de la fotografía en España vive un momento de fragilidad. A lo largo de los años ha experimentado transformaciones significativas, auspiciadas tanto por los avances tecnológicos como por los cambios culturales y sociales. Este artículo propone una reflexión acerca del modelo económico y sociocultural en el que vive la fotografía en España actualmente y que afecta a todo su tejido y agentes, ya sean autores, gestores, empresas e incluso instituciones y organismos. Todos ellos son piezas clave del engranaje que intervienen en el desarrollo del mercado enfrentándose a problemas similares, con la dificultad de encontrar soluciones colectivas en un ecosistema totalmente individualizado. Vivir de la fotografía en España hoy es complejo dada la singular relación entre la creación y la compensación económica.

Nos encontramos en un contexto y un panorama comercial en pleno siglo siglo XXI en el que se hace necesaria la tarea de fortalecer un sector cada vez más precarizado que considera pertinente concienciar y poner en valor el trabajo de los autores, de los agentes culturales y del tejido empresarial.

Abstract

The photography sector in Spain is going through a fragile moment. Over the years, it has undergone significant transformations, driven by both technological advances and cultural and social changes. This article proposes a reflection on the economic model in which photography currently exists in Spain, affecting the entire production chain—from the creator to the independent manager, the company, and even the institution. All these stakeholders involved in the development of this market face similar problems, struggling to find collective solutions in an increasingly individualized world. Making a living from photography in Spain today has become a highly complex issue, greatly constrained by the intricate relationship between creation and money.

This entire context represents the industrial landscape of photography in our country in the midst of the 21st century, and it is an area that needs attention to strengthen a sector that is precarious and concerned with emphasizing the work of our creators.

Palabras clave

Fotografía, educación, autor, nuevas tecnologías, propiedad intelectual, mercado.

Keywords

Photography, education, teaching methods, copyright, market.

Introducción

Nos encontramos inmersos en una realidad cambiante con gran producción y sobreexposición de imágenes, debido a la democratización de la imagen fotográfica acontecida en las últimas décadas. Nunca se habían tomado tantas imágenes como hoy en día, ni circulaban tan rápida y difusamente. Esta superabundancia, sumada a una mutación de las características básicas de la fotografía que parece fluir en un espacio híbrido, digital y de inmaterialidad, apremia el reconsiderar la figura del autor, la noción de creación y de la fotografía como lenguaje y, por tanto, de los agentes implicados en el tejido fotográfico cultural y empresarial.

A finales de los años noventa y principios del nuevo siglo, la fotografía analógica fue desbancada por la fotografía digital y el píxel. Las cámaras digitales se hicieron más asequibles y fáciles de usar, se eliminaron los tiempos y costes de revelado, se permitió la visualización instantánea de la imagen y su alta resolución, permitiendo su edición y difusión en línea, además de una abultada capacidad de almacenamiento en tarjetas de memoria. La fotografía analógica permanece, ahora, con una implicación minoritaria y con cierto valor totémico y reivindicativo.

Esta revolución digital está caracterizada por la preeminencia de internet donde los teléfonos inteligentes se han convertido en herramientas universales que hay que tener muy en cuenta al incorporar en los dispositivos cámaras fotográficas de alta resolución, además de aplicaciones de edición y filtros que estimulan a los usuarios no profesionales a capturar imágenes y a mejorarlas de manera conveniente, desdibujando los límites de la creatividad fotográfica.

Al margen de las derivaciones técnicas, con la rápida proliferación también de las redes sociales como Instagram, Flickr, TikTok o X (antes Twitter), entre otras, se ha revolucionado la forma de compartir las fotografías, vídeos e información, se han generado nuevas formas de comunicar y divulgar y, por tanto, de mercado. Las plataformas se han convertido en auténticos escaparates para la creatividad al permitir a los usuarios compartir sus fotos de manera instantánea. Ya sean autores aficionados o profesionales, utilizan estas redes para mostrar su trabajo y conectarse con audiencias globales. «La industria de la telefonía marca el rumbo de la fotografía: lo primordial ya no es imprimir la imagen, sino enviarla integrándola en un proceso conversacional» (Fontcuberta, 2016, p. 114).

Todo ello, sumado al trabajo en multiplataforma, a los formatos híbridos que demanda el mercado, a la expansión de nuevas herramientas como la inteligencia artificial, el mercado NFT y una industria en la que trabajan diferentes agentes, ha propiciado el panorama actual donde la producción fotográfica ha dejado de estar en manos casi en exclusividad de sus profesionales. Si bien esto ha permitido el auge de nuevas voces y miradas, también ha precarizado el sector fotográfico profesional, difuminado y retado ante una multiplicidad de realidades a las que tiene que hacer frente, y cada vez es más híbrido en herramientas y expresión.

Analizar los diferentes contextos en los que transitan tanto los autores y creadores *freelance* como los distintos agentes del medio fotográfico nos permite reflexionar sobre las necesidades actuales del ámbito fotográfico español a partir de la experiencia de sus profesionales, así como visibilizar las oportunidades, debilidades y retos a los que se enfrenta el sector. Un contexto en el que el futuro Centro Nacional de Fotografía debiera ser una figura clave como nodo entre los diversos agentes del tejido artístico y empresarial y en la evolución práctica y conceptual del sector.

Un cambio de paradigma

Tras años de creación e inspiración en las tendencias internacionales, a mediados de los años cincuenta la fotografía española y las corrientes artísticas en general toman mayor conciencia de su singularidad y se renuevan drásticamente, dando paso a un neorrealismo y a un documentalismo propios, en otros campos.

La fotografía se afianza a nivel institucional y comercial en la década de los ochenta, adquiriendo mayor reconocimiento y difusión gracias, entre otras razones, al apoyo institucional

público y privado, a medios editoriales de prestigio y revistas especializadas, galerías, festivales y encuentros.

Son los años en los que se constituyen espacios de referencia como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centro Andaluz de la Fotografía o el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, entre otros.

Todo esto se consolida en los años noventa; si bien, según Alberto Anaut, fundador de La Fábrica e impulsor del PhotoEspaña como festival clave para la visibilización e internacionalización de la fotografía española, «desde entonces se ha recorrido un largo camino, pero aún quedan muchas cosas por hacer. En ese momento la industria del fotolibro era incipiente, la propuesta de exposiciones de fotografía era escasa, al igual que su coleccionismo y mercado» (Plataforma Centro de Fotografía e Imagen, 2023).

Con la aparición de las cámaras digitales se reemplazaron gradualmente las cámaras analógicas y los fotógrafos adoptaron nuevas técnicas y flujos de trabajo. La edición digital ha permitido el fácil acceso a las herramientas y a su amplio abanico de posibilidades creativas donde el usuario puede retocar, modificar, combinar e incluso crear desde cero imágenes de formas que antes no eran posibles, e incluso desarrollar fotolibros y proyectos multimedia.

Toda esta evolución tecnológica y las sucesivas crisis sufridas en la economía global han convulsionado el pensamiento social, los cambios en la demanda y los cimientos de la industria fotográfica, siempre en obligado proceso de adaptación, como cualquier otro sector en un entorno cambiante cada vez más globalizado. Todo ello ha debilitado paulatinamente el ámbito laboral en general y el fotográfico en particular, a lo que se suma el *remix* cultural del reciclaje y apropiación-uso de imágenes, así como los modelos de negocio de los bancos de imágenes y la fotografía de *stock*, hoy día también en crisis debido a la aparición de la inteligencia artificial.

La mayoría de los autores tienen su estatus laboral como *freelances*, es decir, funcionan como pequeños empresarios autónomos que ofrecen servicios profesionales por cuenta propia. Lo cual debe tener sus ventajas y sus desafíos, pues si bien tienen la libertad de crear imágenes según su estilo y visión personal, por otro lado, deben encontrar su nicho y diferenciarse dentro de un mercado ya de por sí muy saturado. El estilo personal se convierte en salvación y goce que obliga al profesional a invertir en sí mismo y en su profesión, un gesto

que le refuerza la autoestima y reafirma la trayectoria. Un reto complejo y estimulante que, a la par, lleva asociado una gran carga de funciones paralelas que requieren habilidades y gestión del tiempo que les avoca a ejercer de administradores, *community managers* y relaciones públicas y, quizá, un menor tiempo de producción del requerido. La autogestión coexiste con la creación en redes virtuales y la producción en multiplataforma como vehículo de difusión y expansión.



Imagen 1. En la actualidad, los fotógrafos se asemejan a los hombres orquesta, ya que la mayoría de ellos trabajan como *freelancers*, siendo pequeños empresarios autónomos que ofrecen sus servicios profesionales de forma independiente.

Mientras el sector artístico se mantiene más estable, con todas sus complejidades, en el sector laboral se ha disuelto un amplio espectro de profesionales, ya sean autores, editores, medios editoriales sólidos y de prestigio, agencias de publicidad, agentes, representantes, entre otros, cuya labor se ha desvirtuado paulatinamente hasta minimizarse, ya que incorporarlos supondría un incremento presupuestario nunca inferior al 25 %, frecuentemente inviable según los valores del mercado actual. Se compite minimizando los precios y tiempos en un ambiente falto de cultura visual en el que es usual no valorar un trabajo más elaborado o personalizado. Todo ello dificulta la posibilidad de dar rienda a la producción e integración de proyectos personales y comerciales a través del encargo o a propuesta del autor o autora como impulso dentro de un tejido artístico, empresarial y de agencias.

Es aquí donde cobra importancia la función intermediaria de los agentes culturales entre los autores y autoras y la industria, y la estratégica labor del patrocinador y *sponsor*.

La alta competencia ante la escasa propuesta de encargos y de fondos existentes de ayudas, residencias artísticas, becas o premios, por un lado, o de medios editoriales, agencias de producción y clientes, por otro, no permite el desarrollo de proyectos personales de autor o autora y hace que la accesibilidad a los recursos sea algo inalcanzable para la creación. A esto hay que añadir la acuciada inestabilidad financiera de un sector autónomo o *freelance* y la maximización de la práctica existente al inicio de las carreras como nuevos fotógrafos y fotógrafas de la incorporación al mercado entrando en contacto directo con los clientes, abaratando notablemente los precios, algo que repercute en el mercado global y, por ende, el poder vivir digna y exclusivamente de la fotografía se traduce en un privilegio.

Es un desafío el paliar esta situación y modelo económico que se expande hasta el comisariado de exposiciones, a la gestión cultural, labor editorial, empresas y demás piezas del engranaje involucradas. La evolución y cambio de realidades requiere nuevos modos y necesariamente el sector tiene que adaptarse y jugar con las nuevas reglas de juego en donde una institución nodal que pueda respaldar al sector y su diversidad es clave.

El valor de la fotografía: mercado y creación

Según un estudio de UE Studio 2022[1], se calcula que cada profesional del sector puede llegar a ver en torno a 80.000 imágenes cada día (UE Studio, 2022), si bien no es capaz de procesarlas. La saturación y el sobreestímulo al que

[1] Departamento de *branded content* e integración de contenidos de marcas de Unidad Editorial

estamos sometidos en la actualidad, ha llevado a desvirtuar la significancia de la fotografía y el valor de su proceso.

> La saturación de imágenes nos obliga también a reflexionar sobre las imágenes que faltan: las imágenes que nunca han existido, las que han existido pero ya no están disponibles, las que se han enfrentado a obstáculos insalvables para existir, las que nuestra memoria colectiva no ha conservado, las que han sido prohibidas o censuradas (Fontcuberta, 2015).

En términos de creación y mercado, puede percibirse que la fotografía no es rentable en la actualidad, dado su elevado coste económico y humano. Sin embargo, en el Estado español, el sector fotográfico, entendido como ámbito financiero que engloba a empresas tecnológicas, laboratorios fotográficos, montadores, tiendas, estudios y fotomatones, centros formativos, editoriales, etc., mueve cifras, según un informe de 2021 facilitado por Eufoto[1], de en torno a 805 millones de euros anuales y cuenta con 16.000 empleos.

A diferencia de nuestros países vecinos, como Francia y Reino Unido, donde el mecenazgo cultural está profundamente arraigado en una sociedad en la que los coleccionistas y mecenas, fundaciones y empresas desempeñan un papel crucial en la financiación de proyectos culturales de amplia gama y en diversas áreas como las artes visuales, la música, la literatura y la investigación científica, principalmente, en España no existe un mecenazgo cultural significativo que ayude a la promoción y protección de la cultura, como en el caso de la fotografía y sus creadores. Si bien se han dado avances en las últimas décadas, el mecenazgo cultural no ha tenido la misma tradición histórica ni el mismo nivel de participación privada debido, en gran medida, a la aplicación de una obsoleta ley de mecenazgo (L49/2002, de 23 de diciembre) que requiere ser actualizada para responder a la realidad social y fiscal existente.

Además de cuestiones derivadas del pensamiento, la cultura y la apreciación de las sociedades, son notables las diferencias en el enfoque y desarrollo de los modelos de financiación. En las los países anglosajones el mecenazgo cultural es considerado mayoritariamente una responsabilidad social y una vía para contribuir al bien común. Dos ejemplos: en Gran Bretaña es reconocido y premiado por el Estado, y en Estados Unidos es obligatorio, e incluso se penaliza el no ejercerlo.

Por el contrario, un amplio sector de la sociedad española muestra una percepción negativa ante las grandes fortunas y su papel en el mecenazgo y del deber que estas tienen de sufragarla, posiblemente por ser amplio el sector de la sociedad

[1] Eufoto es una organización que nace con el objetivo de unir de forma transversal a todos los actores que actúan en el sector de la fotografía. La asociación interdisciplinar de Empresas Unidas del Sector Fotográfico (Eufoto) agrupa más de sesenta miembros entre los cuales se encuentran los principales fabricantes, distribuidores, revendedores, asociaciones de fotógrafos, tiendas de fotografía, laboratorios, centros formativos, servicios técnicos, etc. Su misión es la de impulsar el desarrollo tecnológico, económico, social e institucional del sector fotográfico a través de dar representatividad institucional al sector, capitalizar el *momentum* de la fotografía, anticipar y construir el futuro del sector y fomentar el sector y apoyarlo como parte fundamental del tejido cultural.

que no valora suficientemente la cultura, ni la percibe como bien común. El mecenazgo cultural básicamente se asocia al patrimonio histórico, a las artes plásticas y a algunas de las artes visuales, como el cine. Ante ello, una propuesta que habría que plantear sería la pertinencia de aumentar el beneficio fiscal en el IRPF estipulado, de modo que haga que esas grandes fortunas, fundaciones y empresas apuesten por las donaciones como actúan en otros países. Es paradójico que, siendo más económico producir en España, los apoyos y la financiación para desarrollarla frecuentemente tengan que buscarse en el extranjero.

El coleccionismo fotográfico privado tiene un papel residual dentro dentro de nuestro Estado. Si bien existen colecciones destacables[2] y organizaciones privadas como la Fundación Mapfre, Fundación Foto Colectania o la línea DKV/Arteria, entre otras, la reducida presencia de fotografía en las ferias de arte se ha acentuado en los últimos años por lo que, a su vez, la fotografía emergente no obtiene suficiente presencia dentro del mercado del arte. Pese a que hoy en día se ha consolidado la alta calidad y durabilidad de los soportes frente a las problemáticas de conservación acaecidas en la última década del siglo XX, y primeros años del actual, que la minusvaloraron frente a otras artes, el coleccionismo actual alega como factores en contra su amplia seriación y los precios elevados de las obras.

Por el contrario, la oferta de festivales y encuentros fotográficos crece paulatinamente, consolidando el interés y el papel que la fotografía y los audiovisuales tienen dentro del panorama cultural a nivel nacional. Un progreso que se asimila a la emergencia de otro tipo de eventos como los festivales de música, cine, o teatro que se generalizaron en el panorama nacional desde finales de los años ochenta y durante toda la década de los noventa del pasado siglo. Pues bien, según datos recogidos en el informe FOC (Fotografía Observatorio Cultural, 2023) sobre la situación del sector de festivales en de ámbito estatal, de los treinta festivales encuestados de la cincuentena existente, veintitrés aportaron su actividad desarrollada. Esta supuso la realización de 283 exposiciones fotográficas, con la participación de 1.320 autores, se desarrollaron 167 eventos formativos y se contó con la colaboración de 262 instituciones y entidades. Se actuó en sesenta localidades del territorio nacional y se recibieron un total de 287.368 visitantes. Estos datos los convierten en verdaderos impulsores del sector y en motores de creatividad y de encuentros culturales que celebran la diversidad y el talento de los autores. La Plataforma FOC recientemente se ha

[2] La colección Centro Ordóñez-Falcón de Fotografía (COFF): comprende fotografía y video desde finales de los años setenta hasta la actualidad. Parte de esta colección se encuentra en depósito en museos como Artium, Macba, Ivam, CGAC y TEA de Tenerife. Colecciones de Javier Astudillo, Lola Garrido, José Luis Mur y Julián Castilla, entre otras.

Imagen 2 (página siguiente). El Festival Fiebre Photobook, desde hace diez años contribuye a la difusión y puesta en valor del fotolibro como objeto cultural haciéndolo llegar no solo a la amplia comunidad de profesionales sino a los diferentes lectores y agentes culturales interesados en el formato. Fotografía de La famosa productora.

constituido como asociación para conseguir que el colectivo crezca y crear sinergias para sumar proyectos y aglutinar propuestas expositivas, editoriales, audiovisuales, formativas y actividades complementarias dirigidas a la puesta en valor de la fotografía como práctica cultural de primer orden. Los festivales además de difundir los trabajos y promocionar a sus legítimos autores, también toman como esencial el compromiso de dar a conocer y poner en valor el trabajo y coste personal —tanto intelectual, temporal y económico— que hay tras ello y que frecuentemente pasa desapercibido, y no solo para el gran público.



Como decíamos anteriormente, nunca se habían tomado tantas fotografías como ahora y paradójicamente la huella que dejan es cada vez más tenue. Es imprescindible formar a la sociedad para que conozca el coste asumido al realizar una fotografía y su propiedad intelectual, y para que entienda que no toda imagen difundida es fotografía, ni de uso libre. En el Estado español, a diferencia de nuevo con otros países cercanos, queda una gran labor por desarrollar para hacer

comprender que hay que compensar económicamente al profesional como acontece en los diversos ámbitos de la cultura: si la sociedad va asumiendo el coste de la música, los libros o las películas distribuidas en plataformas de internet, de la misma manera debería suceder con la fotografía como producto que es con su autoría y sus derechos.

Se necesita de una institución fuerte que sirva de nodo y filtro para canalizar estrategias concretas que pongan en valor a la fotografía y a sus múltiples realidades para dejar atrás el puesto de hermana menor de las artes visuales. La fotografía no es solo un producto final, es un desarrollo, y por ello es necesaria la educación para hacer valorar el pensamiento y el esfuerzo que hay detrás de cada proyecto e imagen.

El Centro Nacional de Fotografía: de una industria desconectada a una red consolidada

España es un estado con una riqueza cultural muy diversa que se extiende a lo largo de todo el territorio. Un crisol de tradiciones, de innovaciones y adaptacones en el siglo XXI, donde la diversidad y el territorio se entrelazan para crear una identidad cultural única.

Cuenta con una amplia red de instituciones y centros culturales, museos, festivales, escuelas, archivos municipales, colecciones privadas, iniciativas particulares, etc., que se extiende por todo el territorio. Una red que desempeña un papel crucial en la promoción, preservación y difusión de la cultura fotográfica y su patrimonio, pero que ha actuado mayoritariamente desconectada y de manera autónoma durante las últimas décadas. Un entramado que ha ocupado el vacío institucional existente, gracias a lo cual se ha conseguido que la fotografía no quedara en el olvido.

A esto hay que añadir que existen una gran cantidad de espacios culturales que, si bien han sido fundamentales para la difusión y conservación del patrimonio fotográfico durante décadas, en la actualidad se encuentran sin recursos y sin técnicos profesionales que programen en ellos. Es especialmente reseñable en el caso de los más pequeños, que se están sumergidos en una situación que no se adapta a las realidades del siglo XXI, abandonados a su suerte. Si hablamos de un territorio desvertebrado y de un sector paulatinamente más frágil, las soluciones son claras: vertebración y desarrollo. Si observamos invisibilidad institucional, la clave sería aplicar el asociacionismo y la

colaboración como en algunos de los casos que hemos visto anteriormente.

Gracias a la unión de más de ocho mil personas interesadas en el gran ecosistema de la fotografía, desde creadores a empresarios y gestores culturales, bajo un manifiesto promovido por la Asociación Plataforma Centro de Fotografía e Imagen (2021) y una férrea labor de concienciación y lucha por el reconocimiento y respeto del sector, se ha conseguido en apenas dos años un anhelo perseguido desde hace décadas: el 18 de julio de 2023 el Gobierno de España a través del Ministerio de Cultura anunció por Real Decreto (670/2023, de 18 de julio) la creación de un Centro Nacional de Fotografía emplazado en la ciudad de Soria. Con ello se ha abierto la oportunidad de contribuir al conocimiento y su consolidación como sector.

Este centro pretende contribuir a la cohesión de las propuestas ya vigentes y en funcionamiento con el objetivo de tejer una red que cohesione, y que sirva de intermediaria entre los creadores y las instituciones públicas, que trabaje en la puesta



Imagen 3. Una amplia representación de esa gran familia de la fotografía, en el primer acto celebración y reivindicación de la imagen en lo que será la futura sede del Centro Nacional de Fotografía en Soria. Fotografía de Gonzalo Monteseguro.

en valor del conocimiento de la fotografía, que escuche a los creadores, que dignifique su industria, que promueva e internacionalice la creación y sus autores, que genere residencias artísticas, premios y becas, que conserve y difunda el patrimonio fotográfico español y que eduque a la sociedad en la puesta en valor de la fotografía como una herramienta fundamental de creación y preservación de la memoria. En definitiva, que sea capaz de escuchar y convertirse en el centro que todos y todas necesitamos.

Bibliografía

Fontcuberta, J. (2016) *La Furia de las Imágenes. Notas sobre la postfotografía.* Barcelona: Galaxia Guttenberg.

Fontcuberta, J. (2015) La cámara de pandora: La fotografía después de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili.

España. Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo. Boletín Oficial del Estado, 24 de diciembre de 2002, n.º 307, pp. 45229-45243. Disponible en: https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2002-25039 [consultado 19-06-2024].

España. Real Decreto 670/2023, de 18 de julio, por el que se crea el Centro Nacional de Fotografía. Boletín Oficial del Estado, 21 de julio de 2023, n.º 173, pp. 105653-105659. Disponible en: https://www.boe.es/eli/es/rd/2023/07/18/670 [consultado 19-06-2024].

FOC (2023) «Informe FOC». *III FEM FOC. Encuentro Nacional de Directores de Fotografía de España*. Soria, 19-21 octubre 2023. Disponible en: https://focfocfoc.es/wp-content/uploads/2023/10/informe-foc-festivales-21-02-2023-1.pdf [consultado 19-06-2024].

Plataforma Centro de Fotografía e Imagen (2023) «Mesa debate: "Agentes culturales y tejido empresarial"», *I Congreso Internacional Sobre Fotografía. Conversaciones desde la creación, educación, industrias y patrimonio*. Alcalá de Henares, 9-11 marzo 2023. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=FLn4THIHu-o [consultado 19-06-2024].

Plataforma Centro de Fotografía e Imagen (2021) *Manifiesto por la creación de un Centro de Fotografía e Imagen*. Disponible en: https://sites.google.com/view/centrodefotografiaeimagen [consultado 19-06-2024].

UE Studio (2022) «Estamos sobreestimulados:calculamos que cada uno vemos 80.000 imágenes al día» *El Mundo*, 14 de septiembre. Disponible en: https://www.elmundo.es/economia/actualidad-economica/uestudio/2022/09/09/631b3157e4d4d84d7a8b45a5.html [consultado 19-06-2024].

SITUACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA EN DEMANDAS JUDICIALES. OBRA FOTOGRÁFICA O MERA FOTOGRAFÍA

Presenta:
IAAV - Institución Académica de Artes Visuales
Feliciano López Pastor
Fotógrafo
Francisco J. López Estrada
Abogado

Resumen

Desde hace mucho tiempo y especialmente con la difusión de las obras a través de los medios de comunicación, de internet y de las redes sociales, se ha incrementado la usurpación de la titularidad y el uso indebido de la actividad fotográfica. La distinción que establece la normativa de protección intelectual entre obra fotográfica y mera fotografía dificulta la protección frente a terceros de la actividad del fotógrafo. No existe otra disciplina creativa en la que se efectúe esta distinción. Por otro lado, los tribunales de justicia han venido aplicando criterios restrictivos a la hora de considerar la fotografía como obra de arte, decantándose por la mera fotografía, lo que merma las posibilidades de defensa de los legítimos intereses de los autores a la hora de sus reivindicaciones legales.

Se propone una mejor y más concreta definición legal de la obra fotográfica, así como la creación de un cuerpo de peritos en el arte fotográfico, bajo el respaldo y la objetividad del Centro Nacional de Fotografía, que permita a los tribunales de justicia tener un criterio lo más acertado posible a la hora de enjuiciar los contenciosos formulados por los fotógrafos en defensa de sus derechos.

Abstract

There has been an increase in plagiarism and misuse of photographs for some time now. This is due to the technological advancements such as social media, mass media and the internet, all of which have managed to increase the work's reach. In Intellectual Property law, there is a distinction established between a photographic work

and a mere photograph, however, it is difficult to protect the rights of the photographer against third parties. There is no other creative discipline in which such a distinction is made. The Judicial Courts have applied restrictive criteria when considering photography as a work of art, favouring mere photography. This reduces the possibilities to defend the legitimate interests of photographers in copyright litigation.

A better and more specific legal definition of photographic work is proposed, as well as the creation of a body of experts in photographic arts. Under the auspices of the National Centre of Photography, the Courts would have the most accurate criteria available when judging disputes brought by photographers to defend their intellectual property rights.

Palabras clave

Obra fotográfica, mera fotografía y peritos.

Keywords

Photographic work, just photographs, experts.

Introducción

La fotografía empieza a ser reconocida en nuestro país a mediados de la década de los ochenta, con la entrada en museos, galerías, ayuntamientos y un largo etc., identificándosela con ello como actividad creativa y no mera técnica al servicio de reproducción de la realidad. Como mantenía Francisco Calvo Serraller (2023).

> La entrada de la fotografía en los museos ha significado el último acto social de un proceso cuyas características son ya perfectamente homologables a las que se refiere cualquier otro objetivo artístico tradicional, con el que compartir las mismas leyes sociales de producción, distribución y consumo.

Se inició así, un camino en paralelo con otras democracias de nuestro entorno que ya lo habían hecho muchas décadas antes.

Aunque con mucha antelación a ese reconocimiento, ha existido la utilización de fotografías por distintos medios sin que a los autores se les amparase de ese uso. Cuando estos conocían los hechos, se iniciaban una serie de caminos para rescatar el derecho usurpado que, no siempre, terminaba en una solución adecuada para el auténtico autor de la fotografía. Bien fuera de reconocimiento de la autoría y de pago de derechos.

Cuando se reclamaba por esa usurpación no acordada, rara vez se concluía con una solución que resultara satisfecho al autor. Bien por llegar a un acuerdo insuficiente o porque la resolución judicial, caso de producirse una demanda jurídica, fuera contraría a los objetivos que se perseguían.

Con la aparición del mundo digital e internet, la fotografía se encuentra con mayor vulnerabilidad que antes, cuando solo existía el negativo argéntico. Lo que no quiere decir que anteriormente no se dieran estas prácticas, si bien en menor medida. Las imágenes circulan por las redes sociales, por Facebook, páginas web y todos aquellos medios de comunicación a través de internet. Lo que hace más factible el uso no autorizado de fotografías publicadas. Y aunque las imágenes estén firmadas, eso no impide, en estos tiempos, poder prescindir de las garantías sobre las mismas. Incluso la prensa escrita dispone de una versión en internet, con lo que las imágenes de estos medios tradicionales multiplican las posibilidades de ser conocidas, sin que por ello tengamos que salir de casa a comprar un periódico.

En el caso de instituciones públicas se hace de la misma manera, al considerar que imágenes de temas del municipio o de gran interés para lo que se propone pueden ser utilizadas sin consentimiento por parte de su autoría. De igual manera, desde lo privado, pasa algo parecido. Bien para publicitar productos o para ilustrar trabajos (excepción son los fines educativos) o cualquier forma que se adopte y que tenga como resultado el uso no autorizado de fotografías ajenas y, por lo tanto, no encargadas.

La apropiación de una fotografía cuando afecta a la propiedad intelectual se puede presentar de multitud formas. No todas tienen el objetivo de querer prescindir el abono los derechos al autor, los hay que por desconocimiento no saben, o no quieren saber, que detrás de una fotografía está quien la hizo y su trabajo.

Por otro lado, son muchas las personas que, trabajando en el diseño de publicidad, incluso en importantes agencias, desconocen las más elementales reglas y normativas sobre los derechos de la propiedad intelectual. Esta puede ser vulnerada de muchas formas; por omisión del nombre del autor, por uso con fines comerciales sin comunicarlo, por poner en el pie de foto una firma que no corresponde con el autor y, en prensa, por sustituir la firma de la autoría de

la fotografía por, exclusivamente, la del texto, o por prestar fotografías a otros medios de prensa de la misma o de diferente cadena, sin comunicarlo al autor o autora.

Ejemplo de un tipo de error o actuación incorrecta, y de todos conocida, fue la publicidad de El Corte Inglés con motivo de una de sus campañas por el setenta y cinco aniversario, en las que, utilizando la fotografía de Francesc Catalá Roca, la titulada *Las señoritas de la Gran Vía*, fue publicada, en prensa escrita, a página completa y en carteles con gran difusión. No aparecía en el pie de foto ningún nombre. A la semana siguiente, volvió a aparecer la fotografía en los mismos medios, incluyendo el nombre del autor e indicando que el titular de los derechos era y es el Colegio de Arquitectos de Barcelona que, lógica y acertadamente, exigiría la rectificación y subsanación del olvido (El País, 2016).

Demandas por uso no autorizado y fallos judiciales

Ocurre con relativa frecuencia que, cuando se trata de una demanda judicial por apropiación de una imagen a su autor, se reclaman los derechos morales. Nos referimos a la distinción entre obra fotográfica y mera fotografía. Por lo general, las resoluciones suelen dar la razón al demandante en lo que respecta a lo evidente: la apropiación sin acuerdo, convenio o contrato. Pero no se suele reconocer, cuando si que procederían por la calidad y originalidad de la obra los derechos morales o reconocimiento de que se está ante una obra fotográfica.

En la mayoría de los casos, y aunque el currículo del autor sea notable y con claro contenido original la fotografía, que el monto que el juez decide que se debe pagar no suele exceder de cantidades mínimas al considerarse mera fotografía. Sirva como ejemplo una resolución de un juicio de junio del año 2022, en el que, si bien la sentencia fue favorable al demandante, al autor de la fotografía, se le reconoce que tan solo ha de tener que pagársele la cantidad de trece euros, y eso que se trata de la apropiación de una fotografía con fines puramente publicitarios y por ende comerciales, habiendo sido tomada de la portada de un periódico por su originalidad, composición e impacto visual (Juzgado de lo Mercantil n.º 1 de Santander, 2022).

Es decir, sale más barato robar fotografías que estén publicadas en cualquier medio u otro lugar, para su destino

en publicidad u otro fin, que pagar un encargo que requiera de una calidad y, por ende, de deseo de disponer de unas garantías de originalidad, creatividad e impacto visual y no solo resultados por, únicamente, conocimientos técnicos. Estas resoluciones dan lugar a que o no compensa pleitear o si se hace, los resultados están muy alejados de la verdadera justicia creativa. Con lo que se deja abierto el camino a más usurpaciones.

Por otro lado, flaco favor se hace a la fotografía si por esta vía se niega la consideración de creación. En este caso, ¿qué conocimientos específicos tiene un juez para fallar en contra de una demanda articulada, con su correspondiente informe pericial que sustenta y acredita el valor de la obra fotográfica?

Se da el caso del atrevimiento de fallar en contra de una demanda, en lo que concierne al valor moral, ya que se reconoce expresamente el uso indebido, cuando, y es un ejemplo real, en un veredicto producido en 2022, (Juzgado de lo Mercantil n.º 1 de Santander, 2022) de un proceso en el que la parte demandada no aporta informe pericial y, por tanto, el único informe profesional, soportando el valor de obra fotográfica que está presente, es el de la parte demandante. ¿A qué se debe esta posición que supone un duro golpe a la creación y a la real argumentación sobre definición de obra fotográfica?

Las respuestas a estas preguntas podemos encontrarlas en el excelente trabajo del profesor Juan Miguel Sánchez Vigil (2020), cuando señala que

> la jurisprudencia es contradictoria en sus sentencias respecto a la consideración de obras fotográficas, ya que en ocasiones considera exclusivamente la originalidad y la creatividad en abstracto... y otras atiende a su formación y conocimientos, a los aspectos técnicos, así como a los contenidos y al mensaje

La ambigüedad del texto de la LPI, así como la diversidad de criterios en las sentencias, posibilita que se aplique la calificación de obra fotográfica o mera fotografía en función de criterios escasamente fundamentados.

Las razones de la búsqueda de originalidad en un encargo

Por nuestra parte, hemos estudiado la jurisprudencia de altos tribunales, incluso del Supremo, y asistido como abogados y peritos a varios juicios en los que nuestras demandas se quedaban en fallos judiciales con definición de mera fotografía. ¿Qué está pasando en la judicatura?, ¿qué nivel de

conservadurismo se está imponiendo cuando te dan la razón en lo evidente (robo de una imagen = mera fotografía) y no reconocen los valores morales (obra fotográfica), incluso en los casos en los que el autor es de reconocido prestigio y los informes periciales así lo argumentan?

Estas posiciones nos llevarían al error de creer que, ante un encargo con fines publicitarios o de otro tipo, un autor haría la fotografía con peor estilo y sin originalidad. La paradoja estaría en que un trabajo que va a ser objetivo de muchas miradas se tiene que hacer con originalidad, creatividad y toque personal, empleando el tiempo previo necesario como para poder realizar un buen trabajo. No hacerlo así cerraría el camino a futuros encargos.

Actuaciones en la normalización del uso legal de la imagen

En lo concerniente a las formas de vulneración de las fotografías por su uso sin acuerdo con sus autores, nos encontramos varias circunstancias, pero todas ellas gozan de una indefensión por parte de sus autores. Nos referimos al desconocimiento de los auténticos procedimientos por parte de los fotógrafos.

El conocimiento de los derechos de autor y propiedad intelectual no es algo que esté extendido en el medio fotográfico. La multitud de conferencias y charlas que hemos impartido en varios puntos de la geografía nos lo confirma. Por esta razón, muchas circunstancias de vulnerabilidad se producen sin que, por un lado, haya respuesta o, en otro sentido, se desee actuar cuando las circunstancias del caso no lo aconsejarían nunca.

Por ello, creemos que debería existir un organismo, institución o procedimiento, mediante el cual se pudiera asesorar a los autores de forma objetiva, con independencia de los deseos o de la escasa información que sobre el particular se disponga.

Este procedimiento, caso de que fuera factible, serviría para ayudar a los autores en los procedimientos de vulneración de sus obras, asesorar en el camino adecuado de la actuación necesaria o aconsejar para evitar actuaciones improcedentes, cuando las circunstancias no lo recomienden.

Se trataría de canalizar las actuaciones, tanto extrajudiciales como en forma de demandas ante los tribunales, y conseguir que un proceso siguiera los pasos adecuados para su éxito.

Por ejemplo, ante un hecho de usurpación de una imagen sin autorización:

- Conocer la entidad del hecho y trascendencia; personal y económica.
- Recogida de todo tipo de información y pruebas del hecho denunciable.
- Comunicado con el usurpador, denunciando el hecho.
- Búsqueda de un acuerdo que contente a la parte dañada.
- Caso de no existir acuerdo, interposición de la correspondiente demanda judicial.

Consideraciones y creación del cuerpo de peritos

Ante este tipo de situaciones consideramos necesario que este congreso tome esta cuestión cómo un problema grave y que, por ello, se introduzca en los objetivos en defensa de la obra fotográfica, cuando, lógicamente, esta lo sea.

En nuestro país no existe un cuerpo de peritaje fotográfica, que puedan ser tomados en consideración en las controversias judiciales, al igual que ocurre en otras ramas jurídicas en las que suelen tener un peso considerable en sus decisiones. Su existencia podría operar ofreciendo la suficiente objetividad y conocimientos como para que la judicatura pueda apoyarse en ellos. Es decir, disponer de un cuerpo teórico-práctico aplicable a estos casos.

Hoy día, cualquier licenciado en Historia del Arte, Historia, Bellas Artes, o cualquier disciplina de similares contenidos, puede participar, y de hecho participan, en juzgados, emitiendo sus informes. Pueden ocurrir, y de hecho lo hemos constatado, casos en los que los conocimientos específicos que aportan los currículos de determinados peritajes son escasos, por lo que sus alegaciones están precariamente documentadas, incurriendo en errores importantes en sus análisis y sobre argumentaciones sin fundamento, pero con aparente lógica.

Cómo crear el cuerpo de peritos y la estructura asesora legal

El cuerpo de peritos fotógrafos podría resolver, en parte, ambas cosas. En un principio y de la mano de este congreso, una resolución sería la de poner en funcionamiento este cuerpo

de peritos; para ello bastaría disponer de una lista de personas cualificadas por sus currículos, que se prestaran a ello.

Esta lista estaría a disposición de los fotógrafos que estuvieran ante situaciones derivadas de los problemas antes mencionados y que necesitan criterios objetivos, bien para iniciar un proceso de reclamación privado o para intervenir directamente en un procedimiento judicial, al no existir respuesta ante un hecho de usurpación fotográfica.

Podría hacerse la lista, definiendo previamente unos criterios a disponer por los futuros peritos, y esta lista tener una distribución en territorio nacional, al objeto de que fuera factible las relaciones entre autor y perito asesor. Aunque esta cuestión no es del todo imprescindible, en los casos en los que se terminara en un juicio, si sería necesario personarse en el mismo. Aunque el lugar del juicio no depende de donde reside el autor, sino de donde se interpone la demanda.

La creación del Centro Nacional de Fotografía y las obligaciones para con la obra fotográfica

Consideramos que un arranque de este Centro Nacional de Fotografía (CNF) debe de ocuparse de aquellas necesidades de sus componentes, para que su resolución en positivo introduzca confianza, equilibrio y seguridad en el medio y en el sector. Para ello es muy importante empezar, desde este congreso, la creación de una estructura organizativa que inicie un procedimiento hasta que el CNF disponga de las herramientas necesarias y capacidad de funcionamiento para que sea asumida esta necesidad de servicio.

En el caso de que no fuera considerada esta función como necesaria o adecuada dentro de las actividades del CNF, sería más que necesario que, por lo menos, existiera una estructura que, manteniendo algún tipo de relación con el CNF, permita disponer de los recursos que se han definido en puntos anteriores y que son hoy necesarios para el buen funcionamiento de la fotografía, en un territorio tan importante como es el reconocimiento de las cualidades creativas y de originalidad de la obra fotográfica en la acción judicial, por lo que supone esto del fin de un recorrido de controversias entre partes.

Por esa razón, consideramos que la organización de este servicio tan necesario se debería resolver entre este y el siguiente congreso. Para poderlo hacer, proponemos actuar de la siguiente manera:

- Crear un grupo de trabajo compuesto por personas interesadas en el tema; profesionales de la fotografía y del derecho, con el objetivo de definir el funcionamiento del propio organismo.
- Definir las áreas de actuación y las líneas de argumentación.
- Definir unos objetivos mínimos.
- Definir unos planes de formación que se pudieran ofrecer, por lo que deberían ser de público conocimiento y ofrecido a entidades, colectivos y organismos públicos.
- Definir un procedimiento de estudio de los posibles problemas que habitualmente surgen y un protocolo de actuación. Esquema de trabajo y análisis.
- Recursos ante demandas y preparación de procedimientos judiciales.

Condiciones de los peritos y procedimiento para la designación judicial de perito

Los artículos 340 y 341 de la Ley de Enjuiciamiento Civil son los que nos van a enmarcar el procedimiento. Dado que la fotografía, al menos hasta el momento, no es una enseñanza reglada, es decir, que no está comprendida entre los títulos profesionales oficiales, los peritos habrán de ser nombrados entre personas entendidas en la materia. Para conocer el nombre de estas personas, la propia Ley establece que se habrá de solicitar dictamen de academias e instituciones culturales y científicas que se ocupen del estudio de las materias correspondientes al objeto de la pericia.

Siempre siguiendo el imperativo legal, en el mes de enero de cada año será de interés de aquellas academias e instituciones culturales y científicas el envío de una lista de sus miembros dispuestos a actuar como peritos. Sería el CNF el que seleccionara de entre sus miembros, y siempre con la previa aceptación de los mismos, la relación de peritos que, anualmente, se pusiera a disposición de los tribunales de justicia a fin de que, de entre ellos, se pudieran seleccionar los peritos, tanto designados por el letrado de la Administración de Justicia como de las partes contendientes, si así lo solicitasen.

De esta manera los peritos tendrían una unificación de criterios, que serían los marcados por el CNF y facilitarían al órgano judicial su trabajo a la hora de valorar la cualificación de la fotografía enjuiciada.

Por otro lado, y dado que la propia norma le insta al perito así designado a, en el plazo de tres días, solicitar aquella provisión de fondos que considere necesaria y que las partes deberán abonarle a través del juzgado, se conseguiría rentabilizar la actividad obteniendo una forma de retribución a una profesión que no siempre está bien remunerada.

Conclusión

Es un hecho contrastado que se está utilizando el trabajo de los profesionales de la fotografía para fines que no son los que tales profesionales pretenden. Tanto a través de las redes sociales como de campañas de publicidad, etc., se utiliza material fotográfico sin permiso de sus autores.

Es un hecho contrastado que por parte de los tribunales de justicia se aplica un criterio restrictivo a la consideración de obra fotográfica de los profesionales en beneficio de la mera fotografía, lo que conlleva una precaria consideración de la actividad fotográfica a la que se le hurtan los derechos morales que se le deben al resto de las bellas artes.

Se precisa de un cuerpo de peritos que cuenten con el respaldo y la selección del CNF a fin de que aporten sus conocimientos para colaborar con los tribunales de justicia en una más acertada justificación de sus resoluciones y sentencias.

Conseguir una mejor y más concreta definición legal de la obra fotográfica.

La Institución Académica de Artes Visuales, con sus casi veinte años de asesoramiento a la profesión fotográfica, puede ser el embrión que inicie y defina el organismo del CNF que cubra estas necesidades[1].

Bibliografía

Calvo Serraller, F. (2023) «La mirada sabia». Exposición en la sala permanente de fotografía del Museo de la Academia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 8 de enero al 10 de septiembre 2023.

El País (2016) 3 de marzo de 2016, p. 31. Rectificación: 11 de marzo de 2016, página 11.

Juzgado de lo Mercantil, N.º. 1 de los de Santander. (2022) Procedimiento ordinario n.º: 99/2021, Sentencia n.º: 278/2022 de fecha 7 de noviembre de 2022. Magistrado-Juez Ilmo. D. Carlos Martínez de Marigorta Menéndez.

[1] La IAAV y sus miembros han organizado diferentes festivales y enseñanzas en fotografía. Entre ellos se encuentran las Jornadas Fotográficas de Guardamar del Segura (1995 a 2004), diseñado e impartido el Título de Experto Universitario en Artes Visuales, Fotografía y Acción Creativa de la Universidad Miguel Hernández de Elche (2005 a 2019), además de comisariar exposiciones de la fotógrafa Piedad Isla (última en el Museo Patio Herreriano de Valladolid). Ha colaborado en proyectos con la Diputación Foral de Álava, la Diputación de Palencia, la Junta de Castilla y León, la Diputación de Alicante, la Universidad Jaume I de Castellón y otras instituciones públicas y privadas. En la actualidad dirige el Photo Art Festival de Torrelavega (2013 a 2023). En el terreno de los derechos de autor, ha intervenido dando conferencias (Madrid, Barcelona, Valencia, Alicante, Elche, Santander, Torrelavega, etc.) e interponiendo demandas judiciales ante usos no autorizados de fotografías (Vigo, Santander, entre otros).

Sánchez Vigil, J. M. (2020) «Criterios para la consideración de “obras fotográficas” Propuesta del test OFOTO», *Documentación de Ciencias de la Información* 44 (1), pp. 3-14.

LOS FESTIVALES DE FOTOGRAFÍA EN ESPAÑA. UN ANÁLISIS DESDE EL ANACRONISMO[1]

María Dolores Barrena Delgado
Universidad de La Laguna

Resumen

La traslación al contexto español del modelo de festival de fotografía proveniente de los Rencontres d'Arles (Francia) se produce a partir de los años ochenta del siglo XX. Aunque las condiciones de partida para su celebración son diametralmente opuestas a la situación que en la actualidad sustenta a este modelo, ni su estructura ni sus objetivos parecen haber cambiado de manera significativa. Si bien esta investigación forma parte de una propuesta mucho más amplia, es lógico el acercamiento al contexto español como hito, puesto que este país asume el modelo prácticamente desde sus inicios, lo consolida en la década de los noventa para todo el territorio, y se diversifica y expande a partir del año 2000. La pervivencia del modelo requiere paralelamente un análisis crítico y, por consiguiente, su puesta en crisis desde distintos puntos de vista.

Abstract

The translation of the photography festival model from the *Rencontres d'Arles* (France) to the Spanish context took place in the eighties of the twentieth century. Although the starting conditions for its celebration are diametrically opposed to the situation that currently supports this model, neither its structure nor its objectives seem to have changed significantly. While this research is part of a much broader proposal, it is logical to approach the Spanish context as a milestone, since this country has assumed the model practically from its beginnings, consolidated it in the 1990s for the whole territory, and diversified and expanded it from 2000 onwards. The survival of the model requires in parallel a critical analysis and, consequently, its crisis from different perspectives.

Palabras clave

Fotografía, festival, historia del arte.

[1] Esta investigación forma parte de la tesis doctoral no editada de la autora: *Modelos contemporáneos de difusión de la fotografía. Guía internacional de festivales de fotografía*. Universidad de La Laguna, 2016.

Keywords:
Photography, festival, history of art.

Introducción

En un momento como los años ochenta del siglo XX, en el que España comienza a participar en los procesos culturales globales, la identificación y el estudio de estos procesos pasa, inevitablemente, por el análisis de otros contextos. En este sentido, para los festivales de fotografía, Francia y sus políticas culturales, los apoyos institucionales específicos a esta forma de creación y su correlato de actividad suponen el punto de partida para entender la evolución de lo sucedido en España.

Metodología

La metodología utilizada en esta investigación pasa inevitablemente por un enfoque socio-político de dos contextos próximos, pero con relatos históricos-artísticos completamente diferentes como son Francia y España entre los años 1970 y 2020. Un análisis comparado en el inicio del periodo estudiado y, a partir de los años noventa, la reflexión sobre la bifurcación de las formas de las acciones en lo que a festivales de fotografía se refiere, resulta fundamental para entender, especialmente, en el caso español, la evolución de la difusión fotográfica y las repercusiones acontecidas.

Los Rencontres d'Arles

Mayo de 1968 desencadena una serie de consecuencias contradictorias cuyo denominador común fue la unión de lo nuevo y lo antiguo al mismo tiempo (Bádenes Salazar, 2006, p. 96), sin embargo, en Francia supuso un punto de inflexión en el que la rigidez social se vio definitivamente afectada. Una de estas derivaciones políticas fue el inicio del proceso de descentralización del Estado por parte del presidente, el general de Gaulle, en 1969, cuyos motivos fueron una mayor implicación de la ciudadanía en la toma de decisiones, otras razones de índole administrativa y, también, cuestiones históricas. La intención era que Francia quedara dividida en departamentos y regiones administrativas, y aunque no pudo llevarse a cabo la reforma ese año, en 1972, el presidente George Pompidou hizo que las regiones y departamentos tomaran cierto poder de decisión. Este hecho revalorizó enormemente las diferencias y especificaciones regionales, y las particularidades locales pasaron a ser protagonistas.

Paralelamente, las tesis de la Internacional Situacionista —la orientación cultural y artística de Mayo de 1968— promovían

una serie de cambios que afectaban al concepto de vida cotidiana, a la «construcción de situaciones» y, especialmente, a la «situación construida»; también a la idea de «deriva», que extendía su significado hacia el urbanismo y la sociedad.

La nueva situación social fue responsable de nuevas propuestas culturales que, si bien en parte eran herederas de modelos anteriores, incorporaban nuevas cuestiones teóricas que entrecruzaban la creación artística con la política y el desarrollo social. En este sentido, Mayo de 1968 supuso un cambio en las mentalidades que tuvo su corolario, en el campo creativo, en varios puntos a destacar:

- La libertad como el lugar desde el que ejercer la reflexión constante y la discusión como medio de comunicación con el otro.
- El arte atiende al mensaje político superando la condición de objeto en sí.
- El público deja de ser solo aquel que está interesado en la creación artística y en el mercado, y se extiende al conjunto de habitantes de la ciudad.
- La rigidez urbana, propiciada por el descontento de las ciudades-dormitorio, se transforma, mediante vivencias y participación colectiva en la «urbe lúdica» *(Clarke et al.*, 2011, p. 137), y la vida cotidiana como experiencia colectiva pasa a ser la representación intelectual de la ciudad (García Vázquez, 2004, p. 137).
- El hecho creativo se descentraliza y se extiende a lugares que, hasta entonces, estaban geográfica y culturalmente alejados o aislados; esto no significa la exportación de un producto propio de la metrópoli, sino la significación de procesos propios de cada lugar.

La «situación construida» se definía como un «momento de la vida deliberadamente construido por medio de la elaboración colectiva, de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos» *(Manifiesto Situacionista*, citado en Perniola, 2007, p. 29): la perspectiva situacionista cambió la palabra «arte» por la de actividad artística, y por la invitación al discurso en torno a lo político.

Por otra parte, unos años antes, el escritor y crítico de arte André Malraux había sido el primer ministro de Cultura[2] en la Francia presidida por Charles de Gaulle. Entre 1962 y 1969, su mandato se caracterizó por una política de modernización de la cultura a través de tres estrategias: asegurar el acceso de la ciudadanía al patrimonio cultural, favorecer la creación artística contemporánea, y propiciar el enriquecimiento simbólico

[2] El Ministerio de Asuntos Culturales francés fue creado en 1958.

mediante la difusión de la cultura. El objetivo de estas políticas era utilizar la memoria como eje vertebrador de la identidad nacional, así como reivindicar lo cultural como elemento de integración y unión social.

Hasta 1971, el cargo lo ocupó André Bettencourt, y sus propósitos se centraron en la música y el teatro. Jacques Duhamel, cuyo mandato abarcó desde 1971 hasta 1973, estableció ejes políticos destinados a incluir la cultura en la vida cotidiana y a desarrollarla como un medio de autonomía para la sociedad.

A estos apoyos, se unió el interés de Jean-Claude Lemagny, conservador de la colección de fotografía en la *Bibliotèque Nationale*, quien abrió una pequeña galería en la institución en 1971, que supuso uno de los primeros reconocimientos a favor del medio fotográfico por parte del Estado (Morell, 2005).

Fue Michel Guy, en 1975, durante su mandato como secretario de Estado para la Cultura, quien declaró un firme apoyo específicamente a la fotografía. En palabras del propio Guy:

> En Francia, decenas de miles de personas utilizan la pintura, pero los que utilizan una cámara fotográfica se cuentan por millones. Medio de expresión fácil de utilizar, la fotografía permite todas las formas de compromiso personal y esto es fundamental. Es la mirada del mundo. En estos términos, la fotografía es un valor cultural, de cultura próxima a la vida, y mi papel no es solo defender lo ya cultivado. No ignoro todo lo que significa. Practicada para la sensibilidad viva y fuerte de los hombres, la fotografía ha adquirido rápidamente un valor artístico propio [...] Quiero que un público más numeroso pueda descubrir los diferentes aspectos de la fotografía (Bourde, 1975) [traducción de la autora].

Entre sus intenciones se hallaba la creación del *Centre National de la Photographie* siguiendo el modelo del *Center of Photography* de Nueva York, la inclusión de departamentos específicos para el medio fotográfico en el *Centre George Pompidou* y en el *Centre Beabourg*, así como una serie de medidas para fomentar la creación fotográfica en forma de becas. Esto se tradujo en centros destinados a su salvaguarda en diferentes provincias con conexión con el prometido *Centre de la Photographie,* cuya sede estaría ubicada en París, aunque, según Guy, las iniciativas más interesantes habían surgido en las provincias como Arlés, Toulouse, Chalon-sur-Saône, Bièvres o Marsella (Bourde, 1975).

En París, todas estas propuestas terminaron materializándose en 1976: el estado francés dedicó, por primera vez, fondos especiales para el desarrollo del *Service de la Photographie*

dentro del *Centre National de la Cinématographie*. A partir de aquí, se pusieron en marcha la *Fondation Nationale de la Photographie* que, en concordancia con las políticas de descentralización, instaló su sede en Lyon. Según Gaëlle Morell (2005) «todas estas acciones simbolizan el fundamento de la política institucional a favor de la fotografía, asociando, bajo la financiación de la administración, patrimonio y producción contemporánea, creación artística e imágenes que respondían al uso» [traducción de la autora].

A partir de 1981, con la llegada de François Miterrand a la presidencia de la República, la cultura se convierte en una prioridad y se insuflan nuevos dinamismos. De esta manera, se construye el concepto de modernidad, haciendo un llamamiento a la imaginación, a la creatividad, a la libertad, a la juventud, a la diversidad y a la apertura (Morell, 2003).

En este contexto político y social se desarrolla la celebración, oficialmente, en 1970[3], de los *Rencontres Photographiques*, el germen de los *Rencontres Internacional de la Photographie* de Arlés (Francia), hoy conocidos como *Les Rencontres d'Arles*. Si bien no puede afirmarse que los presupuestos de Mayo de 1968 se plasmaran con exactitud, sería coherente pensar que la sacudida estudiantil y las propuestas situacionistas tuvieron algo que ver en la generación de nuevos modos de mostración de la fotografía. En este sentido, la experiencia vivida como lugar de intercambio —la construcción de una situación—, el diálogo y la confrontación como herramienta fueron piezas clave para el éxito del formato.

[3] El año anterior se había celebrado una reunión informal cuyos promotores fueron el fotógrafo Lucien Clergue, el escritor Michel Tournier y el historiador Jean-Maurice Rouquette, ayudados por el productor Albert Plécy (responsable de la emisión televisiva *Chambre noir* que desde sus inicios se ocupaba de temas fotográficos).

Insertos en las actividades que la provincia de Arlés venía celebrando en época estival al teatro, la música, el folclore y la tauromaquia se unió, aunque separadamente, la fotografía, que se anunció en el cartel de las fiestas estivales en términos de «primera vez» (imagen 1). En efecto, por primera vez, se organizó un encuentro que pretendía desde sus inicios ser pionero y convertirse en el centro neurálgico de la creación fotográfica y la reflexión sobre la imagen.

El programa se alargaba durante cinco días —del 29 de junio al 3 de julio— y estaba compuesto por exposiciones, debates y proyecciones. El crítico A. D. Coleman (1994) se refiere así a esta reunión:

> Los Rencontres comenzaron a pequeña escala: una revisión informal de portafolios para un grupo de aspirantes a profesionales; uno o dos paneles de discusión; algunas exposiciones improvisadas; una noche de proyección de diapositivas con un pequeño proyector en el patio de uno de los hoteles. [traducción de la autora].



Imagen 1. Cartel de los primeros *Rencontres Photographiques* de Arlés, 1970.

Lo que Coleman consideraba «pequeña escala», Jean- Claude Gautrand (1999, p. 3) lo describe como:

> La fotografía va a propiciar que el programa oficial [el programa de las fiestas estivales] se califique como fiesta de la imagen. Este año de carácter modesto pero prestigioso, la exposición de [Edward] Weston, compuesta por originales en parte prestados, en parte ofrecidos por Jérôme Hill, va a hacer que el lugar de la fotografía sea, durante tres días, múltiple y vibrante.

Es decir, la intención fue darle importancia a través del reconocimiento con el que ya contaban las figuras destacadas de la fotografía. Además, en las veladas se incluyó a Denis Brihat, Jean-Philippe Charbonnier y Jean-Pierre Sudre, tres protagonistas franceses en el plano fotográfico. Esto, sin duda, tramó una estrategia cuyo éxito estaba asegurado, en tanto que a la cita acudieron fotógrafos de toda Francia.

Una de las cuestiones más destacables fue la voluntad de generar un evento que, teniendo relación con la fotografía, estuviera bajo la protección institucional. Para uno de sus directores, Lucien Clergue, una de las motivaciones era la de unir la creación fotográfica con el gran público incluyéndola en la vida cotidiana (Soir 3, 1979).

Por otro lado, la utilización de un lugar como el patio de un hotel para las proyecciones nocturnas resultó ser un hecho novedoso, y vaticinaba una línea de trabajo de la que Arlés ha hecho gala durante toda su andadura. Es decir, la idea fue invadir la vida y llevar a la fotografía más allá de los límites de mostración establecidos hasta entonces, para convertirla en un lugar de tránsito y aprendizaje sin la pomposidad de las estrategias propias de lo artístico.

La vivencia de lo fotográfico se afianza, y como enuncia Susan Sontag (2009, 33):

> No sería erróneo hablar de una compulsión a fotografiar: a transformar la experiencia misma en una manera de ver. En lo fundamental, tener una experiencia se transforma en algo idéntico a fotografiarla, y la participación en un acontecimiento público equivale cada vez más a mirarlo en forma de fotografía.

Fotografía y experiencia se unen inevitablemente y esta última, entendida desde la modernidad, pasa a ser elemento fundamental de las acciones culturales. En cuanto a los festivales se refiere, en palabras de Lucien Clergue (Actualités Méditerranée, 1975), suponía que «todo el mundo podía encontrase con todo el mundo». Además, a partir de 1975, la prensa escrita y la televisión comenzaron a hacerse eco del festival, hecho que pone en evidencia el apoyo que, desde la Secretaría de Estado para la Cultura del Gobierno francés, se otorgó a la fotografía en aquellos momentos. Así que, los fotógrafos y las fotógrafas, la crítica invitada, el estudiantado y en general las personas interesadas en la imagen hallaron en los *Rencontres* el lugar idóneo para hacer exactamente lo que su nombre decía: encontrarse.

Resulta lógico pensar que las circunstancias políticas y sociales, y la unión y la puesta en valor de todos los ejes de una ciudad

de provincias es lo que hizo que, ya desde su primera edición, los *Rencontres* se configuraran como un evento de referencia. Además, otra de las consecuencias más importante fue la creación de la École Nationale Supérieure de la Photographie con sede en Arlés en 1982. El sistema de enseñanza, completamente innovador, era responsabilidad del cofundador de los *Rencontres*, Alain Desvergnes, y se basó en un pequeño equipo de profesores, residencias artísticas y profesionales invitados.

El caso español

Aunque tímidamente y algo más alejado en el tiempo, España participa de las revisiones teóricas de la fotografía. A comienzos de los años setenta del siglo XX, la irrupción de la revista *Nueva Lente*, con sus escritos y sus imágenes contundentes, y la necesidad de transformar las prácticas desfasadas del salonismo de mitad de siglo, produjeron nuevas condiciones en la escena fotográfica española. El aperturismo, relacionado con el final de la dictadura franquista, trae como consecuencia, después de las primeras elecciones democráticas en 1977, la creación del Ministerio de Cultura con acciones inaugurales que trataron de generar confianza en las instituciones como instrumento de neutralidad y de pluralidad. A partir de 1978, y según lo dispuesto en la Constitución española, el país se estructura en comunidades autónomas, aunque el proceso de redacción y de aceptación de estatutos que las rigen abarca los años ochenta y parte de los noventa. Correlativamente, se produce la descentralización de las responsabilidades culturales y una estratificación de impulsos que lleva a las administraciones públicas regionales y locales a ejercer competencias en materia de cultura.

A nivel estatal, la política cultural comenzó por la conservación del patrimonio, y la renovación de equipamientos y el apoyo a la creación[4] a través de planes estratégicos. Este debate había comenzado hacía más de una década en Francia, fruto de grandes revueltas sociales y cambios políticos, hasta tal punto, que no solo la fotografía gozaba del apoyo institucional explícito, sino que su estudio había sido introducido en la universidad.

No obstante, todas estas medidas de apoyo institucional al patrimonio no parecieron estar en consonancia con las cuestiones fotográficas entendidas como creación artística, ni histórica ni contemporánea. Esta puesta en valor de los archivos otorgó a la imagen el estatus de documento, pero su artisticidad quedó relegada. Nada que ver con el contexto

[4] En España no existe una legislación específica para la cultura. Lo más cercano es la Ley 16/1985, de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español. Esta ley, aunque con algunas modificaciones posteriores, continúa estando en vigor. En el momento de su redacción estuvo en consonancia con las políticas generales, pero, actualmente, ha quedado obsoleta, tanto para la jurisdicción como para los contenidos. Las autonomías, por su parte, han redactado leyes de patrimonio específicas que, si bien son algo más adelantadas, tampoco satisfacen la concepción de lo cultural.

francés, que apoyaba lo fotográfico desde la base y hasta la superficie, entendiendo que representaba el presente continuo del arte, de la sociedad y, lógicamente, de la modernidad.

En Cataluña, algo más cercana a las corrientes europeas, el debate había comenzado en 1980, cuando tuvieron lugar las I Jornadas Catalanas de Fotografía, articuladas en torno al pasado (historia/patrimonio), presente (creación) y futuro (perspectivas) de la fotografía en Cataluña, además de exponer la necesidad de formación de un colectivo[5]. Poco después, y tras la creación del *Mois de la Photo* de París[6], el modelo francés se importa y, en 1982, se organiza Primavera Fotográfica[7]. El fundador y director fue David Balsells —con Joan Fontcuberta como cofundador— y las razones para organizarla fueron las mismas que rigieron festivales como los *Rencontres* de Arlés o el mismo *Mois* de París, esto es, romper el aislamiento que sufría la fotografía con respecto a otras disciplinas artísticas (Balsells, 2002). Para ello se llevan a cabo dos estrategias: el estudio e investigación sobre la fotografía histórica catalana y la difusión de la fotografía contemporánea regional e internacional.

Otro de los intereses de Primavera fue impulsar el trabajo de los creadores contemporáneos y a su vez consolidar todo un sistema que sustentara esa creación: museos, galerías, crítica, coleccionismo privado, etc. En la edición del año 2000, David Balsells valoraba los años pasados según los objetivos cumplidos:

- La voluntad internacional de Primavera había facilitado la confrontación artística.
- La inclusión de la fotografía en los centros culturales existentes y la construcción de otros nuevos.
- El cuestionamiento constante del medio a través del festival (VV. AA., 2000, p. 11).

Estos modos se extendieron por el resto de la geografía española, de tal manera que las autonomías siguieron afianzando sus condiciones culturales. En 1984, se presentó la «Fotobienal de Vigo». El catálogo, en versión única en gallego, mostraba como protagonistas la pléyade de fotógrafos de la región (VV. AA. 1984), poniendo en valor el patrimonio fotográfico de Galicia y, a la vez, dando a conocer la fotografía internacional. Así, en la bienal pudieron verse las fotografías de Sebastião Salgado, Cristina García Rodero, Paul Graham, Joel Peter Witkin o Calum Colvin (VV. AA. 1988) (edición de 1988). En su novena edición, en 2000, la bienal se centró en la fotografía hecha en y desde Galicia, invitando a artistas de la región y artistas internacionales para que trabajaran desde ese lugar.

[5] Una de las iniciativas que se acuerda en las Jornadas fue la escritura del *Libro Blanco de la Fotografía Catalana*, que ve la luz dieciséis años después en 1996 (Zelich, 1996).

[6] El *Mois de la Photo*, organizado a partir de 1980, fue consecuencia directa de las políticas de cuidado patrimonial, de la recuperación de la memoria visual y de los ecos de *Les Rencontres d'Arles*.

[7] *Primavera Fotográfica* fue una iniciativa del Área de Artes Plásticas del Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña. Es cierto que se habían organizado algunos eventos fuera de Cataluña anteriormente, pero el modelo que persiste y el que se extiende por el resto del territorio español es el que,proveniente de Arlés, pasa por el *Mois de la Photo* de París y recala en Primavera Fotográfica. A este respecto puede consultarse la tesis de la autora y Carmelo Vega de la Rosa (2017, p. 650).

En 1985, se organizó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, «FOCO (Fotografía contemporánea en Madrid)». En los tres textos de presentación del catálogo, la reivindicación es la misma, pero con un sentido más general: el reconocimiento de la fotografía dentro del panorama cultural, el apoyo institucional, y la continuidad y permanencia de ese apoyo.

Martín Chirino (VV. AA., 1985), presidente del Círculo por aquellos años, expresaba:

> La voluntad de dotar a la fotografía [...] de la importancia y trascendencia que hoy tiene en el marco de la cultura contemporánea, así como un intento de dar a conocer a un nivel más amplio que el puramente especializado, lo que la fotografía es hoy en el mundo.

Alejandro Castellote y Manuel Santos (VV. AA., 1985), que fueron los organizadores del evento lo hacían en estos términos:

> Confiamos en que suponga un reto al olvido de protagonismos personales y autonómicos en un esfuerzo común por crear un conjunto de actividades que construyan un Mes de Mayo fotográfico que implique a todos los espacios culturales de la capital.

En este sentido, además de una serie de trabajos de fotógrafos ya conocidos en el ámbito nacional como Manel Esclusa o Lee Friedlander en el internacional, se exhibió, en relación con esos «protagonismos autonómicos», la «Fotografía gallega actual» con la misma nómina de autores que en la «Fotobienal de Vigo» el año anterior.

Y, por último, en cuanto a la continuidad, también en «FOCO», Manuel López (VV. AA., 1985), fotógrafo y fundador de la revista *Foto*, escribía:

> Es la hora de ver instalado en Madrid algo serio y estable en fotografía. Esa sigue siendo la asignatura pendiente de las instancias oficiales hacia el hecho fotográfico. Las actividades/flash molan, quizás, pero no duran mucho más que un santiamén.

Durante esta década, comienzan también otras iniciativas —algunas se mantienen hasta hoy— que emulan lo ocurrido en Barcelona con Primavera. Es el caso de la «Bienal de Córdoba», cuyo promotor es el Centro Andaluz de la Fotografía[8]. Comenzó su andadura en 1987 y, en 2023 (imagen 2), celebró la decimoctava edición. Sin grandes pretensiones, la estructura de la bienal sigue siendo la misma desde sus inicios: una sección oficial fundamentada en la fotografía de artistas con reconocimiento internacional, una para fotógrafos y fotógrafas de Andalucía y nacionales en general; actividades, premios y conferencias.

[8] En 1989, el Cabildo de Tenerife funda el Centro de Fotografía Isla de Tenerife; en 1990 se constituye el Centre de Recerca i Difusió de la Imatge; en 1992, la Consejería de Cultura de Andalucía instituye el Centro Andaluz de la Fotografía y la Universidad de Salamanca su Centro de Fotografía, etc.



Imagen 2. Cartel de la «18.ª Bienal de Fotografía de Córdoba» (2023).

En 1991, se celebró la primera edición de «Fotonoviembre Bienal Internacional de Fotografía» por parte del Cabildo de Tenerife, que invitó ese año a David Balsells, fundador de Primavera. De esta manera, la idea vino a ser la misma que imperaba en el resto de las iniciativas: lo histórico, lo contemporáneo, lo internacional, lo local (VV. AA. 1991), las exposiciones, las charlas, etc.

Por lo tanto, la consecuencia, pero también la razón de estas celebraciones, fue la proliferación de «historias locales de la fotografía», exposiciones de fotógrafos pertenecientes a cada región, la recuperación de archivos y estudios fotográficos y, a la vez, la necesidad de generar una reflexión consciente no solo sobre el estado del medio fotográfico sino también de la situación presente. Esto devino, entre otras cosas, en un rápido aumento de los lugares de exhibición, ya que España, tras la dictadura franquista, debía alcanzar, en apenas quince años, la situación que en Francia (el referente directo del contexto español) se había ido construyendo poco a poco.

Si los años ochenta estuvieron dedicados a la puesta en escena de la fotografía como medio artístico —trataba de poner de manifiesto su existencia más allá de su consideración como documento de realidad—, los noventa están dedicados a su difusión hacia el público, hecho entendido como una tarea clave de concienciación cultural, pero también de supervivencia.

Pero esto no fue un fenómeno exclusivo de la fotografía. Por todo el territorio nacional se celebraron bienales de arte que trataron de poner de manifiesto tanto la creación local como la internacional en ese intento de colocar a España y sus regiones en el lugar que no había ocupado durante los cuarenta años de dictadura. En 1987, Joan Fontcuberta (1987) evalúa lo sucedido en España con un pequeño texto en la revista *European Photography*:

> Actualmente, uno de los más típicos fenómenos en la escena fotográfica española es la proliferación de festivales fotográficos locales. Con diferentes premisas, Barcelona, Madrid, Valencia, Sevilla, Bilbao, Vigo, Tenerife, Palma de Mallorca, Zaragoza, Murcia y otras ciudades poseen su propio fotofestival. Los gobiernos de esas ciudades se han dado cuenta de que las actividades fotográficas suponen un gran punto de atención a un bajo coste económico.

Fontcuberta daba buena cuenta de la proliferación de festivales en el ámbito nacional, pero con reticencias y desconfianza en la administración pública que entendía los festivales como hechos puntuales baratos pero llamativos, y no como foros para la creación de estructuras estables.

A finales de los noventa y llegados al año 2000, dos artículos publicados en *Lápiz. Revista internacional de arte* valoraban los veinte años de celebración de festivales en España. Uno de ellos de la mano de la curadora y crítica de arte Marta Gili[9] comienza de la siguiente manera:

> Los festivales son a la cultura como los «tour operators» al viaje: ambos se erigen en traficantes de la mirada ajena. Intermediarios de nuestra experiencia directa, los dos presentan una visión del mundo «prêt a porter», donde priman la apariencia y la comunicación instantánea. Probablemente, habría poco que objetar a ello, siempre y cuando uno sea consciente de que lo que nos muestran no es todo lo que hay y, en muchas ocasiones, ni tan siquiera se trata de lo más atractivo o interesante (Gili, 1998).

Todo el artículo está dedicado al desmontaje de la utilidad de los festivales como medio de difusión, de puesta en valor, de creación y de concienciación del público con respecto a la fotografía. En los mismos términos que lo hiciera Fontcuberta diez años antes, la crítica de Gili (1998) se extendía también a la falta de estructuras sólidas y permanentes que propiciaran el análisis de la cultura visual cambiante propia de un momento en el que las nuevas tecnologías comenzaban a consolidarse. A esta reflexión, le seguía una pregunta inmediata y, a juicio de la autora, pertinente:

[9] Marta Gili estuvo vinculada al Departamento de Fotografía y Artes Visuales de la Fundación La Caixa desde inicios de los años noventa. Fue la directora del Jeu de Paume de París y actualmente dirige la Escuela Nacional de Fotografía de Francia, ubicada en Arlés.

> En un momento en el que la fotografía convencional, la digital, la infografía, el vídeo, Internet, y el mismísimo ciberespacio son lugares comunes de una buena parte de la creación artística contemporánea, ¿qué sentido puede tener el fragmentar esta predisposición universal a utilizar cualquier medio para la creación, la expansión y la comunicación?

En una línea también crítica se expresaba dos años después el investigador José Gómez Isla (2000[10]). Para el autor, la fotografía debía superar su complejo de inferioridad con respecto al resto de las disciplinas y asumir, de una vez por todas, su ya supuestamente consolidada condición:

> Tras años asistiendo a la celebración de festivales de toda índole y motivación, que salpican cada vez en mayor número nuestra geografía, es el momento de plantearse una reflexión en torno al papel que ejercen estos eventos en la actualidad, a su calado social y cultural, a su función didáctica y de promoción, así como a la idoneidad de sus objetivos en el entramado social contemporáneo.

Aun así, y a pesar de estas reflexiones críticas, durante la primera década del siglo XXI se mantuvieron varios festivales de los que habían comenzado en años anteriores y se crearon otros nuevos. Es el caso de Explora Photo de Castilla y León (2000-2010), Encontros Fotográficos de Gijón (desde 2004), FotoEncuentros Festival Internacional de Fotografía de Murcia (2004-2011), PalmaPhoto de Palma de Mallorca (2005-2015), Festival de Fotografía de Olladas (2006-2008), Getxo Photo (desde 2007), Scan Tarragona (desde 2008), Emergent Festival Internacional de Fotografía de Lleida (2008-2012), Latitudes Festival Internacional de Fotografía de Huelva (desde 2009), entre otros. Y más entrados en el siglo, Pa-ta-ta Festival de Fotografía Emergente de Granada (desde 2010); o los últimos en incorporarse a la nómina como Photon Festival de Valencia (2011), Festival Fotográfico Cáceres de Foto (desde 2013), o PhotoAlicante Festival Internacional de Fotografía (2015), entre otros muchos que en los últimos años se han organizado por primera vez.

La curva de crecimiento de celebración de festivales de fotografía es pronunciada, especialmente desde 2008. En este sentido, quizá habría que recuperar las palabras escritas por Fontcuberta tan solo siete años después de la introducción del modelo en España: «Los gobiernos de esas ciudades se han dado cuenta de que las actividades fotográficas suponen un gran punto de atención a un bajo coste económico» (Fontcuberta, 1987). De hecho, es una realidad que el gran aumento se produce a partir de la crisis de 2008 (imagen 3), momento en el que buena parte de la

[10] Este artículo resulta algo superficial y poco trabajado en tanto que el autor, entre otras cuestiones, confunde festival con feria y sitúa el inicio de este tipo de modo de difusión en el *Mois de la photo* de París.

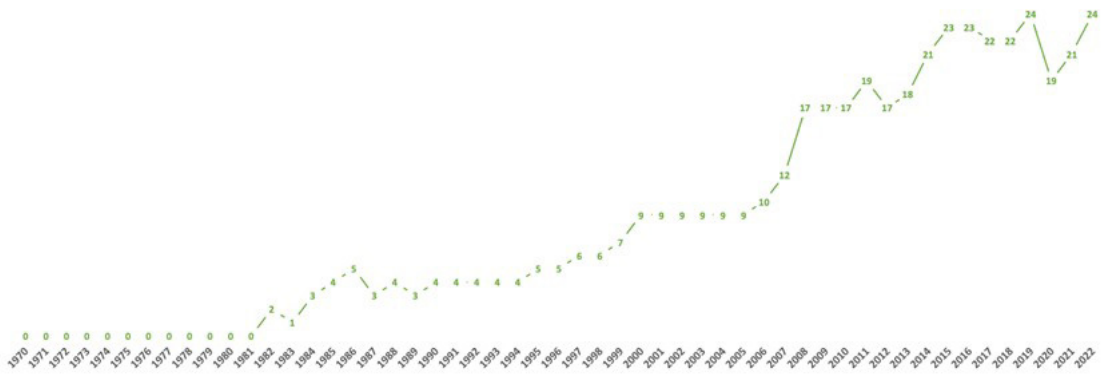


Imagen 3. Gráfico de la evolución de los festivales de fotografía en España desde 1970, año de celebración de los primeros Rencontres d'Arles hasta el año 2022. Elaboración de la autora.

cultura institucional se externaliza a través de subvenciones a pequeñas empresas y asociaciones culturales sin ánimo de lucro.

Conclusiones

Las consecuencias de esta evolución son, en la mayoría de los casos, una precarización del sector cultural externo a las instituciones y la falta o desmantelamiento de estructuras públicas estables que aseguren lo concerniente a la imagen fotográfica, hechos que favorecen la espectacularidad y el optimismo de la participación ciudadana y, sobre todo y muy peligroso, un giro hacia la complacencia del público a partir de propuestas sin riesgo artístico más que a la creación y a la reflexión sobre el estatuto teórico, político y social de la imagen. Esto, en mi opinión, deviene en un empobrecimiento de la fotografía en tanto que elemento fundamental de la modernidad y del momento actual. Además, la diferenciación disciplinaria o, mejor dicho, el apartamiento, tampoco genera espacios de tránsito con respecto a lo artístico.

Alberto Anaut, el director de PhotoEspaña y de La Fábrica (Madrid), enunciaba en el I Congreso Sobre Fotografía (Universidad de Alcalá de Henares, marzo de 2023) a colación de la creación del primer Centro Nacional de Fotografía en España, con un marcado carácter pesimista, que la fotografía seguía siendo «la hermana pequeña de las artes».

Durante la celebración de este congreso queda patente, a partir de iniciativas como FOC (Fotografía Observatorio

Cultural), creada en 2019 por Daniel Belinchón, el malestar producido por estas políticas culturales que se explican a través del análisis propuesto en este texto, así como la adopción de un modelo en términos formales que, como también se expone, no contó con la genealogía necesaria para el afianzamiento de la fotografía en los mismos términos que el resto de las creaciones artísticas.

En *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, el historiador del arte Georges Didi-Huberman (2006) enuncia:

> Ante una imagen, tan antigua como sea, el presente no deja jamás de reconfigurarse [...]. Ante una imagen, tan reciente, tan contemporánea como sea, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse. ¿Cómo estar a la altura de todos los tiempos que esta imagen, ante nosotros [y nosotras] conjuga sobre tantos planos? ¿Cómo dar cuenta del presente de esta experiencia, de la memoria que convoca, del porvenir que compromete?

Este argumento y la evolución de los festivales de fotografía obliga a apelar a la puesta en crisis y a la necesidad de revisión del modelo, dado que, además de todo lo descrito anteriormente, produce una presión (anual o bianual) sobre la creación fotográfica y sobre las fotografías, acuciada por la necesidad de espectacularización y participación que en nada beneficia al pensamiento en imágenes que proponen los proyectos fotográficos.

Bibliografía

Actualités Méditerranée (1975) *Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles*. Instituto Nacional de Audiovisuales de Francia. Disponible en: http://www.ina.fr/video/RAC00004899/rencontres-internationales-de-la-photographie-a-arles-video.html [consultado 16-3-2023].

Bádenes Salazar, P. (2006) *La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística*. Castellón de la Plana: Universidad Jaime I.

Balsells, D (2002) «Casi 20 años después», *Primavera Fotográfica* (suplemento de *El periódico del arte*) 52.

Barrena Delgado, M.ª D. y Vega de la Rosa, C. (2017) *Fotografía en España (1939-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra.

Bourde, Y. (1975) «Mon rôle n'est pas seulement d'aider la culture cultivée, nous déclare M. Michel Guy», *Le monde*, 10 de julio de 1975.

Clarke *et al.*, T. (2011) *Sección inglesa de la Internacional Situacionista*. Logroño: Pepitas de calabaza.

Coleman, A. D. (1994) «Arles does itself proud. A Rencontres diary 1994», *European Photography*, 56, pp. 9-12.

Didi-Huberman, G. (2006) *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

García Vázquez, C. (2004) *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gili, M. (1998) «Cuanto más vemos, menos sentimos», *Lápiz. Revista internacional de arte*, año XVII, 143, pp. 40-43.

Gómez Isla, J. (2000) «Los festivales de fotografía a examen», *Lápiz. Revista internacional de arte*, año XIX, 165, pp. 60-67.

Fontcuberta, J. (1987) «Letter from Spain», *European Photography*, 32, pp. 12-13.

Gautrand, J. C. (1999) *Avoir 30 ans. Croniques arlesiennes*. Arlés: Acte Sud.

Perniola, M. (2007) *Los situacionistas: Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Acuarela, A. Machado Libros.

Morell, G. (2005) «Entre art et culture. Politique institutionnelle et photographie en France, 1976-1996», Étude Photographiques, 16, pp. 32-40. Disponible en: https://etudesphotographiques.revues.org/715 [consultado 16-3-2023].

Morell, G. (2003) «La figure de l'auteur», Étude Photographiques, 13. Disponible en: http://etudesphotographiques.revues.org/350 [consultado 16-3-2023].

Soir 3, (1979) *Le festival de la photo d'Arles*. Instituto Nacional de Audiovisuales de Francia. Disponible en: http://www.ina.fr/video/DVC7908140401/le-festival-de-la-photo-d-arles-video.html [consultado 15-8-2015].

Sontag, S. (2009) *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.

VV. AA (2000) *Primavera Fotogràfica*. Barcelona: Ajuntament.

VV. AA. (1991) *Fotonoviembre. Bienal Internacional de Fotografía de Tenerife*. Tenerife: Cabildo.

VV. AA. (1985) *III Fotobienal de Vigo*. Vigo: Concello de Vigo.

VV. AA. (1985) *FOCO. Madrid. Fotografía Contemporánea*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

VV. AA. (1984) *I Fotobienal de Vigo*. Vigo: Canbranco.

Zelich, C. (coord.) (1996) *Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.

UN PROYECTO DE GALERÍA Y MUSEO FOTOGRÁFICO DE DOMÈNECH I MONTANER

María de los Santos García Felguera
Universidad Pompeu Fabra

Resumen

Luis Domènech i Montaner, siendo todavía estudiante de Arquitectura en Madrid, proyectó una *Galería y Museo fotográfico*, cuyos planos se conservan en el Colegio de Arquitectos de Cataluña (COAC). La originalidad de la propuesta en una fecha tan temprana (los primeros años setenta del siglo XIX) y la complejidad de la misma hablan del conocimiento profundo de los museos que tenía el joven (especialmente del Museo del Prado) y de la importancia que la fotografía tenía para que él ya desde sus comienzos en la profesión. Esa importancia fue creciendo con los años y Domènech i Montaner practicó la fotografía en diversos ámbitos, hasta dejar un fondo fotográfico muy importante relacionado con sus estudios de arquitectura antigua, con los motivos decorativos de su propia obra y con su familia.

El artículo analiza el proyecto y los conocimientos que Domènech i Montaner pudo tener de galerías fotográficas en Barcelona y en Madrid, ciudades en las que había residido hasta entonces, y lo que pudo conocer a través de manuales de fotografía, sin que ninguno de estos conocimientos pueda explicar la excepcionalidad de la *Galería y Museo fotográfico* a nivel nacional e internacional.

Abstract

The architect Luis Domènech i Montaner, while an Architecture student in Madrid, designed a “Photographic Gallery and Museum”, whose plans are kept at the Colegio de Arquitectos de Cataluña (COAC). The originality of the proposal at such an early date (the first seventies of the 19th century) and its complexity speak about the deep knowledge this young man had about museum buildings (especially the Prado Museum) and also about the importance that photography had for him from his first steps in the profession. That importance grew over the years and Domènech i Montaner practiced photography in different fields. He left a remarkable photographic collection

related to his studies in ancient catalan architecture, to the decorative motifs of his own work and also related to his family.

The article analyzes the project and the knowledge that Domènech i Montaner could have had of photographic galleries in Barcelona and Madrid, cities where he had lived until then, and what he was able to learn through photography manuals or some other ways. None of these knowledges can explain the exceptionality at a national and international level, of this "Photographic Gallery and Museum".

Palabras clave

Fotografía, galería, arquitectura, siglo XIX, Domènech i Montaner.

Keywords

Photography, gallery, architecture, XIXth. century, Domènech i Montaner.

Introducción y metodología

El primer proyecto conocido del arquitecto Luis Domènech i Montaner[1] es una *Galería y Museo fotográfico*, temprano y excepcional, por lo que sabemos hasta ahora. Porque a principios de los años setenta no era habitual en España levantar edificios con esta doble finalidad —museo y galería fotográfica— ni con la envergadura de este.

Nuestro objetivo es encontrar el lugar de este proyecto, para lo cual —además de analizarlo— veremos qué galerías de retrato pudo haber visto el joven Domènech i Montaner tanto en Barcelona como en Madrid, qué manuales pudo haber leído y qué otros edificios con fines similares se levantaron en España y en Europa por los mismos años. Todo con el fin de contribuir a poner nuestra historia de la industria fotográfica y de la fotografía en el lugar que se merece.

En España, como en el resto de Europa y en Estados Unidos, se levantaron galerías acristaladas para retrato en las azoteas desde finales de los años cincuenta del siglo XIX (algunas incluso antes) hasta los años veinte de la siguiente centuria, y pervivieron hasta los cincuenta del siglo XX, cuando la mayoría se desmontaron[2].

Por otra parte, algunos fotógrafos —o empresas fotográficas— con medios económicos levantaron edificios enteros destinados al negocio del retrato. En España fueron pocos

[1] Domènech i Montaner, Lluís, "Galería y museo fotográfico", planta principal y alzado, tinta y acuarela sobre papel Canson, 95 x 62 cm, Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña (COAC), Archivo histórico, CAT AHCOAC-B, H117 D /7/292.

[2] De algunas todavía quedan huellas (García Felguera, 2021).

casos y menos aún los arquitectos importantes que diseñaron este tipo de construcciones, pero hubo algunos, como Francesc Rogent i Pedrosa (Barcelona, 1864-1898), que proyectó en las Ramblas de Barcelona el edificio para la compañía Napoleón (1893) (García Felguera, 2011).

El edificio

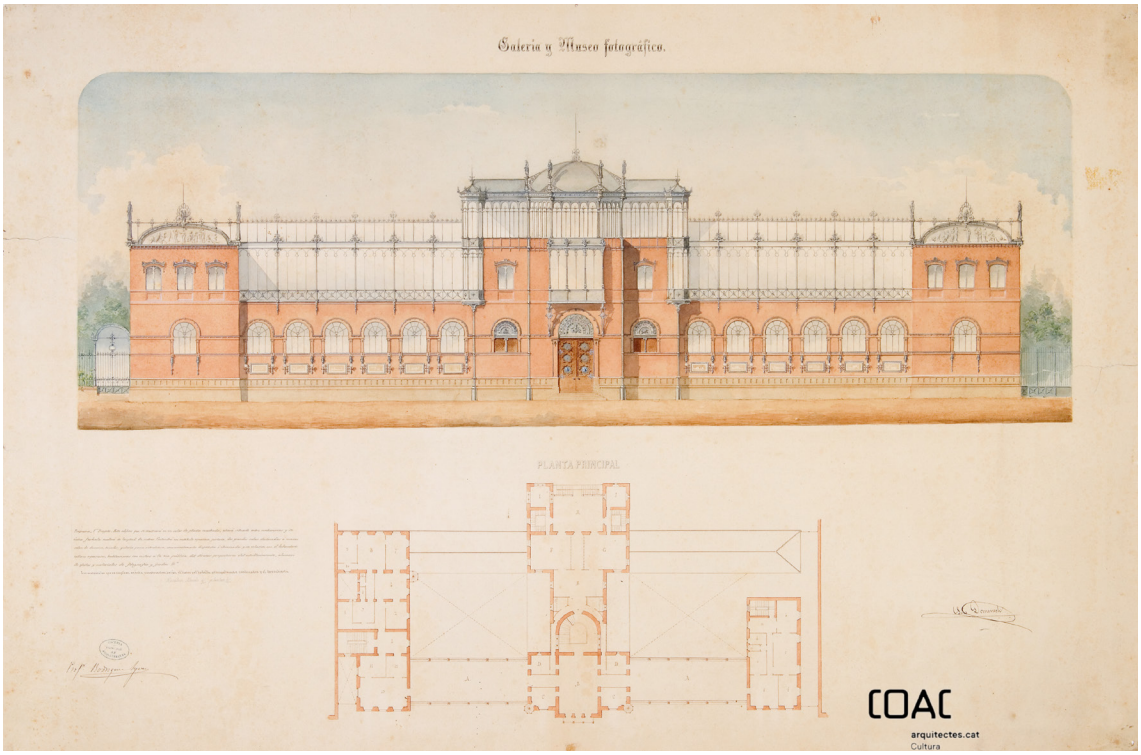
Luis Domènech i Montaner (1849-1923) proyectó un gran edificio para *Galería y Museo fotográfico* (imagen 1) durante sus años de estudiante en Madrid. Teniendo en cuenta que el catalán obtuvo el título de arquitecto en diciembre de 1873[3] y había entrado en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1871[4], debió de proyectar esta *Galería y Museo fotográfico* en 1872 o 1873. Como trabajo de estudiante, el proyecto lleva el sello de la Escuela especial de arquitectura de Madrid y la firma del profesor Emilio Rodríguez Ayuso (Madrid, 1845-1891), que lo era desde 1869 (Navascués, 1973). Por los años en que el estudiante proyecta su *Galería y Museo fotográfico*, el profesor construía con Enrique María Repullés (Madrid, 1845-1922) la *Escuela modelo* (1869-1884) en la plaza del 2 de mayo de Madrid, usando ladrillo visto y un lenguaje ecléctico (Fernández y González, 1884, pp. 268, 274, 275), hoy irreconocible por las modificaciones posteriores.

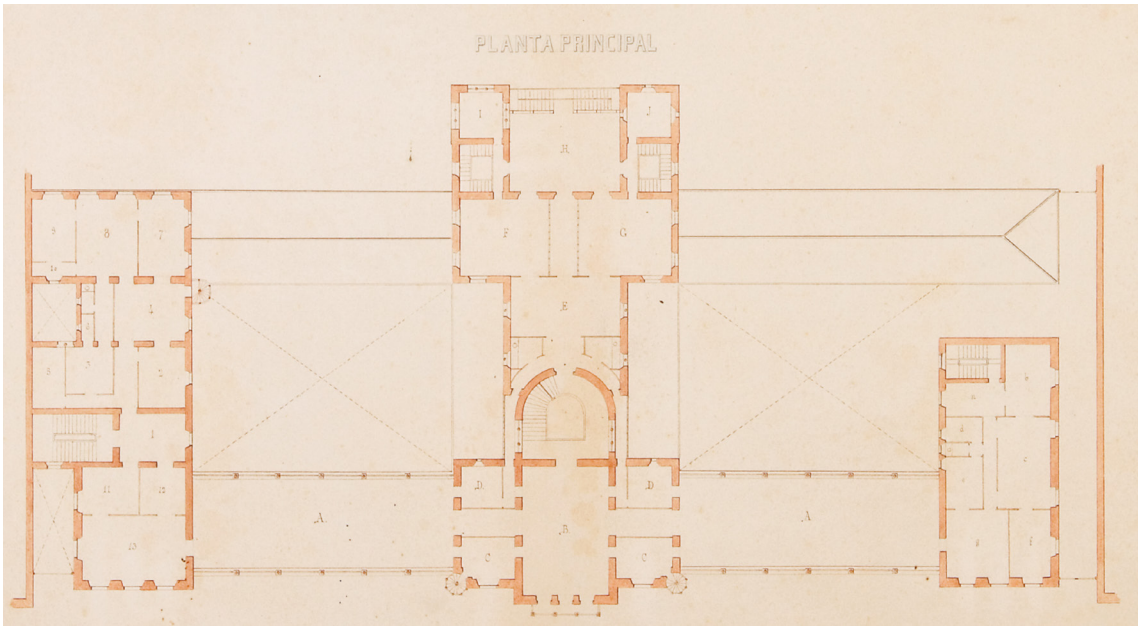
De la *Galería y Museo fotográfico* solo se conserva en el Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña el dibujo de planta y alzado (a escala de 1/100 para el alzado y 1/200 para la planta), con una pequeña leyenda. Se ha reproducido en varias ocasiones (Sala, *et al.*, 2013, p. 34; Domènech Girbau, 2018, p. 63; Cruz Guáqueta, 2021, p. 41), pero nunca se le ha dedicado un estudio y, desgraciadamente, no hay memoria que explique a qué corresponden cada una de las letras y los números de la planta (imagen 2). Se trata de un edificio de ochenta metros de fachada, situado entre medianeras, de planta cuadrada y hecho a base de hierro y ladrillo, combinados y al descubierto, según las palabras del propio arquitecto. Tiene un vestíbulo amplio y una portería, dos grandes salas para museo, un salón de descanso, un tocador, una galería de retrato, convenientemente iluminada, y, junto al laboratorio, talleres espaciosos, almacenes para los objetos y materiales de la fotografía, jardín y habitaciones (vivienda) con vistas a la calle para el director propietario.

La planta longitudinal, que se desarrolla paralela a la calle, recuerda la disposición del Museo del Prado (1785-1787) de Juan de Villanueva (1739-1811), el edificio más importante de la ciudad destinado a museo y uno de los más prestigiosos de toda la arquitectura española. Como este, el proyecto de Domènech lleva un cuerpo principal central y dos laterales, unidos a él

[3] «Registro donde se anotan los discípulos de la Escuela especial de Arquitectura que han sido examinados y aprobados por esta Real Academia con arreglo al Reglamento aprobado por Su Majestad en 17 de mayo de 1848 para obtener el título de arquitectos». 1851-1900, fol. 98v. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, signatura 3-154. Doy las gracias a doctora Esperanza Navarrete, archivera de la RABASF.

[4] Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración (AGA), 31. 14752, Expediente 0030. Domenech y Montaner, D. Luis, Arquitectura, Caja 14752, 4785-30.


Galeria y Museo fotografico.
PLANTA PRINCIPAL
COAC
arquitectes.cat
Cultura

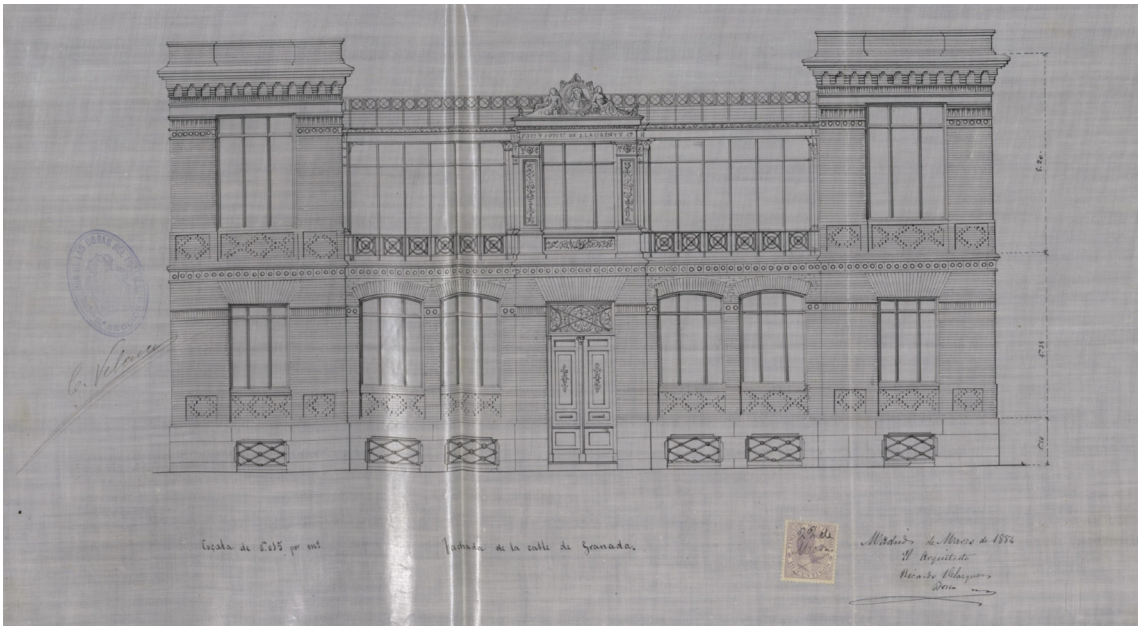

PLANTA PRINCIPAL

por galerías —de ladrillo y cristal en la planta baja, y de hierro y cristal en la planta superior—. También en planta, frente a la entrada, el cuerpo central acaba en un ábside, como el museo del Prado; aunque en el caso catalán el ábside no sobresale al exterior sino que forma parte del interior. Todavía hay otros recuerdos del Prado, como los frontones (en este caso curvos) que rematan los dos cuerpos laterales. El lenguaje es el del eclecticismo, con un uso generoso del cristal y el hierro.

Si pensamos en edificios más cercanos en el tiempo, la misma estructura de tres cuerpos y galerías de unión tiene el palacio para la exposición nacional de minería, conocido como Palacio de Velázquez (1881-1883) de Ricardo Velázquez Bosco (1843 -1923), en el Retiro de Madrid, hecho también en lenguaje clasicista y con ladrillo visto como elemento principal; aunque la presencia del cristal, muy superior en la *Galería y Museo* recuerda más a otro palacio, levantado para la exposición general de las Islas Filipinas, el Palacio de cristal (1887) del mismo arquitecto (1887), ambos posteriores a la *Galería y Museo fotográfico*. Pero el edificio más próximo al que nos ocupa es también uno destinado a la fotografía: el que Velázquez Bosco proyectó en el año 1884, en Madrid para la empresa Laurent y Cía, que albergó los «talleres de estampación» y la vivienda de la familia (imagen 3); un edificio que todavía sigue en pie como instituto de enseñanza media en la esquina de las calles Granada y Narciso Serra (Baldellou, 2010).

Imágenes 1 (p. anterior, arriba) y 2 (p. anterior, abajo, detalle de la planta). Luis Domènech i Montaner, *Galería y museo fotográfico*, planta principal y alzado, dibujo a tinta y acuarela sobre papel Canson, 95 x 62 cm, Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña (COAC), Archivo histórico.

Imagen 3. Ricardo Velázquez Bosco, *Talleres para Laurent y Compañía en Madrid*, dibujo a tinta negra sobre papel entelado, 0, 40 x 0,40, 1884. Madrid, Archivo de la Villa: ASA, 6-386-21.



En el caso de Laurent, y como es lógico en un proyecto que no es un trabajo de estudiante, la información sobre el edificio es más completa:

> La casa que se trata de construir, destinada a habitación y talleres de estampación del establecimiento fotográfico de los Señores J. Laurent y Cª en el solar situado en la calle de Granada esquina a la de Narciso Serra, constará de piso de sótanos de 4 m de altura, de planta baja de 4,35 m de altura y de planta principal en la cual ... estará situada la galería y los talleres de tirage (sic). La construcción será toda de fábrica de ladrillo recocho en sus paredes y los pisos con viguetas de hierro de 0,16 m de altura. Las fachadas, cuyo espesor será de 0,85 m, constarán, primero de un zócalo de piedra sillería (sic) hasta la altura de 1,20 m sobre el que se levantará el resto de la fachada construida de ladrillo fino al descubierto y sus impostas y cornisas decoradas con azulejos o placas de ladrillo esmaltado[5].
>
> La casa estará, por la parte de la calle de Granada, precedida de un pequeño jardín ... y, por lo tanto, retirada 5 m de la línea de la calle, cuya línea se cerrará con una verja de hierro colocada sobre un zócalo de sillería.

Con todo, el expediente no incluye la planta en forma de U, abierta por la parte trasera (la sur), ni la memoria indica la distribución interior. El proyecto también contempla la vivienda de la familia, colocada en un lateral, el de la calle Narciso Serra, que inicialmente tenía una planta menos. En la parte alta del cuerpo central había un rótulo con la leyenda «Fot(ografía) y fotot(ipia) de J. Laurent y Compañía» y un escudo con un busto.

Construido también en ladrillo y cristal, el edificio de Laurent tiene sin embargo un aire más industrial, de lugar de trabajo —«residencial y fabril», dice Baldellou (2010, p. 45)— que el de Domènech i Montaner, que ofrece más bien el aspecto de un museo o de un edificio representativo, algo en lo que influye el lenguaje ecléctico que emplea.

Otras galerías

No abundan los edificios de nueva planta, aislados, a nivel de suelo y destinados a galería fotográfica. Existe el Chalé de Golegâ (imagen 4) (en Santarem, Portugal), mandado construir por Carlos Relvas (1838-1894) a principios de los años setenta (1871-1875) al arquitecto Henrique Carlos Alfonso y que se inauguró en septiembre de 1876[6].

Estrictamente contemporáneo al estudio de Domènech i Montaner, el «chalé» portugués es una construcción aislada, longitudinal, de dos plantas, con tejado a dos aguas y aspecto de iglesia medieval; una galería acristalada acabada en forma de ábside ocupa casi toda la planta superior, a excepción de

[5] Dibujo a tinta negra sobre papel entelado.0, 40 x 0,40. Firmado en marzo de 1884. Madrid, Archivo de la Villa: ASA, 6-386-21.

[6] Casa-Estúdio Carlos Relvas. Golegâ, Portugal, http://www.casarelvas.com/site/pt/php/casa_estudio.php (Mesquita *et al.*, 2003; Salvado Fonseca, 2012).



Imagen 4. Henrique Carlos Alfonso, *Casa-Estudio de Carlos Relvas*. Golegâ, Portugal, 1871-1875, Foto Escalada, 2019.

un vestíbulo. El arquitecto portugués opta por los mismos materiales que el catalán (hierro y cristal, como era lógico en esos años), pero en un lenguaje diferente: el neogótico. En Golegâ la estructura metálica permite que los cristales cubran por completo las dos paredes, el tejado y parte del ábside, mientras el enfoscado del ladrillo permite al arquitecto aplicar una decoración historiada a la fachada, con cresterías, relieves y motivos alusivos a la fotografía (angelotes con cámaras y bustos de Daguerre y Niepce). Este «chalé», concebido para los trabajos de fotografía —con sala de pose, laboratorios, talleres, almacenes, etc.— y levantado en su honor, como un monumento, «una catedral» de la fotografía (Salvado Fonseca, 2012, p. 262), sirvió también de vivienda a su propietario, cuando le vinieron mal dadas[7]. Hoy está restaurado y se puede visitar.

En España hay que esperar hasta bien entrados los años ochenta del siglo XIX para encontrar grandes galerías fotográficas, levantadas con lujo (García Felguera, 2007a; Fernández Rius, 2011, pp. 159-166), aunque la mayoría forman parte de otros edificios, como la de la firma Napoleón (1893-1894), que incluía espacios dedicados al negocio fotográfico (dos plantas, con dos salas de pose acristaladas, un jardín y laboratorios) y tres plantas de viviendas (una para la familia y dos para alquilar) (García Felguera 2007b), o la de Antonio Esplugas Puig (1852-1929) en Barcelona (plaza de Cataluña con Paseo de Gracia 25, sobre el café Alhambra), de 1893, obra de

[7] Entre 1888 y 1894, tras cerrar las galerías de cristales, que se volvieron a abrir en la restauración, acabada en 2007.

Joan Baptista Pons Trabal (1855-1928) (*La Vanguardia*, 1893, p. 2, citado en Fernández Rius, 2011, pp. 248-251).

En 1885 Pau Audouard Deglaire (1856-1918), como «Audouard y Cía», construyó un pabellón para taller de fotografía en la Gran Vía de las Cortes Catalanas, entre la Rambla de Cataluña y el paseo de Gracia; José Amargós Samaranch (1849-1918), el autor del invernadero del parque de La Ciudadela (1884), fue el maestro de obras y Juan Larrau, el ingeniero (AMAB, 1885). El pabellón no pasaba de ser «un pequeño edificio de planta baja, sin habitación de ninguna clase, destinado para galería fotográfica». El exterior era muy sencillo, de estilo clasicista y con tres vanos que corresponden al vestíbulo —el central—, una sala a un lado y un despacho al otro; detrás del vestíbulo estaba el salón —una amplia sala de espera—, y a los lados un cuarto (de revelar) y otro para arreglarse, con un lavabo detrás. La galería para retratar ocupaba todo el fondo del terreno y se extendía aún más por la parte izquierda. El edificio se reformó en 1904 y se derribó en 1906. Años después, el mismo Audouard le encargaría su estudio a Domènech i Montaner en la casa Lleó Morera.

Por el lugar donde estaba situado el taller de encuadernación de Pere Domènech i Saló (1821-1873), padre de Luis Domènech i Montaner (en la Rambla de Santa Mónica número 2) y el domicilio familiar (calle Ferrán 40, luego Nou de San Francesc 15), el joven Luís pasaría cada día por el antiguo estudio de los Napoleón y por el de Oscar Audouard (el padre de Pablo), que estaba en el número 10 de la Plaza Real. Precisamente de este estudio se conserva un retrato de Luis con su amigo José Vilaseca i Casanovas (Barcelona, 1848-1910), con el que empezó a trabajar como arquitecto. Al dorso de la fotografía se puede leer impreso: «Oscar. Fotógrafo hispanoamericano Plaza real o nacional, 10, Barcelona», y a mano la dedicatoria a María Roura, cuando todavía estaban prometidos: «Recuerdo de mi más querido amigo, quizás mi único amigo. Lo dedica a su único amor, a María Roura, su prometido esposo Luis Domenech y Montaner» (imagen 5). El arquitecto unía así a las dos personas más importantes de su vida en esos años: su amigo y su prometida, con quien se casó el 10 de mayo de 1875.

Otras galerías que pudo conocer y en las que pudo retratarse Domènech i Montaner durante su juventud barcelonesa[8] eran las de la Rambla del Centro 36-38, junto al Teatro Principal, construida para el conde de Vernay en 1861, por el arquitecto José Simó Fontcuberta (Escalada Sardina y García Felguera, 2022) y por la que pasaron numerosos fotógrafos; esta y otras

[8] Hasta ahora no existen otros retratos de Domènech i Montaner. Confiamos en las instituciones dedicadas al estudio del arquitecto (Fundación Lluís Domènech i Montaner, Centro de estudios, Casa Museo en Canet de Mar).



Imagen 5. Retrato de Luís Domènech i Montaner con su amigo José Vilaseca, «Oscar. Fotógrafo hispanoamericano. Plaza real o nacional, 10, Barcelona», tarjeta de visita, anterior a 1875, Fundación Domènech i Montaner.

Imagen 6. *Academia de Ciencias*, 1890-1899. Jose Esplugas Puig. Imagen propiedad de Arxiu Fotogràfic de Barcelona.



muchas —repartidas entre la Plaza de Palacio y las Ramblas— respondían al mismo esquema de cabaña de cristal sobre la azotea o el tejado (imagen 6).

En los dos años que pasó en Madrid, Domènech conoció sin duda la galería de Laurent, establecida en el tejado del número 39 de la Carrera de San Jerónimo (desde 1858)[9], y el estudio fotográfico de Alonso Martínez y Hermano, junto a la Puerta del Sol (con entrada por Montera 45 y 47), abierto en 1858 y muy lujoso, según las crónicas (*La Esperanza*, 1858, pp. 3-4), pero que formaba parte de un edificio dedicado a viviendas. Según sus propias palabras, el joven vivió durante su tiempo de estudiante en «una posada de la costa del Alcazar» (sic) (Domènech i Montaner 1878); es decir, cerca del palacio real y del barrio donde se situaban la mayor parte de las galerías.

Además, Domènech i Montaner pudo tener noticias de otras galerías fotográficas fuera de España, bien por viajes propios o de amigos, o por la prensa.

La mayoría de las galerías que se construyeron, como las que ofrecen los manuales, eran estudios sencillos, aunque estuvieran en tierra, como el de Paul Augustin Gueuvin en París, de 1861 (rue de la Cassette, número 20), elegante y de dos pisos, pero que no dejaba de ser una cabaña de cristal (foto c. 1865, Bibliothéque de la ville de París[10]); o el de Adam Salomon en el jardín de la casa que compró en 1863 (rue de la Faisanderie) y funcionó entre 1865 y 1870; o el de Claude-August Crommelin (1840-1874) en Amsterdam, en el jardín de su casa de Herengracht 132, donde se retrató con el perro en 1864[11]. Sencillo era también el de Robert D. Clapperton en Selkirk (Escocia), levantado en 1867 en el jardín, que funcionó hasta 1983 (Mitchell, 1981) y se pudo visitar hasta 2015[12].

Para encontrar edificios tan suntuosos como el que propone Domènech i Montaner, hay que pensar en los de Mathew Brady en Nueva York (1853) (García Felguera, 2021, pp. 88-89) o los de Nadar y Disdéri en París. En 1860 Nadar añadió dos pisos a un edificio preexistente (en el bulevar de las Capuchinas 35, situado entre medianeras), revistió la fachada de vidrio y colocó el primer anuncio luminoso de París, obra del padre de los Lumière (Antoine, 1840-1911). Funcionó hasta 1872, pero ocupaba solo algunos pisos, no todo el edificio[13]; destruido en 1993, hoy solo queda la fachada de vidrio. También Disdéri reformó su estudio (abierto en 1854) (Lacan, 1854) en el bulevar de los Italianos en la primavera de 1860[14] (Halbeer, 1860, pp. 252 y 254; Lacan, 1860, p. 53) (imagen 7) y

[9] (Jiménez Díaz, Muñoz Sánchez y Teixidor Cadenas 2018).

[10] Dejó el anterior en el bulevar de los italianos 11 porque era muy caro. Este funcionó entre 1862 y 1867. (McCauley, 1994, p. 68).

[11] Positivo en papel albuminado, 105×173 mm. Álbum de fotos de Robert Daniel Crommelin (1841-1907) (RP-F-2013-22-229).

[12] El material lo conserva la compañía de seguros HUB. Hasta el cierre había información en The Robert D. Clapperton Photographic Trust. https://www.facebook.com/RobertClappertonTrust.

[13] Había también una tienda de vestidos en el primero y otras en la planta baja.

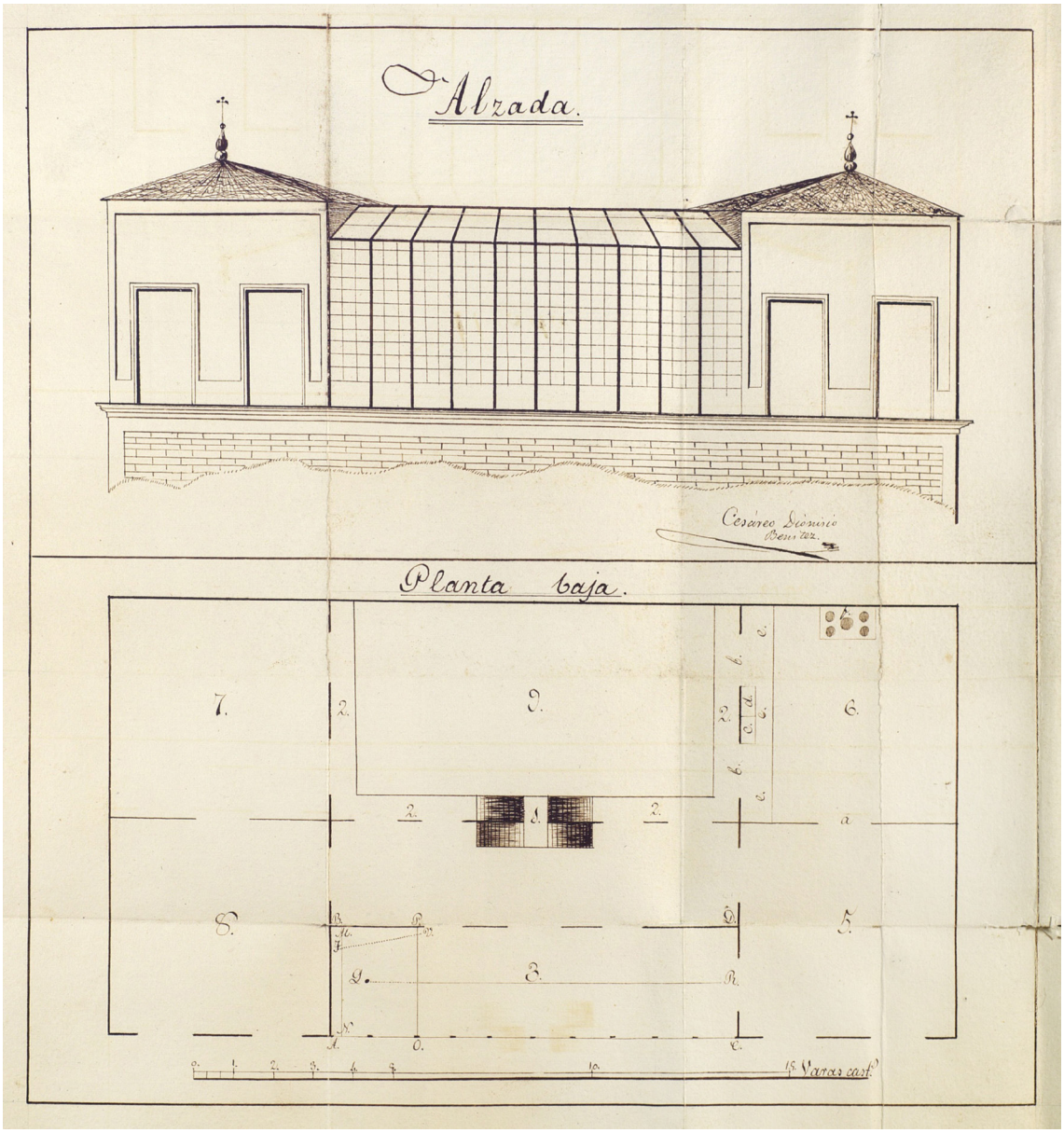
[14] (Halbeer 1860: 252, 254); (Lacan 1860, p. 53).



Imagen 7. El estudio fotográfico de Disdéri en el boulevard des Italiens, grabado, Halbeer, «Les nouveaux salons de M. Disdéri», *Le Monde illustré*, 14 de abril, 1860.

lo tuvo abierto hasta 1871. Tanto uno como otro tenían techos pintados, esculturas, maderas nobles, porcelanas de Sèvres, una escalera china (Nadar) y una puerta árabe (Disdéri). También Pierre Petit levantó un pabellón provisional muy lujoso para la Exposición Universal de París de 1867 que —como a Nadar y Disdéri los suyos— casi le lleva a la ruina (McCauley, 1994, pp. 286, 288).

En París la prensa especializada (la revista *La Lumière*) se ocupó de estos y otros estudios, y sus decoraciones, como el de Claudet en Londres (Anónimo, 1854; Lacan, 1855); pero también lo hizo la prensa ilustrada (*Le monde illustré* en Francia, el *Morning Herald* en Londres y el *Daily News* en Nueva York) por la que Domènech i Montaner pudo tener noticias de ellos.



Manuales

Tampoco los manuales que ofrecen modelos de galerías fotográficas incluyen grandes edificios, como el proyectado por Domènech, entre sus ejemplos. Las que aparecen suelen ser galerías pequeñas, situadas en una azotea o, aunque estén en tierra, mucho más modestas. La que propone, por ejemplo, Cesáreo Dionisio Benítez, en un manuscrito de 1859[15] (imagen

[15] Barcelona, Biblioteca de Cataluña, MS 938, Cesáreo Dionisio Benítez, *Manual de fotografía*, 1859; (Riego, 2003).

8), tiene dos cuerpos laterales en forma de torres, unidos por una galería acristalada. No va mucho más allá en 1862 Ángel Díaz Pinés (Manzanares, Ciudad Real, 1825-Madrid, 1869), un pintor de decorados que fue también fotógrafo, y publicó un *Manual práctico de fotografía* en Madrid (Imprenta de D A. Santa Coloma) (Díaz Pinés, 1862), para «entretener ratos de ocio y satisfacer mi curiosidad de artista», y porque «no sé que se haya escrito nada entre nosotros sobre fotografía». El libro dedica un par de párrafos a la galería fotográfica (p. 12), aunque sin dar muchos detalles, más allá de indicar que debe ser larga, clara y orientada al norte.

Fuera de España, Désiré van Monckhoven, que publicaba tratados de fotografía desde el año 1855, en la edición de 1863 de su *Traité général de photographie* (Monckhoven, 1863) dedica diez páginas a la galería de cristales («L'atelier vitré») y las ilustra con ocho ejemplos, tanto de exteriores como de interiores de distintas formas, tamaños y decoraciones (pp. 98-108, figs. 81-88). Otto Bühler (1869) en *L'atelier et l'appareil du photographe. Guide pratique pour la connaissance de la construction et de l'aménagement des serres, des locaux de travail photographique et du laboratoire*[16] pone ejemplos de talleres de ciudades europeas (Tafel 2 y 3, pp. 30-31, 36-37), pero ninguno se parece al proyecto de Domènech i Montaner. Hermann Vogel en su *Handobook of the Practise and Art of Photography* (1871) dedica el primer capítulo, «The arrangement of the Gallery» (pp. 17-36) a las galerías de vidrio y propone algunos modelos alemanes de galería, pero tampoco edificios enteros (p. 34).

Ni siquiera entre los manuales posteriores al proyecto de Domènech i Montaner aparecen este tipo de edificios. William Heighway, en su *Practical Portrait of Photography. A Handbook for the Dark Room, the Skylight* (1876) simplemente ofrece un pequeño modelo de galería (p. 60). Paul Eduard Liesegang en sus *Notes photographiques* (1878, pp. 121-143) propone varias galerías acristaladas, pero no edificios completos, mientras reconoce que «es imposible dar una fórmula exacta para la construcción de un taller fotográfico» y da ejemplos de algunas que ya existen en Europa y América (p. 123): desde una pequeña casa de cristal en Viena (p. 131) a las lujosas salas de Rejlander en Londres (p. 133) o Reutlinger en París (p. 137), además de otras en Estados Unidos y Canadá, casi todas con unas dimensiones entre 12 y 15 metros, muy alejadas de los 80 que propone Domènech. Estos manuales se siguieron publicando a lo largo de los años ochenta y noventa (Pritchard, 1882; Picatoste, 1882, pp. 45-61; Londe, 1888, pp. 61-64) y todavía la revista fundada por Kaulak, *La fotografía*, dedicó unas

[16] También se publicó en alemán; facsímil Hannover, 1994.

Imagen 8 (p. anterior). Cesáreo Dionisio Benítez. *Manual de Fotografía* 111, 1859, manuscrito, Biblioteca de cataluña.

páginas a las galerías en 1903, 1904 y 1914 (1903, pp. 33-39; 1904, pp. 161-167; 1914, pp. 9-12; citado en Sánchez Vigil, 2016).

Por otra parte, entre los libros de Domènech i Montaner que conserva la biblioteca del COAC (Barcelona) no hay ninguno de estos manuales ni otros que tengan que ver con la fotografía, con galerías, museos o retratos fotográficos.

Parece evidente que en el proyecto de Domènech i Montaner el término museo no alude a un museo de fotografía en el sentido en el que podemos pensar ahora, sino a la exposición de fotografías realizadas por el fotógrafo en la propia galería o fuera de ella. De hecho, el arquitecto escribió un texto veinte años después en el diario *La Renaixensa* («De com se pot fer lo museu de la Història a Barcelona») (1892, pp. 1661-1663) en el que no habla del edificio que debería albergar dicho museo, sino del contenido, de las colecciones que lo podían formar, sin aludir a este proyecto temprano.

Sin embargo, como Domènech i Montaner añade el nombre de museo al de galería, vale la pena recordar que los dos grandes museos británicos —el Kensington (V&A desde 1899) y el British Museum de Londres— tuvieron un gabinete de fotografía muy pronto y una persona encargada «oficialmente» de hacer las fotografías.

En 1853 se abrió el Kensington Museum y desde entonces su fotógrafo oficial fue Charles Thurston Thompson (1816-1868), nombrado por el primer director, Henry Cole. A la muerte de Charles en 1868, le sucedió su hermana Isabel Agnes Cowper (1826-1911), que ya había trabajado con él como ayudante desde 1860, y sería responsable del departamento hasta 1891 (Lederman, 2013). En una de sus fotografías, una *Naturaleza muerta*, de 1880, aparece reflejado sobre el vidrio de una botella el techo de cristal curvo de la galería donde se tomó la foto (Lederman, 2019). La fotografía se usaba en el Kensington Museum, desde su nacimiento, para documentar los objetos, para la enseñanza e incluso para los exámenes (como esta naturaleza muerta). Otro tanto sucedía en el British Museum, de cuyo departamento de fotografía se ocupó Roger Fenton (1819-1869) entre 1853 y 1862. El estudio estaba todavía en pie en los años ochenta del siglo XX, usado por un dibujante, y se tiró en los años noventa[17].

[17] Hay una fotografía en el blog del British Museum (2021).

Conclusiones. Domènech i Montaner y la fotografía

El interés de Domènech i Montaner por la fotografía es bien conocido y ha sido estudiado en los últimos años (de la Fuente, 2019). Fotografió monumentos románicos (Granell y Ramon,



Imagen 9. Domènech i Montaner, *Tía y sobrina*, mayo de 1910, placa de vidrio, de un par estereoscópico, Canet de Mar, Archivo Municipal.

2006; Castiñeiras y Ylla-Català, 2006), durante sus viajes de investigación con su hijo y con alumnos; flores y plantas que le pudieron ser útiles para la decoración de los edificios (Sala *et al.*, 2013) y también hizo algunas fotografías familiares (imagen 9). Usaba la fotografía para sus investigaciones y para la docencia en la Escuela de Arquitectura, que dirigió a lo largo de veinte años (1900-1919) y donde creó un laboratorio fotográfico con Antonio María Gallisà (1861-1903), en el que él mismo revelaba (Fernández Rius, 2013, pp. 153-154), además de formar una colección de fotografía para la Escuela (Cruz Guáqueta y Rodríguez Pedret, 2017).

Sabemos que Domènech i Montaner usaba fotografías al menos desde finales de los años setenta: *La Historia general del arte*, que le encargaron en 1878 las lleva; las utilizó en una conferencia que dio en abril de 1879 (Fernández Rius, 2013, p. 153); en 1883 firmó una placa de vidrio (una cabeza de león de Arturo Mélida)[18] y siempre estuvo cerca de impresores y fotógrafos. En 1893 proyectó una galería fotográfica para su sobrino, el pintor y decorador Ricardo Cammany (Capmany) Roura (1873-1947) —hijo de Francisca Roura, hermana de su esposa— en la azotea de la calle Escudellers número 8, esquina

[18] Negativo de vidrio, 13 x 18 (De la Fuente, 2019, p. 35).



Imagen 10. Eusebi Arnau, *Alegoría de la fotografía*, fachada de la casa Lleó Morera, 1905, modelo en yeso, Canet de Mar, Casa-Museo Domènech i Montaner.

con el Pasaje de la Paz[19], el edificio del café Torino, que era propiedad de Francisca; proyectó la Casa Thomas (1895-1898) en Barcelona (calle Mallorca, 293) para el impresor Joseph Thomas y Bigas (1852-1910), y diseñó la reforma de la casa Lleó Morera en el Paseo de Gracia para instalar el estudio fotográfico de Pau Audouard en 1905 (Fernández Rius, 2013, pp. 215-224). En las dos últimas hay elementos decorativos alusivos a la fotografía: los niños de los capiteles de entrada a la Casa Thomas (manejando la cámara y trabajando en el proceso de fotograbado) y la mujer con cámara fotográfica en la casa Lleó Morera (imagen 10). Sabemos que tuvo varias cámaras, al menos dos, una comprada antes de 1883 y otra —«la detectiva»—[20] hacia 1893, cuando hizo una anotación en su diario sobre unos clichés[21].

El arquitecto fue amigo de Adolf Mas, quien lo situaba en los orígenes de su interés por documentar Cataluña a partir de 1885: «[...] Yo era reportero fotográfico. Y las conversaciones con los arquitectos Domènech i Muntaner y Puig i Cadafalch me convencieron de hacer el repertorio iconográfico de Cataluña [...]»[22].

Después de analizar las galerías que Luis Doménech i Montaner pudo conocer directa o indirectamente, a través de sus pasos por las ciudades de Madrid y Barcelona, los posibles viajes al extranjero[23], las noticias que le pudieron llegar a través de amigos y parientes, y a través de la prensa ilustrada, además de los manuales que pudo leer sobre galerías fotográficas, el proyecto de *Galería y museo fotográfico* sigue apareciendo como una excepción en su época y hasta hoy.

[19] Plano del terrado donde se desea construir un estudio con cubierta acristalado. Escudillers 8. Ricardo Cammany, Barcelona, AMCB, Foment, Obres particulars, expediente número Fo-272-T, 1893. (Fernández Rius, 2013, pp. 152).

[20] Septiembre y octubre de 1893 en Santa María del Naranco y Girona (De la Fuente, 2019, p. 30).

[21] «me'ls van donar fets amb la cámara», 18 agosto 1893. (De la Fuente, 2019, p. 30).

[22] «Mas i Ginestà, Adolfo», (Diccionari Enciclopèdic de la Llengua Catalana, 1933, pp. 377-378, citado en Perrotta, 2018, p.34); *La Veu de Catalunya*, 26 agosto 1928: 5, citado en Perrotta, 2018, p. 51, nota 104.

[23] En 1873 viajó a Viena con Vilaseca para ver la Exposición universal (Domènech Girbau 2018, p. 65). La muestra estuvo abierta entre mayo y octubre.

Bibliografía

AMAB (Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona), Foment, Obras particulares, 1885, exp. 2.536.

Anónimo (1854) «Galerie photographique de M. Claudet», *La Lumière*, 22 de julio, pp. 114-115.

Baldellou, M. Á. (2010) «El taller y estudio de Laurent. Un proyecto desconocido de Velázquez Bosco», *Cuaderno de notas* 13, pp. 41-47. Disponible en: http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/868 [consultado 18-1-2024].

British Museum (2021) Photography and imaging. Disponible en: https://www.britishmuseum.org/our-work/departments/collection-care/photography-and-imaging [consultado 14-06-2024].

Bühler, O. (1869) *L'atelier et l'appareil du photographe. Guide pratique pour la connaissance de la construction et de l'aménagement des serres, des locaux de travail photographique et du laboratoire*. Weimar.

Castiñeiras, M. e Ylla-Català, G. (2006) «Domènech i Montaner y el descubrimiento del románico», *Amigos del románico,* 3, pp. 60-62.

Cruz Guáqueta, M. (2021) «Un episodi inèdit de LDiM a l'Escola d'Arquitectura. L'exposició del Toisó d'Or a Bruges el 1907», *Domenechiana*, 18, pp. 28-55.

Cruz Guáqueta, M. y Rodríguez Pedret, C. (2017) «Más allá del registro: la fotografía y los viajes en el aprendizaje de la arquitectura. Escuela de Arquitectura de Barcelona. 1901-1923». En: Hernández Latas, J. A. (ed.) *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía, 1839-1939: un siglo de fotografía*. Zaragoza, 28-30 octubre 2015. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 403-412. Disponible en http://hdl.handle.net/2117/114463 [consultado 18-1-2024].

De la Fuente, V. (2019) «El fons fotogràfic de Domènech i Montaner a l'Arxiu Municipal de Canet». En: Sáiz, C. y martí, G. (coords.) *II simposi Lluis Domènech i Montaner, Canet, Centre d'Estudis Lluis Domènech i Montaner*. Canet de Mar, 29-30 marzo 2019. Canet de Mar: Centre d'Estudis Lluis Domènech i Montaner, pp. 31-52.

Díaz Pinés, Á. (1862) *Manual práctico de fotografía*. Madrid: Imprenta de D A. Santa Coloma.

Domènech Girbau, L. (2018) *Domènech i Montaner: Un home universal*. Barcelona: La Magrana.

Domènech i Montaner, L. (1878) «En busca de una arquitectura nacional», *La Renaixensa*, 28 noviembre 1878, pp. 149-160.

Escalada Sardina, J. G. y García Felguera, M.ª de los S. (2022) «Los primeros pasos de la fotografía en El Puerto: en conde de Vernay y otros fotógrafos transeúntes y estables en el siglo XIX», *Revista de Historia de El Puerto*, 68, pp. 69-114. Disponible en: https://www.revistadehistoriade-elpuerto.org/contenido/revistas/68/68_estudios_03.pdf [consultado 18-1-2024].

Fernández Rius, N. (2013) *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*. Barcelona: Memoria Artium.

Fernández Rius, N. (2011) *Pau Audouard, fotògraf «retratista» de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856-1918).* Tesis doctoral.

Universitat de Barcelona. Disponible en: https://www.tdx.cat/handle/10803/32063#page=1 [consultado 18-1-2024].

Fernández y González, M. (1884) «La Escuela modelo de Madrid», *La Ilustración Española y Americana*, 30 abril de 1884, pp. 268, 274, 275.

Freixa, M. (1991) *El modernisme a Catalunya*. Barcelona: Barcanova.

García Felguera, M.ª de los S. (2021) *Cabañas de cristal: galerías de retrato y estudios de fotografía en España*. Santa Cruz de la Palma: Cabildo Insular de La Palma.

García Felguera, M.ª de los S. (2011) *Els Napoleon. Un estudi fotogràfic*. Barcelona: Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Institut de Cultura.

García Felguera, M.ª de los S. (2007a) «Los estudios de fotografía en la Barcelona de fin de siglo: Audouard y Napoleón». En Tarraubella i Mirabet, X. (dir.) *X Congrés d'Història de Barcelona. Dilemes de la fi de segle, 1874-1901*. Barcelona, 27-30 noviembre 2007. Barcelona: Institut de Cultura, Arxiu Històric. Disponible en: https://ajuntament.barcelona.cat/arxiumunicipal/arxiuhistoric/sites/default/files/ArxiuHistoric/Continguts/Documents/Fitxers/garciatext.pdf [consultado 18-1-2024].

García Felguera, M.ª de los S. (2007b) «Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica», *Locus Amoenus*, 8, pp. 307-335. Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/locus/11359722n8/11359722n8p307.pdf [consultado 18-1-2024].

Granell, E. y Ramón, A. (2006) *Lluis Domènech i Montaner. Viatges per l'arquitectura romànica.* Barcelona: Collegi d'arquitectes de Catalunya.

Halbeer, A. (1860) «Les nouveaux salons de M. Disdéri», *Le Monde illustré*, 14 abril 1860, pp. 252-254.

Heighway, W. (1876) *Practical Portrait of Photography. A Handbook for the Dark Room, the Skylight*. Londres: Piper & Carter.

Jiménez Díaz, P., Muñoz Sánchez, Ó. y Teixidor Cadenas, C. (com.) (2018) *La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la historia.* Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.

Lacan, E. (1860) *La Lumière*, abril 7 1860), p. 53.

Lacan, E. (1855) «La photographie en Angleterre», *La Lumière,* 23 junio 1855, pp. 97, 98.

Lacan, E. (1854) «Galerie photographique de M. Disdéri», *La Lumière*, 11 noviembre 11 1854, p. 179.

La Esperanza, 12 de octubre de 1858.

La Renaixensa, 26 de febrero de 1892, edición de la mañana, n.º 6757.

La Vanguardia, 26 de octubre de 1893.

Lederman, E. (2019) «Isabel A. Cowper: Still Life, 1880», *V&A Museum*, 7 octubre 2019. Disponible en: https://www.vam.ac.uk/blog/caring-for-our-collections/isabel-agnes-cowper-still-life-1880 [consultado 18-1-2024].

Lederman, E. (2013) «Isabel A. Cowper - First female official photographer of the first museum Photographic Service?», *V&A Museum*, 7 marzo 2013. Disponible en: https://www.vam.ac.uk/blog/caring-for-our-collections/international-womens-day-historic-women-va [consultado 18-1-2024].

Liesegang, P. E. (1878) *Notes photographiques.* Düsseldorf, París: Verlag des Photographischen Archiv; Gauthier-Villars, successeur de Mallet-Bachelier.

Londe, A. (1888) *La fotografía moderna. Práctica y aplicaciones.* París y Madrid: Fuente y Capdeville.

McCauley, E. A. (1994) *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848-1871.* New Haven: Yale University Press.

Mesquita, V., Pessoa, J., Torrado, S., Vicente, A. P., Haworth-Booth, M., Rouillé, A., Gray, M., Encarnação, A., Mestre, V. y Aleixo, S. (2003). *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia.* Lisboa: IPM- Instituto Português de Museus.

MITCHELL, W. J. T. (ed.) (1981) *A Scottish Border Camera – The Photographs of R. Clapperton Selkirk.* Edinbourgh: Moorfoot Publishing.

van Monckhoven, D. (1863) *Traité général de photographie.* París: Masson.

Navascués, P. (1973) *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX.* Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

Perrotta, C. (2018) *De la toga a la cámara fotográfica. Adolf Mas Ginestà (1860-1936). Innovación archivística al servicio del arte románico.* Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.

Picatoste, F. (1882) *Manual de fotografía.* Madrid: Biblioteca enciclopédica popular ilustrada.

Pritchard, H. B. (1882) *The Photographic Studios of Europe.* Londres: Kessinger Publishing, Llc.

Riego, B. (2003) *Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX (antología de textos).* Girona: Curbet comunicacio grafica. Disponible en: https://bernardoriego.files.wordpress.com/2015/10/antologia-de-textos-siglo-xix.pdf [consultado 18-1-2024].

Sàiz y Xiqués, C. (2021) «L'edifici per a les Institucions Provincials d'Ensenyament de la Diputació de Barcelona 1877-1882. Lluís Domènech i Montaner i els orígens de l'arquitectura moderna», *Domenechiana: revista del Centre d'Estudis Lluís Domènech i Montaner,* 19-20, pp. 94-149.

Sala, T. M., de la Fuente, V., López, F. y Villar, V. (2013) «Flors domenequianes». En: Granell, E. y Ramon, A. (eds.) *Empremtes. Lluis Domènech i Montaner a Canet de mar,* catálogo de la exposición (Canet de Mar del 15 de septiembre de 2013 al 20 de abril de 2014). Canet de mar: Casa Museo Lluis Domènech i Montaner, pp. 30-47.

Salvado Fonseca, C. (2012) «Uma família de fotógrafos. Carlos e Margarida Relvas». En: Asensio, M., Asenjo Hernanz, M.ª E. y Castro Ríos, Y. (eds.) *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología,* vol. 7. Madrid: Laboratorio de interpretación del Patrimonio, págs. 255-265.

Sánchez Vigil, J. M. (2016) *Kaulak, Vida y obra del fotógrafo artista Antonio Cánovas del Castillo Vallejo (1862-1933).* Tesis doctoral. Universidad de Castilla-La Mancha.

Vogel, H. (1871) *Handobook of the Practise and Art of Photography.* Filadelfia: Forgotten Books.

LA FOTOGRAFÍA LÍQUIDA EN LOS ESPACIOS EDITORIALES DE LA PRENSA GENERALISTA. FOTOGRAFÍA ILUSTRATIVA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Pablo Gómez Tribello
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Al término del siglo XX se normaliza la reproducción de imágenes fotográficas en la prensa generalista relacionadas con el periodismo de servicios gracias a la rapidez que predispone el circuito digital de producción y distribución. La fotografía ilustrativa, una de las dos grandes clasificaciones de la fotografía en lo referido a su función respecto a los contenidos de la prensa, representa esta tendencia y viene acompañada de un cierto descenso en el volumen de la imagen fotográfica documental en sus espacios de reproducción habituales.

Es conveniente contextualizar las implicaciones de la tendencia descrita poniendo el foco en la recepción de los contenidos fotográficos de la prensa por parte del lector. A través de la metodología del caso analizamos y evaluamos los elementos contextuales de la problemática para posteriormente realizar, a partir de las conclusiones y de manera prospectiva y didáctica, una estrategia artística utilizando la inteligencia artificial como herramienta.

Los resultados del estudio muestran la comprensión por parte de la muestra de las limitaciones técnicas que tiene la fotografía desde su registro, el correcto tratamiento del tema por parte de la prensa especializada y generalista, y las fricciones dadas por el género periodístico en el que se inserta la fotografía. Finalmente se plantean algunas posibilidades, relacionadas con las conclusiones del método de caso, que plantea la aparición de la inteligencia artificial generativa como herramienta.

Abstract

At the end of the 20th century, the reproduction of photographic images in the general press related to service journalism was normalized thanks to the speed provided by

the digital circuit of production and distribution. Illustrative photography, one of the two major classifications of press photography in relation to its function related to content, represents this trend and is accompanied by a certain decrease in the volume of the documentary photography in its usual reproduction spaces.

It is convenient to contextualize the implications of the described trend by focusing on the reception of the press photographic content by the reader. Through the methodology of the case we analyze and evaluate the contextual elements of the problem to subsequently carry out, based on the conclusions and in a prospective and didactic manner, an artistic strategy using Artificial Intelligence as a tool.

The results of the study show the understanding by the sample of the technical limitations that photography has had since its registration, the correct treatment of the topic by the specialized and general press, and the frictions given by the journalistic genre in which it is reproduced. Lastly some possibilities drops from the conclusions of a case method that raises the emergence of generative Artificial Intelligence as a tool.

Palabras clave

Fotografía ilustrativa, fotografía líquida, prensa generalista, prensa editorial, inteligencia artificial generativa.

Keywords

Illustrative photography, liquid photography, general press, editorial press, generative artificial intelligence.

Introducción

Cabe comenzar describiendo brevemente el objeto del presente estudio, la fotografía ilustrativa en la prensa, desde el punto de vista de uno de los principales referentes del tema, Pepe Baeza[1], el cual sostiene en su tesis doctoral que la función ilustrativa de la fotografía tiene por objetivo la mejor comprensión del texto que la acompaña, y de las ideas o conceptos que se traducen del mismo. Su vinculación con la ilustración como medio nos lleva directamente a conocer el proceso productivo de la misma, el cual suele iniciarse a posteriori de la creación del texto, posibilitando la planificación de procesos simbólicos para su interpretación[2]. Si bien en el

[1] Pepe Baeza (1999, p. 205) nos define la fotografía ilustrativa como «toda imagen fotográfica, o compuesta por fotografías, o en fotografía combinada por elementos grafísticos que cumpla la función clásica de la ilustración. Es decir, aquella que tiene como finalidad la mejor comprensión del objeto, hecho, concepto o idea (...) a través de procedimientos de retórica visual y de simbolización».

[2] La ilustración, tal y como comenta Baeza (1999, p. 2) en su investigación doctoral «viene detrás de los contenidos que representa y está asociada a un carácter dominantemente divulgativo, didáctico, explicativo, aunque excepcionalmente sugeridor, poético, simbólico, o espectacularizante».

mismo documento observamos el interés de Pepe Baeza en el incremento de la fotografía ilustrativa dado que su auge viene en detrimento de la fotografía más relacionada con valores documentales[3].

Mientras se suceden distintas adaptaciones en el modelo de negocio de prensa en una pugna con otros soportes por su supervivencia (Broczowski, 2006; Bustamante, 2008), la fotoilustración encuentra su correcto encaje dentro de los «nuevos modelos de prensa y, por su adecuación al tratamiento de las temáticas del periodismo de servicios, está sufriendo un vertiginoso desarrollo que implica una amplia variedad de usos». Tal y como comenta Baeza (2001a, p. 35), aparecen nuevos espacios en los que la fotoilustración podría beber del contexto artístico, explotar sus innovaciones técnicas más recientes y encontrar su ubicación de manera conveniente para el lector, ofreciendo a largo plazo un archivo artístico paralelo y complementario a la producción de imágenes fotoperiodísticas (Baeza, 2001b). Nosotros nos referiremos, a través del desarrollo del método de caso, a la poca información respecto a su uso en relación con su espacio o género periodístico de inserción y trataremos de aportar algunos datos al respecto.

Primeramente, podemos confirmar (Tribello, 2017) cómo en los espacios editoriales (sin los géneros «people» y «moda») de un formato periodístico muy ligado a la fotografía documental como es el suplemento dominical, encontramos un descenso del volumen de fotografías que cumplen una función informativa, de fotografías ilustrativas, y del contenido gráfico en general (imágenes 1 y 2).

Si bien el llamado «periodismo de servicio» data sus comienzos en el siglo XV y en el siglo XVI con los Fugger y los Gresham, recapitula Diezhandino (1993, 117), en las últimas décadas se viene produciendo un cambio sustancial en su desarrollo en la prensa «estamos hablando de ese tipo de servicio (o servicios) que, junto a la innovación tecnológica, la nueva estructura informativa y de distribución de contenidos, y la expansión multimedia, es una de las respuestas de la prensa al reto planteado por los nuevos medios", confirma la autora (Diezhandino, 1993, p. 118). Ya en los albores del siglo XX se asienta el entendimiento de la prensa como un producto adaptado a un lector que «consume ideales personales» (Armentia *et al*., 2005, p. 3). Un síntoma que es fruto, sin duda, de la interacción del periodismo de servicio con los contenidos propios de la prensa.

[3] Aspecto que también trata Alberto Ardévol Abreu (2008) en el seguimiento de una temática como la inmigración a través de un estudio que analiza la imagen fotoperiodística y fotoilustrativa.

Contenido gráfico de los artículos de opinión seleccionados. El País Semanal (2001-2016)

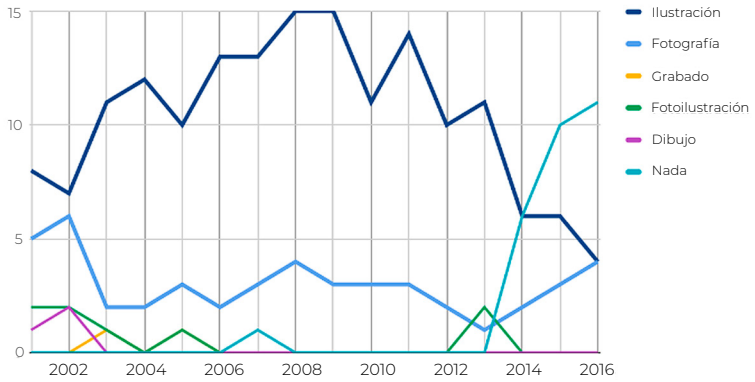


Imagen 1. Tipología del contenido gráfico en espacios editoriales del dominical *El País Semanal*. Elaboración del autor, 2017.

Contenido gráfico de los artículos seleccionados. La Vanguardia (2001-2016)

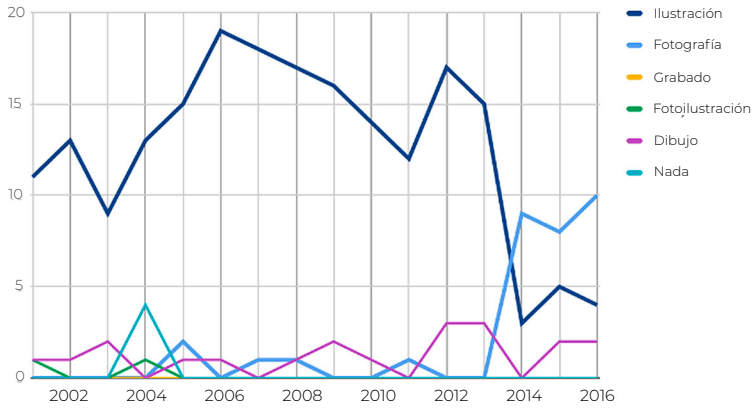


Imagen 2. Tipología del contenido gráfico en espacios editoriales del dominical de *La Vanguardia*. Elaboración del autor, 2017.

Es evidente que la llegada de los soportes digitales a los procesos productivos de la prensa facilita un aumento de las fotografías ilustrativas que escenifiquen conceptos, y curiosa la mezcolanza de estos contenidos con otros que se sirven de la imagen con una función fotoperiodística. Una suerte de gurú académico como puede ser Vilém Flusser ya nos relataba desde un estadío un tanto inicial de la imagen técnica que «la objetividad de las imágenes técnicas es un engaño ya que representan complejos simbólicos mucho más abstractos que las imágenes tradicionales», paradójicamente para el objeto de nuestra investigación nos añade que esto es debido a que «la imaginación que las fabrica es la capacidad de recodificar textos en imágenes; y, al contemplar estas imágenes, vemos unos conceptos novedosamente cifrados del mundo de afuera», tal y como concluye el texto (2001, p. 18).

Es curioso observar cómo en determinado modo nuestros referentes, a la hora de tratar la imagen técnica, parecen relatar la aparición de la inteligencia artificial en nuestros flujos de trabajo, especialmente en la relación humano-tecnología. Si bien es cierto que no estamos tratando temas tan distantes en su relación instrumental, es aclaratorio observar, entre nuestras referencias más contemporáneas, cómo esta vinculación es tratada más de cerca; por ejemplo, Lua Coderch[4] (2017, p. 6) no solo resalta la fotografía por ser «la primera imagen técnica» sino que nos resume fácilmente un punto común entre ambas herramientas: la creación se ve condicionada desde sus etapas más iniciales por las limitaciones que plantean como instrumentos.

¿Somos conscientes de que un fotógrafo se ve limitado, desde el uso de su instrumento de registro, por aspectos técnicos, en toda producción fotográfica? ¿Se ha adaptado el lector, en la recepción del contenido fotográfico, a la revolución vivida en la prensa generalista desde la aparición de la imagen técnica? ¿Podemos aprovechar las posibilidades que se abren con la aparición de la imagen técnica, el desarrollo del *new media* y, en última instancia, la irrupción de la inteligencia artificial en la prensa?

La hipótesis de la investigación, surgida de la práctica profesional en el terreno del retrato editorial, es que el lector de prensa conoce de las limitaciones del medio fotográfico, sin embargo, los flujos de trabajo continúan desarrollándose técnicamente tras la llegada del digital a la hora de producir contenidos en procesos cada vez más ágiles, en ocasiones más acelerados de lo que permite el medio fotográfico en su soporte digital, o de lo conveniente para un tratamiento correcto de los contenidos. Además, consideramos inicialmente que no hay una adaptación consensuada ni un proceso de transparencia homogéneo entre las cabeceras generalistas respecto al tratamiento del contenido generado, tenga una vinculación con la actualidad o no. Es conveniente analizar estos aspectos y su relación con la fotografía líquida[5] más a fondo, en este preciso momento en el que tenemos la irrupción de la inteligencia artificial generadora de imágenes recién aterrizada en la actividad editorial, lo cual nos permite observar todas estas cuestiones de manera evidente.

Además, nos encontramos inmersos en un proceso en el que se suceden distintas innovaciones tecnológicas que permiten que los medios de comunicación empiecen a realizar estrategias que, esta vez sí, aprovechen los entornos interactivos que se predisponen en un entorno *new media*. Es en este punto en el

[4] «La cámara fotográfica todavía no es inteligencia artificial en sentido riguroso, pero esto facilita el análisis de la relación nueva entre el hombre y el instrumento: el instrumento hace lo que el hombre quiere, pero el hombre puede querer hacer solo aquello que el instrumento puede hacer»

[5] Es necesario recordar el decálogo posfotográfico que describe Joan Fontcuberta en *La Vanguardia*, resaltando los puntos 4 y 6 por su relación con la distribución del contenido y la transformación del autor.

que conviene revisar los procesos productivos de las fotografías que se reproducen en los espacios editoriales de la prensa generalista, así como los formatos en los que se plantean y los códigos internos que las articulan, poniendo especial atención en la fotoilustración de índole editorial. Vilém Flusser (2015, p. 32) nos define con tino este cambio de paradigma tecnológico hacia la abstracción, «el proceso se transforma en juego de mosaico [...] gracias al cual el hombre se transforma a sí mismo en jugador que calcula y computa lo concebido».

Estudio de caso. Fotografía de Emilio Morenatti publicada en el diario La Razón.

Es interesante poner el foco brevemente en la polémica surgida a raíz de una fotografía realizada por Emilio Morenatti[6] para Associated Press en el contexto del proceso de desconfinamiento originado tras la pandemia de la COVID-19 de la que se hacen eco varios medios de comunicación, saliendo en la portada del diario de tirada nacional *La Razón*, entre otros medios. Una vez surge la polémica, distintos medios de comunicación, algunos generalistas como *El País* y otros especializados en fotografía, como el blog digital Photolari, se hacen eco del debate y a priori tratan de ofrecer una explicación más amplia de la discusión generada en la red social, utilizando en muchos casos voces autorizadas para el tratamiento del tema, si no declaraciones recogidas del propio autor.

Nuestro interés sobre esta situación excepcional radica en los siguientes puntos:

- La relación temática implícita de la problemática descrita con los fundamentos del periodismo de servicios.
- La toma de datos de una problemática mayoritariamente desarrollada en espacios online, debido a la cuarentena propiciada por la COVID-19.

Ya descrito aquello que concierne al periodismo de servicios, es necesario resaltar el interés, dado el objeto de nuestra investigación, por analizar la recepción que tiene una determinada fotografía, sin haber sido intervenida digitalmente más allá de los ajustes básicos de corrección de luz y color, respecto a una cuestión relacionada con la verdad[7] de un determinado acontecimiento y el espíritu crítico[8] con el que se recepcionan las fotografías publicadas en los medios de comunicación diarios de tirada nacional en espacios social media. Es relevante para el tratamiento de los datos observar cómo las ideas evolucionan bajo la influencia de otros puntos de vista en una misma conversación. La plataforma Twitter[9] nos proporciona un ecosistema en el que extraer aquellas

[6] Emilio Morenatti, fotógrafo reconocido, entre otros galardones, con un premio Pullitzer en 2021 por su reportaje fotográfico enfocado en las residencias de ancianos durante la citada pandemia global.

[7] Para un completo desarrollo de la cuestión se recomienda la lectura de Fontcuberta (1997).

[8] Directamente relacionado con el conjunto de obras que compone *Sputnik*, de Joan Fontcuberta, y más concretamente, dentro de un ámbito periodístico, con el retrato que realiza Baeza (2001a) de la función crítica de la fotografía de prensa.

[9] Red social denominada Twitter en el momento de la toma de datos, actualmente se encuentra en un proceso de *rebranding* hacia su nueva identidad: «X».

palabras que han sido más utilizadas, así como podremos ver en el *timeline* de la conversación aquellos puntos de inflexión respecto al enfoque del debate, pudiendo extraer datos representativos sobre su recepción.

En última instancia tendremos en cuenta el tratamiento que se hace del tema por parte de los medios de comunicación dado que el origen del debate también proviene del proceso editorial que sigue el reportaje realizado por Emilio Morenatti hasta que la fotografía sale publicada. Observaremos cuáles son los puntos de la polémica en los que se hace especial hincapié, así como nos apoyaremos en las declaraciones que proporciona el propio autor.

Método de caso. Reportaje IA en la revista Forbes*. Una acción artística prospectiva.*

La reciente irrupción de la inteligencia artificial en nuestros procesos artísticos y profesionales deviene de la aparición de los modelos de difusión, los cuales podemos entender, en el contexto de nuestro estudio, como redes neuronales que generan imágenes a partir de una gran base de datos compuesta por imágenes con licencias que permiten su uso (por ejemplo, licencias Creative Commons).

En este contexto surge nuestra propuesta artística como síntesis de la problemática que venimos relacionando tras la realización del estudio de caso 1. En este momento, desde una perspectiva prospectiva planteada desde el método de caso, trataremos aprender sobre las características líquidas de la imagen en los medios, así como contrastar la hipótesis descrita previamente.

A colación de un reportaje sobre inteligencia artificial y creatividad ya aprobado en el proceso editorial interno de la revista, con una clara vinculación con el periodismo de servicios, se propuso una producción de contenidos novedosa a la hora de involucrar:

- Las connotaciones del proceso de distribución de Vilém Flusser (2002, p. 74) en un entorno new media como forma de exclusión de influencias externas al proceso editorial y de recepción por parte de lo que calificaremos como «usuarios» de un medio.
- Un proceso de producción tecnológico y automatizable como un método de producción que realmente posibilite la interactividad (Manovich, 2001) del usuario de forma democrática.

Vilém Flusser[10] (2002) en el contexto del asentamiento de la imagen técnica en los procesos productivos de los medios de comunicación realiza una aproximación un tanto nostálgica hacia aquello que podemos alcanzar con los nuevos espacios que se abren en un entorno de comunicación digital.

Es interesante ver el recorrido que realiza Lev Manovich[11] (2001) a la hora de desarrollarnos el concepto *new media* ya que nos señala la principal característica de dicho entorno, su capacidad líquida de distribución online. Adentrándonos en el terreno *new media* y en relación con los escritos de Vilém Flusser es necesario resaltar la capacidad de este nuevo entorno para crear contenidos hipermedia con un espacio abierto a la interacción. Manovich (2001, p. 55), en el punto histórico en el que redacta su texto es abiertamente realista, no en vano titula el epígrafe «The myth of interactive», resaltar la interactividad en entornos digitales es referirnos a su característica más básica, concluye el autor.

Metodología

Teniendo en cuenta los planteamientos que se deducen de Bauman (2015), no queda tal cosa parecida a la *terra nulla* de la que nos habla el autor, en el mundo editorial nos vemos influenciados continuamente por las llamadas autopistas del conocimiento, por los contenidos y las personas que sitúan cada información, tratada o no por profesionales, en un plano globalizado a través de distintas plataformas en constante cambio.

Para abordar la problemática nos serviremos de la metodología del caso como una herramienta académica cuya finalidad es la de «contextualizar, explorar, ilustrar, demostrar, hacer comprobaciones y tomar decisiones, tanto con fines didácticos como de investigación» (Pérez-Escoda y Aneas, 2014, p. 8). Nos serviremos del desarrollo terminológico e histórico de las autoras para diferenciar entre el estudio de caso, entendido desde el análisis del objeto de estudio, y el método de caso, cuyo propósito deviene de la didáctica emergente tras el análisis del caso.

La primera toma de datos que forma parte del estudio se compone del estudio de caso realizado a través del *Social Media Analysis* (SMA en adelante), comprendido como una metodología de investigación experimental caracterizada por poner el foco en las relaciones dadas en el entorno interactivo de una red social (Wasserman y Faust, 1994, p. 4) para la obtención de datos masivos, su posterior filtrado y análisis,

[10] Es necesario tener en cuenta el texto literal del documento dada su curiosa similitud respecto a la irrupción de la IA generativa en la actualidad. «Las primeras etapas de este importante cambio demuestran cómo es técnicamente posible superar la intención detrás del modo de transmisión actual. Demuestran que los medios técnicos permiten dejar fuera de servicio los "poderes" políticos, económicos y sociales. (...) La imagen seguiría siendo universalmente accesible, tal como es actualmente. Seguiría siendo un múltiplo de sí mismo que se puede transportar fácilmente» Flusser (2002, p. 74).

[11] «El resultado son nuevos medios: gráficos, imágenes en movimiento, sonidos, formas, espacios y textos que se vuelven computables, es decir, simplemente otro conjunto de datos informáticos» (Manovich 2001, p. 20).

estableciendo procesos útiles para obtener información sobre las estructuras, características y comportamientos emergentes de las redes interpersonales que se circunscriben en torno a un determinado tema (Parthasarathy *et al*. 2011, p. 80). Esta tecnología para la recogida y análisis de datos cala masivamente en la sociedad como un método comercial, cuyo fin último es depurar un producto o servicio a través de un análisis de un coto de audiencia, sin embargo, el continuo perfeccionamiento de la tecnología de extracción y análisis de datos ha provocado que haya tenido una creciente implantación en la investigación científica en el ámbito de las ciencias sociales, permitiendo a investigadores adquirir nuevas competencias para el estudio y análisis del comportamiento de las personas, tal y como concluyen Grant y Meadows (2012, p. 346).

Considerando enfoques derivados de perspectivas profesionales que lindan con los intereses de la investigación (Gémar y Jiménez-Quintero, 2015) es si cabe más interesante tratar el SMA desde una perspectiva íntegramente enfocada a la mejor comprensión de la evolución temática de las ideas y conceptos surgidos en un entorno *social media*, concretamente en la red social Twitter, siendo una herramienta (si se puede considerar de forma unitaria) de utilidad para la extracción de un *master dataset* y su posterior filtrado. Por lo tanto, dentro del SMA, dado nuestro interés académico, se establece como adecuado el análisis automatizado del contenido como proceso que permite el tratamiento de datos masivos en un régimen de imparcialidad dado que «la confiabilidad alcanzada a través de la tecnología disminuye notablemente los sesgos que puedan desviar la interpretación» (Arcilla-Calderón *et al*., 2016, p. 625), una característica fundamental para el tratamiento de temas relacionados con la expresión de la opinión.

Ya señalado el compromiso de objetividad adquirido cabe describir, en el siguiente epígrafe de la investigación, el proceso específico para la extracción de datos de la red social Twitter a través de una aplicación de programación intermediaria (API) en la comunicación con la plataforma para la obtención de datos. Sin embargo, en un primer momento es conveniente describir gráficamente el proceso a partir de la síntesis desarrollada por Lai y To (2015, p. 141).

La segunda parte del estudio se corresponde con la realización de una acción artística prospectiva utilizando la inteligencia artificial como herramienta que tiene los siguientes objetivos: el entendimiento del contexto, la visualización estratégica y el dibujo y construcción del futuro, tal y como describe la síntesis

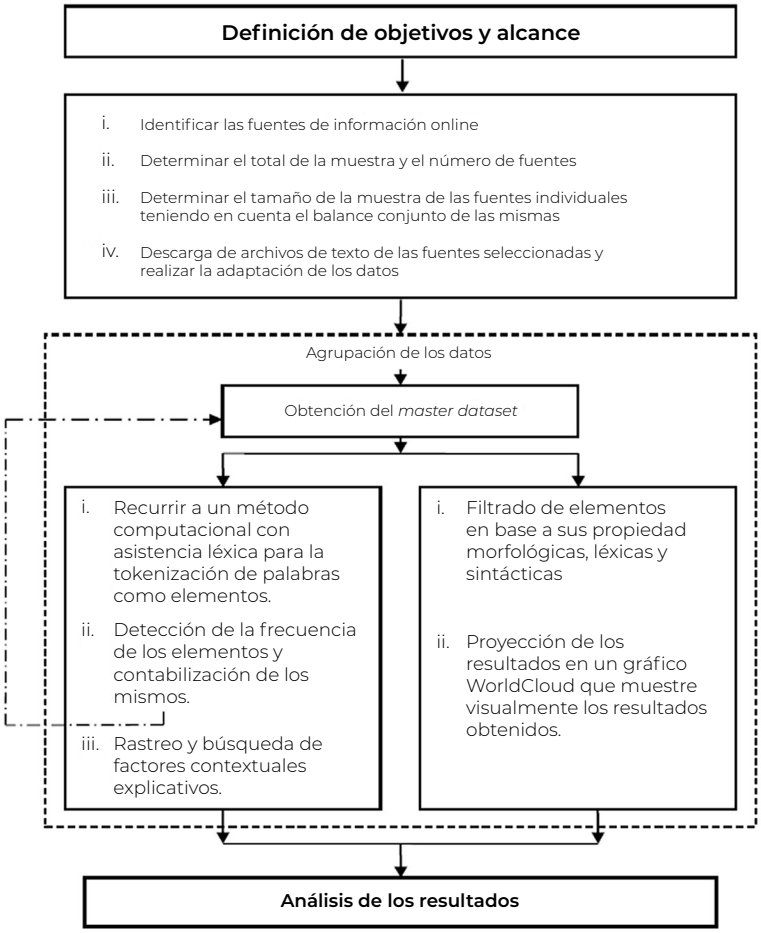


Imagen 3. Tabla síntesis SMA. Elaboración del autor, 2023.

instrumental prospectiva que desarrollan Gándara y Osorio (2014, p. 9). Es interesante anotar las similitudes dadas con la metodología Delphi (Landeta, 1999; Astigarraga, 2003, pp. 14, 2-14), características como la capacidad de adquirir los objetivos descritos, el anonimato o la consideración de los usuarios que conforman la muestra como expertos en el tema planteado es muestra de ello, del mismo modo que la repetición de sucesivas rondas de consulta aleja el proceso propuesto del que describe la metodología Delphi en los distintos itinerarios que bien describen Linstone y Turoff (1975, p. 3).

Dicho planteamiento artístico representará a su vez un método de caso que no se adhiera a los espacios en los que se desarrolla la docencia, tal y como los desarrolla Heinsen (2019), sino que nos permita dibujar un horizonte de aprendizaje a desarrollar en futuras investigaciones. Para ello, trataremos el

proceso como una acción artística y los retos de su desarrollo como parte de sus resultados, con el objetivo de que estos sirvan de contraste de nuestra hipótesis inicial y de las ideas que surjan de nuestro primer estudio de caso. La acción se desarrollará en el espacio editorial de un medio de comunicación editorial especializado, cuyo corpus se entiende vinculado al periodismo de servicios, la revista *Forbes*, en sinergia con los datos obtenidos a través de sus usuarios en las distintas plataformas que componen sus redes sociales.

Resultados

Estudio de caso 1. Fotografía de Emilio Morenatti publicada en el diario La Razón

De la polémica conversación originada en Twitter y del artículo realizado en *El País* tratando la misma, extraemos dos *WordCloud* en los que podemos observar una representación visual de las palabras más utilizadas y vislumbrar claramente los temas de interés que se trataron, extrayendo una información valiosa sobre la recepción de una imagen fotoperiodística en un espacio, la portada de *La Razón*, espacio editorial diseñado para la ubicación de una imagen que cumpla una función ilustrativa respecto a su titular, teóricamente planteado previamente a la producción del contenido, tal y como hemos visto.

Veremos del mismo modo, en su respectivo *WordCloud*, el tratamiento de la polémica, surgida en Twitter, en la versión digital del diario *El País*, concretamente en su artículo «Lo que esconden las fotos de las riadas de personas durante el desconfinamiento».


banco
zoom
Spanish
verguenza
personagente
bien
están
fotógrafo
vacío
Pulitzer
diga
your
government
fotografia
Press
distancia
premio
tocar
somos
irresponsables
urbanos
Never
photo
pone
Segurament
teleobjectiu
other
Catalonians
ángulo
lente
much
vergonya
seure
trampós
Bagdad
superas
irresponsible
Hundred
shoot
profesional
ayer
transmetre
guerras
diciéndole
fotografia
angle
effect
Spain
tiene
haurien
unionist
mascarilla
trabajas
eres
metre
crecido
vecina
toda
niños
puta
elias
lias
hooked
hospital
imágenes
hope
pregunto
money
mascarilla
amount
thread
mare
maritimo
porfa
sentarse
objetivo
optic
China
haber
falso
fastic
mundo
Quina
todo
nota
Tomaste
parece
supongo
Gracias
Prize
perpendicular
paseo
opuesto
manual
convince
other
experts
cuñado
encuadre
diciéndole
compresión
responsabilidad
transmetre
distancia
Show
galardonado
acaban
estaba
just
fent
choice
Winner
engañar
fotoperiodismo
importante
hace
compressing
people
entens
tanta
imagen
from
done
puede
fotos
atuvista
respirator
Sees
buscado
anti
better
precisament
tell
you're
have
prendre
periódico
propaganda
Never
could
honest
cara
tomando
Millions
payed
vecina
what
seure
huge
provided
forgeteverybody
photography
project
zona
pegados
plane
cheater
countries
America
Pictures
ajuda
target
bombas
apareta
full
when
Where
pregunto
Spain
estraña
gent
take
haurien
unionist
amount
thread
mare
maritimo
porfa
sentarse
objetivo
optic
China
haber
falso
fastic
mundo
Quina
todo
nota
Tomaste
parece
supongo
Gracias
Prize
perpendicular
paseo
opuesto
manual
convince
other
experts
cuñado
encuadre
diciéndole
compresión
responsabilidad
transmetre
distancia
Bagdad
superas
irresponsible
Hundred
shoot
profesional
ayer
transmetre
guerras
Segurament
teleobjectiu
vacío
fotógrafo
photo
Pulitzer
Catalonians
trampós
unionist
mascarilla
trabajas
eres
metre
crecido
vecina
toda
niños
puta
elias
lias
hooked
hospital
imágenes
hope
pregunto
money
mascarilla

Filtrado de los datos de los dos *WordCloud* (imágenes 4 y 5): Eliminación de: pronombres, determinantes (personales, demostrativos, posesivos, indefinidos, numerales, interrogativos y exclamativos, relativos), preposiciones y conjunciones (adversativas, causales, continuativas, copulativas, correlativas, disyuntivas, discontinuas, dubitativas, explicativas, exceptivas).

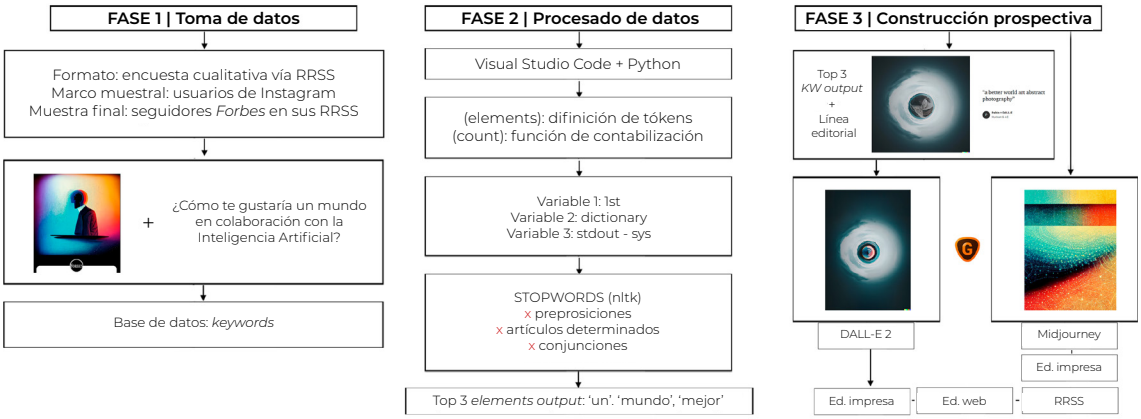


Imagen 6. Tabla síntesis del circuito de producción. Elaboración del autor, 2023.

Estudio de caso 2. Reportaje IA en la revista Forbes. *Una acción artística prospectiva*

A raíz del planteamiento del proceso descrito desarrollamos un circuito que se desarrolla en 3 fases que se sintetizan en la siguiente tabla.

Tal y como introducimos, el proceso forma parte de los resultados, por lo tanto, cabe destacar las resoluciones que obtenemos del mismo:

- Es posible desarrollar un proceso de generación de imágenes en un circuito automatizado a través del feedback que inscribe el usuario/lector de contenidos en la prensa en la edición digital del propio medio de comunicación.
- El propio proceso permite una interacción real, los lectores actualizan y determinan los contenidos con su opinión sobre los mismos, del mismo modo que puede relegar por completo cualquier intervención humana entre la opinión de los lectores y la publicación del contenido.
- La generación de imágenes es azarosa y pone en valor la mediación profesional en el proceso.

Conclusiones

Del desarrollo de nuestra investigación materializada en las dos perspectivas de la metodología de casos desarrollada con anterioridad extraemos de manera concreta las siguientes conclusiones:

1. Es apreciable el descenso de contenido gráfico que da soporte al texto en los espacios editoriales del dominical, en dicho descenso encontramos relevante el incremento de artículos sin un acompañamiento gráfico de ningún tipo.
2. Si bien ocasionalmente relacionamos las problemáticas derivadas de la recepción de fotografías en la prensa con la capacidad crítica del lector en el momento de su consumo, se hace necesario atender a los elementos editoriales extradiegéticos que connotan las imágenes.
3. Si bien no existe una necesidad de coherencia explícita entre el género periodístico y la tipología de imagen que se inserta en el mismo, encontramos necesaria la obtención de datos acerca del balance de contenidos en función de sus tipologías, así como del contenido fotográfico ilustrativo en la prensa, por parte de las entidades y asociaciones especializadas en el desarrollo de informes profesionales, tales como como el Informe Anual de la Profesión Periodística de la Asociación de Prensa de Madrid, el Estudio General de Medios de la Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación, por citar algunos ejemplos actuales.
4. La irrupción de la inteligencia artificial generativa en la prensa permite la creación de nuevos circuitos interactivos entre los contenidos y los usuarios que los consumen y se implican en los mismos, en procesos tecnológicos susceptibles de ser opacos que relegan de los productores habituales parte de las creaciones editoriales.
5. En definitiva, el estudio resume la urgencia en la necesaria adquisición de consciencia respecto a la forma en la que se inserta el contenido fotoilustrativo que forma parte de las cabeceras de prensa generalista en espacios editoriales cuando existe una vinculación con el periodismo de servicios.

Bibliografía

Ardévol-Abreu, A. (2008) «La inmigración, en la fotografía de prensa de Canarias», *Revista Latina de Comunicación Social*, 63. pp. 409-417.

Armentia Vizuete, J. I., *et al.* (2005) «El periodismo de servicios en la prensa digital española». En: Gómez y Méndez, J. M. (ed.), *Las tecnologías periodísticas: desde el ayer al mañana*. Sevilla: Sociedad Española de Periodística, pp. 56-79.

Astigarraga, E. (2003) *El método delphi*. San Sebastián: Universidad de Deusto.

Baeza, J. (2001a): *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.

Baeza, J. (2001b) «Invocación y modelo: Las nuevas imágenes de la prensa», *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 27, pp. 159-171.

Baeza, J. (1999) *La función ilustrativa de la fotografía en la prensa*. Tesis doctoral inédita. Universitat Autònoma de Barcelona.

Bauman, Z. (2015) *Modernidad líquida*. Madrid: Fondo de cultura económica de España.

Boczkowski, P. J. (2006) *Digitalizar las noticias*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Bustamante, E. (coord.) (2008) *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación: las industrias culturales en la era digital* (Vol. 25). Barcelona: Editorial Gedisa.

Coderch, L. (2017) «El pasaje oscuro. Imágenes técnicas e imágenes tradicionales en Vilém Flusser», *INMATERIAL. Diseño, Arte y Sociedad*, 2(4) *Diseño y posverdad*, pp. 25-46.

Diezhandino, M. P. (1994) *Periodismo de servicio: la utilidad como complemento informativo en* Time*,* Newsweek *y* US News *and* World Report*, y unos apuntes del caso español*. Barcelona: J. M. Bosch Editor.

Flusser, V. (2015) *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Flusser, V. (2002) *Writings*. Mineápolis: University of Minnesota Press.

Flusser, V., & Molina, E. (1990) *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.

Fontcuberta, J. (2011) «Por un manifiesto posfotográfico», *La vanguardia*, 11 de mayo de 2011. Disponible en: https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html [consultado 15-5-2020].

Fontcuberta, M. (2000) «Educación y comunicación en los albores del siglo XX», *Reflexiones Académicas*, 10.

Fontcuberta, J. (1997) *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili.

Gándara, G., y Osorio Vera, F. (2014) *Métodos prospectivos. Manual para el estudio y la construcción del futuro.* México: Ediciones culturales Paidós.

Gémar, G., y Jiménez-Quintero, J. A. (2015) «Text mining social media for competitive análisis», *Tourism & Management Studies*, 11(1), pp. 84-90.

Grant, A. y Meadows, J. H. (2012) *Communication technology update and fundamentals*. Londres: Routledge.

Landeta, J. (1999) *El método Delphi: una técnica de previsión para la incertidumbre*. Barcelona: Ariel.

Linstone, H. A., y Turoff, M. (eds.) (1975) *The Delphi Method: Techniques and Applications*. Massachusetts: Addison-Wesley. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/3150755?origin=crossref [consultado 1-9-2023].

Manovich, L. (2001) *The Language of New Media*. Cambridge y Londres: MIT Press.

Morán, I. (2021) «¿Está hecha con un tele? Sí ¿Le quita validez? Evidentemente no. Hablamos con Morenatti sobre su foto de las aglomeraciones de Barcelona». *Photolari*, 25 de marzo de 2020. Disponible en https://www.photolari.com/esta-hecha-con-un-tele-si-le-quita-validez-evidentemente-no-hablamos-con-emilio-morenatti-sobre-su-foto-de-las-aglomeraciones-en-barcelona/ [consultado 1-5-2021].

Pérez Escoda, N. y Aneas Álvarez, M. A. (2014) «La metodología del caso: un poco de historia». En: Perez-Escoda, N. (coord.), *Metodología del caso en orientación. Barcelona*. Barcelona: Universitat de Barcelona (Institut de Ciències de l'Educació).

Parthasarathy, S., Ruan, Y. y Satuluri, V. (2011) «Community discovery in social networks: Applications, methods and emerging trends». En Aggarwal, C., *Social network data analytics*. Nueva York: Springer, pp. 79-113.

Rodríguez, P. (2020) «Lo que esconden las fotos de las riadas de personas durante el desconfinamiento», *El País*, 5 de mayo de 2020. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2020/05/03/hechos/1588490150_966276.html [Consultado 10-5-2020].

Santamaría, M. (2016) *El gran reportaje en los suplementos dominicales de los diarios de información general*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid.

Tribello, P. (2017) *ANÁLISIS DE CONTENIDOS. La fotoilustración alegórica en el dominical de El País y La Vanguardia. (2001-2016).* Trabajo fin de máster inédito. Universitat Autònoma de Barcelona.

BLOQUE 4

PATRIMONIO



¿QUIÉN CUIDA DE NUESTRO PATRIMONIO FOTOGRÁFICO?

Grupo de Conservación del Patrimonio Fotográfico
Grupo Español del Instituto Internacional de Conservación.
GCPF GE-IIC

Resumen

España cuenta con un inmenso patrimonio fotográfico custodiado en instituciones públicas y privadas. Esta realidad llevó a la creación del Plan Nacional de Conservación de Patrimonio Fotográfico en 2015. El plan fue creado por más de treinta profesionales de todas las comunidades autónomas y expertos externos con la idea de construir un marco que permitiera organizar, sistematizar y potenciar las distintas actuaciones para el correcto cuidado de nuestro patrimonio cultural.

Ocho años después de su puesta en marcha poco se ha podido evolucionar en esta dirección y la aplicación de los criterios de sostenibilidad y eficacia, recogidos en el plan, no se han podido implementar. A esto cabe añadir los riesgos propios del patrimonio fotográfico, sus particularidades específicas de gestión y conservación, su capacidad de multiplicación y la valoración de la imagen como único elemento valido para la interpretación de la fotografía. Esta situación resulta, cuanto menos, confusa para abordar las premisas expresadas en el plan.

Este texto recoge estas ideas y las explica para intentar aclarar el punto de partida y proyectar posibles actuaciones que permitan actuar sobre el patrimonio fotográfico español con las mejores garantías para su conservación y difusión.

Abstract

Spain has an immense photographic heritage held in public and private institutions. A National Photographic Heritage Conservation Plan was developed in 2015 as a result of this fact. The Plan was drawn up by more than 30 professionals from all the Autonomous Communities and external experts. The idea was to create a framework for organizing, systematizing and promoting the various actions for the proper management of our cultural heritage.

Eight years on, little progress is being made in this direction and the sustainability and efficiency criteria of the plan have yet to be met.

In addition, there are the risks inherent in the photographic heritage, its specific management and conservation characteristics, its ability to be reproduced, and the value placed on the image as the only valid element in the interpretation of photography. This situation is, to say the least, confusing when it comes to deal with the premises set out in the Plan.

These ideas are summarized and explained in this text, with the aim of clarifying the current situation and proposing a course of action aimed to preserve and disseminate the Spanish photographic heritage.

Palabras clave

Fotografía, patrimonio fotográfico, conservación.

Keywords

Photography, photographic heritage, preservation,

La primera duda que surge al plantear esta pregunta sería si se conoce el alcance real del volumen de patrimonio fotográfico existente en nuestro país.

En las últimas décadas se han hecho varios intentos para conocer su magnitud, sin embargo, ninguno de estos proyectos ha podido cuantificar con suficiente precisión su volumen. Por ejemplo, podemos mencionar el Censo-Guía de Archivos de España e Iberoamérica, en cuyo *Informe sobre fondos fotográficos* de 2014, contiene información parcial tanto de los propios archivos como sobre los fondos fotográficos, y además en muchos casos la información ha quedado descontextualizada. O el proyecto *dfoto* (2010) que fue un proyecto bastante serio para «la creación de un directorio de fondos y colecciones de fotografía, públicos y privados, históricos y contemporáneos, en España», pero que tampoco consiguió completar la información y ya no está accesible.

Además, a través de trabajos de investigación y recuperación siguen apareciendo en instituciones públicas y privadas colecciones y archivos fotográficos de gran valor patrimonial, y, por supuesto, todavía queda mucho que descubrir sobre ese «patrimonio fotográfico oculto» en colecciones particulares.

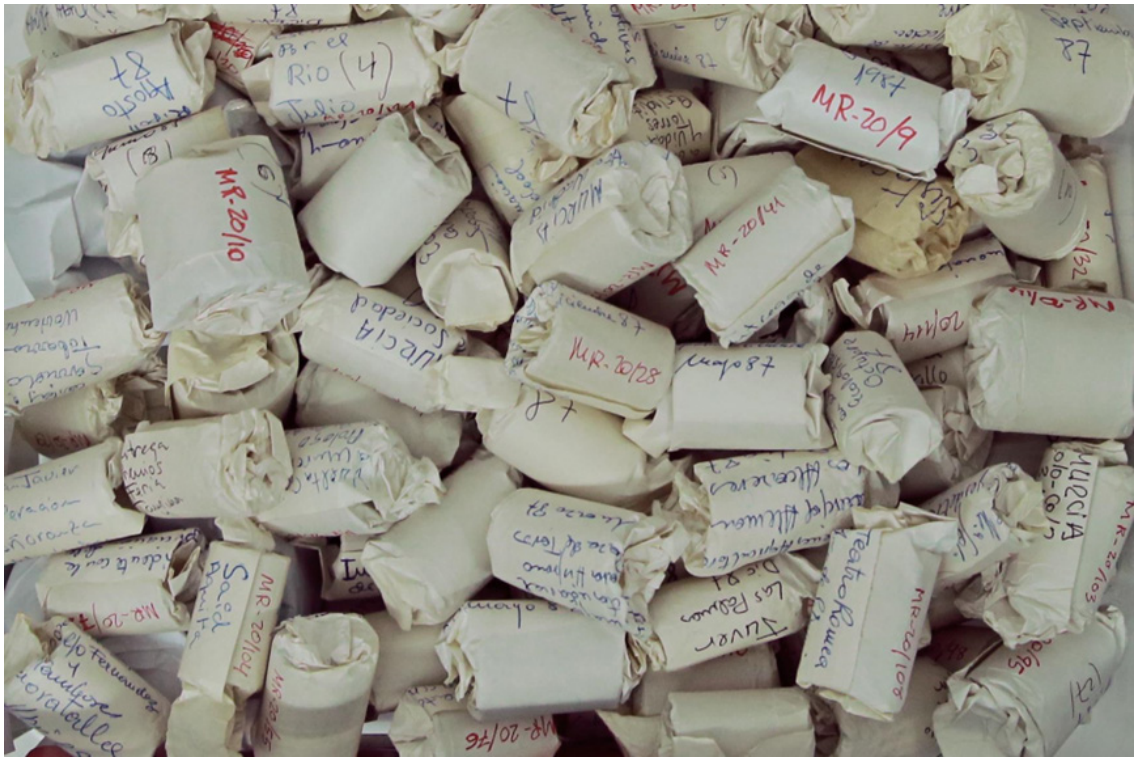


Imagen 1. Multitud de rollos fotográficos en espera de poder ser atendidos.

Esta idea nos traslada una realidad propia de la fotografía; el patrimonio fotográfico se caracteriza por abarcar un espacio social y cultural tan amplio que para su gestión y conservación necesita una sistematización apropiada y profesionales con conocimiento específico.

Para solventar esta situación en 2015 el Consejo de Patrimonio Histórico aprobó el Plan Nacional para la Conservación del Patrimonio Fotográfico. A este respecto, es importante mencionar que la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español en su artículo treinta y cinco indica que la finalidad de los planes es

> la protección de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español y al objeto de facilitar el acceso de los ciudadanos a los mismos, fomentar la comunicación entre los diferentes servicios y promover la información necesaria para el desarrollo de la investigación científica y técnica se formularán periódicamente Planes Nacionales de Información sobre el Patrimonio Histórico Español.

Este párrafo hace mención a esa necesidad de cooperación y sistematización que se ha señalado.



Imagen 2. Portada del Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico.

Así pues, más de treinta profesionales de las distintas comunidades autónomas junto a expertos externos trabajaron durante dos años en la redacción del plan. Tal vez no fuera el mejor plan, pero era un plan muy elaborado y único en relación con la conservación del patrimonio fotográfico.

Sin embargo, durante su puesta en marcha comenzaron las dificultades. De tal manera que bajo las premisas del plan en ocho años, aunque lleva paralizado desde 2019, solo se han realizado un par de proyectos, un par de cursos y un documento sobre la elaboración de planes directores para instituciones que nadie conoce.

A todo esto, para entender mejor la situación actual del patrimonio fotográfico en España cabe señalar los riesgos que le afectan y que también vienen mencionados en el plan en las páginas 8, 9 y 10. En ellas se comentan varios puntos que podemos remarcar.

Así, el primer riesgo está relacionado con «la falta de continuidad en las políticas institucionales de conservación de patrimonio fotográfico». La dependencia de la voluntad política de turno y la valoración que esta tenga sobre la fotografía han provocado grandes inconsistencias en proyectos relacionados con el patrimonio fotográfico. A modo de ejemplo, se puede mencionar todo lo ocurrido con el Centro Andaluz de la Fotografía que ha estado a punto de morir de inanición por falta de voluntad política. Aunque cabe mencionar que en los últimos meses parece que lo están intentando recuperar aportándole un mínimo de oxígeno vital.

Pero, siguiendo con los riesgos que aparecen en el plan, también se señala la necesidad de sistematizar protocolos de trabajo para conjugar sostenibilidad y perdurabilidad. Estas aproximaciones son especialmente importantes al trabajar con colecciones o fondos de fotografía donde se gestionan y conservan cientos, miles, o miles de cientos de objetos fotográficos.

Por lo tanto, para evitar la falta de recursos se hace necesario sistematizar protocolos, y para ello es recomendable la presencia de técnicos especializados en conservación de patrimonio fotográfico. Pero en nuestro país la figura del conservador-restaurador de patrimonio fotográfico no está contemplada a nivel administrativo y, según el plan, esta situación «supone no solo un agravio comparativo con otras especialidades, sino un vacío respecto a la formación o méritos que pueden o deben exigirse a estos profesionales».

Por otra parte, en el plan nacional se indica la necesidad de promover una legislación acorde con los derechos y obligaciones de creadores y gestores de patrimonio fotográfico en un intento de conciliar los riesgos que supone la gestión de derechos de autor y propiedad intelectual en relación con las necesidades de explotación cultural de las fotografías. Los autores y autoras, los creadores y creadoras son los que hacen rico este vasto patrimonio cultural, por lo que contemplar sus necesidades y valorar su trabajo es un compromiso que nos afecta a todos, especialmente a los espacios culturales que deben proteger sus derechos.

Desde una vertiente más social, existe otro riesgo relacionado con las carencias educativas en el ámbito del lenguaje visual

que cada vez es más usado en la comunicación actual. Sin embargo, es un tema que se obvia desde las políticas educativas y que, en el caso que nos ocupa, «provoca falta de valoración y desapego hacia una tipología patrimonial que enriquece la identidad y la memoria colectiva».

En el plan, para finalizar el apartado de riesgos se señala que «una sociedad con una amplia cultura visual será una sociedad más inteligente y capaz en el mundo del siglo XXI». Esta idea es la motivación principal que guía a todos aquellos que trabajamos por el patrimonio fotográfico, en muchos casos teniendo que remar contra corriente para poner en marcha iniciativas como, por ejemplo, las que enmarcan este texto.

En otro orden de cosas, se hace oportuno mencionar que en nuestro país contamos con grandes iniciativas, públicas y privadas, que trabajan cada vez mejor en la salvaguarda y difusión del patrimonio fotográfico. Recoger y detallar todas estas actividades sería un ejercicio muy arduo y no es el propósito de este texto. El propio plan nacional recoge muchas de ellas. No obstante, sí se puede indicar que la gran mayoría están relacionadas con el ámbito de la preservación, la digitalización, la gestión y la difusión, principalmente desde la perspectiva archivística y la consideración de la fotografía como documento.

Pero en términos de fotografía artística y espacios museísticos el cuidado de las fotografías como obras de arte sigue estando relegado a un segundo plano con respecto a las actividades de difusión y colección. Este hecho queda patente al comparar los esfuerzos para la salvaguarda del arte fotográfico en relación con el gran movimiento que ha experimentado la fotografía desde comienzos de siglo en términos de su difusión con la proliferación de exposiciones, certámenes, festivales, congresos, publicaciones, trabajos de investigación, etc.

Así tenemos que, salvo honrosas excepciones, una mayoría de las colecciones de arte creadas por medios fotográficos sigue almacenada en espacios no aptos para su correcta custodia. Además, en muchos casos los técnicos que se ocupan de las obras no tienen el conocimiento necesario para entender el tipo de patrimonio con el que están trabajando. En cuanto a la cesión de las obras para su exhibición no suele estar acompañada de sus respectivos informes de condiciones y, cuando lo están, estos suelen carecer de la información pertinente que permita valorar los cambios de las obras durante el periodo de cesión. Asimismo, muchas de las obras coleccionadas por museos carecen de certificados de autenticidad, y las que lo tienen es como si no tuvieran nada

porque las fórmulas utilizadas para la autentificación de las fotografías no suelen tener en cuenta la información que las define de forma unívoca más allá de un número de obra. Incluso, en algunos casos, las obras ni siquiera están firmadas.

A todo esto, es importante recordar que existen colecciones de museos españoles con obras duplicadas, incluso triplicadas. Y ni siquiera hay un registro de las obras de autores o autoras contemporáneos que han sido adquiridas por distintas instituciones y que contienen la misma imagen, pero realizadas en formatos y fechas diferentes.

A este respecto cabe mencionar el texto de Daniel Castillejo «Una rosa es una rosa es una rosa» en actas del Tercer Congreso de Historia de la Fotografía organizado por el Photomuseum de Zarautz en 2008 en el que sintetiza el trabajo realizado durante la organización de la exposición «Objeto de réplica» en Artium (Vitoria-Gasteiz) en la que se expusieron obras significativas del arte fotográfico español de las últimas décadas que pertenecían a diferentes instituciones de relevancia en el país y que, aun siendo consideradas obras de arte diferentes, en cada caso contenían la misma imagen repetida.

En el texto, el autor expone lo que supone en el arte contemporáneo la relación entre la obra de arte y su reproductividad técnica, que en el ámbito de la fotografía es especialmente significativo. Y entre muchos argumentos y consideraciones llega a plantearse una serie de cuestiones que afectan directamente al entendimiento de la fotografía como patrimonio artístico, y cito: «¿Qué es lo que tenemos



Imagen 3. Fotograma del video publicado en YouTube sobre la exposición «Objeto de Réplica» donde Daniel Castillejo hace una visita guiada en el que explica por qué hay dos versiones de la fotografía de Humberto Ribas *Gabriela* pertenecientes a la colección Artium.

en nuestros almacenes o en nuestras salas? ¿Un objeto de arte? ¿Una imagen? ¿Original? ¿Copia? ¿Reproducción? ¿Un ejemplar? ¿Un gesto artístico y un discurso? ¿Qué diferencia existe entre esta imagen y una publicada? ¿Cuántas obras (con la misma imagen) hay? ¿Cuántos tamaños? ¿Cuántas series? Y, por supuesto, ¿Cuánto hemos pagado? Y si hemos pagado esta cantidad por este ejemplar, entonces, ¿Cuánto se ha pagado en total y cuánto vale? Y como colofón ¿Qué es un museo?».

La última pregunta ya está contestada con la nueva definición de museo aprobada por el ICOM (Consejo Internacional de Museos) el 24 de agosto de 2022, en el marco de la 26.ª Conferencia General del ICOM celebrada en Praga. En cuanto al resto, más que preguntas, expresan una situación que es necesario atender, revisar y, en la medida de lo posible, aclarar. Esta situación pone de manifiesto la compleja realidad del arte expresado por medios fotográficos y la relación existente entre creadores y creadoras, profesionales de la gestión del arte y espacios dedicados a la creación de colecciones.

Así pues, según esta situación, la aplicación de los criterios de sostenibilidad y eficiencia expresados en el Plan Nacional de Conservación de Patrimonio Fotográfico para la correcta custodia y conservación de la fotografía patrimonial choca con la particularidad de la multiplicación de la imagen en la fotografía y su vinculación con la valoración del objeto de arte como obra original dentro del mundo museístico.

En nuestro país, este choque provoca que la carencia de recursos sea una abrumadora realidad, ya que conservar todas las versiones de una misma obra con los máximos estándares exigibles a un museo demanda una cantidad de recursos técnicos, materiales y humanos que hacen insostenible toda acción al respecto.

Ya hace tiempo que Grant B. Romer, conservador de fotografía del Museo Internacional de Fotografía y Cine George Eastman House dijo que «la conservación de fotografía es como el salvamento del Titanic, no hay botes salvavidas para todos». Y esta afirmación toma mayor relevancia en el entorno fotográfico del arte contemporáneo.

De todos modos, esta situación no es exclusiva de España, es algo que afecta a cualquier institución museística que trabaje con fotografía contemporánea. Sin embargo, la diferencia radica en que en otros países se tiene en consideración la figura del profesional experto en conservación-restauración de patrimonio fotográfico y contratan especialistas capaces de trabajar en equipos interdisciplinares y que puedan aportar

soluciones eficaces para la correcta conservación de sus colecciones de fotografía. De hecho, grandes especialistas nacionales son las responsables de colecciones de fotografía contemporánea en instituciones de gran relevancia fuera de nuestras fronteras.

En España esa opción no se contempla, los y las conservadores-restauradores de fotografía son llamados para atender situaciones puntuales y resolver problemas que en muchos casos nunca hubiesen sucedido si se hubiera contado con especialistas en la materia.

A modo de ejemplo de esta situación, y que ilustra muy fielmente los planteamientos institucionales en España y este déficit de entendimiento sobre cómo cuidar, atender y entender el patrimonio fotográfico, se puede mencionar todo lo acontecido en el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) en estos dos últimos años con respecto al archivo Ruiz Vernacci, uno de los archivos más importantes de fotografía de España. Por cierto, el IPCE es la institución encargada de la creación y gestión de los planes nacionales de conservación de patrimonio cultural.

A mediados de 2022 técnicos del archivo fotográfico del IPCE comunican a los responsables de la institución una alarmante



La humedad amenaza uno de los grandes tesoros de la fotografía de España

La colección Laurent, formada por más de 11.000 piezas del siglo XIX, se deteriora tras un cambio en la climatización de su sede en Madrid, el IPCE.

ÁLVARO SOTO NOTICIA / ACTUALIZADA 5/11/2022 A LAS 05:00

Imagen del catálogo digital del fotógrafo Jean Laurent | **Ministerio de Cultura y Deporte**

Imagen 4. Noticia aparecida en el *Heraldo de Aragón* haciéndose eco de lo ocurrido en el IPCE.

subida de la humedad en los depósitos donde se almacena el archivo mencionado. Y según lo observado por dichos técnicos este repentino aumento de la humedad, prolongado en el tiempo, estaba provocando deterioros por lixiviación del vidrio en las placas de colodión del archivo Ruiz Vernacci.

El hecho es que el IPCE decidió mejorar los sistemas de aire acondicionado del edificio, que también afectan a los depósitos. A este respecto es oportuno mencionar que la institución no cuenta con un sistema de climatización (control de humedad relativa y temperatura en los depósitos) porque se entiende que el clima en Madrid es muy seco y no se necesita control de humedad ya que, casi siempre, está por debajo de los valores recomendados.

Pero siguiendo con el transcurso de los acontecimientos, con la mejora del sistema la física actuó y al ajustar la temperatura del aire acondicionado se disparó la humedad relativa. Este hecho se prolongó en el tiempo llegando a alcanzar valores extremadamente altos. Para resolver el problema se hicieron ajustes de temperatura intentando hacer un balance en el sistema de aire acondicionado para tratar de controlar la humedad. Es pertinente indicar que estos cambios repentinos de temperatura provocan contracción y dilatación en las placas fotográficas con el riesgo que esto supone para los distintos elementos que conforman este tipo de fotografías.

Continuando con lo acontecido, en octubre de ese año después de no tener ninguna respuesta positiva sobre cómo corregir esta situación por parte de los responsables y alarmados por los deterioros provocados en un patrimonio de alto valor cultural, los técnicos decidieron hacer pública la situación en los medios y se pusieron en contacto con el Grupo de Conservación de Patrimonio Fotográfico del GE-IIC.

De este modo, a su vez, el grupo se puso en contacto con los responsables del IPCE para entender lo que estaba pasando y estos explicaron su versión. Según esta, el problema no vendría directamente del aumento de humedad provocado por el cambio en los sistemas de aire acondicionado del edificio, sino que más bien estaba relacionado con la borrasca Filomena de enero de 2021, ya que, tal vez, desde entonces se hubiera provocado un aumento de humedad en los depósitos. En cualquier caso, aclararon que eran conscientes de la situación.

Como grupo experto en conservación de patrimonio fotográfico les ofrecimos nuestro asesoramiento de forma altruista y nos dijeron que no era necesario, que ellos estaban haciendo todo lo oportuno.

Pero resulta que el IPCE tiene técnicos con gran conocimiento fotográfico y de gestión de archivos para atender las necesidades de su fototeca, pero no cuenta en su plantilla con ningún profesional experto en conservación-restauración de patrimonio fotográfico. Así que, con la mejor de las voluntades, los trabajos de estabilización y restauración de las placas fotográficas al colodión fueron encargados a restauradores de materiales pétreos de la institución. No conocemos los resultados.

Por supuesto, como colegas de profesión valoramos el esfuerzo de nuestros compañeros para resolver este problema, eso no quita que esta situación ilustre la aproximación que una de las instituciones culturales más importantes de España tiene sobre el patrimonio fotográfico. Esta aproximación reduce la importancia de la fotografía a la imagen que contiene, transformándola, igual que la ley, en «meras fotografías» y, por lo tanto, a la falta de consideración de especialistas en la materia para atender y cuidar esta tipología patrimonial.

Si las propuestas sobre las necesidades de preservación y conservación de las colecciones fotográficas las hacen profesionales no expertos en la materia se corre el riesgo de hacer planteamientos erróneos y malgastar esfuerzos y recursos. Por supuesto, la colaboración interdisciplinar es una forma eficaz de resolver situaciones complejas, por eso se entiende menos todo lo ocurrido con este archivo de gran valor patrimonial. No obstante, nos consta que el instituto cuenta de vez en cuando con profesionales especializados en conservación de patrimonio fotográfico, aunque sea en forma de becas y trabajos puntuales.

Tras estas reflexiones generales y haciendo referencia al título del texto, en este avanzado siglo XXI, podemos concluir que, en España, en la mayoría de los casos —salvo contadas, y honrosas, excepciones que nos marcan el rumbo a seguir—, el cuidado del patrimonio fotográfico está en manos de profesionales que no tienen como especialidad la conservación, sino que utilizan su buen criterio para intentar hacer las cosas lo mejor posible. Por supuesto, en casos concretos se destinan recursos económicos para contratar profesionales con el conocimiento específico para realizar las labores que no pueden resolver, pero siempre de forma puntual y esporádica, sin capacidad para activar políticas institucionales a corto y medio plazo que resuelvan las necesidades del patrimonio fotográfico que custodian.

En cualquier caso, todo parece indicar que todavía no se tiene clara la aproximación a la conservación de la fotografía como valor cultural y patrimonial que nos pertenece a todos.

Es difícil explicar por qué el cuidado de las fotografías en las instituciones no recae en personal con el conocimiento necesario. En países de nuestro entorno, desde Europa hasta Iberoamérica este es un aspecto superado. Si nos comparamos con lo que ocurre fuera de nuestras fronteras parece que estamos muy alejados de cómo se está atendiendo al patrimonio fotográfico en la actualidad. Y esta situación contrasta con que muchos, muchas, profesionales españolas especializadas en conservación de fotografía son las responsables de la conservación de grandes colecciones de fotografía fuera de nuestras fronteras porque en España no tienen cabida en el espacio laboral.

Resulta complicado entender esta contradicción, tal vez sea que todavía en muchos espacios culturales la fotografía sigue siendo considerada como un arte menor —ya que todo el mundo hace fotos— por lo que no es necesario entenderla como un patrimonio con unas necesidades propias al ser consideradas solo imágenes sobre papel —y siempre se pueden hacer más copias si fuera necesario—. Esta valoración de la fotografía sobre la base solo de la imagen que contiene es una de las ideas susceptibles de ser revisadas para conseguir un cambio de paradigma en relación al entendimiento del medio fotográfico.

No obstante, es importante recordar, tal y como aparece mencionado en el Plan Nacional de Conservación de Patrimonio Fotográfico, que en las últimas décadas un «volumen creciente de repertorios fotográficos han ido llegando a los archivos (y a los museos)» y que «desde asociaciones de archiveros se hayan tratado de suplir las deficiencias con actuaciones formativas auspiciadas desde dichos marcos profesionales». Y continúa «en la actualidad, la mejora en la conservación y accesibilidad de muchas colecciones y fondos de fotografía presentes en archivos y bibliotecas (y museos) es muy significativa».

Para concluir, las necesidades actuales en materia de conservación de patrimonio fotográfico en los archivos, una vez entendida la materia prima con la que se ha de trabajar, se fundamentan en la necesidad de abordar programas de trabajo masivo, dado el altísimo volumen de patrimonio fotográfico que se custodia en este tipo de instituciones, y en la necesidad de buscar fórmulas de trabajo organizadas en programas a corto, medio y largo plazo.

De este modo, para que en España alcancemos «una sociedad con una amplia cultura visual... más inteligente y capaz en



Imagen 5. Visita guiada por el comisario Alejandro Castellote a alumnos de la escuela de arte de Almería durante el montaje de la exposición de Luis Gonzalez Palma «Constelaciones de lo intangible» (2016) en las salas del CAF. En la imagen se ve el proceso de trabajo en el que Laura Ramón Brogeras de la Fundación Telefónica revisa los datos de las obras para su correcto montaje.

el mundo del siglo XXI», estos programas necesitan equipos profesionales de carácter interdisciplinar que puedan actuar con continuidad en las distintas áreas que afectan al patrimonio fotográfico ya sea su gestión, su difusión o su conservación.

EL ÁLBUM DE RETRATOS DE FIGURAS ILUSTRES DE LA ESCUELA DE ARTES E INDUSTRIAS DE VALENCIA CONCEBIDO POR SALVADOR ABRIL Y BLASCO

Alejandra Nieto Villena
Investigadora-conservadora de patrimonio fotográfico
Susana Herreras Sala
Associació Cultural Escola de Disseny de València
Álvaro Solbes García
Universitat de València
Lucía Rojo Iranzo
Universitat de València
María Luisa Vázquez de Ágredos Pascual
Universitat de València

Resumen

En esta comunicación se presentan los primeros resultados obtenidos a partir del estudio de una colección perteneciente a la Unidad de Patrimonio de la Escuela de Arte y Superior de Diseño (EASD) de Valencia. Este conjunto, compuesto por diez retratos fotográficos y cinco cartas, supone un proyecto inicial del pintor Salvador Abril para crear bajo su dirección un álbum de personalidades y docentes ligados a la Escuela de Artes e Industrias. Estos documentos gráficos fueron analizados según los criterios de la conservación contemporánea, combinando las técnicas de análisis no invasivas con los estudios histórico-artísticos. Los resultados refuerzan la idea de que una investigación integral realizada sobre artefactos fotográficos originales es fundamental para la conservación del patrimonio fotográfico nacional, su adecuada difusión y su revalorización como tecnología de vanguardia en su respectiva época.

Abstract

This Communication presents the first results obtained from studying a collection belonging to the Heritage Unit of the Valencia School of Art and Design (EASD). The collection is made up of 10 photographic portraits and 5 letters. It represents an initial project by the painter Salvador Abril to create, under his direction, an album of personalities and teachers associated

with the School of Arts and Industries. These graphic documents have been subject to an analysis in accordance with the criteria of contemporary conservation, through a combination of non-invasive analysis techniques and historical-artistic studies. The results confirm the idea that comprehensive research on original photographic artefacts is essential to preserve the national photographic heritage, to ensure its proper dissemination, and to revalue it as the cutting-edge technology of its time.

Palabras clave

Conservación, patrimonio fotográfico, EASD, álbum, Antonio García.

Keywords

Conservation, photographic heritage, EASD, album, Antonio García.

Introducción

Desde una perspectiva patrimonial, muchas de las colecciones fotográficas en España se encuentran en un estado de letargo sostenido frágilmente entre el abandono institucional y las notables carencias de unas medidas de preservación adecuadas. Gran parte de la escasa valoración institucional y social de nuestro patrimonio fotográfico se debe a la necesidad de potenciar los proyectos dirigidos a conservar los objetos originales, contribuyendo así a la difusión de su valor tecnológico. En un idealizado camino que nos dirija a lograrlo, los especialistas de la conservación del patrimonio fotográfico somos parte fundamental.

Como ejemplo de las numerosas actuaciones que los conservadores del patrimonio fotográfico desempeñamos y del potencial de nuestro ejercicio profesional más allá de la pura intervención, este proyecto sobre diez retratos significativos para la historia del arte valenciano de entre siglos trata de manifestar la necesidad de integrar a los conservadores del patrimonio cultural en los procesos de investigación y gestión de los bienes fotográficos.

Para este trabajo, se expondrá la información adquirida a través de una serie de competencias documentales (del Valle Gastaminza, 1999) logrando a la par identificar cómo reconstruir su contexto de producción, y aplicar nuestra metodología para la identificación de la materialidad de la colección y su puesta en valor. Desde una perspectiva interdisciplinar, se ha trabajado

[1] LAIS, Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora, Ciudad de México.

en tres niveles de investigación que el LAIS[1] plantea como fundamentales para alcanzar el contexto de producción de las imágenes: la que deriva del carácter «indicial», que consiste en el estudio de la imagen representada, la que emerge de su aspecto más «autoral», que busca valorar otras competencias relacionadas con el contexto espacio-temporal, como son los gabinetes o autores de las tomas fotográficas; y la tecnológica, que se basa en el estudio de la materialidad de las muestras que conforman la colección, incluyendo en el objeto «las coordenadas temporales de producción de la imagen» (Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, 2014). Este último nivel se alcanza a través del estudio científico-técnico de la colección, explorando su estructura física y su estado de conservación mediante herramientas tradicionalmente a disposición de la ciencia; su aplicación sobre muestras originales nos aproximará a conseguir respuestas sobre los procesos históricos de producción y reproducción, y contribuirá al conocimiento básico sobre la tecnología fotográfica.

Origen e identificación de la colección

Las enseñanzas artísticas en Valencia se inician con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (1768) como primera institución académica dedicada a las artes de la pintura, la escultura y la arquitectura. Allí se formaron algunos de los artistas más representativos de la escuela valenciana como Antonio Muñoz Degraín, Ignacio Pinazo Camarlench o Joaquín Sorolla Bastida. A mediados del siglo XIX algunas de las enseñanzas artísticas se reorganizan para ser estudiadas desde el artesanado y encaminadas a los procesos industriales, dando lugar a las Escuelas de Artes y Oficios. Entre esas transformaciones, desde 1903 y hasta 1924, la entonces denominada Escuela de Artes e Industrias de Valencia es dirigida por el pintor Salvador Abril y Blasco (1862-1924). Como consta en las actas de la escuela de julio de 1907 (Escuela de Artes e Industrias de Valencia, 1907), Abril propone elaborar un álbum de retratos del claustro docente que hasta entonces había prestado servicios a la escuela, probablemente con la intención de reconocer a las figuras académicas su papel en el desarrollo artístico valenciano, incluyendo entre ellos, y sin algún motivo aparente, a reconocidos autores como Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla.

A partir del registro de esta propuesta consensuada por el Claustro de Profesores de la Escuela, encontramos en la Unitat de Patrimoni de la actual Escola d´Art i Superior de Disseny (EASD) una carpeta que conserva una relación de diez retratos

fotográficos tomados aproximadamente entre 1870 y 1907, junto a cinco cartas manuscritas en donde hijos y esposas agradecen a Salvador Abril el reconocimiento de la labor académica de sus familiares, algunos de ellos ya desaparecidos en aquel momento. Esta carpeta supone el único registro conservado con los primeros documentos para conformar el álbum de profesores y autoridades ideado por Abril.

Los retratos y las cartas se encontraban en una carpeta de archivo, tamaño folio y de cartón, con cierre de cintas y una etiqueta identificadora que presentaba un avanzado estado de oxidación en el interior. Los cartones que portan las fotografías son de tamaño variado, desde soportes de 30 x 21 cm hasta 11 x 6,5 cm. En su mayoría presentan sellos del gabinete fotográfico y marcas o textos manuscritos. Durante mucho tiempo se habían almacenado superpuestas sin protección lo que ha provocado marcas por suciedad superficial. Hasta la fecha, se ha logrado identificar a ocho de los diez hombres retratados, donde al menos cinco de ellos han formado parte del entorno artístico y académico valenciano. Los retratos de Salustiano Asenjo Arozamena (1834-1897), Rafael Montesinos y Ramiro (1811-1877) y Antonio Pertegaz Salvador (1811-1877) (imagen 1) son los más primitivos y debieron ser tomados alrededor de 1870, aunque fueron entregados por sus familias en 1907 bajo la solicitud de Abril. El valor de estos retratos es enorme ya que probablemente sean de las pocas fotografías que existen de estos académicos.

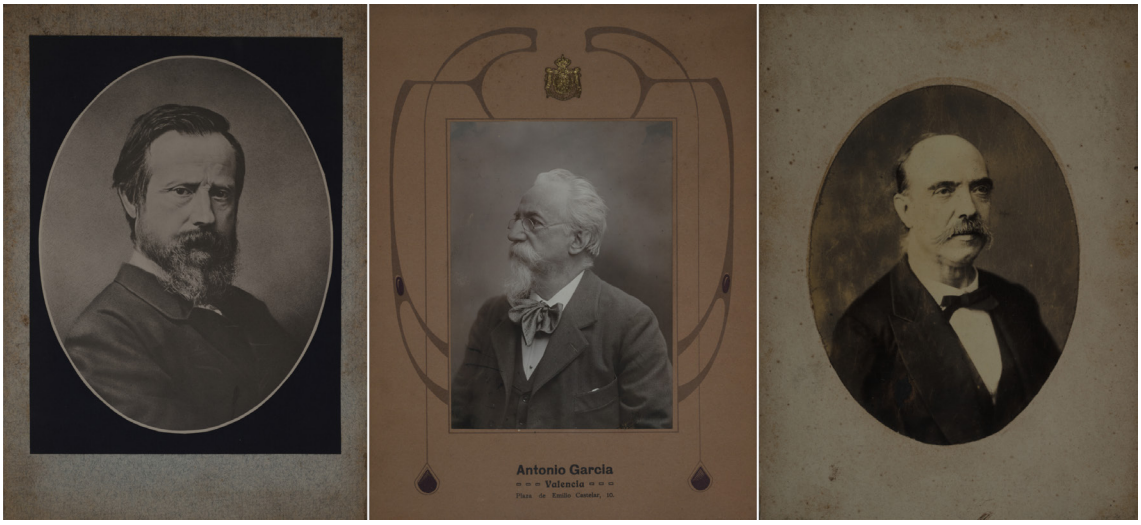


Imagen 1 . De izquierda a derecha, Salustiano Asenjo, Rafael Montesinos y Antonio Pertegaz, finales del siglo XIX.

Algo similar ocurre con los retratos de Francisco Urgell y Guix (?-1909) y Salvador Abril Blasco (1862-1924).

Otros tres positivos que forman parte de esta colección corresponden a Joaquín Sorolla Bastida (1863-1923), Mariano Benlliure Gil (1862-1947) y Antonio Cortina Farinós (1841-1890). En este caso, son retratos de personajes reproducidos con mayor asiduidad y que podemos encontrar como parte de otras colecciones. A pesar de esto, las dedicatorias que los acompañan convierten estos artefactos en únicos, con una procedencia e intencionalidad significativa que las enfrenta a un proceso de resignificación determinado por el contexto de producción.

Relación de artistas retratados

El motivo por el que Salvador Abril tiene la intención de conformar un álbum es principalmente la de congregar una selección de ilustres maestros de la escuela empleando su imagen más «fiel»: el retrato fotográfico. Este inacabado proyecto buscaba reconocer la labor de directores y profesores que desde décadas atrás a su dirección forjaron los cimientos para la transformación docente en el ámbito de las artes y el diseño. Gracias a las cartas y a las dedicatorias manuscritas, en los retratos podemos identificar a la mayoría de los personajes. El vínculo entre ellos se fundamenta en las relaciones artísticas y personales con el director, puesto que del mismo modo que podemos demostrar la pertenencia al cuerpo docente de los más longevos, de otros solo conocemos su relación personal con Salvador Abril. Las hipótesis sobre su propósito versan en que quizá la intención no era la de conformar un álbum de rostros institucionales, sino un conjunto de ilustres representantes del marco artístico valenciano.

Existen algunos indicios documentales y aspectos formales de las muestras que nos dirigen a lanzar ideas sobre el procedimiento por el que Salvador Abril adquirió las fotografías. Algunas de las muestras fueron reclamadas a las familias de los retratados antes de la aprobación del claustro como las de Salustiano Asenjo, Antonio Pertegaz, Antonio Cortina y José Fernández Olmos (1863-1903). De este último, solo se cuenta con la carta de su hijo y no se corresponde con ninguna fotografía. La correspondencia que acompaña al conjunto fotográfico evidencia la entrega *ex profeso* al director de al menos tres retratos de académicos ya desaparecidos en 1907. Los hijos de Pertegaz y Asenjo

son los remitentes de las fotografías de sus difuntos padres, mientras que la viuda de Cortina fue la responsable de corresponder a su compañero.

Otra correlación entre muestras se da entre los retratos de Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure, ambos dedicados a su colega en agosto de 1900 y tomados en el gabinete de Antonio García Peris bajo el mismo formato y soporte fotográfico. Ambas presentan perforaciones en el cartón que pueden relacionarse con un sistema de fijación de pequeñas tachuelas. A través de estas marcas y por la dedicatoria, deducimos que esos retratos ya pertenecían con anterioridad a Salvador Abril y probablemente él decidió adjuntarlos a la carpeta para que formaran parte del futuro álbum.

Uno de los académicos que tuvo un papel decisivo en la transformación de los estudios artísticos en Valencia fue Salustiano Asenjo Arozamena. Asenjo formó parte del cuerpo docente, además de secretario y director de las enseñanzas que convivían entonces: los Estudios Superiores Libres y los Estudios Elementales de la Academia de San Carlos. Ambas instituciones vivieron unos años de confrontación debido a la revolución que supuso el cambio de estas. Aunque Asenjo mantuvo una actitud cordial con el fin de mantener las buenas relaciones, finalmente prevaleció la ruptura academicista frente a los intereses por definir los estudios dirigidos a las artes aplicadas (Soldevilla Liaño, 2000). Hasta 1903, cuando Salvador Abril toma el cargo como director,



Imagen 2. De izquierda a derecha, Salvador Abril, Francisco Urgell y Desconocido, principios del siglo XX.

encontramos retratos de catedráticos como Antonio Pertegaz, Rafael Montesinos, el propio Salustiano Asenjo, Salvador Abril o Francisco Urgell i Guix (imagen 2).

Por otro lado, desconocemos el auténtico criterio por el que Abril decide incluir los retratos de Sorolla, Mariano Benlliure y Cortina Farinós[2] que, aunque no formaron parte del claustro docente, no dudamos de que su admiración y estrecha amistad pudiera haber inferido en un cambio de principios. En cualquier caso, pone de manifiesto la valiosa representación del universo artístico valenciano a través de esta pequeña colección fotográfica conservada en la Unitat de Patrimoni de la EASD.

Gabinetes retratistas en Valencia

Posiblemente, la mirada del autor sea uno de los instrumentos más representativos para lograr trascender en el arte del retrato fotográfico. Otros que contribuyen al grado de sensibilidad y a la singularidad de este medio son los relativos a la habilidad con la que se desempeñan los procesos químicos en el laboratorio, cargado de atributos que definen la pluralidad con la que el fotógrafo resuelve el retrato y, por tanto, le otorga la significación que merece este oficio científico-artístico.

El conjunto de retratos que aquí presentamos, fueron tomados y positivados por los gabinetes más prestigiosos de la Valencia del siglo XIX y principios del siglo XX. Cinco de ellos pertenecen a Antonio García Peris (1841-1918), ilustre fotógrafo y suegro de Joaquín Sorolla. También contamos con una fotografía del estudio del afamado J. Grollo, otra de Novella Fotografía de Arte y una última de A. Esperón, gabinete con sede en Valencia y en Madrid (imagen 3). Al contrario, dos muestras no cuentan con firma, sellos o ilustraciones que nos conduzcan a la identificación de su autor o al gabinete donde fueron creadas.

La cuidada escenografía de sus tomas y la destreza demostrada ante la tecnología fotográfica fueron quizá las virtudes más reconocidas de Antonio García Peris. La primera probablemente tiene que ver con la visión transformadora con la que diseñaba los encuadres fotográficos, con una carga «expresionista» con la que convertía cada obra en única, como demuestran los numerosos retratos que realizó a su yerno Sorolla (Menéndez Robles y Díaz Pena, 2015). La segunda, probablemente se dio gracias a su carácter innovador, descubridor y decidido que lo llevaron a viajar por las capitales de los principales países en donde el desarrollo de la fotografía avanzaba rápidamente. Introdujo prematuramente algunas técnicas que revolucionaron las posibilidades del medio fotográfico, como la reducción

[2] No incluimos al pintor Antonio Cortina como académico ya que no aparece en los Libros de Registro de Títulos de la Escuela de Artes e Industrias revisados en el período que nos ocupa. Sin embargo, Soldevilla Liaño (2000, p. 72) menciona a Cortina Farinós y Peyró Urrea como ocupantes de las plazas de profesor ayudante que Fernández Olmos reivindica a la Junta de Gobierno de la Academia de San Carlos tras su eliminación en 1873.



sustancial del tiempo de exposición con la aparición de los negativos de gelatinobromuro con respecto a los de colodión húmedo que permitieron «fotografiar infantes», o la fascinante sensibilidad para reproducir retratos mediante la platinotipia, señaladas como «inalterables y con una entonación suave y verdaderamente artística. Parece que estén dibujados con lápiz por una mano expertísima» (Cancer Matinero, 2006).

Antonio García no solo destacó por su pericia fotográfica, sino que tuvo un papel fundamental en las relaciones con el gremio artístico valenciano. Supo ver y promover desde muy pronto el potencial de Sorolla, se relacionaba con los mayores exponentes de la época como el propio Antonio Cortina, Rafael Montesinos, Joaquín Agrasot, Muñoz Degraín o José Benlliure y familia, algunos de ellos compañeros durante sus estudios en la Academia de San Carlos de Valencia (Centre del Carme y Museu de Belles Arts de València, 2007).

Entre las cinco muestras pertenecientes a su estudio fotográfico encontramos tres tipos de diseños de cartones, tres de ellos ubicados en la plaza San Francisco n.º10 y dos en la misma ubicación, pero bajo el nuevo nombre de plaza de Emilio Castelar, 10. La fotografía de Antonio Pertegaz es una de las dos que no contiene marcas o sellos del autor, pero en la primera de las dos cartas que envía su hijo Enrique dice:

Imagen 3. A la izquierda, el reverso de dos fotografías del estudio de Antonio García Peris; en el centro, el reverso de la muestra del gabinete de A. Esperón de Valencia y, a la izquierda, los sellos de Grollo Arte Fotográfico y Novella Fotografía de Arte localizados en el anverso de dos muestras.

> [...] Pero únicamente poseo un ejemplar en fotografía de su retrato, perfectamente conservado, y que le hizo su discípulo el fotógrafo Sr. García, por lo cual, y con el fin de no desprenderme de él y queriendo satisfacer el deseo de VD., encargo hoy mismo una reproducción que tendré el gusto de remitirle tan pronto la tenga. [...] Enrique Pertegaz, junio de 1907.

Encontramos en la colección una segunda carta remitida también por su hijo en noviembre del mismo año junto a la copia fotográfica que conservamos de Antonio Pertegaz, la cual probablemente fue tomada y reproducida en el estudio de Antonio García.

Los otros estudios donde fueron tomados algunos de los retratos son J. Grollo (José Grollo Chiarri) y Novella Fotografía de Arte, dos gabinetes activos desde principios de siglo XX y de notable éxito en la ciudad, mientras que el de los hermanos Esperón (A. Esperón) situado en la ciudad de Valencia (también con un local en la Puerta del Sol de Madrid), solo se mantuvo activo desde 1875 hasta 1877, pasando después a manos de su ayudante Adolfo Mercier (Cancer Matinero, 2006; Rodríguez Molina y Sanchís Alfonso, 2004).

Documentación y análisis científico

La materialidad de los artefactos fotográficos de finales del siglo XIX aporta la esencia del desarrollo tecnológico a su significado patrimonial. Este nivel de estudio, más allá del análisis de la imagen y de la mirada del autor, se dirige a cumplir con otro papel, el de la revalorización de la tecnología fotográfica. En este caso, podemos considerar la materia como un «vestigio» y, a su vez, un testigo revolucionario para el contexto de creación.

Para el estudio de esta colección, se han empleado varias técnicas de análisis no invasivas que nos permiten potenciar la versatilidad de cada equipo para reconocer la morfología y la estructura fisicoquímica de los estratos fotográficos, en este caso, sobre soporte de papel. Algunas como la fotografía técnica (TP), que emplea diferentes fuentes de luz y filtros especiales para el registro, ha servido para desarrollar un diagnóstico del estado de conservación completo y apropiado. La microscopía óptica (MO) permitió registrar con detalle los rasgos superficiales de cada muestra como depósitos de suciedad, rasgaduras, microorganismos, aglutinantes de distinta naturaleza, o la identificación de estratos intermedios como la capa de barita. Por otro lado, se emplearon herramientas como la espectroscopía infrarroja (FTIR-ATR) o la microscopía confocal (MC). Estas técnicas, dirigidas a



Imagen 4. Microscopía óptica (LEICA EZ4-10x) de la muestra de Sorolla (a), Benlliure (b) y Cortina (c). Imagen propiedad deLaboratorio de diagnóstico y autentificación de obras de arte de la Universitat de València.

profundizar en la caracterización de los compuestos de las fotografías, ayudan a expandir nuestro conocimiento y a poner en valor la particularidad de las colecciones.

En la imagen 4 se observan las muestras correspondientes a Joaquín Sorolla, Mariano Benlliure y Antonio Cortina tomadas en diferentes fechas en el estudio de Antonio García Peris. La primera toma ha sido capturada con luz general en el rango visible (Vis), la segunda mediante la inducción de fluorescencia

ultravioleta (UVF) y la tercera, en modo ultravioleta reflejada (UVR). A través de un ejercicio exploratorio podemos obtener una gran cantidad de información, desde diferencias en la tonalidad o el brillo superficial, la fluorescencia diferencial del aglutinante responsable del procesado de la imagen, o las marcas por deposición de suciedad que permiten discernir el daño provocado por un incorrecto almacenamiento. También reconocemos manchas de distinto origen gracias a su reacción a determinada fuente de emisión. Encontramos diferencias en el estado de conservación de los soportes secundarios o reconocemos daños físicos provocados por factores extrínsecos.

En la imagen 5 aparecen tres secciones tomadas con el microscopio óptico en donde identificamos con claridad la disposición de las partículas de plata sobre el soporte de papel sin la presencia de estratos intermedios (capa de barita) que ocurre para otras muestras. Observamos también el notable parecido entre la rugosidad superficial en el retrato de Sorolla (a) y Benlliure (b), así como las diferencias con respecto a Cortina (c), donde encontramos un textura mucho más suave y homogénea. De

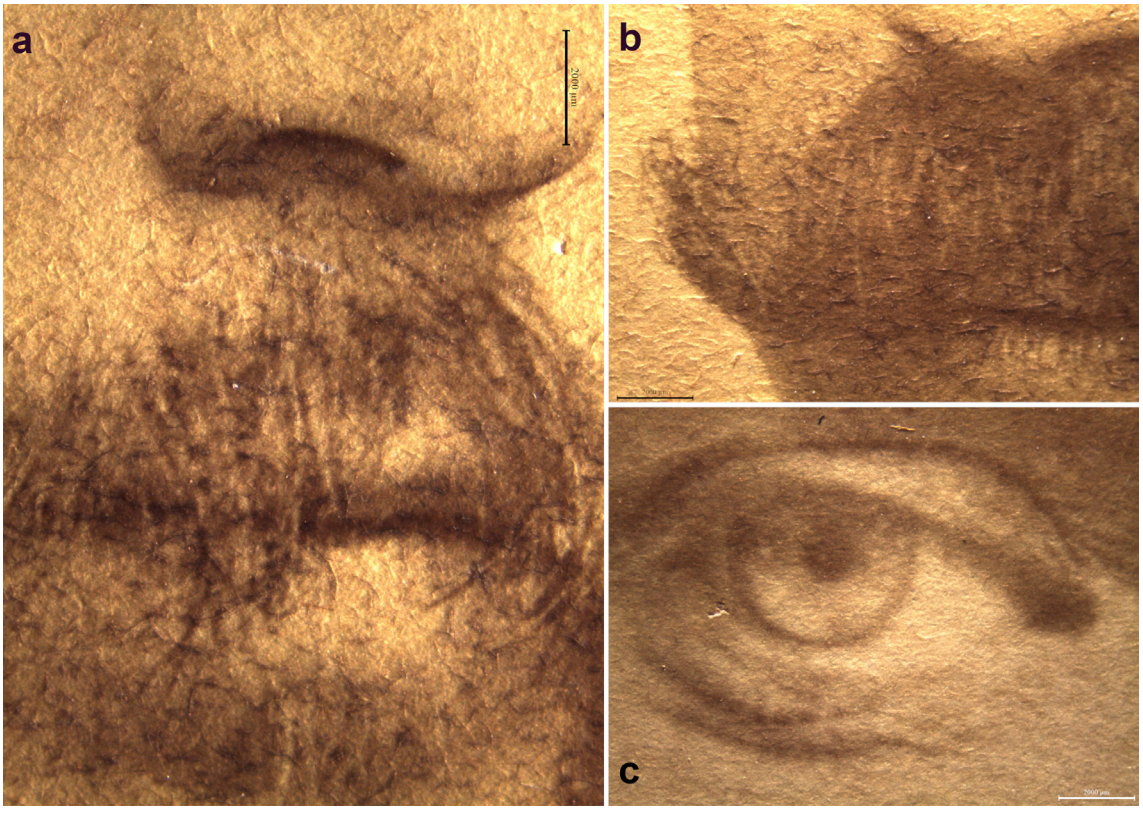


Imagen 5. Microscopía óptica (LEICA EZ4-10x) de la muestra de Sorolla (a), Benlliure (b) y Cortina (c). Imagen propiedad deLaboratorio de diagnóstico y autentificación de obras de arte de la Universitat de València.

esta forma, corroboramos que existen diferencias entre las tres muestras tomadas mediante el mismo proceso fotográfico, el mismo autor y estudio, pero en distinta fecha.

La microscopía confocal es otro instrumento que exploramos para el estudio morfológico y compositivo de los artefactos fotográficos. Esta herramienta no invasiva nos permite seleccionar rangos de excitación y de emisión en el espectro electromagnético para sondear la información estratigráfica de las muestras al recoger luz emitida por moléculas fluorescentes presentes de forma natural. El *software* nos recrea imágenes de alta resolución a través de distintos filtros espectrales que nos permiten rastrear y caracterizar cualidades físicas (Nieto-Villena *et al.*, 2018). En las imágenes 6 y 7 se presenta una composición de cuatro imágenes producidas a partir de tres rangos de excitación y emisión: 405 nm para el azul (emisión 416-552 nm), 557 nm para el verde (566-630 nm de emisión) y 631 para el rojo (con 636-779 nm de rango de emisión). La cuarta imagen representa la composición de las 3 imágenes juntas.

Con esta herramienta relacionamos sus cualidades morfológicas, así como la presencia o ausencia de determinados compuestos. Esto nos permite caracterizar algunos elementos que conforman la imagen fotográfica, como ocurre en la imagen 6, donde podemos reconocer el ojo de Joaquín Sorolla en un rango concreto de emisión (imagen azul) a través de la forma en que se distribuye la plata sobre el aglutinante de la emulsión fotográfica. En la misma imagen, podemos describir cómo es la morfología del soporte celulósico, cómo

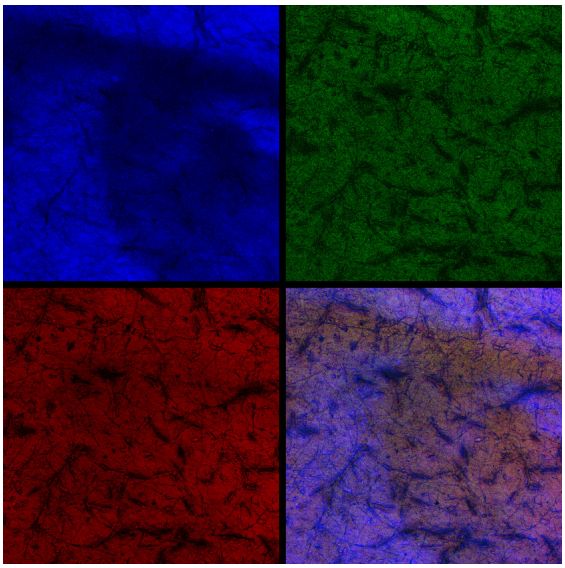


Imagen 6 (izquierda). Imágenes obtenidas mediante microscopía confocal (Leica TCS-SP8) de la muestra de Joaquín Sorolla. Imagen propiedad de Unitat Central d´Investigació de Medicina (UCIM), Universitat de València.

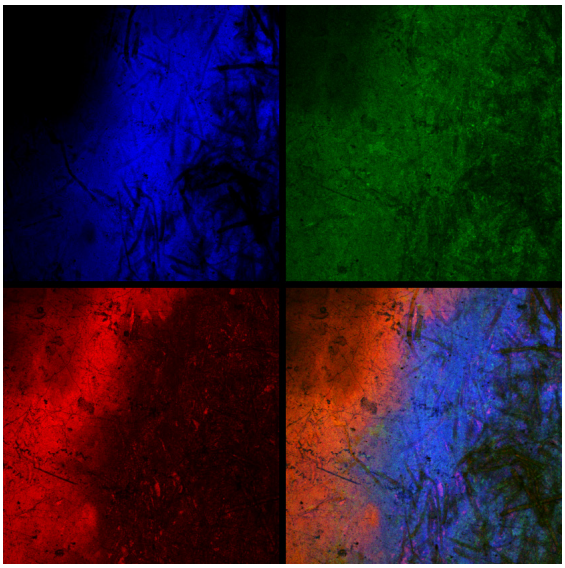


Imagen 7 (derecha). Imágenes obtenidas mediante microscopía confocal de la muestra de Antonio Cortina. Imagen propiedad de Unitat Central d´Investigació de Medicina (UCIM), Universitat de València.

se distribuyen las fibras o los lugares donde se concentra el aglutinante para conformar un patrón morfológico singular. En la imagen 7 que corresponde a la muestra de Cortina, observamos rasgos similares a los encontrados en la imagen 6 en relación con el reconocimiento de patrones morfológicos del soporte celulósico. Sin embargo, estructuras relacionadas con craquelados, fisuras o surcos provocados por diferencias de tensión entre soporte y emulsión, no son tan evidentes.

Las herramientas espectroscópicas como el FTIR-ATR, las empleamos para adquirir información complementaria a la obtenida mediante técnicas ópticas. En este caso, la medición de las muestras de Sorolla, Benlliure y Cortina revelan en la imagen 8 la presencia de la albúmina como aglutinante. Las bandas en color negro (1621, 1520, 1437 y 1374 cm^{-1}) corresponden a los grupos amida de la albúmina. Si nos fijamos en las bandas azules, la intensidad de las señales se localiza por debajo de las otras dos muestras; además, las bandas de la celulosa del papel (1151, 1112 y 1039 cm^{-1}) son más intensas que las del aglutinante. Una mayor o menor señal de las bandas de un compuesto tiene que ver con la mayor o menor presencia de ese compuesto en la muestra, por lo que podemos afirmar que la fotografía de Cortina se compone de una capa de aglutinante más delgada que la de las muestras de Sorolla y Benlliure, no solo por la

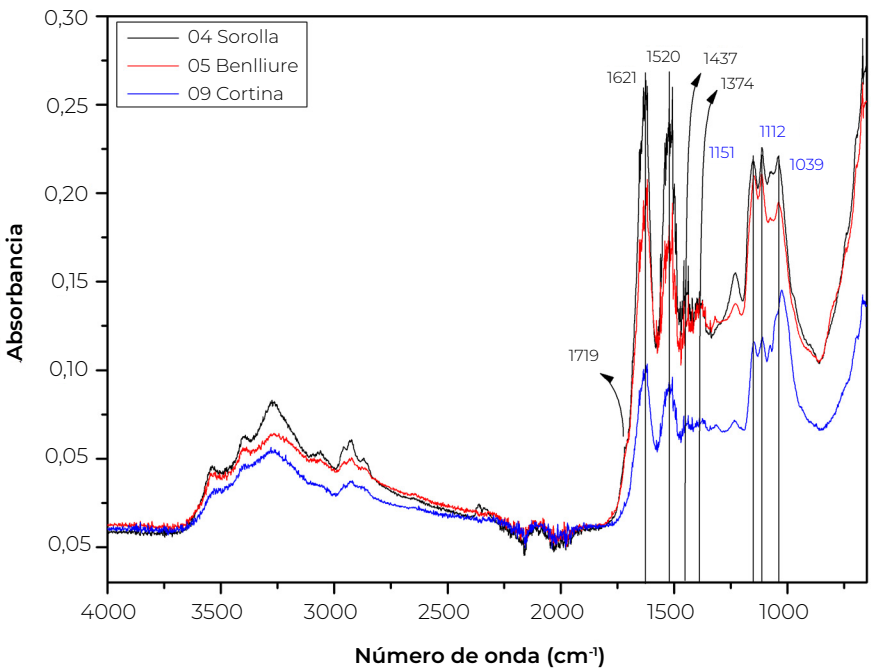


Imagen 8. Espectro de las muestras de Sorolla (negro), Benlliure (rojo) y Cortina (azul) obtenidas mediante espectroscopía infrarroja (ATR-FTIR). Imagen propiedad de Servei Central de Suport a la Investigació Experimental (SCSIE), Universitat de València.

intensidad de sus bandas en la totalidad del espectro, sino también en relación con las señales de la celulosa del soporte de papel (Stulik and Kaplan, 2013). Como último dato diferencial entre las muestras, encontramos en las de Sorolla y Benlliure la banda de otro compuesto que sutilmente reconocemos como un hombro alrededor de 1719 cm^{-1}. Esta banda es característica de los grupos carbonilo (C=O) y la relacionamos con un recubrimiento de cera de abeja que comúnmente se empleaba sobre los positivos a la albúmina (Derrick *et al.*, 1999). Esta banda no la encontramos en la muestra de Cortina, por lo que las diferencias estéticas vistas con anterioridad en tonalidad, brillo o la homogeneidad de la superficie pueden estar relacionadas con la presencia de este recubrimiento.

Conclusiones

Con este proyecto tratamos de exponer que los trabajos de investigación sobre fotografía histórica conducidos desde la disciplina de la conservación y la restauración permiten descifrar el valor histórico-artístico de una colección, además de contribuir al conocimiento tecnológico de la fotografía y, por tanto, a expandir su contexto físico de creación.

La base de la investigación se ha dividido en distintos niveles con el objetivo de mejorar la calidad documental de la colección. Con ello, se ha tratado de enfatizar que el valor material de los artefactos fotográficos es importante para preservar su integridad física, pero también para poner en valor la tecnología fotográfica. El uso de la ciencia al servicio del arte y la conservación del patrimonio fotográfico alimenta su valor sociocultural, estético, histórico, intelectual y espiritual entre otros, ya que explorar el conocimiento científico a través de la materialidad de estos artefactos incrementa su valor potencial como objeto único, testigo de la evolución tecnológica del ser humano.

Este trabajo funge como ejemplo de las infinitas posibilidades que el campo de la conservación abre al conocimiento científico, a dar respuestas sobre la evolución del pensamiento ante el desarrollo de la tecnología fotográfica y a las de difundirlo para evitar la pérdida irreparable de vestigios insustituibles que, bajo esta función, darán respuesta a la transformación de los medios artísticos del futuro.

Agradecimientos

Las autoras de este trabajo quieren dar las gracias a Antonio Sánchez García y a Susana Herreras Sala de la Associació Cultural Escola de Disseny de València por su enorme generosidad y compromiso con la salvaguarda del patrimonio

cultural de la escuela. Álvaro Solbes García está becado en el programa «Ayudas María Zambrano» para la recualificación del sistema universitario español, otorgada por Next Generation EU y Gobierno de España.

Bibliografía

Cancer Matinero, J. R. (2006) *Retratistas Fotógrafos En Valencia: (1840-1900)*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

Centre del Carme y Museu de Belles Arts de València (Ed.) (2007). *Antonio García, Fotògraf*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Derrick, M. R., Stulik, D. y Landry, J. M. (1999), *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*. Los Ángeles: Getty Conservation Institute.

Escuela de Artes e Industrias de Valencia (1907) *Libro de Actas de La Junta de Profesores 1905-1906*.

Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (2014) *Tejedores de Imágenes. Propuestas Metodológicas de Investigación y Gestión Del Patrimonio Fotográfico y Audiovisual.* Ciudad de México: Instituto Mora.

Menéndez Robles, M. L. y Díaz Pena, R. (2015) *La Colección de Fotografía Antigua Del Museo* Sorolla. Madrid: Ministerio de Educación, Ciencia y Deportes y Fundación Museo Sorolla.

Nieto-Villena, A., Martínez, J. R., Ramírez-Saíto, M. A., Arauz-Lara, J. L., de la Cruz-Mendoza, J. A., Lobo-Guerrero, A., Ortega-Zarzosa, G., *et al.* (2018) «Exploring confocal microscopy to analyze ancient photography», *Journal of Cultural Heritage*, 36, pp. 191-199.

Rodríguez Molina, M.ª José y Sanchís Alfonso, J. R. (2004) *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936 : (Elaborado con la información que proporcionan los anuarios y guías comerciales)*. Valencia: Diputació Provincial de València, Arxiu General i Fotogràfic.

Soldevilla Liaño, M. R. (2000) *Del Artesano al Diseñador: 150 Años de La Escuela de Artes y Oficios de Valencia*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

Stulik, D. C. y Kaplan, A. (2013) «Albumen». En: *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes.* Los Ángeles: The Getty Conservation Institute.

del Valle Gastaminza, F. (1999) «El análisis documental de la fotografía», *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 8, p. 26.

DE PIONERA A OLVIDADA: EL CASO DE LA FOTÓGRAFA MEXICANA LOLA ÁLVAREZ BRAVO

Alicia Fernández Barranco
Universidad de Navarra

Resumen

El objetivo principal de este artículo es contribuir al rescate de la figura y obra de artistas femeninas que, a lo largo del tiempo, no han sido suficientemente estudiadas y valoradas. Entre ellas, se encuentra la fotógrafa mexicana Lola Álvarez Bravo (1903-1993). En segundo lugar, este texto esclarece sintéticamente el conflicto afectivo y profesional entre el matrimonio formado por Lola y Manuel Álvarez Bravo. Finalmente, se presenta el estado actual de su archivo prácticamente inédito, el cual ha sido estudiado tras una estancia de tres meses en el Center For Creative Photography (University of Arizona), centro que custodia el acervo más importante del archivo de la fotógrafa.

Abstract

The main aim of this article is to contribute to the rescue of the figure and work of female artists who have not been sufficiently studied and valued over time. Among them is the Mexican photographer Lola Álvarez Bravo (1903-1993). Secondly, this text synthetically clarifies the affective and professional conflict of the married couple formed by Lola and Manuel Álvarez Bravo. Finally, it presents the current state of her unpublished archive, which has been studied after a three-month stay at the Center for Creative Photography (University of Arizona). This centre holds the most important part of the photographer's archive.

Palabras clave

Lola Álvarez Bravo, México, fotografía, archivo, estudios de género.

Keywords

Lola Álvarez Bravo, México, photography, archive, gender studies.

Introducción

Son muchas las grandes fotógrafas que el siglo XX trajo consigo, pero en numerosas ocasiones, sus obras no han sido suficientemente estudiadas. Se trata de artistas cuya biografía personal prevalece por encima de su talento, y su ejercicio profesional se ha transformado en un episodio aislado. Esto impide la construcción de un tejido rico en miradas a través del cual densificar y contextualizar la historia de la fotografía universal.

Este artículo se suma a una labor pendiente: la de estudiar la obra de una de tantas artistas que aún no han sido suficientemente valoradas. Independientemente de su procedencia, este vacío en la literatura académica suele ir ligado a su condición de mujer y, por tanto, a la silenciada historia del arte con perspectiva de género (Mayayo, 2003).

Pese a que México fue cuna de una gran cantera de fotógrafos, la ausencia que supone la escasez de literatura sobre fotógrafas modernas mexicanas es reseñable y, por este motivo, este artículo se centra en la fotografía de Lola Álvarez Bravo.

Más allá de su mito

En el siglo XIX, las mexicanas de clase media-alta interesadas en la fotografía ayudaban a sus maridos, padres y hermanos ocupándose de las labores de revelado. Otras, en cambio, tenían su propio negocio. Sin embargo, no fue hasta un siglo después que una mujer fotografió el mundo lejos del estudio. Esto ocurrió en 1923 en México y el nombre de esta pionera es Tina Modotti (VV. AA., 2013).

Siguiendo de cerca sus pasos estuvo Lola Álvarez Bravo (3 de abril de 1903, Lagos de Moreno, Jalisco-31 de julio de 1993, Ciudad de México), quien fue esposa del fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo de 1925 a 1934. Lola Álvarez Bravo pasó a ser una fotógrafa profesional en solitario a principios de los años treinta, una vez separada de este. Sin embargo, ya de casada, cosechaba cierto nombre como fotógrafa pues además de ayudar a su marido —siendo delegada por él—, también tomaba sus propias fotografías. Incluso, le sustituyó en algunos encargos.

El tiempo y la historia la han situado como la primera fotógrafa profesional mexicana. Sin embargo, cuando se profundiza en su personaje, obra y mito, es pertinente



Imagen 1. *Autorretrato*, Lola Álvarez Bravo, c.a. 1950. Extraída de Debroise, 2004. Fotografía propiedad del Center for Creative Photography, The University of Arizona Foundation.

analizar el contexto. En ámbitos informales es considerada pionera y revolucionaria atendiendo a su condición de mujer, y es que la mexicana consolidó una extensa carrera profesional en solitario. Consecuentemente, es referenciada en publicaciones en las que se enmarca una historia de la fotografía con perspectiva de género. Sin embargo, en las insuficientes publicaciones académicas es tildada de humanista, documentalista, fotoperiodista y precursora, unos términos que se aproximan más a su fotografía y no tanto a su biografía.

Una de las principales razones por las que investigar en profundidad su obra es la escasa literatura académica escrita sobre su trabajo pese a que en el panorama internacional es



reconocida por su excelente fotografía urbana, sus retratos y sus foto-murales. Este vacío sustenta la suficiencia para emprender esta investigación. En palabras del escritor mexicano Carlos Monsiváis (Álvarez Bravo, 1982, p. 100):

> Muchas razones determinan el «olvido» cultural de Lola. El ínfimo estatus concedido a la fotografía. Su condición femenina. Su carencia de arrogancia. Su rechazo a la retórica nacionalista, a la terquedad cinegética que acecha a la idiosincrasia colectiva en las sonrisas de niños indígenas o en chozas sostenidas por la buena voluntad de quienes las contemplan. Su concepción orgánica de las imágenes, no el descubrimiento insólito o la composición imprevista, sino la vinculación con la estética de la mirada con sus alrededores habituales. Todo esto junto determina el trato paternalista: palmaditas en el hombro, exposiciones ocasionales, entusiasmo amnésico, es «interesante» su labor. La actual rehabilitación (reconsideración general) de la fotografía induce a una serie de homenajes tardíos o anticipados. Uno le toca a Lola que, como sea, no ha cesado de fotografiar (Álvarez Bravo, 1982).

Imagen 2. *Entierro en Yalalag* (incluida en *The Family Of Man*), Lola Álvarez Bravo, 1946. Extraída de Debroise, 2004. Fotografía propiedad del Center for Creative Photography, The University of Arizona Foundation.

Esta escasez podría entenderse a través de varias hipótesis. En primer lugar, su figura acompaña a otras artistas posteriores e incluso coetáneas, siendo reseñada en textos sobre Graciela Iturbide o Mariana Yampolsky. Álvarez Bravo. Cabeza de grupo y pionera de la nueva visualidad, abrió paso a toda una generación de fotógrafas que encumbró al país, pero pese a que su esfuerzo por dedicarse exclusivamente a la profesión es valorado por la historia de la fotografía, ser pionera terminó sumándose al anecdotario que ella misma ofreció en sus últimas entrevistas.

A propósito de Álvarez Bravo

Un segundo motivo es la insuficiente, nula o inexacta atribución de sus obras. Durante los años veinte y treinta, en México, la fotografía transitó entre dos territorios: por algunos era considerada arte y, por otros, la herramienta de comunicación objetiva por excelencia (VV. AA., 2000). Por este motivo, las fotografías incluidas en las publicaciones a menudo no eran atribuidas ya que los medios no entendían la figura del fotógrafo como autor.



Imagen 3. *En su propia cárcel*, Lola Álvarez Bravo, c. a. 1950. Extraída de Debroise, 2004. Fotografía propiedad del Center for Creative Photography, The University of Arizona. Foundation.

Además, Lola Álvarez Bravo mantuvo sus apellidos de casada aunque se separó de su esposo en 1934 y se divorció formalmente en 1945. Esto genera inconvenientes a la hora de distinguir la autoría de determinadas imágenes. Por ejemplo, pueden encontrarse fotografías firmadas como «Álvarez Bravo» (Born, 1937, p. 78) o simplemente mal referenciadas a nombre de «Lola Bravo» (VV. AA., 1959, p. 12). En definitiva, su condición de «esposa de» la acompañó en vida y la acompaña aún en muerte. En palabras de la artista (1982, p. 181):

> El apellido Álvarez Bravo me suscita un gran respeto, no me lo iba a quitar cuando me divorcié finalmente, después de tantísimos años de que me conocieran todos como Lola Álvarez Bravo; pero tampoco lo iba a echar a perder, ni mucho menos a servirme de él. Estar a la altura de mi respeto por el trabajo de Manuel sin pretender andar midiéndome con él todo el tiempo, pues, además, soy muy vanidosa y me satisface mucho pensar que tengo fuerzas para trabajar, para vivir y para sobrevivir por mí misma. Para manejarme y hasta para pelearme y que, si me hacen algo, me la pagan, porque me sé defender.

La humildad como máscara y escudo

Álvarez Bravo se posicionó con modestia en la profesión, en un entorno masculino y algo beligerante. Este es un tercer indicador por el cual prestarle atención a su trabajo, ya que esto esquivó el valor de su mirada. Sin embargo, esta actitud habría sido tanto una máscara como un escudo protector que le permitieron no rivalizar con otros grandes coetáneos masculinos y trabajar así con cierta libertad. La fotógrafa afirmó:

> Como las mujeres tenemos fama de que siempre llegamos tarde a todas partes [...] solo procuré llegar siempre a tiempo y que mi trabajo fuera bueno» (VV. AA., 1992, p. 268) Lo que sí, tuve que hacer mucho, pero mucho esfuerzo para dominarme y abstraerme del mundo exterior y estar sólo atenta a lo que yo estaba haciendo, porque si hubiera yo tomado en cuenta el ir y venir de los muchachos, las circunstancias y el ambiente, un montón de dificultades, pues no hubiera yo podido trabajar (Poniatowska, 1993, p. 67).

Su actitud también la condujo a un extenso entorno profesional y amistoso creando lazos con artistas, políticos e intelectuales de ideologías muy enfrentadas. Además, trabajó con todos ellos. Álvarez Bravo también abrió su propia galería de arte, impartió clases de fotografía y formó parte del consejo editorial de una influyente revista de artes plásticas de la época, *Espacios. Revista integral de arquitectura y artes plásticas* (1948-1956), siendo una voz destacada no solo del hacer, sino también de la reflexión alrededor del hecho artístico. En palabras de la fotógrafa:

> En esa época, a mediados de los treintas [sic.], las mujeres que trabajábamos y lográbamos hacer algo, y que nos respetaran dentro de nuestro trabajo y por nuestro esfuerzo, éramos muy pocas. No porque se necesitase mucho valor para hacerlo, pues no había persecución contra las mujeres —aunque sí causábamos un poco de escándalo—; sino porque lo que de veras se requería era mucha decisión: saber que una quería realizar cosas importantes o bellas, y que podía hacerlo. Escandalizaba un poco que una mujer se decidiera a estudiar, a trabajar y a actuar por sí misma (Álvarez Bravo, 1982, p. 100). Yo era la única mujer que andaba brincando con una cámara en las calles [...], y todos los reporteros se burlaban de mí. Así que me volví gallo (Debroise, 1994, p.182).

Sin embargo, la máscara y el escudo no fueron suficientes frente a la arraigada cultura mexicana donde la mujer creadora no era bien acogida.

> La mujer transmite o conserva, pero no crea. [...] Para los mexicanos, la mujer es un ser oscuro, secreto y pasivo [...] La mujer no busca, atrae [...] La imagen de la «mala mujer» casi siempre se presenta acompañada de la idea de actividad (Paz, 2019, p. 182).

Estas son reflexiones que el escritor mexicano Octavio Paz (2019) presentó en el capítulo «Máscaras Mexicanas» de su libro *El laberinto de la soledad* (1950). A estas palabras respondió Elena Poniatowska, también figura clave de la literatura mexicana y entrevistada para esta investigación:

> En México se borra a las mujeres [...] Es más fácil que desaparezca el recuerdo de una mujer que de un hombre. Las mujeres son secundarias, es importante ese rescate. Si se hace una historia de la fotografía, Lola Álvarez Bravo debería estar. No hay promotores —hombres— de mujeres[1].

[1] Entrevista mantenida con Elena Poniatowska para esta investigación. 26/06/2021.

Una fotógrafa integral

La mirada de Álvarez Bravo es poliédrica y su trayectoria versátil. Esto también justifica la complejidad a la hora de estudiar su trabajo y es otro argumento que explica la falta de publicaciones que versen estrictamente sobre su fotografía.

Su mirada transitó la fotografía documental, la indigenista, la humanista, la urbana, el retrato, el paisaje, la fotografía comercial, la de moda, los foto-murales, los foto-montajes, la fotografía de eventos, la infantil y la fotografía de arquitectura. De estos géneros, este último es el menos estudiado con diferencia e incluso podría decirse que ha sido obviado.

A todos sus encargos la mexicana los llamó *chambitas* (Debroise, 1994), un término modesto y popular que *a priori* implicaría una labor poco trascendente, menor y no objeto de atención de estudio. Sin embargo, como ya se intuía, tras visitar su archivo se ha confirmado que su obra es rica y prolífica.



Metodología

Su archivo fotográfico

Actualmente, el archivo se encuentra repartido en tres acervos y sus derechos en condiciones legales indefinidas, en posesión de la familia Álvarez Bravo Soto, la familia González Rendón y el Center For Creative Photography. A lo largo de esta investigación se ha tenido acceso a los tres, siendo el último el más relevante y centro de este artículo ya que aúna prácticamente la totalidad de los negativos.

El acervo de la familia González Rendón fue hallado en 2003 en la vivienda que Álvarez Bravo vendió a su amiga Clementina Rivera y se trata de un acervo menor. Para prevenir este tipo de situaciones, poco antes de que Álvarez Bravo falleciese, el historiador Olivier Debroise —amigo de la fotógrafa— intentó organizar una fundación a su nombre en México, aunque sin éxito.

Tras la muerte de la fotógrafa, el material fue separado en dos acervos —a excepción del que fue encontrado en el domicilio de Rivera—. Por un lado, el que heredó Manuel Álvarez Bravo Martínez —hijo de los Álvarez Bravo— de carácter personal y por otro, el acervo más importante: el custodiado por el Center For Creative Photography (University of Arizona).

Cuando Manuel Álvarez Bravo Martínez falleció, su acervo fue heredado por su hijo, Diego Álvarez Bravo Martínez. Este apuntó[2] que más de la mitad de los negativos de su abuela son inéditos, lo que también confirma la pertinencia de esta investigación. Confesó que durante los trece años en que su padre fue el albacea, el material no había alcanzado suficiente difusión porque enfermó tempranamente. Señaló que en México no había propuestas para acoger y promover el trabajo de su abuela, aunque acabó mostrándose interesado en devolver parte de los negativos a México. Finalmente, anunció que había dos propuestas de difusión firmes fuera de México: una primera en Inglaterra y una segunda en España, la cual se llevó a cabo en 2015[3].

Diego Álvarez Bravo Martínez falleció repentinamente en mayo de 2022 y el material fue heredado por sus tres hijos: los bisnietos de Lola Álvarez Bravo (actuales herederos). Estos exhibieron por primera vez su acervo familiar tan solo seis meses después de la muerte de su padre, en diciembre de 2022. Esto, ocurrió en el WIT Art Festival, evento que impulsa el Hotel Demetria (Guadalajara) desde 2014 y que promueve las artes plásticas y visuales mexicanas. El resultado fue una muestra que llevó por título «Lola Álvarez Bravo. Primero la belleza, después el dolor», donde se vieron copias positivadas,

[2] Entrevista a Diego Álvarez Bravo Martínez. (UDUAL Press, 2013)

[3] Exposición «Lola Álvarez Bravo». Círculo de las Bellas Artes, Madrid. PhotoEspaña 2015.

Imagen 4. *Frida Kahlo [with dog]*, Lola Álvarez Bravo, c.a. 1944. Extraída de Debroise, 2004. Fotografía propiedad de Center for Creative Photography, The University of Arizona Foundation.

algunos de sus documentos personales, parte de su biblioteca y sus cámaras fotográficas.

Pero, pese a la importancia de este acervo familiar, el grueso de la obra es custodiado y está conservado desde los años noventa por el Center for Creative Photography en Tucson, Arizona. En 2022, se realizó una estancia de investigación de tres meses intensos durante los cuales se visionó, analizó y escaneó minuciosamente y al completo el archivo. Al acudir a su catálogo web de primeras, se observó que el material había sido revisado e inventariado escuetamente en base a una serie de categorías generales solo en 2016. En el acervo se custodian documentos personales, copias positivadas, objetos personales y negativos fotográficos —más de 20.000—.

La falta de estudio alrededor de su obra hace que sea común encontrar las mismas fotografías en publicaciones, dejando atrás un abundante material inédito que permitiría profundizar en su trayectoria y alejar a la mexicana de los estereotipos actuales.

Conociendo los tres acervos de su archivo, es necesario apuntar que los derechos legales de los negativos que custodia el Center For Creative Photography se encuentran en una situación difusa, aunque siguen en posesión del centro. Además, los altos costes de reproducción propuestos por el centro y la falta de financiación económica impiden que este texto sea ilustrado con negativos inéditos.

Resultados

Dos maletas y una bolsa de mercado

La mexicana había vendido su apartamento tras abandonarlo el 19 de septiembre de 1985 cuando un devastador temblor azotó la ciudad de México y esta fue evacuada junto a su archivo empaquetado en dos maletas de cuero y una bolsa de mercado. Ocho años después del temblor, el acervo más importante de su archivo llegó al Center for Creative Photography en varias tandas.

En 2016 se realizó la primera revisión completa del material (a cargo de Meghan Jordan, investigadora del centro). Este se ordenó en 56 cajas organizadas en dos series: una primera con libros, documentos y objetos personales y una segunda con negativos. A ello, se sumó un anexo de obras que el investigador James Oles preparó en 1995 como muestra significativa y que también fueron pasadas a impresiones de contacto. Durante esta revisión, se observó que una parte de los negativos sufría un deterioro importante —una

condición inherente a estos y, más aún, tratándose de procesos de revelado precarios en los que se emplearon líquidos económicos de alto contenido en nitratos—. Álvarez Bravo afirmó «por la noche, la cocina se hacía cuarto oscuro y ahí, en unos apaxtles que habíamos agujereado para que corriera el agua, revelábamos» (Debroise, 1994, p. 14).

El 8 de marzo de 2017, coincidiendo con el Día Internacional de la Mujer Trabajadora, las ciudadanas de todo el mundo se manifestaron a través de una huelga conocida como Paro Internacional de Mujeres: un acontecimiento histórico que supuso un punto de inflexión en la lucha contra la violencia de género. Esto condicionó el archivo de Álvarez Bravo, pues peticiones de todo el mundo solicitaron publicar algunas de sus obras debido a su condición de pionera. Desde entonces, su archivo es el segundo más consultado del centro, solo superado por el de Ansel Adams (1902-1984)[4]. Se reprodujeron sus positivados para exposiciones itinerantes y se solicitaron los derechos para incluir las tomas en publicaciones y medios digitales de carácter no académico. Esta reverberación sigue siendo una puesta en valor débil, al tratarse de la difusión de las 177 imágenes que la fotógrafa vendió al centro —las cuales siguen construyendo el único rostro visible de su trabajo—. Por este motivo puede afirmarse que, en 2017, el archivo continuaba prácticamente intacto y a expensas de ser estudiado en su totalidad.

[4] Entrevista con Emilie Hardman, directora de colecciones y estrategias digitales del Center for Creative Photography.

Una nueva era

En 2020, debido a la crisis sanitaria ocasionada por el virus de la COVID-19, el centro cerró sus puertas y se produjo un nuevo punto de inflexión en la custodia del material. El mal estado de una parte de los negativos y su alta demanda provocaron que la nueva directora de colecciones y estrategias digitales del centro, la doctora Emilie Hardman, apostase por un gran proyecto: la digitalización completa del acervo y su congelación permanente —preservando los negativos aunque imposibilitando su consulta presencial—. Este proceso culminará con el volcado del material a la red, facilitando la consulta de su obra inédita. Este es uno de los episodios más importantes en la trayectoria póstuma de Álvarez Bravo.

El centro reabrió sus puertas en 2022, aceptó nuevas estancias de investigación y empezó el proyecto. El personal volvió a hacer una revisión de los materiales, integrando la selección de Oles y estructurando el archivo definitivamente en un total de 65 cajas (manteniendo las dos mismas series). Tras este nuevo conteo se elaboró una base de datos provisional,

la cual se subió parcialmente a la web del centro —una tarea aún en marcha y que incluye nuevos motores de búsqueda—. La primera caja digitalizada y congelada fue la número cuarenta y cuatro, aunque su contenido aún no se ha compartido y el centro no ha comunicado oficialmente esta iniciativa. El Center for Creative Photography aspira a finalizar el proyecto en 2025 y plantea la posibilidad de no volcar todo el material a la red de golpe. Durante la estancia de investigación en el centro, se colaboró con el proyecto de digitalización de su archivo y se visionó y estudió el archivo de Lola Álvarez Bravo minuciosamente y al completo. Además, se diagnosticó el estado de conservación de los negativos. Esta fue la última ocasión en que el archivo pudo ser estudiado presencialmente.

Conclusiones

Aquellas maletas que viajaron de un lugar a otro primero se hicieron con rapidez y aún se deshacen con lentitud. Esta investigación también está transformándose en la crónica de su viaje y de un destino que ya es definitivo: una fría quietud que, sin embargo, las llevará a ver más mundo que nunca. Esta investigación es un proyecto vivo y abierto que nace con esta tesis —hoy traducida a este artículo introductorio— aunque no muere en ella, pues son muchas las obligaciones pendientes y más aun atendiendo a su fotografía de arquitectura. Del mismo modo, son muchas las fotógrafas modernas mexicanas por estudiar, pero gracias a esta investigación, los ojos de Lola Álvarez Bravo hoy le devuelven la mirada al espectador a través de sus propias imágenes, algo más lejos del olvido.

Bibliografía

Álvarez Bravo, L. (1982) *Recuento fotográfico*. México: Penélope, 1982.

Born, E. (1937) *The New Architecture of Mexico*. Estados Unidos: William Morrow.

Debroise, O. (2004) *Lola Álvarez Bravo in her own light*. Estados Unidos: CCP.

Debroise, O. (1994) *Lola Álvarez Bravo in her own light*. Estados Unidos: CCP.

Entenza, J. (ed.) (1959) *Arts &Architecture*, febrero 1959.

Mayayo, P. (2003) *Historias de mujeres, historias del arte*. España: Cátedra.

PAZ, O. (2019) *El laberinto de la soledad*. España: Cátedra.

Poniatowska, E. (1993) *Todo México*. Tomo II. México: Ed. Diana.

UDUAl Press (2013) «El 50 % de la obra de Lola Álvarez bravo está inédito, señala su nieto». Disponible en: https://udual.wordpress.com/2013/04/29/el-50-de-la-obra-de-lola-alvarez-bravo-esta-inedito-senala-su-nieto/ [consultado 22-05-2024].

V.V. AA. (2013) *Mujeres detrás de la lente: 100 años de creación fotográfica en México 1910-2010*. México: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

V.V. AA. (2000) *Historia general de la fotografía*. España: Cátedra.

V.V. AA. (1992) *Lola Álvarez Bravo: Fotografías selectas 1934-1985*. México: Centro Cultural/Arte Contemporáneo, Fundación Televisa.

EL CUERPO COMO ESPACIO DE RESISTENCIA: IMÁGENES DE LA COPEL EN LUCHA DURANTE LA TRANSICIÓN[1]

Ana González Casero
Universidad Complutense de Madrid,
Universitat de València

Resumen

En esta propuesta examinamos las imágenes publicadas en prensa de la protestas carcelarias de la Transición. Los presos comunes protagonizaron acciones colectivas bajo las siglas de la COPEL (Coordinadora de Presos en Lucha) para expresar la urgencia de cambio en un modelo penitenciario lastrado por la herencia franquista. Acotamos la reflexión a tres casos de estudio. En primer lugar, dirigimos el análisis a las imágenes captadas por Marisa Flórez durante el motín de Carabanchel en julio de 1977 y que fueron publicadas por el diario *El País*. A partir del estudio analítico de alguna de estas fotografías comprobaremos no solo su función informativa sino también su carga simbólica. En segundo lugar, a través de la serie fotográfica que Colita tomó en 1978 de los actos de autolesión de los presos de la Modelo, reflexionaremos sobre la violencia estructural que vivieron estos reos bajo la Ley de Peligrosidad Social. La serie es parte de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la inclusión de esta clase de narrativa en el espacio museístico nos permite establecer una segunda lectura de carácter alegórico: las imágenes condensan el significado de un período y cristalizan en la memoria colectiva (Tranche, 2022). Finalmente, nos detendremos en un reportaje publicado en la revista *Interviú* el 1 de septiembre de 1977. Se trata de unas fotografías realizadas de forma *amateur* y clandestina por los miembros de la COPEL en prisión. Al igual que las fotografías de Colita, las imágenes se detienen en el cuerpo lacerado, rasgado, herido... como resistencia a los poderes que lo atraviesan. Estableceremos correspondencias entre el trabajo periodístico de Colita y las «fotografías *amateur*», para abordar la potencia visual de la representación gráfica de la violencia.

Abstract

In this proposal we examine the images published in the press of the prison protests of the Transition. Common prisoners

[1] Este artículo ha sido realizado gracias al contrato postdoctoral Margarita Salas. La publicación es parte del proyecto de I+D+i Fotoperiodismo y Transición española (1975-1982): la fijación y circulación de los acontecimientos a través de la prensa gráfica y su relectura memorística, Ref. PID 2020-113419RB-I00, financiado por MCIN/ AEI/10.13039/ 501100011033/.

took part in collective actions under the acronym COPEL (Coordinadora de presos en lucha) to express the urgency of change in a penitentiary model burdened by Franco's legacy. We focus our reflection on three case studies. Firstly, we focus our analysis on the images captured by Marisa Flórez during the Carabanchel riot in July 1977, which were published in the newspaper El País. From the analytical study of some of these photographs, we will verify not only their informative function but also their symbolic charge. Secondly, through the photographic series that Colita took in 1978 of the acts of self-harm by the prisoners of the Modelo, we will reflect on the structural violence that these inmates experienced under the Social Dangerousness Law. The series is part of the collection of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, the inclusion of this kind of narrative in the museum space allows us to establish a second allegorical reading: the images condense the meaning of a period and crystallise in the collective memory (R. Tranche, 2022). Finally, we will focus on a report published in the magazine Interviú on 1 September 1977. The photographs were taken amateurishly and clandestinely by members of COPEL in prison. Like Colita's photographs, the images focus on the lacerated, torn, wounded body .... as resistance to the powers that be. We will establish correspondences between Colita's journalistic work and the amateur photographs, in order to address the visual power of the graphic representation of violence.

Palabras clave

Fotoperiodismo, transición española, COPEL, violencia política, el cuerpo y las tecnologías del poder.

Keywords

Photojournalism, spanish transition, COPEL, political violence, the body and the technologies of power.

Introducción

Michel Foucault en *Microphysique du pouvoir* (1978) describe al cuerpo como lugar donde se despliegan las tecnologías de poder. Domesticado por mecanismos disciplinarios, en su reverso se oculta una topología sinuosa y ambigua debida a la inestabilidad de esas relaciones. Por los intersticios «emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder» (Foucault, 1978). Entre los años 1975 y 1982, los presos sociales, a través de la COPEL (Coordinadora de Presos en Lucha),

organizan diversas acciones reivindicativas. El motín, la huelga de hambre, la ingestión de objetos o productos tóxicos y la autolesión son las herramientas para dar visibilidad a la lucha del colectivo. Es decir, el cuerpo se configura como espacio de resistencia. Las acciones coordinadas escenificaban su vulnerabilidad ante las constantes torturas y malos tratos y, a su vez, su determinación de no claudicar. El repertorio de acciones colectivas carcelarias evidenciaba el carácter político de su protesta, a través de la lucha corporal «desafiaban a las administraciones que los retenían y mediante la difusión de su situación extramuros daban publicidad a su causa para la que reclamaban la solidaridad de la opinión pública» (Lorenzo Rubio, 2013). Las autolesiones eran empleadas como táctica de resistencia pacífica, un efecto físico extremo sobre el cuerpo, donde la herida visibilizaba la violencia a la que estaban expuestos en el interior del sistema represivo (Labrador, 2020). Las violencias auto-infligidas son «formas dirigidas a la recuperación y protección del propio cuerpo, sustraído en el interior de espacios de castigo» (Labrador, 2020). Las formas de resistencia de los miembros de la COPEL se basan en el dominio del propio cuerpo que, a la intemperie, se enfrenta a la voracidad del sistema represor. El cuerpo conjugado en redes de solidaridad y actuación colectiva transgrede los procesos de disciplinamiento.

La fotografía posee la capacidad de dar entidad a los desposeídos, a los situados al margen en la estratificación de lo decible y lo visible (Foucault, 1999b). El fotoperiodismo y la prensa gráfica de la época informaron de esta compleja realidad en la vorágine del instante. Diarios como *El País* se hacían eco con frecuencia de las noticias sobre motines, destacando la formulación visual en la concepción de la noticia. Los reportajes de investigación de revistas como *Interviú* ponen en primera plana los abusos del sistema penitenciario y espectacularizan las acciones de resistencia de la COPEL mediante imágenes explícitas de las huellas de la violencia, represiva o auto-infligida, en los cuerpos de los presos. *Cambio 16*, *Triunfo, Cuadernos para el diálogo* o *El Viejo Topo* (que publica «Dossier contra la cárcel» en octubre del 77) difunden la problemática de las cárceles y las demandas de los presos. Las páginas de la revista *Ajoblanco* o *La bicicleta,* edifican un archivo *underground* (Labrador, 2020) de los oprimidos.

Pero más allá de ser la crónica efímera de la actualidad, la imagen conforma una evocación fotoquímica, que permite la lectura en clave simbólica de estos acontecimientos y al mismo tiempo propone una interpretación histórica (Rodríguez Tranche, 2022).

Estado de la cuestión

El papel de la prensa en la consolidación de la democracia fue protagónico, los medios se convirtieron en herramientas para la acción política y en el cauce para la expresión de la opinión pública. Su contribución a la edificación del nuevo sistema político ha sido objeto de análisis en diversos estudios. Ignacio Fontes y Manuel Ángel Menéndez realizan un sustancioso ensayo en *El parlamento de papel: las revistas españolas en la transición democrática* sobre la historia de las revistas gráficas nacidas en ese período. Asimismo, en el ámbito académico han surgido distintas iniciativas que evalúan la mecánica mediática durante la Transición, como el proyecto «Los medios audiovisuales en la Transición española (1975-1985). Las imágenes del cambio democrático» del grupo de investigación Tecmerin (UC3M). Estudios del Tiempo Presente (U. Almería) explora distintas líneas de investigación sobre la Transición, entre ellas la labor de la prensa. Sin embargo, hay pocos estudios que focalicen su análisis en las imágenes fotográficas y televisivas. En este ámbito, cabe destacar el proyecto de investigación «La construcción mediática del carisma de los líderes políticos en períodos de transformación social: del tardofranquismo a la Transición» (HAR2012-32593) que estudia la aportación de los medios a la construcción carismática de los principales líderes políticos de la Transición.

Metodología

Los distintos procedimientos empleados permiten la observación del objeto de estudio tanto en su formulación estética como en su lectura social como documento de una época. Mediante el análisis cualitativo se profundiza en las principales características de las fotografías. Se examina las variables técnicas, temáticas, compositivas y comunicativas de las imágenes. El estudio formal y analítico de la imágenes requiere ubicarlas en el marco sociopolítico del que surgieron. En este sentido, se profundiza en las imágenes y en el marco que las circunscribe mediante un planteamiento selectivo, basándonos en el estudio de tres casos concretos. Los trabajos seleccionados desvelan distintos matices de la imagen periodística. Una lectura atenta nos deriva a su función alegórica. Los dos primeros casos son trabajos periodísticos, las fotografías de Marisa Flórez dan cuenta de la actualidad informativa más inmediata, Colita realiza un reportaje periodístico que requiere cierto sentido de la espera para poder capturar la imagen. Se produce una inversión de escalas en los planteamientos expresivos de ambas fotógrafas. Marisa Flórez toma el plano general como eje de su composición; en cambio, Colita elige el plano detalle trazando una iconografía

de la violencia cercada por el encuadre cerrado. Las fotografías publicadas en *Interviú,* realizadas por presos como medio de denuncia, no poseen calidad estética pero suponen un testimonio veraz de situaciones de violencia.

Contorno socio histórico del movimiento de la COPEL

Los presos comunes protagonizaron un intenso ciclo de protestas en los primeros años de la Transición. Habitantes en los márgenes carcelarios junto a los presos políticos, el clima de politización se propaga en el espacio perimetrado de la institución; los comunes mudan su denominación, ahora sociales, reafirmando una identidad que se nutre de los idearios antifranquistas y sus significados culturales. Concienciados de su condición de excluidos y de la raíz social de su criminalización, articularon un discurso donde la delincuencia era el producto de la violencia estructural, la pobreza y la marginalidad derivadas de un sistema injusto y represivo como era el franquista. La naturaleza periférica de la mayoría, hijos del lumpen proletario de los barrios de aluvión, ubica su biografía en dos espacios limítrofes: extrarradio y prisión, caracterizados por una estructura de exclusión e invisibilidad. Seres ilegibles y por tanto peligrosos, de ellos emana el arquetipo del «quinqui». Esa mitografía extiende un velo de opacidad sobre la obliteración de los movimientos juveniles durante la transición (Labrador, 2020). La tecnología predefinida para la segregación de la alteridad a través de la superposición de tópicos y espacios genéricos posibilita la domesticación de la juventud transicional, elemento de inestabilidad en el proceso democrático (Labrador, 2020). «La definición y clasificación de la juventud en términos denigratorios y como amenaza a un determinado orden de cosas» pudo contribuir «a frenar determinados procesos de reforma y transformación en la herencia social e institucional del franquismo» (Sánchez León, 2003). De forma subterránea y paralela a la trama de borrado, el «quinqui» se complejiza en su interacción con otras corporeidades alternativas configurando un imaginario sociológico que da lugar a una «transición otra», una contracultura regida por los marginados (Labrador, 2020). Para el discurso oficial son «los peligrosos sociales», término desprendido de la La Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS), herramienta para la persecución de cualquier comportamiento considerado asocial por el franquismo, que hacía efectiva la segregación a través de condicionantes preventivos de una embrionaria peligrosidad. La ley no se derogaría hasta 1989 y condenó a las cárceles a colectivos atravesados por la fragilidad.

La apertura del proceso democratizador traza un paisaje de utopía y violencia intramuros. La insumisión penitenciaria y las fábulas de abolición de la prisión llevaron a los reclusos a organizarse para pedir unas condiciones de vida dignas, el fin de los malos tratos, la legalización de sus asociaciones y la depuración de los jueces, carceleros, policías y fiscales franquistas (Wilhelmi, 2016). Un programa surgido al calor de un ambiente generalizado de protestas que en una «heterotopía de desviación» funciona por mecanismos sinecdóticos (Foucault, 1999a). Una imagen persiste, encaramados a las azoteas de las cárceles los presos piden «amnistía y libertad», eco de la agitación en la calle.

Este fenómeno de contestación subalterna está enmarcado dentro de uno de los principales objetivos de la oposición antifranquista, la amnistía de los presos políticos. Esta demanda, que alcanzó la categoría de clamor nacional, se dirimió en una dinámica de acciones legislativas y demandas sociales. El Gobierno de Arias Navarro concedió un indulto general, una medida cuya carga simbólica y política se basa en el perdón al penado frente a una amnistía que conlleva la reparación al quedar suprimida la naturaleza delictiva de los hechos. El indulto aumenta la presión sobre el Gobierno inmovilista de Arias, que dilataba los compases del proceso democratizador manteniendo la faz represora del régimen (Lorenzo Rubio, 2013). Un sector amplio de la sociedad reclama la excarcelación de los presos políticos como paso ineludible para la ruptura democrática con la continuidad de la dictadura, conformándose un auténtico palimpsesto de movilizaciones e iniciativas para la expresión política. Tras el cambio de gobierno, el 30 de julio de 1976, el presidente Suárez aprueba una amnistía parcial que perdona los delitos de intencionalidad política y de opinión que no hubieran puesto en peligro o lesionado la vida. Excluidos de los beneficios penales de la pseudo-amnistía, los presos comunes y sus quimeras de libertad quedaron calcinados. Súbditos del régimen de invisibilidad, un grupo de reos decidió transgredirlo. Al día siguiente de hacerse público el contenido del real decreto, en la cárcel de Carabanchel, los presos se amotinaron y tomaron la azotea en una acción organizada. Tras pasar la noche, acosados por los antidisturbios, acordaron con el director de la prisión desalojar el tejado y volver a sus celdas bajo la promesa de no sufrir represalias. Cuando a la mañana siguiente bajaron, fueron apaleados y trasladados a la prisión de Ocaña y sancionados en celdas de castigo durante varios meses. La noticia del motín se propagó por otros presidios, encendiendo episodios reflejos y actos de solidaridad con los presos de Carabanchel. Colectivos de apoyo, como la AFAPE (Asociación de Familiares y Amigos

de Presos y Expresos) desempeñaran un papel esencial: ser la ortopedia para la difusión de su lucha más allá de los muros de las prisiones.

La corporeidad colectiva se formularía con la creación de la COPEL, haciéndose pública con un comunicado emitido el 15 de enero de 1977. La plataforma nacía con el objetivo de defender los derechos y reivindicaciones de los presos coordinando la actividad contestataria. Sus fuentes de emanación fueron el Group d'Information sur les Prisons (GIP) francés, ideado por Michel Foucault y otros activistas del movimiento anticarcelario y la Lotta Continua italiana (LC). Estos movimientos surgidos en distintos puntos geográficos se basaban en un pensamiento crítico hacia el sistema penal liderado por los intelectuales de izquierdas desde diversas enunciaciones «ideas de los abolicionistas nórdicos, la influencia de la Escuela de Utrecht, las primeras formulaciones de la criminología crítica anglosajona, las proclamas anti-psiquiátricas o la crítica filosófica de los autores franceses próximos al marxismo» (Lorenzo Rubio, 2013). La cultura antiautoritaria enmarcaba las movilizaciones abolicionistas, ideas que se conocieron en los presidios españoles a través de la prensa y del contacto con presos extranjeros, que suponían el 8 % de la población reclusa (Lorenzo Rubio, 2013).

Carabanchel se convirtió en el centro de gravedad de la COPEL. En febrero de 1977, la coordinadora ideó una huelga en talleres, desarticulada por la dirección del presidio mediante la violencia y la diáspora de los líderes de la COPEL a Ocaña y Zamora. Como respuesta, unos veintiséis reclusos de la tercera galería se cortan las venas y el abdomen de forma grupal, e ingieren objetos. Aprovechando su traslado al hospital penitenciario otro grupo de reos se sube a las azoteas con la bandera de la COPEL (una silueta de España, con el fondo de color rojo y todo enrejado), las siglas se consolidan. El 18 de julio se produce la «gran batalla de Carabanchel», estalla en la prisión una acción planificada que devasta el paisaje humano y material. Se amotinaron setecientos presos, subiendo a los tejados y desplegando sus proclamas. Desde la calle, se suman los Comités de apoyo. El objetivo era resistir para que las consignas se extendieran a otras prisiones y así generar un grupo de presión que forzara al Gobierno a aceptar sus demandas. Se desencadenaron, en diversos puntos de la geografía española, protestas. Según recoge la prensa, a Carabanchel le siguieron El Puerto de Santa María (ciento cuarenta reclusos amotinados), Málaga, Zamora, Valencia (ciento veinte), Valladolid (ochenta), Almería, Oviedo y Zaragoza (cincuenta y cinco) (Lorenzo Rubio, 2013). El 21 de julio, tras la ruptura de toda negociación, los

antidisturbios pusieron en marcha una operación de ataque a los amotinados que sofocó el motín. La coordinadora se asienta en la mayoría de las prisiones y la protesta se expande ya con un carácter unitario y político. La COPEL era una estructura de movilización y un factor alegórico de cohesión pero que mudaba de piel en los distintos presidios, el movimiento se expresa como un fenómeno dúctil y heterogéneo. El Gobierno adopta medidas de contención del conflicto mediante la reforma parcial del Reglamento de Prisiones y la sustitución del director general de instituciones penitenciarias por Jesús Haddad, de talente democrático y rupturista con el legado penitenciario del régimen. En octubre se aprueba la Ley de Amnistía dando fin a la posibilidad de liberación de los reos por esta vía. La estrategia se dirige entonces a un proyecto de ley de indulto de los reclusos comunes defendido en el Senado por dos senadores de la izquierda radical, Juan María Bandrés y Lluís María Xirinacs, que también fracasará.

El clima de violencia crece en el transcurso del 77 al 78, siendo la primavera un enclave de emergencia del conflicto. En marzo es torturado hasta la muerte Agustín Rueda, preso anarquista solidarizado con los miembros de la COPEL y miembro de la CNT. Sus compañeros denunciaron a los funcionarios que cometieron tal barbarie y Haddad, lejos de respaldar a sus subordinados, les pone a disposición judicial. Serán enjuiciados y condenados. El 20 de marzo los GRAPO asesinan a Haddad, su sustituto será Carlos García Valdés, un abogado antifranquista que inicia un período de escucha de las demandas del movimiento. La COPEL en asamblea decide dar un voto de confianza a García Valdés y rebaja el clima de violencia en las prisiones, adoptando como principal método de reivindicación las autolesiones. Además, fijan unas metas a corto y medio plazo circunscritas a las mejora de la convivencia. La COPEL consigue modular la vida en prisión en una operación de autogestión «controlada». Los presos deciden en asambleas, crean cajas de resistencia de apoyo a los compañeros y en algunos casos llegan a constituir comunas de presos (Wilhelmi, 2016). El motín de la Modelo clausura este período de encuentro y García Valdés actúa con contundencia para ahilar a la COPEL, aislando a la mayoría de sus miembros. Estas medidas desestabilizaron a la coordinadora desenfocando el movimiento. Las causas de la desmovilización son múltiples: la extensión del consumo de drogas, el descabezamiento de la COPEL, la masificación y las acciones de agitación descontrolada sin una ideología identificable. Finalmente, García Valdés logra la aprobación de su Ley de Reforma Penitenciaria en septiembre de 1979.

18 de julio de 1977, Carabanchel en el punto de ignición. Las fotografías de Marisa Flórez

Como señalábamos en párrafos anteriores, las coordenadas espacio-temporales más relevantes en el movimiento COPEL fueron Carabanchel 1977. Durante cuatro días de julio, los principales diarios nacionales llevaron a sus páginas el conflicto. Centraremos nuestro análisis en la crónica gráfica que *El País* realizó del 19 al 22. Las fotografías de Marisa Flórez comunicaron visualmente lo sucedido y ocuparon las portadas de esos días (excepto la del 20 con una fotografía de CIFRA Gráfica sobre el conflicto). La imagen de portada del 19 de julio (imagen 1) sitúa la acción en un espacio aéreo, la azotea del presidio; hay varios términos desde los que recorrer el espacio en profundidad, no solo como ejercicio perceptivo sino con un valor narrativo. El primer plano, que ocupa tres cuartos de la imagen, nos sitúa en el lugar de las fuerzas del orden, cuyo papel será antagónico. Los agentes despliegan las maniobras necesarias para acceder al espacio de la protesta. La geometría vertical de la composición, acentuada por un elemento escenográfico, la escalera que utilizan los antidisturbios, nos invita a ascender a través del dispositivo visual. Se rompe la perspectiva convencional, situada en último término y atenuada paulatinamente, la acción principal apenas se contiene en los límites prefigurados. Es ahí donde nos encontramos con unas siluetas a la espera. La fotografía de la página 21 conecta definitivamente los dos espacios ya que desvela con toda nitidez la anterior zona oculta. El formato panorámico de la imagen dirige la atención a la prolongada serialidad de los amotinados, el reencuadre subraya el protagonismo coral y anónimo.

El seguimiento de la noticia nos lleva a la contraportada del día 20 (imagen 2). El encuadre compositivo y puesta en página de la imagen, que ocupa longitudinalmente cuatro columnas, recupera la concepción horizontal. La fotografía más que representar una acción concreta teje un imaginario sociológico. La azotea se convierte en cronotopo de la lucha carcelaria transicional. Es un espacio abigarrado, pleno de habitantes e ingredientes subversivos, palabras «pintadas» en las sábanas desplegadas, que como en un juego especular, reflejan la «lengua democrática» de la oposición antifranquista en las calles. Leemos la pluralidad de personajes desde una poética: la figura del «quinqui»; Germán Labrador (2020) despieza los límites discursivos de esta mitografía en su análisis de la cultura de la Transición. En las ficciones transicionales el mito quinqui tiene una función «sacrificial y ejemplarizante», esta es, realizar la metamorfosis social y política de la dictadura a la democracia. Posee una doble cara, disidente del orden hegemónico del capitalismo franquista, también desborda

EL PAIS

DIRECTOR: JUAN LUIS CEBRIAN — DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA — MADRID, MARTES 19 DE JULIO DE 1977

Redacción, Administración y Talleres: Miguel Yuste, 40. Madrid 17 / Teléfono 754 38 00 /Precio: 15 pesetas. Ediciones urgentes: 16 pesetas / Año II. Número 376

Marcelino Oreja viaja la víspera a Bruselas

España pedirá su adhesión a la CEE el próximo día 28

RAMON VILARO, **Bruselas**

Un portavoz de la Comisión Europea confirmó ayer la entrevista del pasado viernes entre Roy Jenkins, presidente de la Comisión Europea, y Raimundo Bassols, embajador de España acreditado ante la CEE. Añadió que se trataron en ella los pormenores y el calendario para la representación del acta oficial de candidatura para la apertura de negociaciones entre España y la CEE con vistas a la adhesión. Asimismo informó de la visita a Bruselas, el próximo día 27, del ministro español de Asuntos Exteriores, Marcelino Oreja.

En medios diplomáticos – no españoles – de esta capital se habla del próximo 28 de julio, para el acto, salvo imprevisibles dificultades de última hora por parte española. La candidatura puede presentarse de acuerdo con el artículo 237 del Tratado de Roma, según el cual todo país europeo puede solicitar la adhesión a la CEE. Todo país que cuente con instituciones políticas análogas, es decir, democráticas, como se recuerda en el preámbulo de dicho Tratado. Condiciones que España se está preparando a cumplir.

A destacar que, 72 horas después de la entrevista Bassols-Jenkins, la misión de España ante la CEE continúa su mutismo total. La impresión es que, en materia de relaciones España/CEE sigue dominando la vieja escuela de la *diplomacia secreta*, confrontando a la opinión pública ante hechos consumados. El silencio es doblemente preocupante, cuando la prensa internacional y española ha publicado ya la eventualidad seria de la candidatura de España a la CEE.

En Bruselas esperaban que el acto de candidatura no llegara hasta el otoño. Parece evidente que el Gobierno español quiere ganar tiempo y contar con una petición oficial de entrada sobre la mesa de los ministros de la CEE, para utilizarla, a corto plazo, como apoyo político a la búsqueda de soluciones para los conflictos menores en materia de proteccionismo comercial o restricciones pesqueras.

En la sede de la Comisión Europea hay, sin embargo, cierta sorpresa por la rapidez con que Madrid quiere presentar su candidatura. Ignoran si todos los partidos políticos españoles están de acuerdo con la misma y si habrá o no debate en las Cortes antes del histórico acontecimiento.

Valery Giscard d'Estaing, presidente francés, y Giulio Andreotti, presidente del consejo italiano, hablan hoy en París del posible *frente común* agrícola franco-italiano. Las tesis son conocidas. No habrá ampliación si no hay *compensaciones* agrícolas para Francia e Italia.

Se anuncia aquí el próximo viaje a Madrid de Arcangelo Lobianco, secretario de Estado italiano, para constituir la *comisión mixta* hispano-italiana que estudiará los problemas de las dos agriculturas, cara a la ampliación de la CEE. El diálogo directo puede ser el buen camino.

(*Pasa a la pág. 33.*)

Hoy, en Washington

Entrevista Carter-Begin

El presidente norteamericano recibe hoy, en la Casa Blanca, la visita del primer ministro israelí, Menahem Begin. Los medios oficiales norteamericanos se muestran optimistas sobre las posibilidades de que Carter dé «luz verde» a los planes de paz para Oriente Próximo que Begin lleva en su cartera, y que por el momento permanecen secretos, aunque se da por supuesto que incluyen devoluciones territoriales a los árabes.

El presidente egipcio, Sadat, mientras tanto ha hecho públicas en El Cairo las que, a su juicio, deben ser las condiciones mínimas para un arreglo pacífico en la zona.

Más información en pág. 3



MARISA FLOREZ

Motín en la cárcel de Carabanchel. Unos trescientos presos se amotinaron ayer en la madrileña cárcel de Carabanchel en demanda de amnistía y reforma del reglamento penitenciario. La policía intervino, auxiliada por los bomberos, como muestra la foto, aunque a primeras horas de hoy el orden no había sido restablecido.

Más información en pág. 21

Gasolinas: normal, 31 pesetas; súper, 37 y extra, 39. Gasoil automoción, 17 pesetas; gasoleo calefacción, 9 pesetas (en octubre)

Esta noche suben todos los productos energéticos

El incremento de los precios de todos los productos energéticos será realidad, salvo imprevistos, a partir de las doce de esta noche. El aumento, provocado por el encarecimiento de las importaciones de crudos que conlleva la devaluación de la peseta, oscilará en torno al 20%.

De acuerdo con las previsiones, los nuevos precios de las gasolinas serán: 31 pesetas para la normal, 37 para la súper y 39 para la extra. El gasoil de automoción se pone en dieciséis pesetas por litro y, a partir del próximo mes de octubre, el gasóleo para calefacción valdrá nueve pesetas. Los precios del gas y de la electricidad aún no han quedado establecidos, pero se incrementarán en el porcentaje señalado, con ligeras variaciones.

Además de los incrementos de precios, algunas tímidas innovaciones serán introducidas también en la nueva estructura tarifaria de la energía. Así, en la electricidad se incluye una modificación en el sistema de *bloques*, reduciéndolos a dos y eliminando las bonificaciones por exceso de consumo. Los precios del gasóleo agrícola y pesquero, así como el doméstico, quedarán fijados en nueve pesetas el litro, pero su entrada en vigor se retrasará dos meses. Igualmente, se variará la diferenciación en los distintos tipos de fuel-oil, con ánimo de inducir al consumo de los menos costosos.

En lo que respecta a la gasolina, cuyas oscilaciones tienen gran impacto sicológico sobre la sociedad, parece que anoche mismo los titulares de los departamentos económicos recortaron la lista de precios elaborada en el fin de semana, según pudo saber EL PAIS. De cualquier forma, la reunión proseguía pasadas las diez de la noche, por lo que se cree que habrán sido debatidos también otros aspectos del plan económico del Gobierno.

Más información en pág. 35

En una central unitaria

CCOO urge la unificación sindical

Comisiones Obreras está decidida a lograr la unidad sindical concretada en una central unitaria, según se desprende del llamamiento hecho ayer a la Unión Sindical Obrera y la Unión General de Trabajadores para celebrar un congreso constituyente de la referida central única de trabajadores.

Este llamamiento fue acordado en la reunión mantenida durante los dos últimos días por la Coordinadora General de CCOO, cuyos miembros se ocuparon también de los aspectos económicos contenidos en la declaración programática del Gobierno y del destino del patrimonio sindical.

En relación con la política económica del Gabinete, Comisiones Obreras reitera su oposición al pacto social y denuncia las lagunas contenidas en la declaración programática del Gobierno.

Sobre el destino del patrimonio sindical, la propuesta de CCOO supone el paso de su propiedad a los Ayuntamientos democráticamente elegidos, y su gestión, transitoriamente, hasta la constitución de la central unitaria, por un organismo integrado por representantes de las centrales.

Más información en pág. 38

Varios atentados en el 18 de julio

Los GRAPO intentaron emitir por Radio Madrid

Ayer por la mañana, un comando de los GRAPO secuestraba en su casa a un técnico de Radio Madrid y, pistola en mano, le conducía hasta la estación emisora con la pretensión de emitir un mensaje. Antes de abandonar nuevamente el recinto, los secuestradores dejaban nueve kilos de *goma dos* conectados a un mecanismo de relojería que, finalmente, la policía pudo desconectar.

En diversos lugares de España se produjeron incidentes con ocasión del último 18 de julio con carácter de fiesta oficial. En Oviedo y Gijón se lograron desconectar artefactos de escasa potencia, conectados a banderas republicanas.

En Vigo y Sevilla –ciudad esta última en la que hace un año murieron dos militantes de los GRAPO mientras trasladaban explosivos– aparecieron igualmente banderas republicanas conectadas a paquetes que simulaban contener explosivos.

El Gobierno Civil de Madrid hizo pública anoche una nota en la que ponía de manifiesto que a lo largo de la jornada fueron controlados varios vehículos que transmitían por altavoces el mensaje que los GRAPO quisieron difundir por Radio Madrid. En algunas ocasiones, estos vehículos contenían explosivos, que fueron desactivados, mientras que en otras, la posible alarma de artefactos resultó ser falsa.

Más información en última pág

Ahora tambien los muebles tienen certificado de garantia

FASSIO

NEW SHOP

FUENCARRAL, 116 Tel: 447 23 76

AVDA. DEL MEDITERRANEO, 34 Tel: 252 44 35

trágicamente la domesticación democrática. El quinqui es una masculinidad pre-política, animalizada, heroica y peligrosa condenada a desaparecer de las dinámicas consensuales de la Transición. Ahora bien, Labrador elabora una arqueología de los márgenes y nos revela una identidad insumisa donde la violencia es puntual e incluso liberada como opción ideológica, los roles de género son elásticos porque rechazan las violencias del nacional-catolicismo, se generan espacios culturales alternativos y nuevas prácticas políticas.

Imagen 1. *El País*, 19 de julio de 1977, portada. Fotografía, Marisa Flórez. Derechos de reproducción, PRISA noticias



EL PAIS

SUMARIO

Internacional

Primera entrevista Carter-Begin en Washington: parece que el plan de paz israelí no aporta nada nuevo. Pág. 2

Mini cumbre de Giscard-Smith-Andreotti sobre la Comunidad Europea y el «compromiso histórico». Pág. 4

La rebelión musulmana en el norte del Chad, un nuevo foco de conflicto internacional en Africa. Pág. 5

Política

Alianza Popular se opone a que el Gobierno prepare un proyecto de Constitución. Pág. 8

El presidente Suárez recibió a los dirigentes del Pacte Democratic per Catalunya Jordi Pujol, Ramón Trias Fargas y Josep Verde i Aldea. Pág. 9

Familiares de los policías armados y guardias civiles que serán juzgados hoy se entrevistaron con el jefe superior de Policía. Pág. 10

Regiones

La marcha de la libertad de Euskadi llegó ayer a Bilbao sin que pudiese atravesar el centro de la ciudad, por haberlo prohibido el gobernador civil de Vizcaya. Pág. 13

Madrid

El número de intoxicados por comer *sandwichs* en Rodilla asciende a unos trescientos. Pág. 14

Sociedad

El Colegio de Abogados, el de Licenciados y varios organismos de Barcelona presentaron ayer en el Ministerio de Justicia, en el juzgado de guardia y otras instituciones una denuncia contra el Tribunal Tutelar de Menores barcelonés. Pág. 15

Los Comandos del Amor actuarán en Madrid. Pretenden hacer el amor en público para llegar a la *democracia moral*. Pág. 16

Deportes

Kuiper venció ayer, de forma sorprendente, en la etapa reina del Tour de Francia. Pág. 27

Economía

Ayer llegó a Madrid una importante misión saudita, que discutirá con las autoridades españolas diversos proyectos conjuntos, entre los que destaca el desarrollo del banco hispano-saudí, creado con ocasión de la visita del príncipe Fahd hace un mes. Pág. 29

Trabajo

El conflicto de las gasolineras, cuyos trabajadores siguen pronunciándose a favor de la huelga a partir del día 29, está pendiente de las negociaciones entre los empresarios y CAMPSA. Pág. 33

Secciones fijas

Carnet: Actos, el tiempo, farmacias de guardia y teléfonos de urgencia. Págs. 20 y 21

Hoy en Madrid: Cartelera de espectáculos. Págs. 22 y 23

El cansancio va haciendo mella en los presos de Carabanchel, en su segundo día de motín MARISA FLOREZ

El conflicto, con balance de varios heridos en Madrid, se extiende a otros centros penitenciarios

Lucha abierta en la segunda jornada de motín en la cárcel de Carabanchel

El motín comenzado el lunes por los presos comunes de Carabanchel (Madrid) se ha extendido a siete cárceles más: las de Cádiz, Valladolid, Almería, Badajoz, Oviedo, Zaragoza y Valencia. En ninguna han ocurrido incidentes especialmente graves, e incluso en la de Cádiz los presos pudieron hablar con periodistas y negociar con el director del centro. En Madrid, en cambio, se ha llegado a la lucha abierta. Los lanzamientos, por parte de la policía, de botes de humo y disparos fueron constantes y los presos derribaron paredes para proveerse de cascotes, que lanzaron a su vez. Un recluso, Pedro Caral, ha sido internado en el servicio de cuidados intensivos de la clínica Primero de Octubre, y varios más se encuentran heridos de bala. A pesar de las cargas efectuadas el lunes por la noche, más de trescientos presos no pudieron ser reducidos.

Durante la jornada de ayer la situación permaneció estacionaria. Fuertes contingentes de policía vigilaban a los presos y rodeaban la prisión, en *jeeps* y a caballo, impidiendo al tiempo que se formaran grupos de curiosos. Tres presos, Javier Asterilla, Juan Castillo y Carlos Jiménez, resultaron heridos por los disparos, y varios más, no identificados, se encuentran heridos también. No hay noticias del estado del recluso presuntamente agredido por un funcionario el lunes. Fuentes oficiosas del Primero de Octubre indican que Pedro Caral sufre rotura de pómulo y de tabique nasal, y su estado es grave.

A las doce de la mañana se cortó el agua a los presos. Los boquetes abiertos en las paredes, que se explicaron como intentos de fuga, en realidad 'se hicieron para ir desprendiendo ladrillos empleados luego por los reclusos como armas arrojadizas contra la fuerza pública.

El motín ha sido calificado como un problema de orden público por el Ministerio de Justicia. El capitán de las fuerzas de la Policía Armada que sitian a los presos es ahora el virtual director de la prisión. Dos abogados, Manuel Hernández y Ana Isabel Silva, subieron a las dos y media de la tarde a negociar con los presos, previa autorización del director general de Instituciones Penitenciarias.

Hablaron con ellos unos cinco minutos, pero no se pudo llegar a ningún resultado concreto por la falta de portavoces autorizados entre los presos y porque durante la conversación continuaron los disparos y lanzamientos de botes, lo que impidió crear un clima adecuado.

Los presos se reafirmaron en que bajarían si la fuerza pública dejaba de hostigarles. Pidieron nuevamente que el presidente Suárez o Martín Villa o «alguien autorizado» se personara en la cárcel para discutir el tema de la reforma del sistema penitenciario. El director de la prisión, Eduardo Cantos, explicó que él ya no podía tomar decisiones de ningún tipo, y el capitán rechazó la idea de retirar sus fuerzas, por lo que la conversación no alcanzó resultados positivos.

Previamente, el lunes por la noche, los abogados pusieron una denuncia ante el juzgado de instrucción, mencionando la posible existencia de varios heridos y solicitando la apertura de una investigación.

Noticias facilitadas por los abogados y por los Comités de Apoyo afirman que gran parte de las galerías están bajo su control, y ocupan aún los tejados de las galerías tercera, sexta y séptima.

Los partidos reaccionan

Mientras, las gestiones por buscar una solución al conflicto se multiplican y entrecruzan. Los partidos políticos, a las treinta horas de iniciarse, han iniciado gestiones ante las autoridades. Parece que Javier Solana, del PSOE, se ha entrevistado con el gobernador civil de Madrid, mientras que Ramón Tamames, Simón Sánchez Montero y Marcelino Camacho, del PCE, entraban en la prisión para hablar con las autoridades y los presos.

Simultáneamente, tres abogados se entrevistaban, a las seis de la tarde, con el jefe superior de Policía de Madrid. Parece que poco después se trasladó a la prisión el director general de Seguridad, así como el director general de Instituciones Penitenciarias (este último, según nos comunicó su secretario, señor Sierra). Sí se ha confirmado la presencia del gobernador, señor Rosón.

En cualquier caso, todos estos movimientos son muy confusos, porque ninguna de las autoridades con competencia en el tema han podido ser localizadas.

A lo largo de todo el día, se emitieron comunicados de apoyo provenientes de diversos sectores, en solidaridad con la postura de los amotinados. En primer lugar, uno de la Asociación de Familiares de Presos y ex Presos, en el que se denuncia el que las nuevas reformas democráticas del país no hayan afectado también a la situación de las cárceles.

Otro comunicado firmado por unos setenta abogados, algunos muy conocidos por su militancia política, se han ofrecido como intermediarios en las negociaciones.

Hacia las ocho de la tarde llegaron a Carabanchel dos diputados del PSP, los señores Gómez Pérez y Turrión. No se sabe, por el momento, que éstas u otras gestiones hayan aportado bases de solución.

También en provincias

En Oviedo, sesenta presos ocuparon las terrazas de la cárcel, en solidaridad con sus compañeros de Madrid. Sus gritos eran, asimismo, de *amnistía y libertad*. La fuerza pública vigiló de cerca, aunque no llegó a intervenir. El director de la prisión recibió a una comisión de cinco reclusos.

En Valladolid, una cincuentena de presos protagonizaron acciones idénticas desde las doce de la mañana. La fuerza pública cortó todos los accesos a la prisión y disolvió varias veces a los familiares y miembros de partidos políticos que se iban concentrando en sus cercanías. Los presos se negaron a negociar mientras no se solucionara el conflicto de Carabanchel.

En Cádiz, cerca de doscientos presos iniciaron a las diez de la mañana el motín, que culminó con la ocupación de los tejados. En este caso, se llevaron a cabo negociaciones con el director, quien accedió a no tomar represalias en caso de vuelta a la normalidad. El director accedió también a que los periodistas pudieran entrevistar directamente a algunos de los reclusos, que bajaron hasta el patio deslizándose por una cuerda.

A las preguntas de los motivos de su actitud, respondieron que la amnistía debía alcanzarles también a ellos, puesto que beneficiar sólo a los políticos sería una discriminación. Mencionaron también la urgente reforma del Código Penal, ya que «los que cometen delitos por drogas pueden ser condenados tres veces por el mismo delito, por Hacienda, por la ley de Salud Pública y por la de Peligrosidad Social».

Por último, los presos entregaron una nota en las oficinas de la prisión, dirigida a los medios informativos, en la que piden que la amnistía que se concederá a los presos políticos se extienda también a los comunes. Finalmente últimas noticias de agencias indican que motines similares se registraron ayer en las cárceles de Zaragoza y Valencia.

Nota del Ministerio de Justicia

La situación en las cárceles españolas se extiende al Puerto de Santa María, Almería, Valencia (con 116 reclusos amotinados), Valladolid (80), Zaragoza (59) y Madrid (setecientos), según una nota del Ministerio de Justicia, recogida por *Cifra* a última hora de ayer.

En el comunicado se manifiesta que no se van a tomar represalias en general, aunque sí se aplicará el reglamento penitenciario de manera individual.

Debido a los grandes destrozos acaecidos en las dependencias penitenciarias, se tendrán que llevar a cabo numerosos traslados, pero que no deben ser interpretados como medidas de castigo, según las mismas fuentes.

Por último se dice en el comunicado que unos abogados están tratando con los amotinados sobre sus reivindicaciones de amnistía total y reforma del reglamento penitenciario. Con respecto a esto último, el Ministerio de Justicia puntualiza que la reforma del reglamento está preparada desde hace meses y que en este momento se encuentra en trámite de informe por el Consejo de Estado.

Imagen 2. *El País*, 20 de julio de 1977, contraportada. Fotografía, Marisa Flórez. Derechos de reproducción, PRISA noticias

De este modo, la fotografía además de traducir informativamente lo sucedido contiene elementos estéticos y simbólicos que posibilitan su circulación posterior, imbricando la imagen en prácticas culturales y procesos memorísticos.

Las sucesivas ediciones rastrean el desarrollo del conflicto. Las imágenes desglosan el contracampo, la huella de destrucción que dejó a su paso la rebelión de los reclusos. Encuadran un acantilado de escombros que desfigura la arquitectura, auténtico tropo material de la insumisión penitenciaria.

Cuerpo a cuerpo, el espacio estético de la herida. Las fotografías de Colita

La serie fotográfica *Autolesionados de la COPEL*. Cárcel «La Modelo», Barcelona, 1978[2], de la fotoperiodista Colita, ofrece una lógica visual opuesta a las fotografías de Flórez. Colita opera por fragmentación antropométrica y sinécdoque visual, a partir de planos detalle de fragmentos corporales activa la dimensión política y alegórica de la herida.

Foucault habla de la fina punta de «acero de la mirada» (2005), la mirada fotográfica de Colita es un agente de disección; su campo de exploración es un cuerpo reformulado en la marca y el señalamiento, elementos que rompen con la uniformidad provocada por las tecnologías del poder disciplinario. La herida es la estrategia de recuperación del cuerpo y, en una representación mimética, la cámara desgarra la contingencia de lo real para inscribir la imagen en un plano simbólico.

Fotografía 1[3]. Plano detalle de un brazo donde aparece escrito con sangre las siglas de la coordinadora, COPEL. La palabra pintada, más bien coagulada, tiene una aspiración emancipadora, abre fisuras en la superficie epidérmica al desplegar un signo identitario. El soporte de la escritura es la anatomía. El fragmento corporal se utiliza para trasladar a la esfera pública las reivindicaciones, socializando la nueva subjetividad política de un colectivo marginal. Colita observa la voz escrita en primer término, el grafismo señala una situación de violencia porque su materia de pigmentación es orgánica. Este efecto se potencia por otro de los motivos visuales, la mano que presiona el corte. Se activa entonces un resorte temporal a partir del dispositivo espacial, el que va de la causa al efecto, de la herida a la huella.

Fotografía 2[4]. Plano detalle de los brazos heridos de distintos individuos. La imagen conjuga un bosque de brazos hendidos, al carecer de rostro se nos presentan como cuerpos anonimizados. La exploración de indicios crea una cadena semántica, nos encontramos ante un cuerpo colectivo, ante un cuerpo político.

El correlato a esta historia de violencia es su serie *Descuartizar un cuerpo*, concebida como capítulo del fotolibro *Antifémina*[5]. Las fotografías documentan la proliferación de desnudos femeninos en el espacio público, inventariando objetos erotizados, carteles cinematográficos, anuncios signados en un canon de belleza femenina hermético..., a partir de mecanismos sinecdóticos. La cultura erótica de masas que se construyó en la transición, es decir el «destape», es un modelo

[2] Obra en Colección. Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía.

[3] Véase https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/autolesionados-copel-carcel-modelo-barcelona-1978.

[4] Véase https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/autolesionados-copel-carcel-modelo-barcelona-1978-2.

[5] Véase (Capmany y Colita, 1977).

de erotismo que rompe con el romanticismo nacional-católico desde el que se velaba la sexualidad durante el franquismo. Pero también supone un «desplazamiento de las propuestas emancipadoras de los diversos feminismos, la contracultura, los movimientos de *gay liberation* o los entornos libertarios, todos los cuales entonces abogaban por la transformación profunda de los sistemas genérico-sexuales y de las instituciones del franquismo» (Labrador, 2020). De este modo, el dispositivo erótico transicional nace de un dominio estatal de los deseos, al igual que la institución penitenciaria supone cautivar al cuerpo. Son artefactos para la reducción, la inscripción y la delimitación. Colita propone desestabilizar las estructuras de poder a través del cuerpo fragmentado. En ambas series, secciona el espacio visible, concentrándose en porciones metódicamente fragmentadas, generando nuevas dependencias y relaciones entre las partes separadas.

Desenfreno visual. Interviú 1 de septiembre de 1977

El número 68 de *Interviú,* publicado el 1 de septiembre de 1977, contiene un reportaje de Eliseo Bayo titulado «Sangre en Carabanchel». Las fotografías que lo ilustran se sedimentan en la precariedad, sin atisbos de valor estético poseen un carácter documental. Lo que las imágenes atestiguan son los malos tratos sufridos por los presos a manos del cuerpo funcionarial. Clandestinas, pues fueron tomadas en el marco de la institución penitenciaria, documentan gráficamente la condición de testigo y víctima del fotógrafo, o más bien agente de captura. Quien fotografía documenta, con la intención de denunciar (Cuenca, 2022). Por tanto son señales que deben ser emitidas al exterior.

El estilo *amateur* y la inestabilidad de la composición ponen de manifiesto que son imágenes sin imaginación, porque prima la ética frente a la estética, están destinadas a demostrar, la fotografía es la prueba de los crímenes cometidos (Cuenca, 2022). Es un registro de cuerpos heridos dispuestos ante la cámara sin preparación previa, bajo el signo de la urgencia, por ello la violencia se explicita en un desenfreno visual.

Conclusiones

Este análisis suscita algunas reflexiones finales. En primer lugar, observamos que las diferentes formulaciones responden a las particularidades de la mirada que las encuadra y a las dinámicas del conflictivo escenario. Como trabajadoras de prensa, Colita y Marisa Flórez son recolectoras de imágenes, su praxis fotográfica está al servicio de la actualidad informativa. Las fotografías de julio del 77 testimonian la implosión

de la lucha de la COPEL. Marisa Flórez toma el pulso a la inmediatez, atraviesa el panorama de acontecimientos fijando los momentos privilegiados que le permiten comunicar y condensar el motín de Carabanchel. En vez de situarse en el interior de los hechos o cerca de ellos, su fórmula es diferente. Opera con un dispositivo visual para explorar el hecho en todo su magnitud, el plano general. A través de las posibilidades expresivas de esta escala enmarca la acción, y a su vez, se detiene en microscópicos incidentes. Teje una secuencia envolvente hasta llegar a la imagen-icono: los presos comunes encaramados al tejado de la prisión.

La serie fotográfica *Autolesionados de la COPEL* es un reportaje periodístico, por ello requiere un tiempo extendido para la observación y captura de imágenes. La fotógrafa se introduce en la Modelo de Barcelona durante una de las acciones colectivas llevadas a cabo por los presos en 1978. Es un trabajo de visibilización de las demandas fundamentales del colectivo, exponiendo a la mirada el reverso de la sociedad. Colita realiza una fotografía pragmática, descifra en el devenir las constantes que sintetizan el acontecimiento al que se enfrenta su cámara. Más allá de la situación concreta, revela el clima de tensión que se vive en las cárceles españolas hacia finales de los setenta. Retrata a unos cuantos personajes que poseen la versatilidad para ser leídos en clave simbólica. Esta dimensión plástica dota a sus imágenes de una consideración artística, convirtiéndose incluso en piezas de exposición y llegando a formar parte del archivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Las imágenes que ilustran el reportaje de *Interviú* "Sangre en Carabanchel" nos sitúan en otro territorio. La imagen fotográfica es una herramienta para dejar registro de las violencias acometidas. Si Colita y Flórez son testigos privilegiados, ahora quien nos interpela es protagonista de los hechos. Hay en las imágenes un efecto de instantánea, abruptos cortes y marcadas sombras, contrastes lumínicos muy fuertes y mucho grano. El acercamiento al cuerpo doliente es precario e impreciso en términos visuales, imágenes que son una «amalgama de impurezas, cosas confusas mezcladas con cosas reveladoras» (Huberman, 2020) por ello tienen que ser leídas como una secuencia inestable, móvil, son «jirones de realidad» (Huberman, 2020).

Por todo lo anterior, entendemos que las tres series anudan intensamente una imagen con el acontecimiento y son certeras al apuntar las claves simbólicas que facilitan su circulación y evocación posterior (Rodríguez Tranche, 2022).

En conclusión, durante la transición los fotoperiodistas se convierten en tensores de la actualidad. En la taxonomía de lo noticioso, la carga de confrontación y violencia del acontecimiento cobra especial relevancia. En nuestro análisis hemos partido de las imágenes del conflicto carcelario por su valor informativo inmediato y su emergencia histórica como contra-discurso al relato consensual de la transición. Nos adentramos en el terreno de la eficacia simbólica de las imágenes, dotadas de una capacidad sintética que las integra en el imaginario y la memoria colectiva. Las fotos surgidas de la práctica periodística poseen ingredientes estéticos, nos hablan de una mirada que sustrae de la realidad no solo lo visible, sino también lo latente. El alumbramiento a la sociedad a través de las páginas de los periódicos las enlaza al pasado compartido y a las metamorfosis culturales. Es así como las fotografías evocan, crean y destruyen.

Bibliografía

Arendt, H. (2018) *Sobre la violencia* (3.ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.

Baby, S. (2018) *El mito de la transición pacífica: violencia y política en España (1975-1982)* (1.ª ed.). Madrid: Akal.

Barthes, R. (2020) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (1.ª ed.). Barcelona: Paidós.

Butler, J. (2004) *Precarious life: the powers of mourning and violence* (1.ª *ed.*). Buenos Aires: Paidós.

Capmany, M.ª A. y Colita (1977) *Antifémina*. Madrid: Editora Nacional. Disponible en: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/antifemina_0.pdf [cunsultado 10-06-2024].

Castells, M. (1977) *Ciudad, democracia y socialismo* (3.ª ed.). Madrid: Siglo XXI.

Cuenca, C. (2022) «El rescate de la voz del testigo. La "fotografía testimonial" como forma de exposición del trauma del Holocausto», *Documentación de Ciencias de la Información*, 45 (2), pp. 191-199.

Díaz Barrado, M. (2009) «El hilo del tiempo en las fotografías de la transición española a la democracia». En: Quirosa-Cheyrouze Muñoz, Rkl (coord.). *Prensa y democracia: los medios de comunicación en la Transición* (1.ª ed.). Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 333-348.

Huberman, D. (2020) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (10.ª ed.). Barcelona: Planeta.

Fernández Bañuelos, J. I. (2015) *Cuando la luz cambió. Fotoperiodismo en Transición, 1975-1982* (1.ª ed.). Santander: Milrazones.

Fontes, I. y Menéndez, M. A. (2004) *El parlamento de papel: las revistas españolas en la transición democrática*. Madrid: Asociación de la Prensa de Madrid.

Foucault, M. (1999a) *El cuerpo utópico. Las heterotopías.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Foucault, M. (1999b) *Estrategias de Poder. Obras esenciales. Vol. II* (1.ª *ed.*) Barcelona: Paidós.

Foucault, M. (1978) *Microfísica del poder* (2.ª *ed.*) Madrid: Clave intelectual.

Galván, V. (2007) «Sobre la abolición de las cárceles en la transición española», *Haol,* 14, pp. 127-131.

Galván, V. (2010) *De vagos y maleantes. Michel Foucault en España* (1.ª ed.) Barcelona: Virus.

Halbwachs, M. (2004) *Los marcos sociales de la memoria* (3.ª ed.) Barcelona: Anthropos.

La ciutat invisible (2008) «Subirse al tejado. Las revueltas de los presos sociales en la Transición». En: Espai en Blanc (coord.). *Luchas autónomas en los años setenta. Del antagonismo obrero al malestar social* (1.ª ed.). Madrid: Traficantes de Sueños.

Labrador Méndez, G. (2020) «El mito quinqui. Memoria y represión de las culturas juveniles en la transición postfranquista». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 16, pp. 11-53. Disponible en: https://doi.org/10.7203/KAM.16.19340 [consultado 5-2-2024].

Labrador Méndez, G. (2017) *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1984)* (1.ª *ed.*) Madrid: Akal.

Lorenzo Rubio, C. (2013) *Cárceles en Llamas. El movimiento de presos sociales en la transición.* (1ª ed.). Barcelona: Virus Editorial.

Pantoja Chaves, A. (2005) «La prensa como medio para la imagen de la Transición». En: Quirosa-Cheyrouze Muñoz, R. (coord.). *Los inicios del proceso de democratización* (1.ª ed.). Almería: Universidad de Almería, pp. 54-63.

Pérez Quintana, V. y Sánchez León, P. (2008) *Memoria ciudadana y movimiento vecinal. Madrid 1968-2008* (1.ª ed.) Madrid: La Catarata.

Rancière, J. (2009) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.

Rosón, M. (2017) «Colita en contexto. Fotografía y feminismo durante la Transición española», *Arte y políticas de identidad,* 16, pp. 55-74.

Reyero, C. (2005) *La belleza imperfecta* (1.ª ed.) Madrid: Siruela.

Sánchez León, P. (2003) «Estigma y memoria de los jóvenes de la transición». En: Álvarez, A. y Silva, E. (eds.). *La memoria de los olvidados. Reflexiones sobre el silencio de la represión en España* (1.ª ed.). Valladolid: Ámbito/ARMH, pp. 163-179.

Sontag, S. (2021) *Ante el dolor de los demás* (9.ª ed.) Barcelona: Penguin Random House.

Tranche, R. R. (2022) «Agitación en las calles. La violencia política en la Transición española a través del fotoperiodismo», *Historia y Comunicación Social*, 27 (1), pp. 71-81. Disponible en: https://doi.org/10.5209/hics.81589 [consultado 5-2-2024].

Tranche, R. R. (2016) «La memoria gráfica de la Transición. Una noche para un líder: 28 de octubre de 1982». En: Benet, V. J., Berthier, N., Tranche, R. R. y Sánchez-Biosca, V. (eds.). *Carisma e imagen política. Líderes y medios de comunicación en la Transición*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 257-285.

Wilhelmi, G. (2016) *Romper el consenso: la izquierda radical en la transición española (1975- 1982)* (1.ª ed.) Madrid: Siglo XXI.

MARTÍN CHAMBI EN ESPAÑA: IMPACTO DE SU FOTOGRAFÍA A PARTIR DE 1990

Andrés Garay
Universidad de Piura
Teo Allaín Chambi
Gestor cultural y fotógrafo

Resumen

La exposición de fotografías de Martín Chambi organizada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1990 potenció el interés y el conocimiento que se tenía sobre este fotógrafo andino y, a su vez, tuvo una incidencia significativa en el ámbito fotográfico español en lo que se refiere a la investigación, creación y difusión. La obra de Chambi ya se había expuesto en el MoMA de Nueva York en 1979 y en Europa como parte de la exposición colectiva e itinerante «Fotografie Lateinamerika» de 1981 y 1982, pero en España, gracias al liderazgo de Julia Chambi, directora del archivo fotográfico de su padre, en la década de 1990 se impulsó la globalización de Martín Chambi y su obra ante la llegada del nuevo milenio. La presente comunicación tiene como objetivo explorar en el ámbito de la investigación, creación y divulgación, bajo una metodología cualitativa con análisis de publicaciones y documentos, la vigencia de Chambi en el mundo fotográfico español a partir de la exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid de 1990. Se detecta que Chambi, con su fotografía, se convirtió en una referencia ineludible en la configuración de la fotografía en España.

Abstract

The exhibition of photographs by Martín Chambi organized by the Círculo de Bellas Artes in Madrid in 1990 boosted the interest in and knowledge of this Andean photographer and, in turn, had a significant impact on the Spanish photographic field in terms of research, creation and dissemination. Chambi's work had already been exhibited at the MoMA in New York in 1979 and in Europe as part of the group and traveling exhibition "Fotografie Lateinamerika" in 1981 and 1982, but in Spain, thanks to the leadership of Julia Chambi, director of her father's photographic archive, in the 1990s the

globalization of Martín Chambi and his work was promoted before the arrival of the new millennium. This paper aims to explore in the field of research, creation and dissemination, under a qualitative methodology with an analysis of publications and documents, the validity of Chambi in the Spanish photographic world from the exhibition at the Círculo de Bellas Artes in Madrid in 1990. It is detected that Chambi, with his photography, became an unavoidable reference in the configuration of photography in Spain.

Palabras clave

Martín Chambi, Julia Chambi, fotografía, España, Castro Prieto.

Keywords

Martín Chambi, Julia Chambi, photography, Spain, Castro Prieto.

Introducción: Chambi en España desde el presente

Existen algunos acontecimientos o hitos en los últimos años que sirven para constatar que la presencia de Martín Chambi en el desarrollo de la cultura fotográfica española, en lo que se refiere a la investigación, creación y divulgación cultural, sigue vigente, lo que se demuestra por la constante referencia a su obra y el interés por difundirla.

La consideración del «paradigma Chambi» como caso de estudio por parte del investigador español Bernardo Riego Amézaga en su artículo científico «Las imágenes como fenómeno cultural: una necesaria mirada en etapas para abordar los retos actuales», publicado en 2019, comprueba la actualidad de la que goza en nuestros tiempos el fotógrafo peruano en España. Tomando como punto de referencia la monografía publicada por Lunwerg Editores en 2002[1], Riego Amézaga utiliza el caso de Chambi para discutir sobre las características de las imágenes fotográficas y las múltiples miradas y juicios que suscitan a lo largo del tiempo (2019, p. 45). De hecho, este autor sostiene, bajo su tesis de mutación y diversidad de múltiples lecturas, que las imágenes que Chambi seleccionó para sus exposiciones en su tiempo no tendrían «ningún interés cultural» en estos momentos (2019, p. 45). Cabe aclarar que Chambi gozó del éxito desde el inicio de su actuación profesional en 1920, tanto por las imágenes que seleccionó para sus exposiciones como por sus retratos de estudio, sus postales y las imágenes periodísticas y documentales que publicó. Los reconocimientos fueron

[1] Entre las publicaciones sobre Chambi, no hallamos esta referencia con autoría de Luis de Toledo, como sostiene Riego Amézaga (2019). La monografía de Lunwerg Editores de 2002 es la reedición de la monografía de la misma editorial publicada en 1990, cuyo autor del texto introductorio es Publio López Mondéjar, quien utiliza el fragmento de un poema de César Vallejo, «Perdonen la tristeza», al inicio del manuscrito.

comunes en vida. Después de su muerte, la notoriedad de Chambi en España no se produjo solo por las imágenes seleccionadas para el proyecto del Círculo de Bellas Artes y publicadas por Lunwerg Editores, sino por el encuentro del público con una historia cultural densa —la del sur andino peruano— contada por este magnífico fotógrafo. Otras imágenes de Chambi nunca antes vistas también deberían suscitar el mismo interés.

De hecho, la exposición de fotografías de época que se expusieron en la Fundación Foto Colectania en Barcelona en 2022 abre nuevas perspectivas para conocer a Chambi y la forma como estas fotografías funcionaron en la esfera pública (Somoza y Orquín, 2022). Más adelante volveremos sobre este tema, porque las investigaciones recientes revelan los criterios que consideró el propio fotógrafo en la selección de obra para sus exposiciones.

Julio López Fernández, en su discurso de contestación de 2008 en la ceremonia de admisión del historiador Publio López Mondéjar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, hizo franca alusión al impacto que le provocó la obra de Chambi al nuevo miembro de la Academia, quien confesó, en la monografía de 1990, haber quedado «subyugado por la mirada del fotógrafo, por su sencillez, por la comunicación con el modelo, al que mira con profunda carga de ternura, de dulce ingenuidad y de amor» (López Fernández, 2008, p. 71). En la mente y sensibilidad del historiador, la obra de Chambi fue una fuente invaluable de conocimiento y reflexión sobre una cultura lejana y sobre los seres humanos habitantes de los Andes peruanos. Pero el alcance de esta dimensión humanista de la obra de Chambi tendría en al ámbito de la creación fotográfica española una extraordinaria caja de resonancia.

En el año 2015, el Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España otorgó el Premio Nacional de Fotografía al fotógrafo Juan Manuel Castro Prieto por «su notable aportación a la fotografía española en su contenido y estética» (Ministerio de Cultura y Deporte, 2015). En el portal oficial, se resume su trayectoria profesional, se enfatiza la innovación en el lenguaje fotográfico, se señalan sus reconocimientos y se destaca su labor de positivado de la obra de Martín Chambi en Cuzco en 1990. Como señala Morales en una noticia publicada a propósito de este premio, el Perú «es clave en la obra» de Castro Prieto (2015). En el libro *Perú, viaje al sol*, uno de los proyectos emblemáticos de Castro Prieto, Alejandro Castellote cita en su texto introductorio una afirmación contundente del madrileño: «Chambi es mi ideal de fotógrafo» (Castro Prieto, 2001, p. 8).

Pasión, honestidad y sensiblidad son algunas claves que Castro Prieto admira del maestro andino, pero, como apunta Lola Garrido, él realiza sus retratos sobre la gente «con el mismo amor y respeto con los que retrató Martín Chambi» (2001, p. 51).

Más que la interpretación de Castellote al decir que Castro Prieto ha querido ponerse en la piel de Martín Chambi (Castellote, 2011, p. 31), planteamos que ambos, cado uno con su mirada y su personalidad, son fotógrafos tratando de comprender las complejidades de un país y de sus gentes, porque, como señala Trapiello, «fotógrafo es el que conmueve, decimos nosotros, y solo conmueve el que mira el fondo humano de las cosas» (2005, p. 17). Una expresión de aquello, además de la exquisitez en la concepción y el manejo técnico de la luz que ambos desarrollan, se evidencia en el libro *Martín Chambi Perú Castro Prieto* (Chiappe, 2011), edición que permite comprender a cabalidad la innovación en la estética y los contenidos fotográficos desarrollados por el madrileño, con evidente influencia de Chambi.

El objetivo de esta investigación es explorar la vigencia en España de la fotografía de Martín Chambi en el ámbito de la investigación, creación y divulgación bajo un método de trabajo cualitativo con enfoque argumentativo a partir del material publicado en diferentes lugares, como libros, catálogos, artículos de investigación, notas y artículos periodísticos, de modo tal que podamos comprender cómo Chambi se fue convirtiendo en una referencia significativa en la fotografía española a partir de la exposición de 1990.

Chambi llega a España

La primera información conocida de una exposición fotográfica de Martín Chambi en España se remonta a 1929. Se trató de una exposición colectiva en la sección Artes del Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana llevada a cabo en Sevilla. Las obras fotográficas pertenecían a la colección de la Casa Editora Moral de Lima. Chambi fue asiduo colaborador de dos publicaciones de esa casa editorial: la revista *Variedades* y el diario *La Crónica* (Cáceres Villagra, 2021).

Pasaron varias décadas para que la fotografía de Chambi apareciera en España nuevamente. Ocurrió en 1981 como parte de la exposición colectiva «Fotografie Lateinamerika», que en 1993 se convirtió en el libro *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993* (Billeter, 1993). Esta exposición ocasionó el primer amor, es decir, el primer contacto que tuvo Castro Prieto con las imágenes de Martín Chambi. Pero,

entre los artículos biográficos publicados en España a inicios de la década de 1980, destaca «Martín Chambi (1891-1973)», de Edward Ranney (1982), aparecido en la revista *PhotoVisión*, en cuyo editorial se resalta de Chambi «la humanidad que extrae de los modelos, sin descuidar en ningún momento los valores técnicos y estéticos» (González, 1982, p. 4). No obstante, por la difusión masiva se podría considerar como un antecedente trascendental en el impacto de la fotografía de Chambi en España el reportaje publicado en 1988 en un suplemento dominical del diario *El País*, que presentó una veintena de fotografías y un controvertido texto de Luis de Toledo (1988)[2] (ver imagen 1). Fue él quien inició la presencia moderna de Chambi en España.

[2] Para profundizar en la controversia sobre la autoría de Luis de Toledo, véase Castro Ramírez (1989).

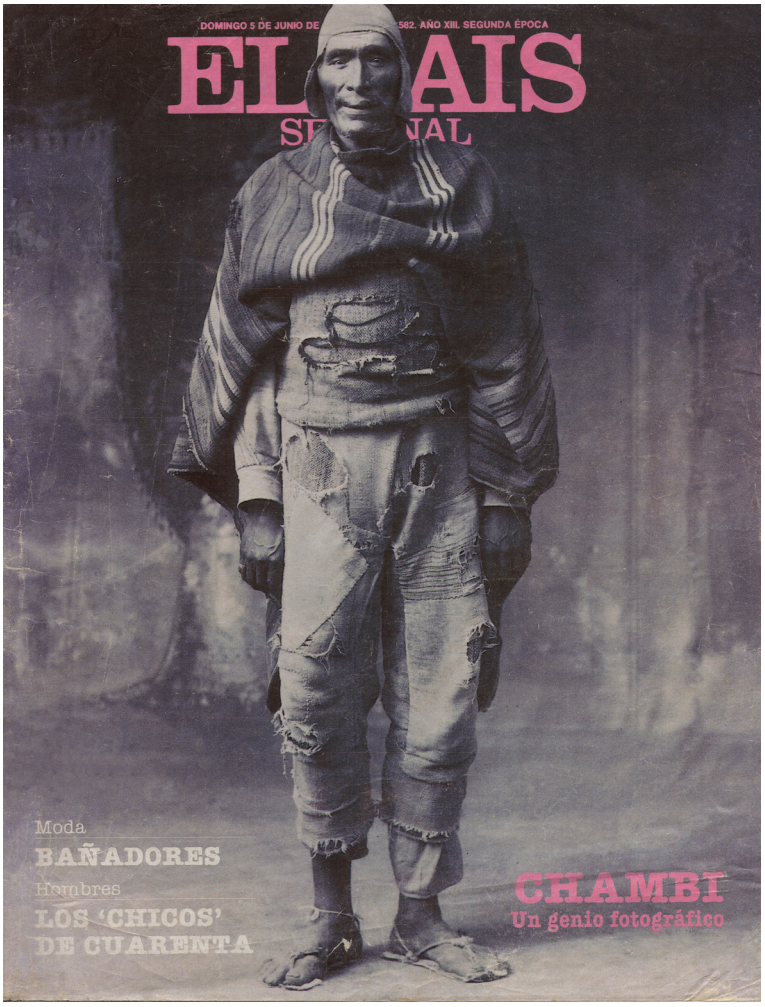


Imagen 1. Portada de *El País Semanal*, Madrid, 5 de junio de 1988.

El proyecto de investigación y difusión Earthwatch que dirigió Ranney sobre la obra de Chambi se difundió en los Estados Unidos y llegó hasta el MoMA en 1977. Este proyecto se realizó gracias a la colaboración de Víctor y Julia Chambi, dos de los hijos que, según Manuel Chambi, uno de los hermanos, tenían a cargo el archivo en ese entonces (Chambi, 1987, p. 11). Desde ese momento, la internacionalización de la fotografía de Martín Chambi en tiempos posteriores a su fallecimiento en 1973 no hizo más que crecer, y logró un éxito y presencia extraordinarios en las antologías más importantes del mundo de historia fotográfica (López Mondéjar, 2002, p. 28). Si bien los hermanos Chambi trabajaron en el archivo con su padre desde niños, en Julia recayó la responsabilidad de custodiar el legado.

Julia Chambi en Madrid: 1990

Julia Chambi nació en Sicuani en 1919 en el seno de una familia que pasaba por momentos de grandes cambios en la historia familiar y en la historia profesional del padre, quien, mientras acogía con su esposa Manuela López a la pequeña Julia en el calor del hogar, trabajaba para poder instalar su estudio fotográfico, y a toda la familia, en la ciudad de Cuzco en 1920. Él sabía que en Cuzco estaban activos cinco fotógrafos profesionales que tenían prácticamente copado el mercado de la fotografía: José Gabriel González, Miguel Chani, Julio Acevedo, Héctor Rozas y Juan Manuel Figueroa Aznar (Garay, 2021, p. 18). El desafío era enorme, porque la economía familiar dependía de la profesión de Martín Chambi.

Cuando nació Julia, en el ambiente familiar se vivían las expectativas ante lo nuevo con optimismo y confianza. De las hijas de Martín Chambi fue la única que se hizo fotógrafa, con obra producida pero que quedó en un segundo plano porque, como afirma Diana Larrea, ella «vivió toda su vida en Cuzco dedicada a proteger, clasificar y divulgar el extenso archivo de su padre, además de continuar su legado trabajando en el estudio que él dejó al morir» (2022). Pero, además, fue una mujer comprometida con algunas instituciones cuzqueñas, como el Instituto Americano del Arte, y participó, con sus hermanos Manuel y Víctor y con otros artistas cuzqueños, en la fundación del Cine Club Cuzco (Planas, 2019). La historia familiar de los Chambi López cuenta que fue Martín Chambi quien, en los últimos tiempos de su vida, dejó a Julia la custodia de su archivo fotográfico, voluntad que fue respetada por la familia.

Fue justamente bajo el liderazgo de Julia que la obra de su padre llegó a España de manera exclusiva en 1990, gracias al proyecto del Círculo de Bellas Artes de Madrid, dirigido

en ese entonces por Alejandro Castellote, quien hizo las coordinaciones con Julia (Castro Prieto, 2001, p. 8) (ver imagen 2). En este proyecto, ideado originalmente por Luis de Toledo (1990, p. 15), también participó activamente Teo Allaín Chambi, nieto de don Martín. De hecho, la exposición de Martín Chambi se inauguró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en mayo de 1990 con unas copias producidas por Juan Manuel Castro Prieto y Juan Manuel Díaz Burgos en el laboratorio de los Chambi en Cuzco (ver imagen 3). Entre sus recuerdos, Castro Prieto apunta que «el laboratorio de Julia Chambi era un lugar entrañable, impregnado de una atmósfera especial, mezcla de líquidos fotográficos, moho y humedad y el casi intangible olor a Perú» (2001, p. 168) (ver imagen 4).



Imagen 2. Alejandro Castellote, Luis de Toledo y Julia Chambi en el montaje de la exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1990.



Con las copias producidas por Castro Prieto, Díaz Burgos y su equipo profesional en dos estancias en Cuzco en 1990, contando con la presencia de Julia al inicio y con su venia después, se organizaron exposiciones en Cartagena, Murcia, Málaga, La Coruña, Salamanca, León, Bilbao, Granada, entre otras ciudades españolas (Cruz y Majluf, 2015, pp. 376-377). También bajo la dirección de Julia, y gracias a las coordinaciones de Alejandro Castellote, se llevó la exposición al Encuentro Internacional de la Fotografía en Arles en 1991 y al Centro Nacional de la Fotografía de París en 1993 (Cruz y Majluf, 2015, pp. 376-377).

Julia trabajaba en la difusión de la obra de su padre desde la década de 1980 con el impulso que tuvo con el proyecto estadounidense. Simultáneamiente al proyecto del Círculo de Bellas Artes, apoyó diversas iniciativas en el Perú, entre exposiciones y publicaciones con motivo del centenario del nacimiento de Martín Chambi en 1991, bajo la curaduría y

Imagen 3. Juan Manuel Castro Prieto, Julia Chambi, Teo Allaín Chambi, Evaristo Tupa y Juan Manuel Díaz Burgos en la puerta del estudio Chambi, Cuzco, 1990.



Imagen 4. En el laboratorio fotográfico, Juan Manuel Díaz Burgos, Julia Chambi, Evaristo Tupa y Juan Manuel Castro Prieto, Cuzco, 1990.

ejecución de su sobrino Teo Allaín Chambi, así como otras exposiciones individuales y colectivas en diferentes países de la región y otros continentes a lo largo de la década de 1990 e, incluso, hasta poco antes de morir en 2003. Julia acogía en el estudio Chambi de Cuzco a fotógrafos, artistas, investigadores y a todo aquel interesado en la fotografía de su padre. Pero estuvo personalmente comprometida con la difusión de la obra, especialmente en España.

Impulso a la investigación

Además de las numerosas noticias en la prensa española y peruana y de los diversos ensayos y reportajes que suscitaron las exposiciones en España, en otros países el interés por exponer obra de Martín Chambi creció notoriamente, y junto con ello aparecieron todo tipo de publicaciones. Pero Julia tuvo un interés puntual por la investigación académica, porque apoyó, también personalmente, dos proyectos de tesis doctorales: *Rethinking Martín Chambi*, realizada en la Universidad de Nuevo México, Estados Unidos, por Michele Penhall (1997) en Historia del Arte; y *Martín Chambi Jiménez*.

Un milagro anunciado en la fotografía peruana, desarrollada y defendida en la Universidad de Navarra, España, por Andrés Garay (2001a) en la Facultad de Comunicación, esta última con exposición y catálogo en el Museo de Navarra (Garay, 2001b). Ambas investigaciones, respaldadas por Julia, coincidieron en la necesidad de poner a Martín Chambi como un objeto de estudio que requería mayor rigor científico, tanto en el estudio del contexto de la actividad del fotógrafo como en las investigaciones y teorizaciones más recientes.

En ese sentido, han sido significativas dos líneas de trabajo de investigación posteriores. Una ha indagado sobre la producción fotográfica vinculada a las colaboraciones periodísticas que hizo Martín Chambi desde el momento en que empezó a trabajar como fotógrafo independiente en 1918 en Sicuani, Perú. Herman Schwarz, responsable de esta investigación, ha sistematizado y analizado la revista *Variedades* y el diario *La Crónica*, ambos de Lima, y ha comprobado la regularidad con la que se publicaron fotografías de Chambi, en su condición de «corresponsal gráfico», en la década de 1920 (Schwarz, 2007).

Este aporte ha ampliado el entendimiento sobre los tipos de fotografía producidos por Chambi y sus intenciones de hacerlos públicos, porque sus envíos periodísticos correspondían a temáticas muy diversas: retratos de alta sociedad; reportes de acontecimientos noticiosos; fotografía de paisaje y arqueología; expediciones científicas; obras de desarrollo; costumbres y condiciones de vida de indígenas y burgueses; entre otras. Entre otros temas, es emblemático el hallazgo documental en torno a la fotografía del Gigante de Chumbivilcas, personaje cuya identificación se debe a esta investigación (Schwarz, 2007). Este aspecto del trabajo fotográfico de Chambi, de clara intención comunicativa, lo conoció de la mano de su primer maestro, el fotógrafo arequipeño Max T. Vargas, quien fue un colaborador frecuente en estas publicaciones —y otras— desde 1906.

A través de una segunda línea de investigación, se conoció con más sustento el periodo formativo de Martín Chambi en la ciudad de Arequipa, Perú, entre los años 1908 y 1917, gracias a las investigaciones de Jorge Villacorta y Andrés Garay (2007). Además de haber trabajado en dos de los estudios fotográficos más importantes de la ciudad y de la región surperuana, con Max T. Vargas entre 1908 y 1912 y en el Estudio de Arte de los Vargas Hermanos —sin vínculo familiar con Max T.— entre 1912 y 1917, Chambi aprendió fotografía en una ciudad cuyos habitantes rendían culto al retrato y a los paisajes fotográficos. El valor de fotografía en la esfera pública se consolidó en Arequipa desde 1890 con la labor institucional del Centro

Artístico de esta ciudad, el cual cada año, hasta mediados de la década de 1920, organizó concursos y exposiciones de aficionados y de profesionales. El formato de exposición fotográfica de retrato y paisaje pasó a ser parte del escaparate del fotógrafo, pero también, y especialmente, a ser un material sujeto a escrutinio público. Este proceso de crear, seleccionar, exhibir ante el público y recibir crítica formó parte sustancial de la mentalidad del fotógrafo moderno en el sur peruano.

¿Qué referencias fotográficas tuvo —o encarnó— Chambi cuando se instaló en Cuzco en 1920? Definitivamente, las arequipeñas. Él estaba convencido de ser un fotógrafo profesional en el «arte fotográfico», como lo manifestó en uno de los primeros avisos en Cuzco de su estudio fotográfico (Chambi, 1921). Una de las razones que explica el hecho de que haya destacado y sobresalido entre los profesionales contemporáneos cuzqueños que competían por tener la mayor porción del mercado de la ciudad es la sofisticación y solvencia en la formación que tuvo Chambi. Sobre el modelo de fotógrafo culto y moderno, empresario y estratega, que conoció en Arequipa y desarrolló en Cuzco por cuenta propia, su poderosa mirada fue una distinción única.

Discusión

Para discutir sobre la fotografía de Chambi, y ver las formas en que empezó a descollar con sus imágenes y cómo estas circularon públicamente, habría que remitirse hasta el inicio de su trabajo como fotógrafo profesional autónomo en Cuzco. El conocimiento de su propia historia y su contexto nos facilita una mejor comprensión de los efectos que su obra fotográfica produce. De hecho, se ha generado una copiosa literatura en todos los tiempos, en vida y después de su muerte en 1973. La lista de exposiciones, investigaciones y publicaciones que ha motivado su fotografía, no solo en España, sino en todo el mundo, es enorme. No ha sido nuestro propósito hacer un recuento de toda esa producción, porque esto se puede comprobar en *Chambi*, una de las monografías más completas publicadas recientemente (Majluf y Ranney, 2015).

La presencia de Chambi en España no ha dejado de ser constante e importante desde 1990, como efecto expansivo. Además de la exposición y libro patrocinados por la Fundación Telefónica en el año 2006 en Madrid, organizada por Carlos Gollonet y ejecutada por Teo Allaín Chambi (Gollonet, 2006), y las exposiones de «Martín Chambi Perú Castro Prieto» en 2011 en diferentes lugares del país, en 2021 la editorial RM publicó

Martín Chambi. Fotografía (Tyrallová, 2021), un libro que recoge una selección de fotografías originales del maestro pertenecientes a la Colección Jan Mulder. Esta publicación, cuyas imágenes se expusieron en la Fundación Foto Colectania de Barcelona a inicios de 2022, fue premiada en PHotoESPAÑA al año siguiente como mejor libro de fotografía en la categoría nacional dedicada a ediciones españolas (PHotoESPAÑA, 2022).

La posibilidad de ver originales y que estos sean tan valorados en España implica el desafío de volver a ver a Chambi bajo otra perspectiva. Una perspectiva que se enriquece si tomanos en cuenta un hecho acaecido en 1936, cuando el maestro expuso sus fotografías en Chile y, en una inauguración, dejó una de las escasas declaraciones que él hizo sobre su obra. En aquel entonces, él vinculó directamente su fotografía a la raza, a la inteligencia de los indígenas, al mestizaje, a la cultura, a la historia, a la arqueología, a la identidad, al sentido de pertenencia, a su archivo y a su acervo fotográfico. Seguidamente, expresó una afirmación contundente: «Más elocuente que una opinión, son los testimonios gráficos» (Chambi, 1936).

Si para el fotógrafo peruano, como señala Laso, «la imagen es más elocuente que la palabra» (2021, p. 79), lo que nos está diciendo Chambi es, por un lado, que en las imágenes seleccionadas para sus exposiciones estaba reivindicando la cultura andina y a sus habitantes; y, por otro lado, que toda su obra está constituida por testimonios gráficos, ante lo cual el paradigma Chambi que señalaba Riego Amézaga (2019) no se reduce al sentido y la valoración de un tipo de obra seleccionada y exhibida en un momento determinado, sino que cualquier muestra que se extraiga del archivo lleva consigo el testimonio e impronta del fotógrafo. Todo Chambi es un paradigma.

La amplia receptividad de la exposición en la Fundación Foto Colectania en Barcelona, del libro premiado en PHotoESPAÑA en 2022 y de la misma exposición de originales presentada en la Casa de América de Madrid en 2023 sucedió por la novedad de poder apreciar imágenes suyas poco conocidas, en su mayoría copiadas por él, algunas de las cuales formaron parte de las exhibiciones que hizo en vida. Las posibilidades de discutir sobre la obra de Chambi están abiertas: no podríamos afirmar que conocemos todo de él, como tampoco insinuar que un tipo de lectura sobre una selección de su obra tiene más o menos sentido —o éxito— que una selección que hizo el fotógrafo en su época para fines de exposión o

publicaciones periodísticas. En todas las imágenes de Chambi, incluidos los retratos de estudio que exponía en el recibidor de su establecimiento —que suscitan hoy lecturas dispares—, se despliega el poder de su mirada.

Conclusiones

La presencia de la obra de Martín Chambi en los últimos treinta y dos años en España ha sido ininterrumpida y, como consecuencia, ha sido absorbida en diferentes planos de la vida fotográfica en este país. A partir de 1990, con la exposición en el Círculo de Bellas Artes, la presencia de Chambi en España ha tenido impactos importantes en el ámbito creativo, en el cultural y en el académico, como se puede apreciar en las imágenes seleccionadas para este texto. Sin duda, Chambi es una referencia imprescindible en la cultura fotográfica española.

Las coordinaciones de Luis de Toledo y el trabajo curatorial liderado por Alejandro Castellote entre 1989 y 1990 enfrentaron un desafío intercontinental para materializar la exposición de Martín Chambi en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, lo que se constituye como un hito importante en la gestión cultural. A la par que debían conseguirse benefactores y auspiciadores para sacar adeante el proyecto, se trabajó estrechamente bajo la supervisón de Julia Chambi, hija de Martín Chambi a cargo del archivo en Cuzco, que tomó la decisión de respaldar, promover y supervisar personalmente el proyecto.

El efecto de la obra de Martín Chambi supera los límites de una simple oferta cultural. Sus imágenes han contribuido sustancialmente al desarrollo de una estética fotográfica contemporánea. La participación de Castro Prieto en el proyecto del Círculo de Bellas Artes de Madrid dedicado al fotógrafo peruano fue un hecho esencial en la historia de la fotografía de Chambi en España, tanto por la difusión de sus imágenes como por la influencia ejercida en el espíritu creador y expresivo de Castro Prieto.

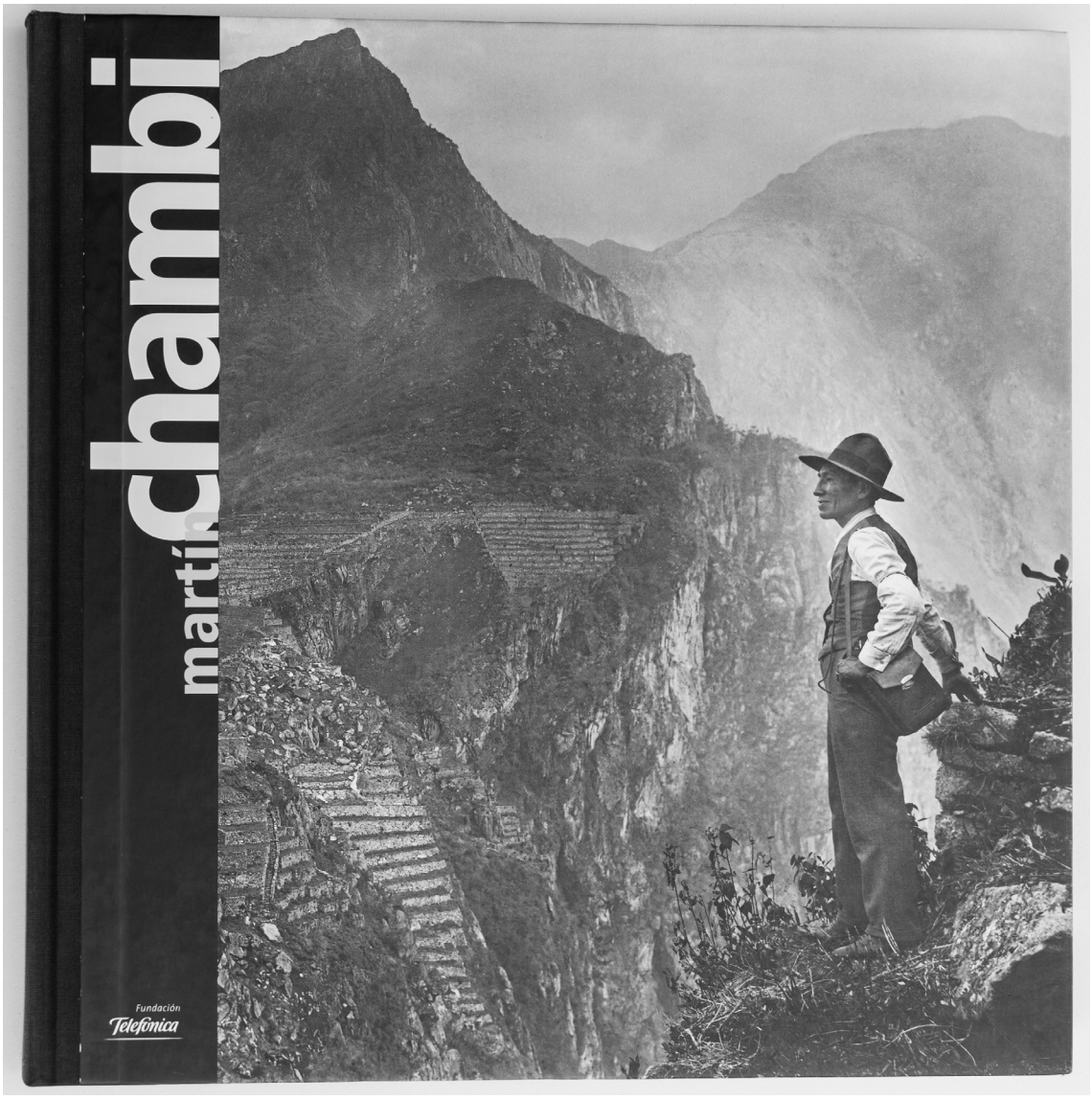
En las tres últimas décadas, el aporte editorial en España sobre la vida y obra de Chambi ha sido significativo. Resumidamente, se pueden mencionar algunas ediciones, muchas de las cuales llevan ensayos de notables investigadores y escritores: las de Lunwerg Editores de 1990 y 2002 antes mencionadas (López Mondéjar y Vargas Llosa, 1990, 2002) (ver imagen 5), *Martín Chambi* (Gollonet 2006) (ver imagen 6), *Martín Chambi* (Fernández del Amo, 2007), *Martín*

Chambi, por sí mismo (Garay 2010) (ver imagen 7), *Martín Chambi Perú Castro Prieto* (2011) (ver imagen 8) y *Martín Chambi. Fotografìa* (Tyrallová, 2021) (ver imagen 9). En el campo académico y de la crítica fotográfica internacional, todo el material generado sobre Chambi en España representa una fuente fértil en las discusiones *sobre fotografía*. Y, como todo objeto de investigación, siempre estará abierto a revisión.



Imagen 5. Portada del libro *Martín Chambi 1920-1950*, Lunwerg Editores y Círculo de Bellas Artes, Barcelona y Madrid, 1990.

Imagen 6. Portada del libro *Martín Chambi*, Fundación Telefónica y TF Editores, Madrid, 2006.



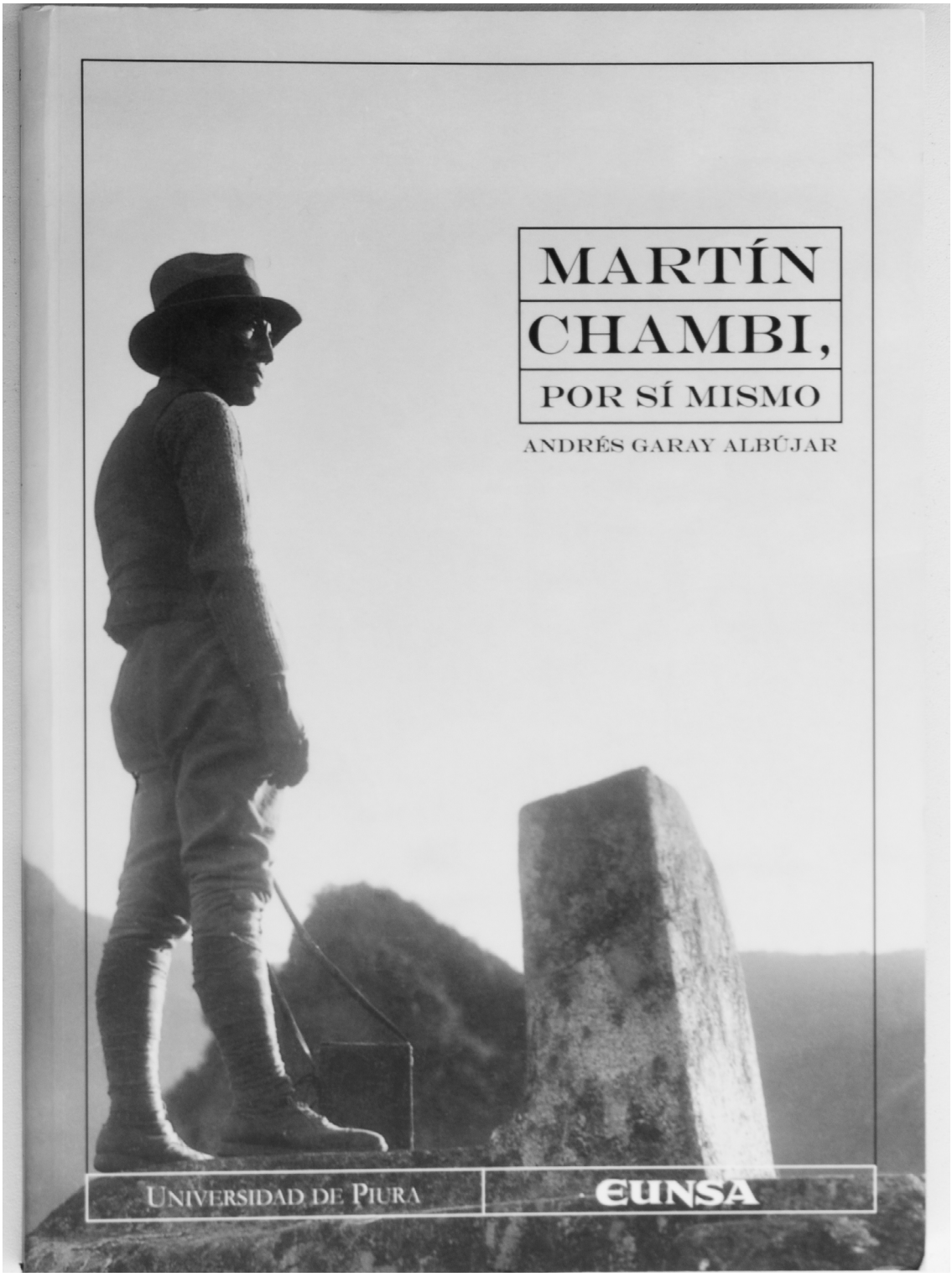
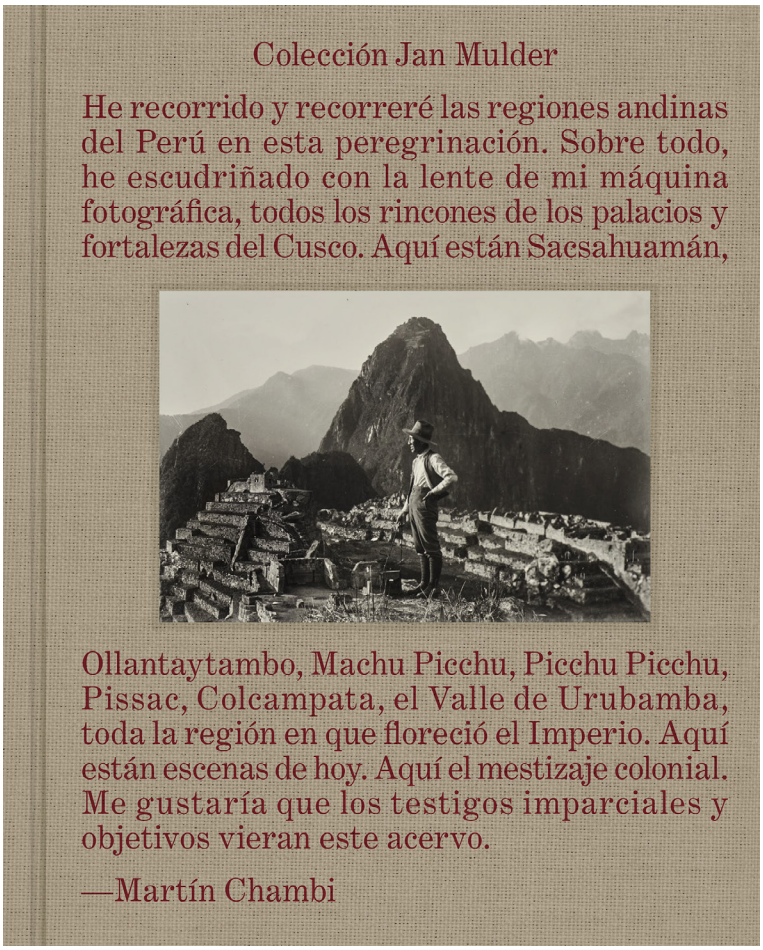

MARTÍN
CHAMBI,
POR SÍ MISMO
ANDRÉS GARAY ALBÚJAR
UNIVERSIDAD DE PIURA
EUNSA



Imagen 8. Portada del libro *Martín Chambi Perú Castro Prieto*, La Fábrica, Madrid, 2011.

Imagen 7 (p. anterior). Portada del libro *Martín Chambi, por sí mismo*, Universidad de Piura y Ediciones Universidad de Navarra (Pamplona), 2010.



Bibliografía

Billeter, E. (1993) *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*. Madrid: Lunwerg Editores.

Cáceres Villagra, M. A. (2021) *La serie de fotografías de Martín Chambi en el pabellón peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929* [en línea]. Tesis de maestría. Pontificia Universidad Católica del Perú. Disponible en: https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/21002 [consultado 15-01-2023].

Castellote, A. (2011) «Tras las huellas de Chambi». En: Chiappe, D. (coord.). *Martín Chambi Perú Castro Prieto*. Madrid: La Fábrica, pp. 13-38.

Castro Prieto, J. M. (2001) *Perú, viaje al sol.* Madrid: Lunwerg Editores.

Imagen 9. Portada del libro *Martín Chambi. Fotografía*, Editorial RM, Barcelona, 2021.

Castro Ramírez, F. (1989) *Martín Chambi. De Coaza al MoMA*. Lima: CEIF y Jaime Campodónico Ed.

Chambi, M. (1987) «Martín Chambi: artesano de la luz», *Tierradentro*, 4, pp. 5-13.

Chambi, M. (1921) «Fotografía Chambi» [aviso publicitario], *El Comercio*, 16 de marzo de 1921, p. 4.

Chambi, M. (1936) «El alma quechua alienta en los cuadros de un artista vernáculo», *Hoy*, 4 de marzo de 1936.

Chiappe, D. (coord.) (2011) *Martín Chambi Perú Castro Prieto*. Madrid: La Fábrica.

Cruz, P. y Majluf, N. (2015) «Cronología». En: Majluf, N. y Ranney, E. (eds.). *Chambi*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 337-365.

Fernández del Amo, I. (coord.) (2007) *Martín Chambi*. Madrid: Fundación Telefónica y La Fábrica.

Garay, A. (2021) «Un fotógrafo a la medida del Cuzco». En: Tyrallová, L. (coord.). *Martín Chambi. Fotografía.* Barcelona: Editorial RM, pp. 17-28.

Garay, A. (2010) *Martín Chambi, por sí mismo*. Pamplona: Universidad de Piura y Ediciones Universidad de Navarra.

Garay, A. (2001a) *Martín Chambi Jiménez. Un milagro anunciado en la fotografía peruana* [en línea]. Tesis doctoral. Universidad de Navarra. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=193319 [consultado 21-01-2023].

Garay, A. (2001b) «Las fotografías de Martín Chambi Jiménez». En *Martín Chambi Jiménez (1891-1973). Fotografías*, catálogo de la exposición (Pamplona, del 22 de marzo al 25 de abril de 2001). Pamplona: Departamento de Educación y Cultura.

Garrido, L. (2001) «Ojos que sí ven». En: Castro Prieto, J. M. *Perú, viaje al sol.* Madrid: Lunwerg Editores, pp. 49-51.

Gollonet, C. (ed.) (2006) *Martín Chambi*. Madrid: Fundación Telefónica y TF Editores.

González, I. (1982) «Editorial», *PhotoVisión*, 3, p. 4.

Larrea, D. (2022) «Julia Chambi (1919-2003)», *Taldíacomohoy* [en línea], 22 de marzo. Disponible en: https://www.taldiacomohoy.es/post/julia-chambi-1919-2003 [consultado 24-01-2023].

Laso, F. (2021) «El acontecer silencioso de las fotografías de Martín Chambi». En: Tyrallová, L. (coord.). *Martín Chambi. Fotografía.* Barcelona: Editorial RM. pp. 69-84.

López Fernández, J. (2008) «Discurso de contestación». En: López Mondejar, P. *La fotografía como fuente de memoria*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Lunwerg Editores.

López Mondéjar, P. (2002) «La magia de Martín Chambi». En: López Mondéjar, P. y Vargas Llosa, M. *Martín Chambi 1920-1950*. Barcelona y Madrid: Lunwerg Editores.

López Mondéjar, P. y Vargas Llosa, M. (2002) *Martín Chambi 1920-1950*. Barcelona y Madrid: Lunwerg Editores.

López Mondéjar, P. y Vargas Llosa, M. (1990) *Martín Chambi 1920-1950*. Barcelona y Madrid: Lunwerg Editores y Círculo de Bellas Artes.

Majluf, N. y Ranney, E. (eds.) (2015) *Chambi*. Lima: Museo de Arte de Lima.

Ministerio de Cultura y Deporte (2015). *Juan Manuel Castro Prieto, Premio Nacional de Fotografía 2015* [en línea]. Madrid: Gobierno de España. Disponible en: https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/promociondelarte/mc/premiosbbaa/pn-fotografia/pnf/premiados/fotografia2015.html [consultado 01-02-2023].

Morales, M. (2015) «Juan Manuel Castro Prieto, premio Nacional de Fotografía», *El País* [en línea] 6 de noviembre. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/11/05/actualidad/1446728808_267591.html#?prm=copy_link [consultado 05-02-2023].

Penhall, M. M. (1997) *Rethinking Martín Chambi* [en línea]. Tesis doctoral. The University of New Mexico. Disponible en: https://digitalrepository.unm.edu/arth_etds/54 [consultado 03-02-2023].

Planas, E. (2019) «Julia Chambi: la tarea pendiente de la heredera de la dinastía Chambi», *El Comercio* [en línea], 24 de mayo. Disponible en: https://elcomercio.pe/luces/arte/julia-chambi-guardiana-legado-martin-chambi-cusco-noticia-ecpm-638007-noticia/ [consultado 30-01-2023].

PhotoEspaña (2022) *La fotógrafa Susan Meiselas recibe el Premio PHotoESPAÑA 2022, un reconocimiento a su carrera y a su aproximación a la fotografía como herramienta de denuncia de causas sociales y políticas* [en línea], 7 de junio. Disponible en: https://www.phe.es/2022/06/07/la-fotografa-susan-meiselas-recibe-el-premio-photoespana-2022-un-reconocimiento-a-su-carrera-y-a-su-aproximacion-a-la-fotografia-como-herramienta-de-denuncia-de-causas-sociales-y-politicas/ [consultado 08-02-2023].

Ranney, E. (1982) «Martín Chambi (1891-1973)», *PhotoVisión*, 3, pp. 17-18.

Riego Amézaga, B. (2019) «Las imágenes como fenómeno cultural: una necesaria mirada en etapas para abordar los retos actuales», *Historia y Memoria de la Educación* [en línea] 10, pp. 17-49. Disponible en: https://revistas.uned.es/index.php/HMe/article/view/22348/19353 [consultado 05-01-2023].

Somoza, N. y Orquín, M. (2022) «Foto Colectania presenta, per primer cop a Barcelona, una antologia de Martín Chambi». RTVE [en línea], 31 de marzo. Disponible en: https://www.rtve.es/television/20220331/martin-chambi-foto-colectania/2326141.shtml [consultado 22-01-2023].

Schwarz, H. (2007) «Martín Chambi: corresponsal gráfico (1918-1929)». En: Fernández del Amo, I. (coord.). *Martín Chambi*. Madrid: Fundación Telefónica y La Fábrica, pp. 31-44.

de Toledo, L. (1990) «Dos españoles en el ombligo de Los Andes», *La Fotografía*, 14, pp. 15 – 23.

de Toledo, L. (1988) «Martín Chambi. El mago de la luz», *El País Semanal*, 5 de junio de 1988, pp. 42-53.

Trapiello, A. (2005) «Un hombre corriente en un país estancado». En: López Mondejar, P. (ed.). *Castro Prieto. Cuenca en la Mirada*. Cuenca: Lunwerg Editores, pp. 7-19.

Tyrallová, L. (coord.) (2021). *Martín Chambi. Fotografía*. Barcelona: Editorial RM.

Villacorta, J, y Garay, A. (2007) *Max T. Vargas y Emilio Díaz. Dos figuras fundacionales de la fotografía del Sur Andino Peruano (1896-1926)*. Lima: ICPNA.

PRÁCTICA HÍBRIDA DEL HELIOGRABADO

Carles Mitjà
Universidad Politécnica de Cataluña

Resumen

Basado en la experiencia del autor y como ejemplo de lo que se podría hacer con otras técnicas del siglo XIX, este trabajo presenta varias opciones de técnicas de hibridación para la obtención de heliograbado o fotograbado con plancha de cobre. La captación de imágenes con una cámara de soporte de registro electrónico y su procesado por ordenador se combinan con la impresión digital de positivos translúcidos, así como de tramas de aguatinta aptas para la práctica del heliograbado. En una segunda fase del método híbrido, la preparación de la plancha de cobre sigue el denominado procedimiento Talbot-Klic con reserva de gelatina bicromatada, grabado del cobre con cloruro de hierro (III) e impresiones tiradas a mano en una prensa de grabado convencional.

Incluso en el caso de una imagen captada por medios digitales o digitalizada a partir de un original de película fotográfica, la obra de arte final se presenta como una impresión hecha a mano sobre papel con personalidad propia. Trabajar con tintas y papeles de calidad garantiza además una durabilidad de la imagen en el tiempo difícil de conseguir por otros métodos. Este método de arte final, utilizado por muchos maestros de la historia de la fotografía, es hoy una simbiosis perfecta entre pasado, presente y futuro. En este sentido, la conservación del patrimonio fotográfico no se limita únicamente a los materiales preexistentes, sino también a su presencia y utilización en la práctica actual.

Abstract

Based on the author's experience and as an example of what could be done with other XIX Century techniques, this work presents several options of hybridization techniques for obtaining Heliogravure or Photogravure on Copperplate prints. The capture of images with an electronic recording support camera and its processing by computer are combined with the digitally printed translucent positives as well as aquatint screens suitable for the practice of Heliogravure. In a second phase of the hybrid method, the preparation of the copper plate follows

the so-called Talbot-Klic procedure with bichromated gelatin resist, copper etching with Iron (III) Chloride and hand pulled prints in a conventional etching press.

Even for an image captured by digital means or digitized from a photographic film original, the final artwork is presented as a handmade print on paper with its own personality. Working with quality inks and papers also guarantees a durability of the image over time that is difficult to achieve by other methods. This method of final art, used by many masters of the History of Photography, is today a perfect symbiosis between past, present and future. In this sense, the preservation of photographic heritage is not only limited to the pre-existing materials, but also to its presence and use in current practice.

Palabras clave

Fotograbado, heliograbado, cobre, Talbot, grabado.

Keywords

Photogravure, heliogravure, copper, Talbot, intaglio.

Introducción

Aunque la aparición de la llamada fotografía digital se remonta a la década de los años cuarenta y el procesado de esta mediante el uso de técnicas de computación aparece en los años sesenta, en ambos casos del siglo XX, su incorporación a la práctica tanto profesional como artística de la fotografía no se produce hasta finales del siglo XX e inicios del XXI. Con una consolidación hoy definitiva en muchos ámbitos, la coexistencia de la fotografía foto-química (también llamada analógica) y la fotografía electrónica (también llamada digital) se desarrolla a menudo en una dicotomía no exenta de enfrentamiento y exclusión por algunos partidarios de uno u otro sistema.

Por el contrario, el aprovechamiento de las propiedades de cada uno de dichos sistemas en una práctica híbrida puede contribuir a la consecución de unos resultados que se enriquecen respecto de las posibilidades que cada sistema ofrece por separado. Mientras que los sistemas de imagen electrónica o digital proporcionan una serie de ventajas por lo que respecta a control del tono, el contraste, la nitidez o la modificación en términos tanto técnicos como estéticos, además de la transmisión telemática para su exhibición y difusión, son algunos de los sistemas fotoquímicos o de impresión los que ofrecen la posibilidad de dar al arte final una

calidad difícil de igualar. En el caso de un archivo de imagen digital, este arte final proporciona también una versión física, tangible y duradera del contenido de la imagen, propiedades de las que carece el archivo digital.

En el presente trabajo se revisa inicialmente el procedimiento original de fotograbado en plancha de cobre, formulado en 1879 y denominado método de Talbot-Klic. A partir de los pasos del método original, se comentan los cambios de tipo práctico que se han ido incorporando a través de los años, sobre todo los derivados del proceso de impresión industrial denominado rotograbado. Finalmente, se revisan las alternativas actuales a las diversas etapas del proceso, incidiendo de forma específica en las mejoras que la incorporación de tecnología de imagen digital puede aportar, para de esta forma llegar a una metodología híbrida. Este método, que aúna lo mejor de las diferentes etapas de la historia de la tecnología fotográfica, permite dar a la imagen captada por medios digitales o digitalizada a partir de película un formato de arte final de gran calidad y ejecución completamente manual. A estas propiedades hay que añadir una expectativa de perdurabilidad en el tiempo superior a cualquier otro formato de presentación de la imagen fotográfica.

Fotograbado por el método de Talbot-Klic

Las modificaciones introducidas por Karel Klic en 1879 al método de fotograbado original de William Henry Fox Talbot descrito en las patentes de 1852 y 1858 (*1-SCHAAF*) representaron un avance definitivo para esta técnica de impresión de imagen fotográfica que no solo se aplicó a su práctica manual en plancha de cobre plana, sino que generó una técnica industrial en máquina rotativa, el rotograbado, que con diversas mejoras y modificaciones posteriores se empleó en las artes gráficas hasta el último tercio del siglo XX.

La utilización de un soporte temporal de papel para la generación de la reserva de gelatina bicromatada, idea tomada de la técnica del carbón transportado de Louis de Poitevoin y Joseph Swan, permitió a Klic salvar las dificultades para preservar una gama tonal acorde con la imagen original. La aplicación directa de la gelatina sobre la plancha de cobre, empleada por Talbot en sus dos patentes antes mencionadas, impedía el desarrollo de los diferentes tonos en la zona de los grises medios, lo que comprometía la calidad final resultando en imágenes excesivamente contrastadas respecto del original fotográfico.

A modo de recordatorio y como punto de partida al desarrollo posterior del tema, se enumeran a continuación los pasos del citado Método de Talbot-Klic (*2-CRDI*):

- Obtención de un original fotográfico mediante cámara o fotograma.
- Obtención de un fotolito translúcido, positivo e invertido lateralmente a partir de la imagen original. Inicialmente sobre papel encerado, después sobre placa de vidrio y posteriormente sobre película flexible.
- Preparación de un soporte temporal de papel, denominado *carbon-tissue*, con una capa de gelatina pigmentada, generalmente de tono rojizo. El pigmento modula la acción posterior de la luz ultravioleta (UV) durante la exposición y permite controlar la eficacia del lavado que se describirá más adelante.
- Sensibilización del *carbon-tissue* en un baño de dicromato de potasio ($K_2Cr_2O_7$).
- Exposición del *carbon-tissue* sensibilizado a la luz UV a través del positivo translúcido. Esta exposición genera un endurecimiento local de la gelatina, cuyo espesor está directamente relacionado con la luminosidad del tono de la imagen positiva. Las partes endurecidas pasan a tener un punto de fusión mucho más alto (≈100 °C) que el de la gelatina original (≈25-30 °C). En paralelo, el punto de fusión respectivo se relaciona de forma inversa con su solubilidad en agua.
- Adhesión de la cara gelatinizada del *carbon-tissue* expuesto a una plancha de cobre pulida y desengrasada.
- Lavado del conjunto *carbon-tissue* —plancha de cobre en un baño de agua caliente a ≈50°C—. Tras el lavado y a causa del diferencial en el punto de fusión, la gelatina endurecida por la exposición a la luz UV permanece adherida a la plancha de cobre, mientras que la no endurecida es arrastrada por el lavado. La presencia de pigmento en el agua de lavado es un indicativo del progreso del mismo. Finalmente se procede al secado de la plancha de cobre con la capa de gelatina adherida que actuará de modulador de la posterior acción del ácido utilizado (mordiente) del mismo modo que lo hace la reserva de barniz en la técnica tradicional del aguafuerte.
- Aplicación de un graneado o aguatinta a la plancha de cobre con polvo de resina o asfalto para provocar un tramado aleatorio y uniforme de la reserva de gelatina. Este graneado se practicó también directamente sobre la plancha de cobre antes de la adhesión del *carbon-tissue*. El resultado es el mismo en ambos casos.

- Grabado químico de la plancha de cobre en diversos baños de cloruro férrico (cloruro de hierro III) de concentración decreciente, lo que permite morder de forma progresiva las sombras, los grises medios y las altas luces controlando su progreso mediante inspección visual. Dado que el espesor de gelatina de la reserva era menor en las sombras que en las luces de la imagen, la corrosión del mordiente empezaba mucho antes en dichas sombras y progresaba de forma paulatina hasta las altas luces. El resultado era un grabado con un claro diferencial en profundidad acorde con el tono de la imagen.
- Finalización de la mordida, lavado, limpieza y secado de la plancha.
- Entintado de la plancha y retirada de la tinta sobrante mediante tejido de tarlatana.
- Estampado de la plancha en prensa de grabado tradicional o tórculo sobre papel adecuado al grabado previamente humedecido.
- Secado de la estampa.

Este sistema, con el graneado con aguatinta de polvo de resina, permitía un tramado aleatorio de la imagen con una celdilla mínima muy inferior a la utilizada en el sistema de impresión con trama de medios tonos (*halftone*). Ello dificultaba enormemente su detección por parte del observador lo que resultaba en una ilusión de imagen de tono continuo. Añadido a esto, el diferencial de profundidad de mordida en la plancha de cobre daba como resultado una gama tonal también superior si se la comparaba con la obtenida mediante la trama de medios tonos, que trabaja en relieve y, por lo tanto, con una carga de tinta uniforme. Finalmente, la carga de tinta en las sombras permitía una profundidad de los negros de la imagen difícil de igualar por una técnica en relieve como la mencionada trama de medios tonos. Todo ello impuso el fotograbado como la técnica de preferencia para la reproducción fiel de la imagen fotográfica, tanto en impresión masiva y comercial como en ediciones de reproducción de obra de arte, en formato encuadernado o en colecciones de láminas numeradas.

Rotograbado en artes gráficas

El mismo Karel Klic formuló posteriormente un método de fotograbado sobre plancha de cobre aplicable al uso de una máquina rotativa, técnica que se denominó rotograbado.
El sistema era esencialmente el mismo que el descrito anteriormente, aunque incorporando el tramado necesario en la misma reserva de gelatina mediante una doble exposición

de la misma, primero a una trama regular y después al positivo translúcido. Otra diferencia era el uso de planchas de cobre más delgadas que permitían el curvado sobre los cilindros de la máquina rotativa.

Como se ha comentado en el parágrafo anterior, el tramado de la imagen se obtenía mediante una doble exposición de la gelatina dicromatada del *carbon-tissue*. Inicialmente, este se exponía a la luz UV a través de una trama de líneas grabadas sobre vidrio. Las líneas estaban cruzadas de forma ortogonal y el conjunto geométrico solía disponerse a 45º de la orientación de la imagen para dificultar la detección por parte del observador en la estampa final (3-CARTWRIGHT). Posteriormente se procedía a la exposición a través del fotolito o placa de vidrio con la imagen positiva y lateralmente invertida. Se evitaba de este modo el graneado mediante la aguatinta de polvo de resina que siempre implicaba un cierto grado de incertidumbre en el resultado. Si el tamaño de la trama era lo suficientemente pequeño, se dificultaba su detección por parte del observador en la estampa final.

A continuación, el *carbon-tissue* ya doblemente expuesto se adhería sobre la plancha de cobre previamente curvada y montada en el cilindro de la rotativa en un soporte ex profeso. Aplicando el lavado con agua caliente al cilindro en movimiento se separaba el papel de soporte del *carbon-tissue* y se lavaba toda la gelatina no endurecida durante la exposición. En este mismo soporte rotativo se aplicaban los diferentes baños de cloruro férrico y se procedía a la limpieza y secado final con alcohol y corriente de aire. El cilindro ya grabado pasaba a ser montado en la máquina rotativa que incorporaba sistemas semi-automáticos o automáticos de entintado, limpieza de la tinta sobrante y estampación sobre el papel en un ciclo rotativo continuo.

El rotograbado permitió la reproducción de la imagen fotográfica de forma masiva y con una calidad remarcable, claramente por encima de la trama de medios tonos. El sistema y otros derivados de este se utilizó en multitud de ediciones en formato de libro, como láminas sueltas, en revistas y en algunas páginas de periódicos. En este último caso, hasta finales de la década de los setenta del siglo XX.

Práctica manual del fotograbado

La práctica manual del fotograbado en plancha de cobre, también llamado Heliograbado, se inició siguiendo el método descrito anteriormente para la técnica original de Talbot-

Klic. Muchos fueron los autores que practicaron esta forma de presentación para sus imágenes o encargaron a talleres externos su ejecución. Entre ellos podemos citar a Edward S. Curtis, Alvin Langdon Coburn, Peter Henry Emerson, Alfred Stieglitz, Edward Steichen o Paul Strand. La presencia en el mercado de *carbon-tissue* disponible para la industria del Rotograbado, facilitaba tanto en Europa como en Estados Unidos la práctica manual del heliograbado tanto como forma de presentación por parte de los propios fotógrafos, como a modo de servicio para terceros.

Con un mayor o menor número de practicantes e incluso con algunos cortos períodos de interrupción, la práctica manual del heliograbado sigue presente en nuestros días. Profesionales como Fanny Boucher, Marie Levoyet, Jon Goodman, Paul Taylor y algunos otros han ofrecido y ofrecen la oportunidad de estampar obra fotográfica mediante el heliograbado. En paralelo, artistas como Beth Ganz, Craig Zamiello, Lothar Osterburg, Peter Miller, Jennifer Page o Unai San Martín, entre muchos otros, han dado salida a sus propias imágenes como estampas de heliograbado.

Esta práctica manual ha utilizado diversas variantes en el método según las épocas. Hasta antes de la llegada de la fotografía digital, casi la única variante era la de optar por la tradicional aguatinta de polvo de resina o por un tramado estocástico mediante doble exposición de la reserva de gelatina dicromatada a imitación del método utilizado en el rotograbado industrial. En algunos casos, la aplicación de la aguatinta necesaria se realizaba mediante un aerosol de barniz o laca aplicado con aerógrafo. En definitiva, las variaciones respecto del método tradicional se hallaban centradas en el modo de aplicación de la aguatinta.

Hibridación con tecnología digital

A finales de la década de los noventa del siglo XX se empezaron a utilizar positivos o negativos translúcidos, según la técnica, procedentes de la filmación o impresión de imágenes digitales. Estos positivos o negativos se utilizaban tanto en el formato de fotolitos de imprenta tramados o también como impresiones en impresora de chorro de tinta (*inkjet*) para copiar por contacto mediante técnicas de positivado.

Tanto el aún vigente en esa época positivado en papel baritado al gelatino-bromuro, como algunas técnicas anteriores que empezaron a recuperarse, se copiaban por contacto mediante la intermediación de los positivos o negativos translúcidos

antes mencionados. El origen digital de la imagen antes de generar dichos positivos o negativos, permitía mejorar mediante el aún incipiente procesado de la imagen digital las propiedades de forma, tono y contraste con evidentes ventajas sobre las posibilidades ofrecidas por los sistemas fotoquímicos, además de hacerlo en un formato al mismo tamaño de la copia o estampa final.

En una segunda fase del progreso de esta hibridación y a tenor de las posibilidades cada vez mayores de la captación digital, esta opción fue utilizada de forma prioritaria. También el procesado de la imagen digital avanzó lo suficiente como para erigirse en un complemento indispensable si se pretendía superar las limitaciones propias de la tecnología foto-química. En paralelo, este tipo de práctica supuso un replanteamiento de la forma de estructurar las imágenes aprovechando las ventajas que la tecnología digital ofrecía. Puede decirse que se abría así una nueva etapa para los acabados en arte final de las técnicas denominadas antiguas, del siglo XIX, o quizá con menos fortuna alternativas. El caso del fotograbado en plancha de cobre o heliograbado no fue una excepción y es objeto de este trabajo describir en qué etapas y en qué forma dicha hibridación ha tenido, tiene o puede seguir teniendo un protagonismo (Mitjà, 2016a).

Aguatinta digital y doble exposición

Como ya se ha comentado anteriormente, el tramado necesario de la reserva de gelatina endurecida durante la exposición y adherida a la plancha de cobre se realizaba inicialmente por el método de la nube de polvo de resina utilizado en el grabado tradicional, con las denominadas cajas de aguatinta. Cuando Karel Klic puso a punto el rotograbado, versión industrial del heliograbado adaptado a la estampación en máquina rotativa, introdujo el tramado de la imagen mediante un proceso de doble exposición. La gelatina dicromatada se exponía primero a través de una trama de líneas ortogonales, para exponerla después al positivo translúcido. Ello evitaba el uso de las incómodas cajas de aguatinta y permitía preparar la reserva destinada a cada plancha mediante una simple doble exposición.

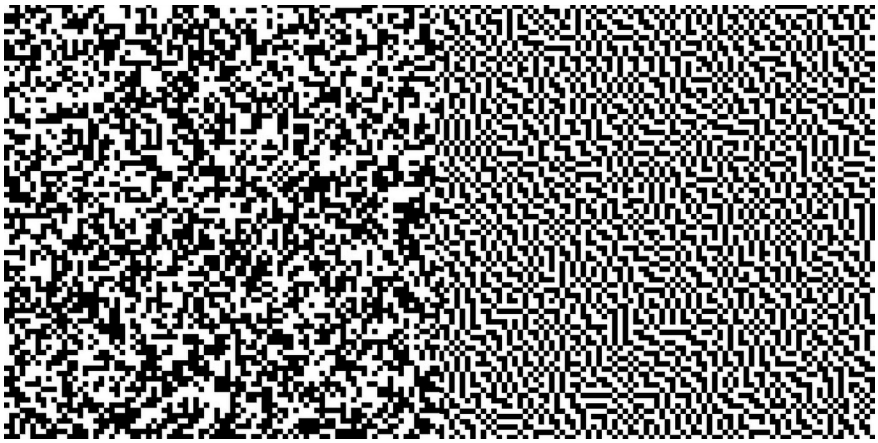
Aun así, el método manual en plancha plana seguía utilizando la aguatinta de polvo de resina ya que las tramas en vidrio para el método industrial resultaban caras para una producción limitada en el caso de servicios a terceros y excesivamente caras para el trabajo personal. El método de obtención de estas tramas, que incluía la corrosión del vidrio mediante ácido

fluorhídrico y los depósitos electrolíticos de alta resolución, no estaban al alcance de un presupuesto restringido. Además, la práctica manual para obra de autor tuvo siempre cierta aversión a utilizar métodos de procedencia industrial y se adujo que la trama del rotograbado daba a las estampas un aspecto «fotomecánico» poco natural. De todos modos, no se han podido encontrar estudios objetivos que avalen esta afirmación.

Una opción más asequible fue el copiado por contacto de la textura de un cristal esmerilado sobre película fotográfica de alto contraste para obtener una trama aleatoria con la que realizar la doble exposición y asemejarse así a la aleatoriedad de la nube de polvo de resina. Aun así, no fue hasta la aparición de la tecnología de la imagen digital en que se pudieron preparar tramas de distribución aleatoria con una cierta facilidad. A un archivo de imagen digital relleno de gris medio y del tamaño y la resolución adecuados se le aplicaba una cantidad de ruido y posteriormente se binarizaba. Este archivo se filmaba después en una filmadora de fotolitos (*imagesetter*) sobre película fotográfica en blanco y negro de alto contraste. El procedimiento era el mismo que el utilizado para la obtención de los fotolitos para impresión tramados en trama de medios tonos o mediante separación de colores en el caso de la impresión *offset*.

Actualmente el procedimiento es el mismo aunque en lugar de aplicar ruido y binarizar, se puede binarizar directamente mediante la aplicación de un algoritmo de difusión del error al archivo de imagen digital relleno de gris medio (ver imagen 1). Este sistema ofrece mejores resultados que el del ruido, sobre todo en la fase del grabado al ácido ya que reduce de forma decisiva el riesgo de la aparición de «calvas» en la fase de entintado y limpieza de la plancha, aunque el razonamiento de este extremo es algo complejo y excede del objetivo del presente trabajo (Mitjà 2016b).

La consolidación del sistema de doble exposición mediante la aplicación de una trama de origen digital es una de las alternativas al método original más utilizadas hoy en día aunque no la única. Tampoco este sistema está exento de algunos inconvenientes, entre los que cabe citar una cierta limitación de la duración del grabado al ácido. Exposición de la trama, exposición del positivo, concentración de los baños de ácido y duración del grabado químico son cuatro parámetros que deben acompasarse de forma correcta para obtener un resultado que muestre en la estampa una linealidad en densidad de tinta respecto de la linealidad de los tonos de la imagen.



Aguatinta con lacas o barnices

Finalmente, y como segunda opción, se puede adherir la reserva de gelatina dicromatada directamente a la plancha de cobre para después añadir un tramado aleatorio aplicando una laca o barniz apropiados mediante pulverización con aerógrafo (Zamiello, 2007). Este sistema, directamente inspirado en la aguatinta de polvo de resina, ofrece también ventajas e inconvenientes. Por una parte, su aplicación evita la engorrosa caja de resina y sus riesgos para la salud. Por otra, la distribución aleatoria de las micro-gotas de laca o barniz es imbatible si se utiliza un aerógrafo de calidad. A modo de inconvenientes, cabe citar que la resolución de la trama generada por las micro-gotas solo puede controlarse mediante medición posterior a la ejecución, aunque también hay que insistir en que si se utiliza el aparato adecuado, no hay problemas respecto al hecho de que la gota sea lo suficientemente pequeña para evitar su detección por parte del observador en la estampa final.

Finalmente, y siguiendo con el apartado de inconvenientes, es necesario remarcar que el uso de un aerógrafo para la aplicación de la aguatinta requiere de un entrenamiento de las habilidades del operador. No se trata pues de un sistema automático, como los anteriores. El tipo de aerógrafo, la regulación del tamaño de micro-gota, del diámetro de pulverización, de la distancia de pulverización y de la uniformidad resultante son parámetros que requieren una sistemática de procedimiento que a su vez exige una cierta habilidad.

Aunque esta modalidad de aguatinta es completamente analógica y no está relacionada con la tecnología de la imagen digital, sí puede considerarse una opción novedosa respecto al método clásico con aguatinta de polvo de resina. Existen hoy

imagen 1. Trama estocástica digital para heliograbado mediante el método de la doble exposición. A la izquierda, generada mediante aplicación de ruido. A la derecha, generada mediante dithering. Imagen de Carles Mitjà.

multitud de lacas y productos acrílicos de secado rápido capaces de formar una trama aleatoria, sólida y resistente al ácido que facilitan enormemente este tipo de técnicas. Finalmente, la aguatinta de laca o barniz pulverizados permite un margen mucho mayor para la duración de los baños de grabado al ácido.

Procesado de la imagen digital

Las posibilidades que ofrece el procesado de la imagen digital podrían en este caso dividirse en dos etapas cruciales del proceso. La primera es el procesado de la imagen original para generar la versión que el autor considera conveniente (Mitjà, 2017). El control del tono, el contraste, la profundidad de campo y la nitidez alcanzan, en el caso de la imagen digital, unos niveles difíciles de asumir mediante procedimientos foto-químicos. La consecución pues de la mejor versión de imagen posible en una escena dada pasa por la captación digital, al menos en términos técnicos y objetivos. La digitalización de material previo foto-químico permite una buena parte estas ventajas exceptuando el rango tonal y la profundidad de campo. Aun así, es muy importante por lo que se refiere al tono, el contraste y la nitidez, tanto general como local.

En una segunda etapa y una vez la imagen ya ha tomado la versión definitiva con las propiedades que el autor considere necesarias, el procesado de la imagen digital permite modificar dicha versión para adecuarla a las propiedades concretas del proceso en cuestión. El rango de contraste admisible por el sistema y su falta o no de linealidad pueden corregirse de manera relativamente cómoda mediante la aplicación de curvas de transición de luminancia a la versión definitiva antes de someterla a dicho proceso. Estas modificaciones no solo se pueden aplicar a toda la imagen sino que también se puede hacer de forma sectorial. En el caso de heliograbado, esta parcelación de la modificación del contraste permite adecuarlo a una exposición y esquema de grabado al ácido determinados, preservando a su vez la densidad de los negros en relación con la tinta utilizada.

Positivos de inyección de tinta

Los positivos translúcidos generados en impresoras de chorro de tinta (*inkjet*) con calidad fotográfica permiten conservar en dicho positivo todas y cada una de las modificaciones estéticas y técnicas que se hayan aplicado en el procesado de la imagen comentado en el apartado anterior. Este tipo de impresión permite también generar mezclas de tintas, de entre las disponibles en cada impresora, que optimicen la opacidad a la fuente de luz UV utilizada en cada caso (Mitjà, 2017).

En la imagen 2 se muestra una imagen de prueba impresa en impresora de chorro de tinta sobre material translúcido. Aunque se trata de una imagen inicialmente monocromática, la impresión se realiza utilizando solamente los tres inyectores de las tintas que ofrecen en este caso una opacidad significativa a la fuente de luz UV empleada. Ello es posible preparando un perfil específico que modifica el RIP de la impresora. Obviamente, ello requiere de un calibrado en cada caso que depende de la impresora, del tipo de tintas, de la fuente UV empleada, del diseño de la prensa de contacto, del tipo y grosor del cristal de dicha prensa y del material translúcido empleado como soporte de impresión.

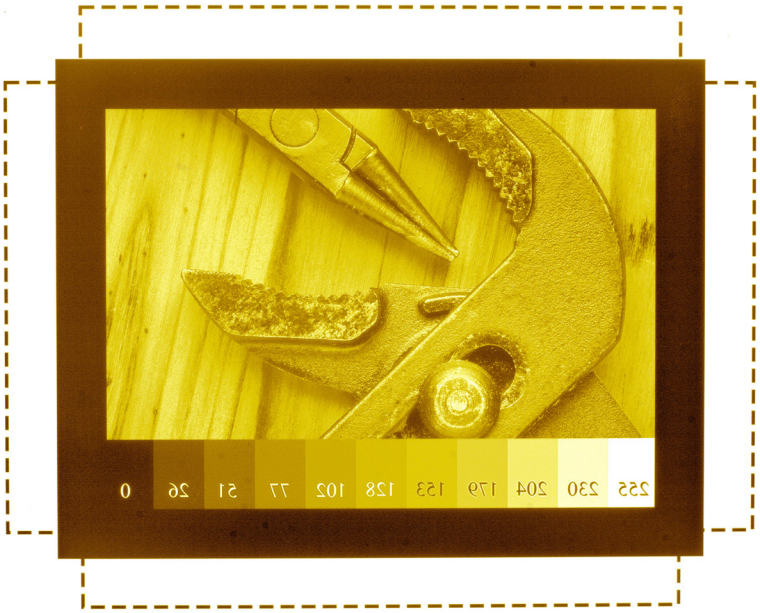


imagen 2. Fotolito positivo generado mediante impresora de chorro de tinta (*inkjet*) y optimizado para el bloqueo de la luz ultravioleta. Imagen de Carles Mitjà.

Conclusiones

A modo de conclusiones cabe considerar diversos aspectos. En primer lugar y quizá la más importante es que la adopción de todas o algunas de las alternativas citadas anteriormente permite mantener o recuperar esta técnica no solo con una mejora del confort en su ejecución, sino sobre todo con unos resultados más acordes con el nivel de calidad técnica de imagen que hoy es posible conseguir a tenor de los avances en óptica, mecánica y electrónica desarrollados a partir del nivel disponible en el siglo XIX. Ello permite, en el caso concreto del heliograbado, no solamente estampas bellas en su aspecto formal, sino más perdurables en el tiempo que cualquier otra versión de copia fotográfica, foto-química o digital.



imagen 3. Estampa de heliograbado. Fotografía de Carles Mitjà.

Por otra parte, la hibridación de técnicas permite también alejarse de enfrentamientos entre partidarios o detractores de una u otra etapa tecnológica de la fotografía. El esfuerzo relativamente inútil en pretender destacar la posible ventaja de una respecto de la otra puede canalizarse en contribuir a una mejora de los resultados aprovechando lo mejor de cada una de ellas. No olvidemos que quienes propusieron estas técnicas en el siglo XIX no escatimaron la búsqueda de recursos para solucionar los problemas y retos que se les planteaban sin importarles en qué parte de la química o la física se hallaban estos recursos.

En el ámbito de la exhibición de la imagen fotográfica, la presentación de al menos algunas de las imágenes digitales producidas mediante estas formas de arte final les proporciona una forma de presencia física, tangible y permanente, de la que carecen en su origen digital. De nuevo aquí el contenido formal de la imagen y su formato de presentación se imponen frente a su origen tecnológico. De nuevo pasado y presente se alían en beneficio de la imagen fotográfica.

Finalmente, la hibridación de técnicas y la presentación de la imagen digital con estos procedimientos procedentes de las

etapas iniciales de la fotografía pueden constituirse en ejemplos para las nuevas generaciones de fotógrafos respecto de la posible continuidad de la evolución tecnológica que no tiene por qué desvincularse de su pasado. Una actitud para dar forma a las imágenes en un soporte final, duradero y que se puede observar sin la necesidad de otro dispositivo que la visión. A la vez, que una forma de arte final se perpetúe sea cual sea el nicho tecnológico al que pertenezca la imagen original es también un homenaje a quienes hicieron posible que llegáramos hasta aquí.

Bibliografía

Benson, R. (2008) *The Printed Picture*. Nueva York: The Museum of Modern Art.

Blaney, H. R. (1895) *Photogravure*. Nueva York: Ed. The Scovill & Adams Company.

Bonnet, G. (2021) *Manuel d'héliogravure et de photogravure en relief*. París: Hachette y Bibliothèque Nationale de France (reprint).

Cartwright, H. M. (1961) *Ilford Graphic Arts Manual Vol. 1, Photoengraving*. Ilford: Ilford Limited.

Cartwright, H. M. (1930) *Photogravure*. Boston: American Photographic Publishing Co.

Cartwright, H. M. y Mackay, R. (1956) *ROTOGRAVURE, A Survey of European and American Methods*. Louisville: MacKay Publishing Company, Inc.

CRDI. Ajuntament de Girona y Mitjà, C. (2023) «Héliogravure (Photogravure on Copperplate) Original Talbot-Klic technique (1879)» (en línea). *YouTube*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=jozS7qKb7Co [consultado 13-02-2023].

Denison, H. (1895) *A Treatise on Photogravure*. Londres: Ed. Iliffe & Son.

Goodman, J. (1981) «Jon Goodman Portfolio», *Camera 60th année*, 7, pp. 27-34.

Goodman, J., Sarto, P., Daniel, M. y Rodari, F. (2002) *Graver la lumière*. Vevey: Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex.

Mitjà, C. (2017) «Image Processing for Hybrid Processes IV – Processing Raw Files». *Carles Mitjà - ASIS/FRPS*

Photographer & Printmaker / A Hybrid Place About Early Photography and Digital Imaging. Disponible en: https://carlesmitja.net/2018/01/01/image-processing-for-hybrid-processes-iv-processing-raw-files/ [consultado 13-02-2023].

Mitjà, C. (2017) «Printing Negatives or Positives for Alternative Processes». *Carles Mitjà - ASIS/FRPS Photographer & Printmaker / A Hybrid Place About Early Photography and Digital Imaging*. Disponible en: https://carlesmitja.net/2017/08/24/printing-negatives-or-positives-for-alternative-processes/ [consultado 13-02-2023].

Mitjà, C. (2016) «A Hybrid Approach to Photogravure on Copperplate». *Carles Mitjà - ASIS/FRPS Photographer & Printmaker / A Hybrid Place About Early Photography and Digital Imaging*. Disponible en: https://carlesmitja.net/2016/12/07/a-hybrid-approach-to-photogravure-on-copperplate/ [consultado 13-02-2023].

Mitjà, C. (2016) «Heliogravure II – Stochastic Screen». *Carles Mitjà - ASIS/FRPS Photographer & Printmaker / A Hybrid Place About Early Photography and Digital Imaging*. Disponible en: https://carlesmitja.net/2016/01/15/heliogravure-ii-stochastic-screen/ [consultado 13-02-2023].

Morrish, D. y Mac Callum, M. (2003) *Copper Plate Photogravure, Demystifying the Process*. Nueva York: Focal Press.

Sacilotto, D. (1982) *Photographic Printmaking Techniques*. Nueva York: Watson-Guptill Publications.

Saff, D., Sacilotto, D. (1978) *Printmaking*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.

Schaaf, L. J. (2003) *Etchings of Light. Brochure Sun Pictures: Talbot and Photogravure*. Nueva York: Hans P. Krauss Gallery.

Stulik, D. C. y Kaplan, A. (2013) *Photogravure*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes.

VV. AA. (1982) *De Niépce à Stieglitz, La photographie en taille-douce*. Lausanne: Musée de l'Elysé.

Zamiello, C. (2007) «Airbrush technique for aquatint applications». *Slide Blast*. Disponible en: https://slideblast.com/airbrush-technique-for-aquatint-applications-slideblastcom_59e5615c1723dd31cfcc319b.html [consultado 13-02-2023].

CUANDO LAS FOTOGRAFÍAS SE REBELAN: PAUTAS PARA EL ABORDAJE DE UN «REGISTRO DE EXTREMISTAS»

David Schäfer
Universidad Provincial de Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

Esta comunicación recoge los resultados de la investigación qrealizada sobre un archivo de negativos con retratos policiales, conocido como el «Registro de Extremistas». Estos retratos tienen la particularidad de haber sido realizados en planos amplios que, además de la fisonomía del detenido, exponen parte del entorno donde se tomaron las fotos. El análisis[1] se centra en el estudio de las huellas presentes en más de treinta y tres mil fotogramas de este archivo, realizados a mediados de la década de 1970 por la policía de Córdoba (Argentina).

El objetivo de la investigación es identificar los sitios donde fueron fotografiados los detenidos —muchos de ellos aún en condición de desaparecidos— y reconstruir la fisonomía de los inmuebles donde se los mantuvo cautivos. En especial, el centro clandestino de detención D2, donde los acusados de participar en actividades consideradas político-subversivas permanecían secuestrados y sometidos a interrogatorios bajo tortura, antes y durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983).

[1] Esta investigación fue gracias a la colaboración de Alejandro Frola.

Abstract

This paper includes the results of the investigation carried out on an archive of negative with police portraits, known as the «Register of extremists». These portraits have the particularity of having been taken in wide shots that, in addition to the detainee's physiognomy, expose part of the environment where the photos were taken. The analysis focuses on the study of the traces present in more than 33,000 frames from this archive, taken in the mid-1970s by the Córdoba Police (Argentina).

The objective of the investigation is to identify the places where the detainees were photographed —many of them still missing— and to reconstruct the appearance of the buildings

where they were held captive. In particular, the clandestine detention center D2, where those accused of participating in activities considered political-subversive were held hostage and subjected to interrogations under torture, before and during the last military-civic dictatorship (1976-1983).

Palabras claves

Fotografía, archivo, terrorismo de estado, dictadura, retrato policial, huellas.

Keywords

Photography, archive, state terrorism, dictatorship, police portraits, traces.

Introducción. Los retratos policiales y el «Registro de extremistas»

En el año 2006, se localizó en un viejo depósito de la Policía de Córdoba (Argentina) un acervo[2] con más de ciento treinta y seis mil retratos policiales realizados en película blanco y negro, entre 1964 y 1992. En términos generales, estas fotos siguen las pautas del sistema para la identificación criminal creado por Alphonse Bertillon a fines del siglo XIX.

El método Bertillon permite estudiar la fisonomía de los sujetos, mediante la aplicación sistemática de un protocolo de trabajo basado enla exactitud y precisión técnica que otorga la fotografía. Los detenidos eran «fotografiados uno a uno: aislados en un espacio estrecho, cerrado, convertidos en rostros enteros y sometidos a una mirada sin respuesta posible; iluminados, enfocados, medidos, numerados y nombrados; forzados a rendirse ante el más minucioso escrutinio de gestos y rasgos» (Tagg, 2005). El objetivo era hacer de un retrato una evidencia, para lo cual resultaba imprescindible revelar las particularidades de cada rostro dejando de lado aquellos aspectos relacionados con el carácter o la personalidad de los retratados. Para Bertillon, la identidad es individual, se inscribe en la superficie del cuerpo a través de huellas ínfimas e involuntarias y esto es lo que la hace única (Piazza, 2011). Una vez fotografiados, los sujetos pasaban a formar parte de un archivo, quedando de allí en más en observación, bajo la mirada panóptica del Estado.

Los policías-fotógrafos de Córdoba partieron de estas premisas, compartiendo criterios técnicos, tales como la pose, el plano y punto de vista, etc., y aspectos conceptuales, por ejemplo la

[2] Los negativos estaban almacenados en cajas de papel fotográfico de 18 x 24 cm —que habían sido recicladas para este uso— fraccionados en tiras de seis fotogramas, protegidos por un folio de nylon y junto a una tira de papel que indica el número de foto.

A este cuantioso acervo le faltan fotos de los años 1970 y 1973, una caja completa con imágenes tomadas entre el 19 de agosto y el 30 de octubre de 1975 —se presume que había unas dos mil— y otra del año 1979. Las imágenes fueron tomadas con dos formatos diferentes de película: hasta el año 1968, se trabajó con película en hojas de 9 x 12 cm y, desde ese momento en adelante, con carretes de 35 mm.

Desde el año 2010, los negativos están bajo la custodia de la Comisión y Archivo Provincial de la Memoria y el acceso a estos documentos es restringido. En cuanto a la publicación de las imágenes, solo se pueden difundir aquellas que las víctimas, o sus familiares, han «liberado», es decir, han dado una autorización expresa para su uso y circulación.



Imagen 1. El archivo de negativos tal como fue hallado. Fotografía de David Schäfer.

construcción de la identidad en términos administrativos, la creación de tipologías para la clasificación de los detenidos, etc., pero desarrollaron su propio método de trabajo. A diferencia del riguroso dispositivo francés, estos retratos policiales fueron concebidos en planos amplios que muestran información del sitio donde se encontraba el detenido al momento de ser fotografiado. En efecto, aparecen por azar en los negativos: un maletín de fotógrafo, una pila de periódicos, otros detenidos que esperan para ser registrados, etc. Toda esta información era eliminada después con el positivado de los fotogramas que, en general, se hacía a un tamaño de 5 x 9 cm.

Este archivo fotográfico estaba vinculado a otros acervos, tales como fichas —con datos personales, descripciones físicas, etc.—, «carpetas políticas», prontuarios, y unos libros índice, como el de los «delincuentes políticos», mediante los cuales se clasificaba a los detenidos, por ejemplo, para diferenciar a los «delincuentes comunes» de los «extremistas».

Los «delincuentes políticos» eran apuntados en el «Registro de Extremistas» donde la información está organizada de modo cronológico, alfabético, numerológico y correlativo. En la portada del libro, se indica el período de tiempo que comprendía el volumen, y en cada página se especifica la fecha de la detención, el apellido y el nombre del prisionero, el número de negativo —se trata del número que se le asignaba a la foto del detenido—, el folio y las observaciones. En esta última columna se asienta la organización a la que pertenecía el detenido, por ejemplo, ERP —Ejército Revolucionario del Pueblo—, o, de un modo más

general, se consigna su identificación política: «comunista». En algunos casos, se hace una pequeña descripción de los motivos de la detención, «art. 8 c. f. a. a.», que podría interpretarse como «Artículo 8 del Código de Faltas, Averiguación de Antecedentes»; y, en otros, se puntualiza cuál fue su destino final, con datos específicos como «falleció el 24/11/75, Monte Chingolo, Bs. As.», o, simplemente, con el gráfico de una cruz en color rojo. Al leer en detalle la columna observaciones podemos tener una idea de la dinámica del trabajo de inteligencia que llevaban a cabo los perpetradores.

Como podemos advertir, este archivo fotográfico constituyó un engranaje importante del dispositivo represivo orientado, en un primer momento, a la vigilancia y el control social, y después, con la implantación del terrorismo de Estado, a la persecución y eliminación de los adversarios políticos[3].

Desarrollo

Contexto conceptual

Cada fotograma constituye un archivo en sí mismo donde queda plasmado la huella de lo que estaba delante del objetivo de la cámara; en consecuencia, la sucesión de las fotos a lo largo del negativo expresa los movimientos que hizo el fotógrafo.

Georges Didi-Huberman (2004) pone de manifiesto esto en el análisis de las cuatro imágenes tomadas por el Sonderkomando en Auschwitz-Birkenau. Su método consiste en articular dos órdenes de interpretación: un estudio formal, microscópico, heredero del paradigma indiciario de Carlo Ginzburg (1994), con otro antropológico, que pone atención en la «complejidad del montaje» y referencia al método warburiano.

En el análisis microscópico apuntamos a revelar cada detalle, accidente o indicio —como las marcas de huellas dactilares sobre la pared, el aviso pegado sobre un muro destinado al personal policial, los fotogramas tachados con un elemento punzante, las fotos de las baldosas y las ventanas con rejas tomadas por azar mientras se cambiaba el carrete de película, el policía de civil barriendo el patio, las salpicaduras de pintura blanca sobre una pared recién revocada, etc.— para después ponerlos en relación con el fin de reconstruir, por ejemplo, los patios del centro clandestino de detención D2. Mientras que en un plano más antropológico, estudiamos los fotogramas de cada negativo, uno tras otro, siguiendo el orden en que los imprimió el policía-fotógrafo para suponer sus movimientos y deducir cómo estaba organizada la sesión de fotos. En

[3] Recordemos que durante el período en que se conformó este archivo, Argentina estuvo bajo el mando de dos gobiernos dictatoriales, la autodenominada «Revolución Argentina» (1966-1973), que derrocó al presidente constituyente Humberto Illia, y el «Proceso de Reorganización Nacional» (1976-1982) que implantó el terrorismo de Estado en articulación con los regímenes autoritarios que gobernaban Uruguay, Brasil, Paraguay y Chile en este mismo período. Esta operación, impulsada por el Gobierno de Estados Unidos durante la Guerra Fría, es conocida como el «Plan Cóndor».

otras palabras, examinamos minuciosamente la película para poder desmontar la escena, analizarla en profundidad y volver a montarla a partir de reconstrucciones *in situ* que permitan comprender el desarrollo de las acciones e identificar recurrencias en el quehacer cotidiano. Para esta tarea resulta de vital importancia conocer los límites técnicos de la fotografía como sistema de representación y atender a las subjetividades de quienes estuvieron implicados en la organización y producción de los retratos.

Trabajando de este modo, analizamos más de treinta y tres mil fotogramas, realizados entre 1974 y 1977[4], con el objetivo de identificar los sitios donde fueron fotografiados los detenidos y de reconstruir la fisonomía de los inmuebles donde se los mantuvo cautivos

La identificación de los sitios

La mayoría de las fotos de este archivo policial fueron realizadas en un estudio que tenían los policías-fotógrafos en la Jefatura de Policía que, por aquel entonces, funcionaba en el Cabildo Histórico de Córdoba, a metros de la plaza San Martín y de la catedral, y en el D2, ubicado sobre el antiguo pasaje Cuzco a metros de esta dependencia en el centro de la ciudad.

El D2 se encargaba de las tareas de inteligencia policial y trabajab bajo absoluta reserva. Esta dependencia contaba con brigadas que operaban en las calles para practicar redadas y perpetrar secuestros, e incluso saqueos, en sedes de partidos políticos, sindicatos, centros de estudiantes, fábricas, organizaciones barriales y domicilios particulares. Los sospechosos de «subversión» permanecían cautivos de modo ilegal en este inmueble donde eran interrogados bajo torturas físicas y psicológicas. Al D2 solo ingresaban los policías y civiles vinculados al «trabajo sucio», sin embargo, había algunas excepciones como la incursión del policía-fotógrafo que cada tanto ingresaba para fotografiar a los prisioneros.

Una vez dentro del centro clandestino de detención, el policía-fotógrafo se instalaba en un sector del inmueble y los represores le traían los prisioneros, cegados y maniatados, para que los registrara. Trabajaba «cámara en mano», lo que causaba pequeños cambios en el plano y el punto de vista a lo largo de una misma sesión de fotos.

El 16 de febrero de 1975 en el Rincón Noroeste del Patio n.º 3 del D2 se fotografió a varios detenidos. Las imágenes fueron publicadas en el *Diario Córdoba*, dos días más tarde.

[4] El corpus de imágenes está conformado por fotos realizadas entre el 20 de septiembre de 1974 y el 13 de junio de 1977, que corresponden a las primeras y las últimas imágenes tomadas en los patios del inmueble del centro clandestino de detención D2.



PAG 4 Teléfonos 40222 - 40250 - 22072 *CORDOBA* — Un Diario Liberal e Independiente Para Toda la República Martes 18 de Febrero de 1975

LA POLICIA DETUVO EN DIVERSOS PROCEDIMIENTOS A 18 PRESUNTOS EXTREMISTAS

Conferencia de Prensa en la Jefatura

La Policía de la Provincia anoche esta mañana a los distintos órganos de prensa capitalinos, a efectos de suministrar un nuevo informe sobre procedimientos antisubversivos realizados de material extremista, guardan vinculación con el sorpresivo hallazgo de una furgoneta, cargada con impresos de la organización guerrillera declara ilegal, ocurrido en el Camino a San Carlos a la altura del km. 9 A partir de esa intervención policial, se hilaron sucesivos procedimientos que determinaron la captura de 18 personas. En oportunidad de la entrega del informe oficial, se exhibió a la prensa dos vehículos utilizados por la célula extremista, como así también, abundante impresos de la organización.

El Informe

En su primera parte, el informe policial destaca los alcances del hallazgo de material subversivo en el interior de la furgoneta Citroen, chapa N. 192.296 y expresa:

1º) Procedimiento realizado en el paraje "Vaca Muerta", se ubica en el Camino a San Carlos Km. 9 y ahí personal policial procedió a secuestrar una furgoneta Citroen, en cuyo interior se hallaba gran cantidad de material subversivo consistente en

DETENIDOS. — Las presentes fotografías fueron suministradas junto al informe oficial, que consigna los resultados de recientes procedimientos antisubversivos. En la línea superior, de izquierda a derecha, Wenceslao Octavio Cabrial (h.), Susana Beatriz Auverbach de Yoma, Laura Ortiz de Cabrial, Ana María Ortiz de Auverbach, Atilio Fernando Basso, Carlos Jerónimo Palacio, Mónica Leticia Balnchi, Carlos Melegatti y Rita María Rosa Silva; en la inferior Héctor Hugo Torrandell, Ilse Fischer, Silvia Susana González Maldonado de Quevedo, Oscar Alfredo Aguero, Andrés Eduardo Quevedo, Alem Prietto Gustavo Adolfo Castro, Rosa Carlos Rafael Domínguez y Estela Inés [illegible]ne. En el transcurso de estos procedimientos se secuestró además abundante material bibliográfico

Patria Nº 34. Se procedió a la detención de Susana Beatriz Auverbach de Yoma, argentina, de 24 años; Laura Ortiz de Cabral, argentina, de 19 años y Ana María Ortiz de Auverbach, argentina, de 21 años y se logra secuestrar literatura subversiva perteneciente a distintas organizaciones declaradas ilegales, las que se hallaban en una bolsa de polietileno colgada del cañar que el llamado Wenceslao Octavio Cabral (h), argentino, de 20 años, se domiciliaba en calle Góngora al 1010, de barrio Alta Córdoba. Que allanada dicha finca, se procede a secuestrar abundante material utilizado en la subversión, distintos colores de pintura (10 tarros de pintura alquitranada para pared y 5 tarros de pasta para mimeografo) y [illegible] Basso, argentino, de 20 años (a) "Luis", el que tenía en su poder gran cantidad de cartuchos de guerra calibre 11.25 y 9mm., varios ejemplares de la revista de la organización ilegal, obleas con las siglas de la misma organización, llaves para automotores de distintas marcas y modelos, planillas con constancias sobre pintadas del equipo, ciones de calzados. Se procede a secuestrar 300 libros de corte subversivos. 815 libras referidos a la guerrilla internacional y 22 libros de literatura de ultra-izquierda. Se logra determinar que el dueño del negocio, Carlos Jerónimo Palacio, argentino, de 58 años, era quien recepcionaba el material subversivo enviados desde distintos puntos del ves al 3.220. Se logra secuestrar abundante cantidad de material subversivo y se establece que la finca era habitada por un matrimonio, cuya captura se procura y utilizada por una organización ilegal como casa "Operativa".

En Calle Uno Nº 696

"En dicho lugar, de barrio Cerro Chico, se logró la de- Rosa Silva, argentina, de 24 años y a Héctor Hugo Torrandel, argentino, de 26 años y se le secuestra material subversivo y anotaciones referidas al plan "B-1" a llevarse a cabo para permitir la fuga de extremistas alojados en la Cárcel Penitenciaria y estaría a cargo de integrantes de tres organizaciones extremistas. pleado, hijo de Jose [illegible] y Clara Porta y secuestrado del interior de la vivienda material de la organización extremista autodenominada [illegible] cripta. Se aclara que es hermano del secretario general del "C.R.O.A." organización ésta de ultraizquierda que actúa en el uruguay que actualmente está en

Según se lee en la crónica, el segundo retrato de la fila superior pertenece a Susana Beatriz Auverbarch de Yoma. En el archivo fotográfico, la imagen fue identificada con el número 48.132 y, a diferencia de lo que vemos en la publicación donde ha sido reencuadrada, en el negativo podemos constatar que la prisionera está embarazada. Fue fotografiada sentada en una silla junto a dos represores que permanecen de pié sobre la escalera que une el patio n.º 2 con el patio n.º 3. El primer represor está vestido de civil, con la camisa abrochada por un solo botón, sostiene un peine y la venda que, suponemos, cubría los ojos de la detenida hasta el momento de la foto; el segundo está uniformado y sostiene una varilla que indica el número de foto y la fecha. Por detrás de ellos, al fondo de la imagen, vemos que en el patio n.º 2 hay un tercer represor de espaldas, vestido también de civil, realizando una acción que no llegamos a apreciar. A la izquierda de la prisionera, distinguimos parte del marco de una puerta con un cerradero.

Imagen 2. Publicación del *Diario Córdoba* del 18 de febrero de 1975. Fotografía de David Schäfer.

Observamos todo esto desde la posición que nos asignó el policía-fotógrafo, cuando dirigió su cámara a los detenidos y definió el espacio de representación.

Al comparar esta imagen con las otras que están en el mismo negativo, advertimos que en cada cuadro se construyó un espacio ligeramente distinto al que observamos en el

Imagen 3 (página siguiente). Esquema visual de la foto original de Susana Beatriz Auverbarch de Yoma. Fotografía de David Schäfer.



fotograma n.º 48.132. Por ejemplo, en la foto n.º 48.116, tomada en el mismo lugar que la anterior, el espacio donde está el prisionero quedó definido de otro modo. A la izquierda, no alcanzamos a ver el marco de la puerta y, a la derecha, observamos parte de la abertura que comunica el patio n.º 3 con patio el n.º 2. En el suelo de este último, hay una pila de papeles —posiblemente periódicos— de más de un metro de altura y, por detrás, asoma un bolso rígido de fotógrafo. Si vinculamos la foto n.º 48.132 con la n.º 48.116 con el objetivo de expandir las fronteras del cuadro, obtenemos una visión más amplia del espacio donde se llevó a cabo la sesión de fotos. Y si, además, las desmontamos en un plano[5] para suponer «otras miradas» posibles, podremos preguntarnos por cómo transcurre la acción desde la posición que ocupa cada uno de los sujetos vinculados a la escena. En otras palabras, se trata de dispersar la mirada en distintas direcciones para imaginar la escena por fuera del espacio de representación de la foto n.º 48 132 con el propósito de inferir las acciones que habrían realizado cada uno de los sujetos que aparecen en la escena.

Imaginemos entonces estos otros puntos de vista, con referencia a su ubicación en el plano. Desde la posición de la detenida de la foto n.º 48.132, observamos al policía-fotógrafo de frente, ubicado muy cerca de una de las puertas que da al cuarto donde funcionaba la Sección Registro, Fichero y Archivo en el patio n.º 3. Desde donde están los dos represores, vemos algo similar y, además: un fragmento del patio n.º 3 (la pared norte, la pared este y la pared A), la puerta de ingreso a

[5] Este plano fue construido a partir de otros realizados en diferentes períodos y de las observaciones y mediciones *in situ*. El plano más antiguo que utilizamos fue el realizado por Ángel Machado a fines del siglo XIX, antes de que la Policía se instalará en el Cabildo. De la década de 1970, consultamos uno de la Jefatura (planta baja), de la UR1 y del D2 de 1977, dibujado por Marcelo Ferrer, y otro de la planta alta de la Jefatura de 1978, dibujado por René Maidana. También trabajamos con los planos publicados por Ramacciotti de Silvestre N. *et al.* (2001), Miguel Robles (2010) y Ceferino Reato (2013), en sus respectivos libros. Además, tuvimos en cuenta los bocetos que aportaron las víctimas en sus testimonios a la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas), y el trabajo realizado por las arquitectas Natalia Ferrero y Camila Iglesias del Archivo Provincial de la Memoria.

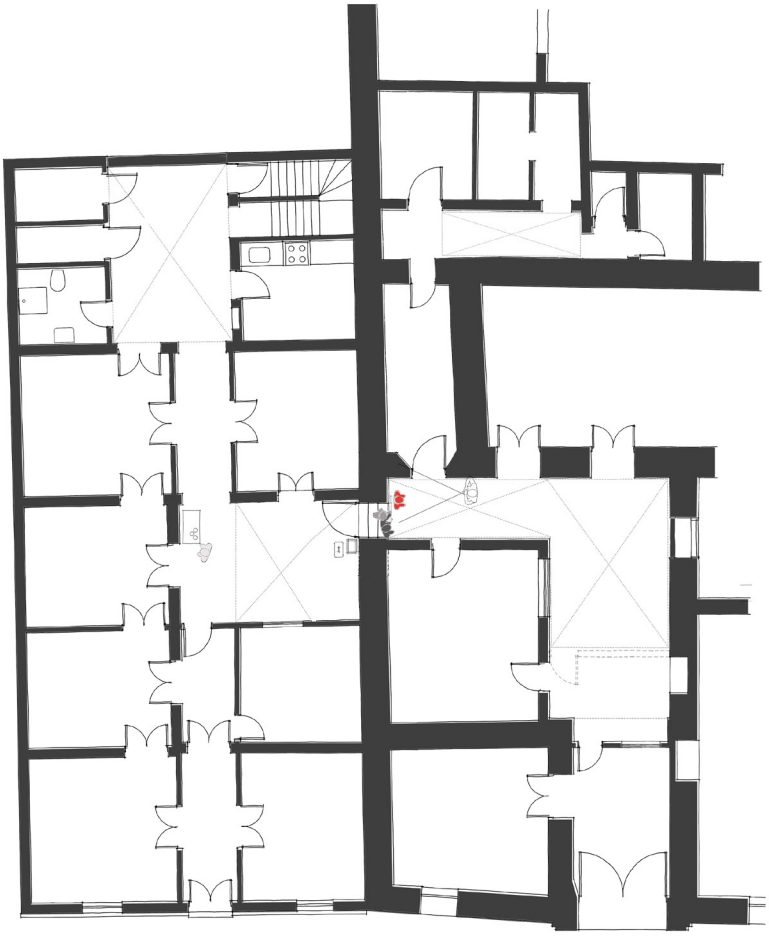


Imagen 4. Plano de la foto original de Susana Beatriz Auverbarch de Yoma. Fotografía de David Schäfer.

la Oficina del Jefe y la entrada a una habitación muy estrecha conocida como el «Tranvía» —que en la imagen n.º 48.132 se distingue el cerradero—. Por último, desde la ubicación del tercer represor, advertimos, al frente, el ingreso a una oficina que funcionó como sala de tortura —en su interior hay un escritorio y un colchón en el suelo— y, a la izquierda, una de las entradas a este inmueble y, en la dirección contraria, el pasillo que conduce a las celdas del patio n.º 1.

Durante la mayor parte de la sesión, vemos en el patio n.º 2, además de la pilas de papeles y el bolso de fotógrafo, un mueble compacto con vajilla en la parte superior que en la foto n.º 48.132 está tapado por el tercer represor. En las demás imágenes de la secuencia, aparecen otros sujetos además de los mencionados, que miran en dirección al policía-fotógrafo o al patio n.º 1, donde están las celdas. También, en varias

ocasiones los observamos desplazarse en dirección a la cámara. No obstante, la foto n.º 48.126 nos da, quizá, una información más precisa de lo que está sucediendo. Mientras se toman las fotos a una prisionera, vemos por detrás de ella, en el patio n.º 2, parte del cuerpo de otra mujer con un vestido estampado y un abrigo, que mira hacia la derecha. De acuerdo al plano, la prisionera está parada en la puerta de ingreso a uno de los cuartos ubicados en este patio. La foto siguiente, la n.º 48.127, es la de esta mujer. Todos estos indicios nos ayudan a inferir la organización de la sesión de fotos.

En consecuencia, podemos suponer que el fotógrafo estuvo primero en el atio n.º 2, dejó su bolso en el suelo, bajó los tres escalones, y se ubicó en el rincón noroeste del patio n.º 3 para tomar las fotos. Cada detenido con los ojos cubiertos por una venda o una capucha fue trasladado por los represores hasta el cuarto del patio n.º 2 (quizá, allí se les tomó declaración) y luego fueron conducidos hasta la silla, frente al fotógrafo. En ese momento, el represor de la camisa casi desabrochada les quitaba el tabique y los peinaba, luego el policía-fotógrafo los registraba asignándoles un número, el represor uniformado se encargaba de sostener, por encima de la cabeza del prisionero, la varilla con la fecha y el número de foto, y de cambiar este número después de cada retrato.

La acción de peinar a los detenidos es un gesto disciplinario, orientado al amedrentamiento y al quiebre psicológico que, a la vez, constituye un síntoma a partir del cual imaginar que probablemente estos tendrían el cabello pegado sobre el rostro a causa de permanecer por mucho tiempo con los ojos vendados o la capucha sobre la cabeza en condiciones insalubres.

Todas estas acciones se habrían ejecutado de modo coordinado y reproducido, de manera más o menos sistemática, en las otras sesiones, constituyendo un protocolo de trabajo, donde el acto fotográfico representa una acción más entre todas las realizadas.

Conclusiones

El hallazgo de este archivo fotográfico y de uno de los libros del «Registro de extremistas» expone parte de las tareas de inteligencia desarrolladas en el marco de la implantación del terrorismo de Estado, en Argentina en la década de 1970. La misma burocracia del dispositivo represivo que sirvió para realizar redadas, detenciones arbitrarias y desapariciones, expone también la lógica de funcionamiento del mismo. Tal es



así que estos retratos policiales, muchos de los cuales fueron realizados en la urgencia de la clandestinidad, terminan por revelar sus costuras al dejar una ventana abierta para indagar al interior de un centro clandestino de detención, como el siniestro D2.

Sin estas fotos, poco podríamos conocer de los cambios estructurales que, entre julio y diciembre de 1975, se hicieron el inmueble donde funcionó el D2 para poder hacer frente al incremento de la cantidad de prisioneros y blindar a esta dependencia de cualquier contacto con el exterior. Durante este período, se tapiaron puertas para aislar este Departamento de las dependencias vecinas, se levantaron paredes para construir una nueva oficina o instalar un baño privado, se construyeron bancos de mampostería para un número creciente de detenidos, etc. Estas modificaciones resultan tan significativas que, en mayo de 1975, el patio n.° 3 podría ser descrito como un espacio amplio, con bancos de madera, muy próximo a la calle, y, a fines del mismo año, como un lugar pequeño, interno, con bancos de cemento y al que se accedía desde cuatro direcciones.

Las fotografías se rebelan cuando los hechos recuperan su capacidad de movimiento. Para que esto ocurra es

Imagen 5. A la izquierda, el plano del D2 a comienzos de 1975 y, a la derecha, a partir de 1976. Fotografía de David Schäfer. Referencias: A) Patio n.° 1. B) Pasillo entrepatios. C) Patio n.° 2. D) Patio n.° 3. E) Sector anterior. F) Pasillo del fondo. 1) Puertas de ingreso. 2) Sección Registro, Fichero y Archivo. 3) Oficina del Jefe. 4) Tranvía. 5) Cocina. 6) Celda de Daniel López. 7) Celda de Carlos Moore. 8) Puerta de ingreso a la UR1. 9) Bancos de mampostería. 10) Aire acondicionado.

imprescindible adoptar una posición crítica con respecto al orden que impone la fotografía para mirar el mundo. Romper con esta mirada de cíclope para pensar en la fotografía como una acción relacionada a otras acciones y no como tan solo un reporte de lo ocurrido. Bucear en su historia, observar lo que señala y suponer lo que silencia, seguir su huella como un detective que busca poner en relación las pistas de la escena de un crimen, comprender su materia como un arqueólogo que excava en el suelo para leer las distintas capas que lo conforman, escuchar su pérdida como un socorrista que busca supervivientes entre los escombros luego de la tragedia. Todo esto, para interrogar el pasado a partir de un instante de vida.

Bibliografía

Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Editorial Paidós.

Ginzburg, C. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Buenos Aires: Editorial Prometeo.

Piazza, P. (dir.) (2011) *Aux origines de la police scientifique. Alphonse Bertillon, précurseur de la science du crime*. Clamecy: Éditions Karthala.

Robles, M. (2010) *La búsqueda: una entrevista con Charlie Moore*. Córdoba: Ediciones del pasaje.

Schäfer, D. (2017) *El registro bruto: prácticas fotográficas en un centro clandestino de detención*. Córdoba: Autoedición.

Tagg, J. (2004) *El peso de la representación, ensayos sobre fotografía e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

FOTOBSERVATORIO DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO MEXICANO: UNA ACCIÓN ANTE LA DIFÍCIL TAREA DE LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO PÚBLICO Y PRIVADO

Eunice Miranda Tapia
Universidad de Sevilla

Resumen

El Fotobservatorio del Patrimonio Fotográfico Mexicano es un organismo autónomo y civil que ha permitido sumar al proyecto institucional del Centro de la Imagen y a las acciones dirigidas por la Fototeca Nacional una serie de importantes labores destinadas a promover la salvaguarda y el estudio del patrimonio fotográfico. El Fotobservatorio aporta una mirada externa a múltiples colecciones, lo que permite arrojar datos sobre las prácticas actuales de conservación y catalogación, las dificultades a las que se enfrenta cualquier acervo fotográfico y, quizá la función más relevante, el buscar ser el vínculo entre las colecciones fotográficas y la conformación de políticas públicas que favorezcan las numerosas prácticas que comprenden la gestión del patrimonio fotográfico.

En los siguientes apartados de este breve texto, resultado del análisis de los documentos publicados por el Fotobservatorio y de distintas entrevistas realizadas a Fernando Osorio, director del proyecto, nos aproximaremos a una revisión de las acciones que ha llevado a cabo el Fotobservatorio, con el objetivo de señalar desde una perspectiva muy práctica las labores generadas, los retos y las soluciones que han ido formando parte en sus años de ejercicio, aportando así una experiencia que podría resultar de interés para el importante momento que se vive en España.

Abstract

The Photo Observatory of Mexican Photographic Heritage is an autonomous and civil organization that has added a series of significant tasks to the institutional project of the Center of the Image and other institutions in Mexico. These tasks are aimed

at promoting the safeguarding and study of photographic heritage. However, the fundamental role of the Photo Observatory lies in providing an external perspective on these collections. This enables the presentation of data about current conservation and cataloging practices, the challenges faced by any photographic collection, and perhaps its most relevant function: to serve as a link between photographic collections and the creation of public policies that support the numerous practices involved in managing photographic heritage.

In the following text, based on the analysis of documents published by the Photo Observatory and various interviews with Fernando Osorio, the project's director, we will approach a review of the actions carried out by the Photo Observatory. The goal is to provide, from a practical perspective, an overview of the tasks undertaken, the challenges faced, and the solutions that have become part of its years of operation. This experience could be of interest during the important moment currently unfolding in Spain.

Palabras clave

Patrimonio fotográfico, colecciones, observatorio, gestión del patrimonio.

Keywords

Photo Heritage, collections, observatory, heritage management.

Introducción

En la gestión del patrimonio fotográfico mexicano, participan numerosas instituciones, administraciones públicas, sociedad civil y empresas privadas. Desde la conformación de las colecciones fotográficas institucionales más numerosas, como las del Archivo General de la Nación y las cuarenta y dos fototecas que componen el Sistema Nacional de Fototecas (en adelante SINAFO), incluida por supuesto la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia (en adelante INAH), se han instaurado diversas estrategias para definir los lineamientos que han permitido trabajar bajo criterios similares las enormes colecciones que conforman dichos acervos.

Catalogar, almacenar, conservar, generar un sistema de acceso a las colecciones, contar con espacios para la divulgación y exhibición de la fotografía son solo algunas de las numerosas tareas que cumple el Sistema Nacional de Fototecas a través de su centro motor en la Fototeca Nacional de Pachuca.

Por otra parte, existe también el Centro de la Imagen, otra institución pública que ha contribuido en numerosas tareas más encaminadas a la exhibición, investigación, enseñanza, divulgación y promoción de la fotografía en sus dos grandes eventos: la Bienal de Fotografía y el Festival Internacional de Fotografía de México / Fotoseptiembre. Evidentemente no es la intención en este espacio el detallar las funciones de cada una de estas instituciones, pero sí es fundamental señalarlas como las instituciones que, a nivel nacional, representan las guías en las estrategias de conservación, catalogación, investigación y difusión de la fotografía.

El gran corpus que conforma tan solo el patrimonio fotográfico inscrito en el SINAFO es solo una parte del patrimonio fotográfico del país. Faltarían mencionar las numerosas colecciones que conforman los acervos privados, los acervos públicos que no están inscritos aún en el SINAFO, los de los más importantes diarios nacionales y locales, la producción fotográfica artística o autoral, los acervos depositados en archivos parroquiales y eclesiásticos, los de las Universidades públicas y privadas, las colecciones en manos de investigadores y coleccionistas y un largo e indefinido etcétera.

Para calcular un tamaño aproximado del patrimonio fotográfico en México, se han publicado un par de libros que han arrojado luz sobre este complejo problema. Hacia 1988, se publicó *Picture Collections: Mexico. A guide to Picture Sources in the United Mexican States* (Davidson, Duarte y Solano Núñez, 1988), una edición dirigida por Martha Davidson, que evidentemente fue una publicación en inglés con poco impacto en México y que quedó rápidamente obsoleta. En el año 2001, y partiendo de ese primer esfuerzo, desde el Centro de la Imagen se generó una segunda publicación, ya desde una institución mexicana, que pretendía actualizar la información sobre los fondos fotográficos y proporcionar una guía actualizada para la localización de las principales colecciones fotográficas. Dicha publicación, llamada *Directorio de Archivos, Fototecas y Centros Especializados en Fotografía* fue coordinada por Gabriela González Reyes (2001) y comprendía ciento diez archivos/colecciones de las que se detallaba diversa información general sobre cada colección.

Estos dos esfuerzos han sido, hasta ahora, los antecedentes que existen en México para aproximarnos apenas a la tarea inicial y fundamental de saber qué conforma el patrimonio fotográfico y, por lo tanto, qué políticas se deben seguir para su correcta salvaguarda, difusión e investigación. Desde esta carencia, y con las implicaciones que esto conlleva, hacia el año 2015 se

funda el Fotobservatorio del Patrimonio Fotográfico Mexicano, conformado por un grupo de especialistas de la imagen fotográfica cuyas acciones son lideradas por el especialista en conservación fotográfica Fernando Osorio.

Creación del Fotobservatorio del Patrimonio Fotográfico Mexicano

El Fotobservatorio se creó de manera oficial el 5 de febrero de 2015. Pero su génesis se enmarca en años previos, cuando en 2014 se reúne un grupo de especialistas a conformar un equipo de trabajo en el seno del Centro de la Imagen. Este grupo denominado Seminario de Imagen y Documentación, que estuvo coordinado por Fernando Osorio, tenía como objeto principal analizar la situación de las fototecas, las colecciones y los archivos fotográficos de México. Este análisis debería traducirse en la promoción de mejoras en el manejo del patrimonio fotográfico y para ello era necesaria la promoción de la reflexión y la toma de acuerdos.

Entre los distintos acuerdos tomados en ese grupo, se conformó el Subcomité de Catalogación de Documentos Fotográficos del COTENNDOC (Comité Técnico de Normalización Nacional de Documentación) y se iniciaron los trabajos para la elaboración de la Primera Norma Mexicana de Catalogación del Documento Fotográfico NMX-R-069-SCFI-2016. En ella participaron numerosos especialistas, desde profesionales de las fototecas hasta personas involucradas en el ámbito académico, la investigación, el coleccionismo y la propia creación fotográfica. En ese marco, partiendo del gran paso que significó el crear una norma que intentara unificar los criterios de catalogación para ser implementados por cualquier colección, y como resultado de numerosas clínicas de trabajo, se definieron con claridad la misión, los objetivos y las funciones que finalmente conforman el Fotobservatorio.

Así, el Fotobservatorio se plantea como misión:

> Ser el organismo encargado de contribuir a la instalación, mantenimiento, desarrollo y mejora de los archivos o acervos fotográficos de México, alentando la instauración de políticas públicas y privadas fundamentadas en el monitoreo, evaluación y reporte de toda la información relevante, útil y oportuna para mejorar el conocimiento acerca del estado de estos repositorios, de sus problemas, sus esfuerzos y logros en materia de conservación, organización y gestión como patrimonio de la Nación.

Es decir, la misión del Fotobservatorio es la de funcionar como un ente externo que interpreta la naturaleza y el

funcionamiento de los archivos fotográficos y, con los datos obtenidos, pretende incidir directamente en las políticas públicas que afectan al patrimonio fotográfico.

En este sentido, podríamos sospechar que la promoción de determinadas políticas públicas afectaría al patrimonio contenido en acervos públicos, pero no en los privados, sin embargo, debemos señalar que las políticas públicas en las que busca incidir el Fotobservatorio sobrepasan la naturaleza de la propiedad de las colecciones. Esto es, alentar, por ejemplo, la ampliación de la oferta para la formación de especialistas en conservación fotográfica y para la capacitación de personal no especializado en el manejo de colecciones fotográficas, podría ser una práctica que afectaría positivamente tanto a las colecciones privadas como las públicas. Este es solo un ejemplo, pero nos ayuda a contrastar una primera interpretación que surge cuando se plantea la incidencia de las políticas públicas en el ámbito del patrimonio.

Siguiendo con la definición del Fotobservatorio, recogemos sus objetivos y las funciones de manera textual, para poder relacionarlos con las acciones que se han llevado a cabo sede su fundación.

Objetivos:

- Producir información sobre los archivos o acervos fotográficos, particularmente respecto a sus formas de coleccionismo, conservación, organización y gestión como patrimonio nacional de México.
- Identificar y difundir las mejores estrategias, prácticas y técnicas para organizar, conservar y difundir los archivos o acervos fotográficos en los sectores público, social y privado.
- Contribuir a elevar el estado de conciencia y la apreciación del público en las materias observadas.
- Participar en procesos de diseño y de instrumentación; así como realizar acciones que permitan a las instituciones la implantación de políticas públicas en estas materias, en conjunción con los intereses particulares de cada archivo o acervo.

Funciones:

- Captar, organizar, evaluar, procesar, interpretar y difundir información cualitativa y cuantitativa de manera permanente y continua, sobre los aspectos observables de los archivos o acervos fotográficos de México.
- Caracterizar una coyuntura, situación o momento de los archivos o acervos fotográficos del país.

- Apoyar a los diversos archivos o acervos en la toma de decisiones coyunturales en las materias observadas.
- Formular escenarios a futuro para los archivos o acervos fotográficos mexicanos.

Seguramente el primero de los objetivos del Fotobservatorio es el que representa un reto mayor, pues su cumplimiento no depende sólo de las intenciones de este organismo independiente. Para producir información sobre los archivos o acervos fotográficos es necesaria la colaboración de la institución o persona física que resguarda dicho patrimonio.

Es necesario realizar un censo actualizado que proporcione los datos más generales sobre su colección, pero también que comunique el estado en el que se encuentra ese acervo, qué deterioros presenta, qué estrategias de conservación preventiva se han implementado (si eso ha ocurrido), qué herramientas de catalogación se han empleado, cómo se ha registrado ese acervo, con qué personal cuenta, si ha recibido algún tipo de capacitación y demás datos sobre el estado y funcionamiento de la colección.

Facilitar esta información no es sencillo, pues en ocasiones podría suponer el anunciar determinadas deficiencias en la gestión del patrimonio fotográfico, pero evidentemente ese no es el objetivo del Fotobservatorio. El censo y la información que se obtiene en este censo es un proceso que permite conocer el *statu quo* de la fotografía en México. Y esa información no puede ser entendida como un arma de autolesión, sino como la oportunidad para mejorar aquellas cuestiones que requieren atención. Precisamente de las problemáticas planteadas en las clínicas de conservación surgió la norma de catalogación y, de la misma forma, de la información que se podría obtener de un censo actualizado podrían surgir nuevas herramientas encaminadas al mejoramiento de la gestión del patrimonio fotográfico.

Y bien, ¿qué es lo que se debe proteger? ¿de qué tamaño es el patrimonio fotográfico mexicano? Esta es quizá la pregunta más compleja a la que se afronta cualquier política de gestión, y debería haber una respuesta concreta, pero no la tenemos.

A partir de diversas indagaciones y cálculos realizados por el Fotobservatorio, en entrevista con Fernando Osorio, se plantea un número aproximado de mil acervos o colecciones. Cada una de ellas con un número que varía de cientos de miles de piezas (como el caso de la Fototeca Nacional en Pachuca con cerca de 1.007.000 piezas), o el Archivo General de la Nación (que cuenta con alrededor de 5.340.000 negativos y 1.821.000 positivos),

hasta pequeñas colecciones particulares cuya cuantía podría limitarse a una centena de fotografías, por ejemplo, el trabajo de la fotógrafa Mayra Martell, ya inscrita en el Fotobservatorio y con un proyecto fotográfico que, además, sigue en proceso. Evidentemente este dato tan general no nos permite acercarnos de manera objetiva al tamaño de la problemática, pero sí nos esboza la dimensión de la problemática a la que nos enfrentamos.

Debemos señalar también el modo en el que la incursión de la fotografía digital ha transformado el concepto de preservación para abrir otros caminos que, en ocasiones, parece imposible calcular su dimensión, cuantía y materialidad. En ese sentido, podríamos mencionar el trabajo fotográfico de Pedro Meyer, figura de gran relevancia en la fotografía mexicana. Su obra, gran parte de ella en formato analógico (doscientos mil negativos, transparencias y positivos) y otra mayor en formato digital (doscientos cincuenta mil aproximadamente), comprende un acervo que sigue en crecimiento. Tan solo el acervo fotográfico de Meyer (quien hasta ahora no se ha inscrito al Fotobservatorio) se acerca a las dimensiones del de la Fototeca Nacional en cuanto al número de imágenes en su colección. Estos datos nos ayudan a contrastar, aunque de modo superficial, la complejidad que comprende la identificación y cuantificación del patrimonio fotográfico.

Actualmente, entre la información recogida por el Centro de la Imagen en 2001 y los sondeos realizados por el Fotobservatorio, se podría señalar que el patrimonio fotográfico se encuentra distribuido en los siguientes espacios:

Sector público	***Sector social y privado***
Fototecas	Coleccionistas
Archivos Estatales y Municipales	Profesionales y artistas de la fotografía
Cinetecas y Filmotecas	Asociaciones y fundaciones
Colegios, Escuelas, Universidades (públicas y privadas)	Archivos en espacios religiosos
Centros Culturales	Repositorios en prensa y medios de comunicación
Institutos y Centros de Investigación	
Museos	
Bibliotecas	
Centros de documentación	

Tabla 1. Principales espacios de localización de patrimonio fotográfico. Fuente: elaboración propia.

Como podemos suponer, los ámbitos que se mencionan presentan cada uno un universo distinto de gestión, pero también de valoración del patrimonio, una perspectiva diversa de los objetivos para su preservación y para su difusión y, desde luego, un presupuesto disponible (o no) para la correcta gestión de sus colecciones.

Seguramente, el patrimonio del sector social y privado es el que se muestra más complejo de caracterizar y será también el patrimonio que difícilmente pueda seguir determinadas pautas en sus procesos de catalogación, preservación y difusión.

Es precisamente ese universo tan disímil en el que desea permear el Fotobservatorio, entendiendo que es una tarea que requiere, inicialmente, el interés de los propios gestores del patrimonio fotográfico para caminar de manera conjunta en una labor que corresponde a todas las manos que intervienen en su gestión.

Acciones llevadas a cabo por el Fotobservatorio

Volvemos a hacer mención del importante impulso para la creación de la Norma Mexicana de Catalogación NMX-R-069-SCFI-2016 mencionada anteriormente, como una las acciones más significativas y relevantes llevada adelante por el Fotobservatorio. Es importante señalar aquí que, para la redacción de la Norma, se contó con la participación de numerosos organismos e instituciones, entre los que mencionamos a la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, el Comité Técnico de Normalización Nacional de Documentación, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, además de distintas fototecas públicas, privadas y de Universidades. Así, destacamos la generación de la Norma como el resultado de un intenso trabajo multidisciplinar de un nutrido grupo de profesionales de la conservación, catalogación, registro y producción fotográfica, pero también deseamos destacar en este espacio el valor simbólico de esta acción. Podemos reflexionar sobre el modo en que la creación de la Norma simboliza el esfuerzo para intentar dirigir el concepto de patrimonio fotográfico mexicano en una sola dirección. Ofreciendo así una herramienta disponible para cualquier figura (del ámbito público o privado) que tutele patrimonio fotográfico. Para facilitar la aplicación de la Norma, el Fotobservatorio —por medio de una beca otorgada por el FONCA— ha creado una base de datos gratuita y en código abierto que permite adaptarse a cada colección, ofreciendo, además, talleres para capacitación de personal para lograr su aplicación.



Imagen 1. Infografía de la Norma Mexicana de Documentos Fotográficos. Fuente: Fotobservatorio (2017).

En un escenario ideal, la aplicación de la Norma en todos los ámbitos de colección, tutela y de producción fotográfica significaría que: se ha hecho el trabajo previo de registro; se han identificado y descrito la naturaleza física y de contenido de cada imagen y, atendiendo a la participación de todas las colecciones involucradas en cuanto a proporcionar la información sobre sus colecciones, se podría lograr cuantificar el patrimonio fotográfico mexicano y conocer a profundidad su estado. Pero eso sería como mencionamos, en un escenario ideal, una segunda fase o resultado de la aplicación de la Norma.

Formación, divulgación y puesta en valor del patrimonio fotográfico

Sumado a la creación de la Norma en 2016, el Fotobservatorio ha seguido desempeñando sus funciones en las siguientes acciones: formación, divulgación, asesorías, puesta en valor del patrimonio fotográfico y, por supuesto, la invitación a las distintas colecciones fotográficas del país para que se sumen al Fotobservatorio y conformar así un censo actualizado. Esta tarea fue impulsada por otro apoyo del FONCA, recibido en

el año 2019. Esto permitió sumar más archivos al censo y desplegar una potente campaña de difusión en redes sociales.

Para desempeñar las diversas tareas de difusión, el Fotobservatorio ha generado diversos canales de comunicación que funcionan como el principal vehículo para difusión de sus actividades, pero también lo podemos entender como una fuente de consulta disponible, abierta y accesible a todo público, que sigue contribuyendo a la formación y difusión de las nociones de preservación, estudio y divulgación de patrimonio fotográfico mexicano.

La página web fotobservatorio.mx es el espacio en el que se difunden y promueven las más diversas acciones del proyecto. Además de presentar sus objetivos, ofrecer formación, difundir las acciones llevadas a cabo o incluir noticias relacionadas con exposiciones de fotografía, la función más interesante de este sitio es que ofrece un micrositio a cada una de las organizaciones que se han adherido al Fotobservatorio.

En ese punto, es importante señalar que esto no tiene coste alguno para las colecciones. El micrositio ofrece información muy general sobre la colección, algunas imágenes que dan muestra del tipo de fotografías del acervo y los datos de contacto, con el afán de poder tener seguimiento en el futuro.

Existen datos que no se muestran en el micrositio y que sí han sido proporcionados al Fotobservatorio para que este pueda construir un diagnóstico global del estado de la fotografía. Estos datos se recogen en un cuestionario, cuyas respuestas son analizadas y constituyen la fuente de datos para lograr establecer un análisis del estado de las colecciones y diversos aspectos relacionados con su gestión. En la siguiente tabla podemos observar un ejemplo de dicho análisis, a partir de los datos proporcionados por los noventa y cinco archivos registrados con fecha de marzo de 2023.

Números	***Concepto***
95	Archivos registrados
48,42 %	Archivos con espacio de almacenamiento
18,95 %	Archivos que cuentan con presencia de microorganismos
64,21 %	Archivos con materiales ordenados y en guardas de primer nivel
18,95 %	Archivos con material en constante manipulación
30,53 %	Archivos con material con daño físico

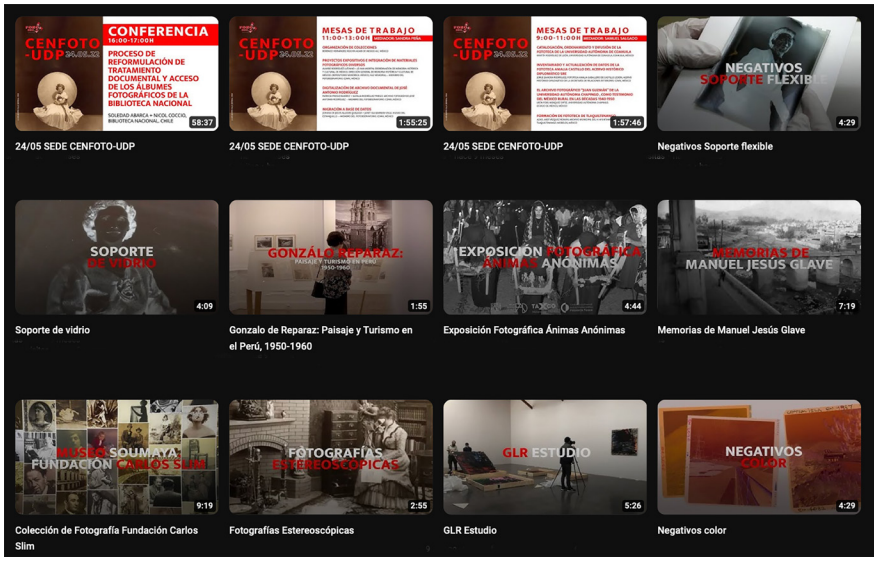
Tabla 2. Estadísticas del Fotobservatorio. Fuente: Página web del Fotobservatorio.

Por otra parte, en la página web del Fotobservatorio, se proporciona una creciente colección abierta de documentos especializados en fotografía compuesta por un glosario de términos, enlaces a las distintas normativas internacionales para la gestión del patrimonio fotográfico, listados de bibliografía especializada en fotografía, tesis y artículos de investigación realizados por profesionales tanto de la conservación, restauración y preservación de colecciones fotográficas, como del ámbito de la historia de la fotografía, conformando así un naciente repositorio de referencias relevantes para nuestro ámbito.

En cuanto a las acciones destinadas a la formación y divulgación, estas se promueven por la misma página web, pero es interesante señalar que el Fotobservatorio ha abierto un canal en la plataforma YouTube en la que, a modo de videoteca, se conservan grabaciones de conferencias y talleres organizados por el Fotobservatorio, además de contar con algunos videos divulgativos que acercan al usuario a la identificación de distintos soportes y técnicas fotográficas, como los videos dedicados a la cianotipia, los negativos en color, los soportes en vidrio, o negativos en soporte flexible, entre otros. Dichos contenidos han sido desarrollados con la colaboración de especialistas del archivo fotográfico y audiovisual de la Biblioteca Nacional de Chile. Este canal de difusión, aunque con pocos usuarios suscritos por ahora, da cuenta de la intención de transmisión del conocimiento en torno a la fotografía como patrimonio común.

Es importante señalar también las clínicas de actualización que ha ofrecido el Fotobservatorio desde 2014, cuyas temáticas han abordado inicialmente los conversatorios para lograr intercambiar información sobre las prácticas de catalogación de distintas instituciones y colecciones privadas para después continuar con otras temáticas. Mencionamos así las clínicas de identificación de procesos fotográficos, las de la aplicación de la Norma NMX 069 SCFI 201, además de otros temas de formación general como catalogación de documentos fotográficos, identificación de imágenes visuales fotográficas, identificación de impresiones mecánicas y fotomecánicas o el modelo de gestión para el desarrollo de las tareas de las colecciones fotográficas.

Estas clínicas han permitido formar y capacitar, pero también compartir diversas experiencias de fototecas y archivos. En este sentido, también se han celebrado diversos congresos, seminarios y foros sobre el estudio de la imagen fotográfica y su vínculo con el amplio concepto de preservación y



patrimonio. En esos encuentros se ha procurado dar voz a las más variadas experiencias en la gestión de patrimonio fotográfico de México, pero también se han invitado a destacadas personalidades de otros países. Por mencionar solo algunos participantes especialistas en dichos encuentros, señalamos aquí la participación en el Foro Anual 2021 de profesionales como Eugenia Macías, Joan Boadas, David Iglesias, Colette Álvarez-Urbajtel, Berenice Hernández Rochin, Silvana Valencia, Daniel Sosa, Maribel Chamorro Rivera, Peruska Chambi Echegaray, Pedro Ángeles, Rebeca Monroy y un largo listado de especialistas.

Las acciones antes mencionadas son cuantificables y se pueden señalar con objetividad, pero habrá una serie de acciones que no pueden ser cuantificables y cuyo impacto requiere aún de un margen temporal que permita comprobar su efecto. Es el caso de la puesta en valor del patrimonio fotográfico mexicano y la generación de una mayor conciencia sobre la importancia de su gestión responsable e informada, atendiendo efectivamente a los aspectos concernientes a su materialidad, conservación y difusión.

En esta misma línea, mencionamos la vinculación del Fotobservatorio con la oficina de la UNESCO México para conmemorar el día mundial de la fotografía y el día mundial del audiovisual; finalmente son acciones que repercuten en la visibilidad de la fotografía como patrimonio. Recientemente se han incluido en el programa Memoria del Mundo de la UNESCO dos colecciones fotográficas, el Archivo Manuel Álvarez Bravo (2017) y el archivo de Walter Reuter (2023).

Imagen 2. Captura de pantalla de los contenidos de videos publicados por el Fotobservatorio en la plataforma YouTube (Fotobservatorio canal de YouTube, n.d.).

Esto seguramente no es un efecto directo de las acciones del Fotobservatorio, pero sí nos atrevemos a señalar que podría corresponder a una renovada perspectiva sobre el valor patrimonial de la fotografía y, quizá, el Fotobservatorio pudo haber contribuido a ello.

Un largo camino por recorrer

Hasta aquí, hemos intentado presentar de manera muy general la evolución y las acciones del Fotobservatorio, pero resulta relevante señalar brevemente los retos que ha afrontado para su conformación y los que enfrenta para su continuidad.

Como hemos indicado, el Fotobservatorio es un proyecto colectivo, público, sin fines de lucro, de interés social y cultural, que tiene como principal función, la de conocer el estado de conservación y atención que tiene el patrimonio fotográfico de México, para colaborar con la formulación y construcción de políticas públicas.

Hasta ahora, el Fotobservatorio ha recibido dos apoyos económicos estatales y ello ha impulsado sus acciones, pero, sobre todo, las acciones se deben a la labor de sus miembros, trabajando prácticamente sin presupuesto, participando *ad honorem* y financiando diez personas los gastos del servidor y el dominio de la plataforma con una contribución de 25 USD al mes. Evidentemente lograr la financiación de la plataforma es fundamental, pero también lo es el lograr establecer un rumbo claro en la gestión del patrimonio fotográfico mexicano.

Esto significaría lograr romper las barreras que actualmente impiden que todas las instituciones públicas (y también las privadas) se inscriban en la plataforma. La negativa de las colecciones para integrarse en el Fotobservatorio podría ser debido a la percepción de ser ya una institución visible y, por lo tanto, no «necesitar» de la visibilidad que ofrece el Fotobservatorio, o bien quizá exista temor a evidenciar determinadas prácticas o a la confrontación entre instituciones. Sin duda alguna, estas barreras deberían eliminarse para abrir el camino a todos los actores involucrados en esta gran tarea.

Sin duda alguna, gran parte de los asuntos por resolver recaen en lograr una verdadera unión de esfuerzos entre instituciones y colaboración ciudadana, una unión que permita completar el censo de archivos y colecciones, y que, por lo tanto, asegure que todas las voluntades dirigen a la mejor preservación y difusión del patrimonio fotográfico.

Asegurar la independencia del Fotobservatorio es otro de los retos, pues su autonomía garantiza la veracidad de la información, y permite además integrar múltiples experiencias y visiones que enriquecen profundamente los procesos de conocimiento, divulgación, formación y redes de cooperación para, desde esa independencia, continuar incidiendo en las políticas públicas.

A modo de conclusión

El Fotobservatorio del Patrimonio Fotográfico Mexicano es, sin duda alguna, un ejercicio diverso en el complejo y variopinto escenario de la gestión del patrimonio fotográfico. Es también un espacio que permite reflexionar, educar y generar conocimiento para preservarlo, pero su mayor reto es el de funcionar como un verdadero vínculo entre la fotografía (con sus diversos tutores) y el impulso para proponer y diseñar políticas públicas que favorezcan su protección.

Para lograrlo, se deberían asegurar una serie de buenas prácticas en los archivos, desde la conservación, catalogación, derechos de las imágenes, derechos de autor, accesibilidad a las colecciones públicas, y tantas otras acciones, hasta promover el significado holístico del concepto de patrimonio fotográfico. Esto, en un escenario ideal, permitiría mejores prácticas de conservación, catalogación y registro, mayor difusión, mayor estudio y conocimiento.

En las distintas acciones formativas del Fotobservatorio hemos localizado una insistente atención en el aspecto de la capacitación y hasta «alfabetización» en el ámbito de la preservación. Bajo la interrogante de ¿quiénes cuidarán del patrimonio fotográfico en todos los niveles?, asistimos a una serie de propuestas que intentan facilitar las herramientas a cada una de las manos involucradas en ello.

Sin duda, la labor del Fotobservatorio tiene mucho trabajo por delante y su pleno funcionamiento no depende solo de la desinteresada voluntad de sus miembros, sino de un esfuerzo conjunto para comprender el patrimonio fotográfico como un bien común.

Bibliografía

Davidson, M., Duarte, C. y Solano Núñez, R. (eds.). *Picture collections, Mexico: A guide to picture sources in the United Mexican States*. Metuchen: Scarecrow Press, 1988.

Endean Gamboa, R. (2016) «Seminario de Imagen y documentación. Centro de la Imagen», *Zeta, Revista de*

Bibliotecología y Estudios de la Información, 3, pp. 88-96. Disponible en: https://revistaassequorbibliotecologia.files.wordpress.com/2016/12/16_vistazo_2_z3.pdf [consultado 21-08-2023].

Fotobservatorio del Patrimonio Fotográfico Mexicano (2015). Disponible en: http://fotobservatorio.mx/ [consultado 21-08-2023].

Fotobservatorio, canal de YouTube (n.d.) *Videos*. Disponible en: https://www.youtube.com/@fotobservatorio6213/videos [consultado 13-05-2024].

Fotobservatorio del Patrimonio Fotográfico Mexicano (2017). Norma Mexicana. Disponible en: http://fotobservatorio.mx/norma-mexicana [consultado 21-08-2023].

Fundación Pedro Meyer. Disponible en: https://fpmeyer.com/es/ [consultado 21-08-2023].

González Reyes, G. (coord.) (2001) *Directorio de archivos, fototecas y centros especializados en fotografía*. México: Centro de la Imagen.

Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Disponible en: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/search?page=1&f[0]=mods_extension_location_url_ms%3A%22http%5C%3A//vocabularios.inah.gob.mx/adscripcion/77%22&f[1]=RELS_EXT_isMemberOfCollection_uri_ms%3A%22info%3Afedora/inah%3Afotografia%22 [consultado 21-08-2023].

Secretaría de Economía. Dirección General de Normas (2016) *Norma Mexicana de Catalogación. Documentos fotográficos, lineamientos para su catalogación. NMX-R-069-SCFI-2016*. Ciudad de México: SINEC. Disponible en: http://www.economia-nmx.gob.mx/normas/nmx/2010/nmx-r-069-scfi-2016.pdf [consultado 21-08-2023].

Sistema Nacional de Fototecas. Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Disponible en: https://difusion.inah.gob.mx/sinafo/fototecas-afiliadas.html [Consulta 21-08-2023].

UNESCO. Memory of the World. *The archives of negatives, publications and documents of Manuel Álvarez Bravo*. Disponible en: https://webarchive.unesco.org/web/20220331164248/http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-1/the-archives-of-negatives-publications-and-documents-of-manuel-alvarez-bravo [consultado 21-08-2023].

LA FOTOGRAFÍA COMERCIAL Y LOS ÁLBUMES DE VIAJE EN LA ESPAÑA DEL XIX

Juan Antonio Fernández Rivero
Colección Fernández Rivero de Fotografía Antigua
María Teresa García Ballesteros
Colección Fernández Rivero de Fotografía Antigua

Resumen

El estudio de 44 álbumes nos ha permitido hacer esta aproximación a la fotografía topográfica que en España llevaron a cabo los fotógrafos profesionales y observar la importancia relativa de cada uno según su producción y su capacidad de llegar a formar parte de los álbumes de aquellos viajeros que recorrieron la geografía española de 1860 a 1900. Entre los autores de aquellas fotografías destacan, ya desde la década de los sesenta, la brillante figura de Charles Clifford, o la corta pero productiva presencia de Luis Léon Masson, luego vemos emerger la figura de Jean Laurent, que llega para quedarse hasta casi finales de siglo, tan sólo igualado por la potencia comercial de Léon et Lévy en sus quince últimos años. Pero los datos son aún más reveladores en relación con los fotógrafos locales, destacando entre ellos los granadinos, liderados por Mauzaisse ya desde la década de 1870, y superado luego por Rafael Garzón. Casiano Alguacil, desde Toledo, a lo largo de tres décadas, es otro nombre relevante, como también Emilio Beauchy en Sevilla.

El estudio nos revela la confluencia de las rutas del *tour* hispánico en una línea norte-sur que se abre en el abanico de las ciudades andaluzas, así como los lugares más frecuentados, la intensidad con la que cada ciudad impactaba en la percepción de los viajeros y su relevancia en relación con el resto. También proporciona una base numérica sobre la que fundamentar hechos relevantes en la fotohistoria española, siendo ésta una de las principales aportaciones del estudio.

Abstract

The study of 44 albums has allowed us to make an approximation to the topographic photography that professional photographers carried out in Spain and to observe the relative importance of each one according to their

production and their ability to become part of the albums of those travelers who traveled the Spanish geography from 1860 to 1900. Among the authors of those photographs, the brilliant figure of Charles Clifford, or the short but productive presence of Luis Masson, stand out since the sixties, later we see the figure of Jean Laurent emerge, who arrives to stay until almost the end of the century, matched only by the commercial power of Léon et Lévy in its last fifteen years. The data is even more revealing in relation to local photographers, highlighting among them Mauzaisse and Rafael Garzón from Granada, Casiano Alguacil, in Toledo, and Emilio Beauchy in Seville. The study reveals the most frequented places, the intensity with which each city impacted the perception of travelers and its relevance in relation to the rest. It also provides a numerical basis on which to base highlights facts in Spanish photohistory, this being one of the main contributions of the study.

Palabras clave

Historia de la fotografía, fotógrafos españoles siglo XIX, fotografía de paisaje, álbumes fotográficos, viajes, fotografía topográfica.

Keywords

History of photography, Spanish photographers 19th century, landscape photography, photo albums, travel, topographic photography.



Imagen 1. Álbum n.º 3: *Pilkington*. Cubierta del álbum, páginas interiores mostrando la decoración y fotografía de Charles Clifford, h. 1858, Sevilla, albúmina. Fotografía de la Colección Fernández Rivero.

Introducción

El sueño atávico de tantos viajeros que hubieran deseado acompañar la memoria de sus periplos de algún testimonio gráfico vino a hacerse realidad con la aparición de la

fotografía. Comenzó así una relación inseparable: viajes y fotografías, que en muchos casos estaban destinadas a conformar un álbum. Esta práctica afianzó en el mercado a las grandes casas fotográficas, y en menor medida a pequeños estudios locales, con un producto comercial que tenía unas características propias. Sus catálogos de imágenes debían satisfacer las expectativas de viajeros y turistas, tratando de hacer siempre una apuesta segura, es decir, preparando una colección de las perspectivas paisajísticas y arquitectónicas más valoradas de cada ciudad; solían captar primero vistas de conjunto, para después adentrarse en sus calles y plazas, mostrando a veces sus edificios más singulares, fachadas en su mayor parte, pero también interiores cuando se trata de templos, claustros o patios relevantes. En algunos casos se incluían detalles de portadas, o adornos como en el caso de los ataurique y yeserías de la Alhambra, y con frecuencia parques y jardines, que sobre todo en las regiones andaluzas y levantinas presentaban variedades botánicas que cumplen perfectamente con el deseo del viajero de llevarse una imagen exótica de nuestro país.

Son las imágenes atesoradas y custodiadas en los álbumes de viaje las que se constituyen como elementos clave, testigos, de la auténtica dimensión de la fotografía topográfica comercial de cada periodo en que fueron elaborados. De su estudio puede extraerse una visión de conjunto de este ámbito fotográfico hispánico en la segunda mitad del XIX[1].

[1] No hemos hallado antecedentes teóricos o prácticos sobre estudios cuantitativos aplicados a la investigación sobre álbumes de viaje.

La fotografía comercial y los álbumes de viaje

Son varios los autores que señalan las virtudes de los álbumes fotográficos como portadores de mensajes que superan los contenidos de las piezas individuales que los componen (Willumson, 1998). Sin embargo, desde nuestra experiencia como coleccionistas, sabemos que muy pocos de los álbumes decimonónicos han llegado hasta nosotros, bien por circunstancias accidentales o por el escaso valor que en el pasado se le confirió a la fotografía, pero también debido a una práctica muy común entre los comerciantes: la desmembración sistemática de los álbumes, más difíciles de vender como tales que cada una de sus fotografías por separado.

Por otro lado son escasas las publicaciones que ofrecen una visión de conjunto de estos objetos, probablemente por la gran dificultad de localizar y estudiar un número apreciable de ellos, lo cual constituye el primer paso para alcanzar nuestro objetivo, reunir un conjunto de álbumes que cumpliesen ciertas

condiciones: hablamos de álbumes de viaje o de *souvenirs* (Torre, 2015, p. 139), creados por sus propietarios para preservar el recuerdo de un viaje o para coleccionar las imágenes de lugares que quizá les hubiese gustado conocer. Entre ellos solo hemos contado con los compuestos por fotografías comerciales, descartando los formados con fotografías del propio viajero o de otros aficionados. Tampoco se han considerado los álbumes confeccionados por profesionales o editores. Desde el punto de vista geográfico, hemos incluido aquellos que contienen sobre todo fotografías de España, incluyendo Gibraltar. Y en el ámbito temporal hemos abordado el periodo comprendido entre 1860 y 1900, un momento histórico en el que coinciden pautas muy semejantes en cuanto al comportamiento de los viajeros o coleccionistas y una similitud creativa por parte de los fotógrafos.

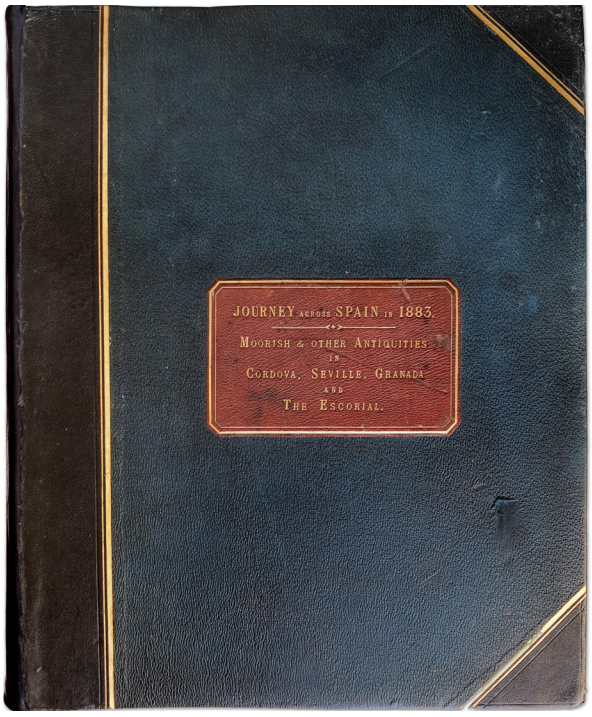




Imagen 2. Álbum n.º 43: *Journey Spain*. Cubierta del álbum y fotografía de la Casa Laurent. Córdoba, mujeres lavando, 1870-1880, albúmina. Fotografía de la Colección Fernández Rivero.

Para la realización de este estudio hemos contado con nuestra propia colección[2]. Entre los ciento cincuenta álbumes de viaje existentes en la Colección Fernández Rivero, reunían los requisitos descritos un grupo de cuarenta y cuatro. Todos

[2] Somos conscientes de que esta selección podría calificarse de limitada o poco

pueden ser considerados álbumes de *souvenirs*, aunque a su vez los hemos clasificado en dos categorías:

Grupo I- Álbumes de viaje propiamente dichos, o de «itinerario», elaborados por las personas que protagonizaron el viaje y compraron las fotografías en los lugares visitados: 29.

Grupo R- Álbumes de «recopilación», que presentan las fotografías de manera desordenada, sin que sea posible deducir un recorrido: 15.

Los viajeros y sus álbumes

Por lo general desconocemos el nombre del propietario original de los álbumes, salvo de unos pocos, pero sí sabemos el país de origen de la mayor parte. En la tabla 1 lo vemos detallado:

objetiva, pero a nuestro favor diremos que entre los criterios de nuestra política de adquisiciones ha estado incorporar álbumes de viajes por España, completos, y reunir una representación lo más cercana posible a la realidad de la época, sin preferencias por autores ni zonas geográficas. Y en cualquier caso consideramos que otra posible selección no dejaría de ser también subjetiva e incompleta (Colección Fernández Rivero de Fotografía Antigua).

País de origen del álbum	***N.º total de álbumes***	***Álbum itinerario***	***Álbum recopilación***
Francia	21	19	2
Reino Unido	8	5	3
España	7	1	6
Alemania	2	2	
Sin datos	2		2
Holanda	1	1	
Estados Unidos	1	1	
Reino Unido/Gibraltar	1		1
Bélgica	1		1
Total	***44***	***29***	***15***

Tabla 1. Álbumes según el país de origen y clasificación en «itinerario» o «recopilación».

Casi la mitad de los álbumes proceden de Francia y a continuación se sitúan los del Reino Unido, lo cual no es ninguna sorpresa, pues se trata de las dos naciones que eran las potencias mundiales del momento, y donde además se origina la fotografía. Alemania, Holanda, Bélgica y Estados Unidos figuran con alguna representación. Un total de siete han sido preparados en España, de ellos todos menos uno los hemos clasificado como de «recopilación», en cambio la mayoría de los extranjeros muestran el «itinerario» de un viaje real.

Atendiendo a las propias fotografías y a otros indicios, es posible aproximar la datación de los álbumes, de manera que los hemos agrupado por décadas. De la de 1860 tenemos cinco álbumes, pero la cifra aumenta notablemente en las siguientes.



Imagen 3. Álbum n.º 42: «Spanien 2». Cubierta del álbum y fotografía de editor gibraltareño desconocido, La Roca, desde las líneas españolas, 1895-1898, albúmina. Fotografía de la Colección Fernández Rivero.

En la tabla 2 se muestra una relación de todos los álbumes con sus datos básicos.

Década	***N.º álbum***	***Nombre álbum***	***Origen***	***N.º Fot.***	***Fot. España***	***Autoría identif***	***Autoría no identif***	***I/R***
1860	3	Pilkington	R. U/GIB	100	72	42	30	R
1860	5	Montpensier	España	52	52	52	0	R
1860	36	Espagne 1861	Francia	22	22	22	0	I
1860	37	Masson	Bélgica	29	29	23	6	R
1860	41	Espagne 1860	Francia	23	15	15	0	I
1870	2	Laurent / Oses	R. U.	76	59	58	1	I
1870	4	Casa Laurent - Madrid	España	139	122	122	0	R
1870	9	Laurent - Cabinets	España	50	50	50	0	R
1870	13	Carpeta nuemrada	Francia	25	25	24	1	I
1870	19	Nuevo Laurent	España	113	102	99	3	R
1870	24	Laurent - Mann	Francia	75	72	63	9	R
1870	28	R. L	Francia	135	135	121	14	I
1870	29	Vues d'Espagne	Francia	42	41	0	41	I
1870	31	Laurent 1877	Francia	101	100	100	0	I

1870	33	De Gibraltar a Malta	R. U.	110	100	63	37	I
1870	38	Argelia - España	Francia	81	72	46	26	R
1870	44	Carpeta España	España	42	42	40	2	I
1880	15	Tenerife - Andalucía	R. U.	71	71	45	26	R
1880	18	Espagne 1887	Francia	24	24	24	0	I
1880	20	Espagne 2	Francia	21	21	13	8	I
1880	21	Casa Laurent - París	Francia	94	80	76	4	I
1880	22	Espagne - Algeria	Francia	134	103	85	18	I
1880	23	Laurent - Corradi	Francia	52	52	38	14	I
1880	25	Hannavy	R. U.	81	32	32	0	I
1880	26	Levy 1	España	89	82	82	0	R
1880	27	Espagne 3	Francia	29	27	20	7	I
1880	30	Levy 2	Francia	60	46	46	0	I
1880	39	Espagne 4	Francia	21	19	0	19	I
1880	40	Levy 3	Francia	52	51	51	0	I
1880	43	Journey Spain	R. U.	57	57	57	0	I
1890	1	Espagne 1982	Francia	121	108	69	39	I
1890	6	Busch	R. U.	53	21	21	0	I
1890	7	España - Italia	Desc.	43	22	17	5	R
1890	8	España - Túnez	Desc.	54	36	34	2	R
1890	10	Andalucía	España	56	56	39	17	R
1890	11	Espagne 1	Francia	208	208	205	3	I
1890	12	Carpeta inglesa	R. U.	43	16	15	1	R
1890	14	Van Dulken	Holanda	100	100	77	23	I
1890	16	Caja Espagne	Francia	37	37	35	2	I
1890	17	London Fair	R. U.	60	43	38	5	R
1890	32	País Vasco	Francia	52	28	28	0	I
1890	34	Spanien 1	Alemania	58	58	51	7	I
1890	35	Squibb	EE. UU.	66	57	25	32	I
1890	42	Spanien 2	Alemania	182	136	119	17	I
			TOTALES	***3133***	***2701***	***2282***	***419***	

Tabla 2. Relación de álbumes de la muestra ordenados por décadas y con indicación del número total de fotografías contenidas, las españolas y aquellas cuyo autor ha sido identificado. En la última columna: I=Itinerario, R=Recopilación.

Itinerarios

La posibilidad de definir los itinerarios que recorrieron los viajeros coleccionistas de fotografías, dueños y creadores de estos álbumes es una parte fundamental del conocimiento que nos aporta este estudio, aunque solo considerando el «Grupo I», testigos de un viaje real. En la tabla 3 se muestran los lugares más repetidos en los itinerarios de estos veintinueve álbumes.

Lugares con fotografías	***N.º de visitantes***	***Lugares con fotografías***	***N.º de visitantes***
Granada	25	Cueva del Gato, Benoján, Málaga	2
Sevilla	24	Ronda, Málaga	2
Córdoba	23	Segovia	2
Toledo	19	Valladolid	2
Madrid	18	Alicante	1
El Escorial, Madrid	17	Archena, Murcia	1
Gibraltar	17	Badajoz	1
Burgos	16	Calahonda, Granada	1
Cádiz	12	Despeñaperros, Jaén	1
Málaga	10	El Chorro, Málaga	1
Barcelona	8	Elche, Alicante	1
Algeciras, Cádiz	5	Guadalajara	1
Valencia	5	Játiva, Valencia	1
Ávila	4	La Granja, Segovia	1
Hondarribia (Fuenterrabía), Guipúzcoa	4	La Línea, Cádiz	1
San Sebastián	4	Loyola, Guipúzcoa	1
Zaragoza	4	Sagunto (Murviedro), Valencia	1
Monasterio de Montserrar, Barcelona	3	Salamanca	1
Murcia	3	San Roque, Cádiz	1
Pasajes, Guipúzcoa	3	Tenerife, Canarias	1
Tarragona	3	Turégano, Segovia	1
Aranjuez, Madrid	2	Vitoria	1
Cartagena, Murcia	2		

Tabla 3. Relación de los cuarenta y cinco lugares que aparecen en los álbumes de itinerario, y de las veces que un mismo lugar aparece en cada uno de ellos. Por ejemplo: Granada aparece en veinticinco de los veintinueve álbumes.

Este grupo muestra únicamente los lugares en los que el viajero decidió adquirir una fotografía para colocarla en su álbum, aunque lógicamente para transitar de un lugar a otro debió visitar lugares intermedios. Esto es muy evidente, por ejemplo, en el viaje de Tánger o Gibraltar a Granada, que necesariamente pasa por Málaga, quede o no constancia de ello en sus álbumes.

Como sucediera con las colecciones de los más significados fotógrafos comerciales franceses o ingleses, solo un número muy limitado de ciudades y lugares de nuestro país fueron objeto de las visitas de la mayor parte de los extranjeros que realizaban un *tour* por la península ibérica, muy condicionados por el misterio oriental que desprendían ciudades como Sevilla, Córdoba y Granada, que los escritores, viajeros e ilustradores románticos se encargaron de mitificar a lo largo de las décadas precedentes, quedando fuera de los principales circuitos zonas muy amplias, como Galicia, gran parte de la cornisa cantábrica, muchas ciudades y lugares del interior de Castilla y Extremadura, y por regla general los archipiélagos de Canarias y Baleares.



Imagen 4. Álbum n.º 18: *Espagne 1887*. Cubierta del álbum y fotografía de Léon et Lévy, Sevilla, puestos de buñuelos en la feria, 1885, albúmina. Fotografía de la Colección Fernández Rivero.

Así pues, son cuarenta y cinco los lugares de la geografía española que aparecen en alguno de estos álbumes y, como vemos, de forma muy desigual ya que, por ejemplo, dieciocho lugares fueron visitados tan solo por uno de los viajeros. Pero centremos nuestra atención en las ciudades más frecuentadas, que aparecen en la parte superior de la tabla 3: casi todos los viajeros dan pruebas de su estancia en Granada, Sevilla y Córdoba, ciudades que incluso por sí solas justificaron el viaje de algunos de ellos, ya que en tres ocasiones el recorrido incluye solo estas tres ciudades y alguna otra tomada como punto de partida como Gibraltar o Madrid. Tras ellas, Toledo, Madrid, El Escorial y Burgos son visitadas por dos tercios de los viajeros y, curiosamente, a continuación aparece Gibraltar, interesante para casi una tercera parte de los viajeros al ser punto de partida hacia otros destinos. Los puertos de Cádiz, Algeciras y Málaga desempeñan también este papel en menor medida, ya que hasta que la progresiva aparición del ferrocarril facilitó el viaje por tierra, las conexiones marítimas eran más rápidas y seguras, y hemos de suponer que muchos viajeros tomaron esta opción en su visita a ciudades levantinas como Cartagena, Alicante y otros puertos.

La tabla 4 sintetiza algunos de los datos fundamentales de nuestros veintinueve circuitos: en la primera columna se especifica el «origen de los viajeros»; la segunda muestra el «sentido del recorrido» mediante las iniciales N (norte), C (centro), S (sur), y E (este), en alusión a las distintas zonas geográficas españolas, siendo E toda la costa mediterránea oriental de norte a sur. Sigue a continuación una relación de los lugares de «Entrada y Salida». Aunque a veces no aparece en el itinerario ninguna ciudad próxima a la frontera, suponemos que en los circuitos que van de norte a sur, la entrada más común fue la del País Vasco. La última columna indica el número de etapas de las que hay fotografías.

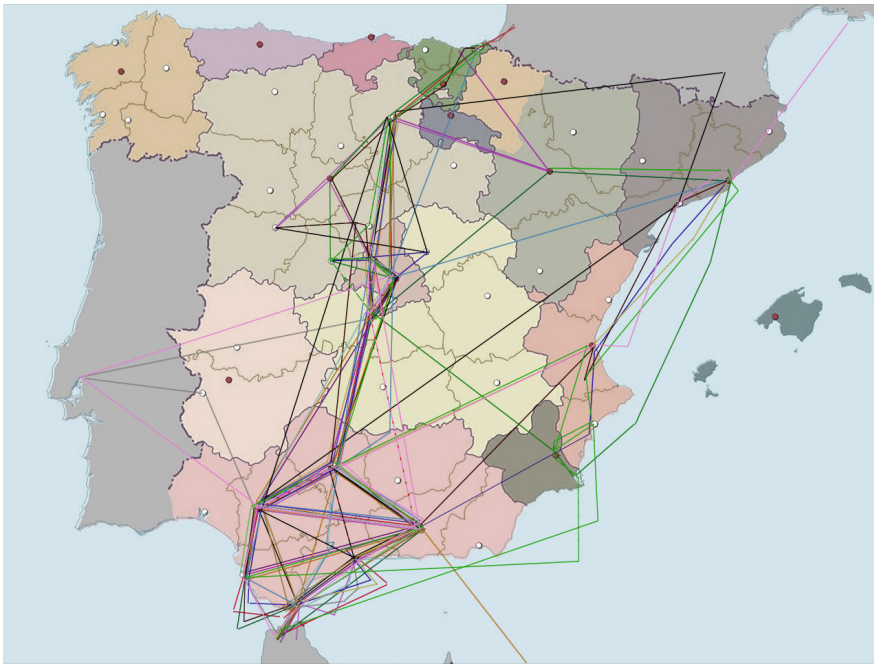
A la vista de estos datos, vemos que el origen de los viajeros condiciona el lugar por el que acceden al país. La mayor parte de ellos son franceses (diecinueve) y, de ellos, once acceden por la frontera vasca, solo tres por el sur, vía marítima desde Cádiz o Málaga, y otro desde Alicante. Mientras que, de los cinco británicos, cuatro acceden por el sur, como también lo hace el único visitante estadounidense. Curiosamente los dos viajeros alemanes entran por el puerto de Barcelona.

Década	***N.º de álbum***	***Origen de los viajeros***	***Sentido del recorrido***	***Entrada y salida***	***N.º de etapas***
1860	36	Francia	S C	Granada - La Granja	8
1860	41	Francia	N C	Burgos - Toledo	6

1870	2	Reino Unido	N C S	San Sebastián - Málaga	13
1870	13	Francia	S	Cádiz - Gibraltar	5
1870	28	Francia	C S E	El Escorial - Barcelona	15
1870	29	Francia	N C S	Zaragoza - Gibraltar	12
1870	31	Francia	N C S E	Hondarribia - Barcelona	19
1870	33	Reino Unido	S	Málaga - Gibraltar	9
1870	44	España	C S	Madrid - Sevilla	5
1880	18	Francia	C S	Madrid - Cádiz	5
1880	20	Francia	C E	Toledo - Barcelona	3
1880	21	Francia	N C S	Burgos - Granada	9
1880	22	Francia	N C S	Loyola - Gibraltar	12
1880	23	Francia	N C S	Burgos - Granada	5
1880	25	Reino Unido	S	Gibraltar - Sevilla	4
1880	27	Francia	S C E	Sevilla - Tarragona	10
1880	30	Francia	N C S	Burgos - Gibraltar	9
1880	39	Francia	E S	Alicante - Sevilla	4
1880	40	Francia	N C S E	Hondarribia - Zaragoza	15
1880	43	Reino Unido	S C	Córdoba - El Escorial	4
1890	1	Francia	N C S	Burgos - Granada	10
1890	6	Reino Unido	S C	Granada - El Escorial	6
1890	11	Francia	N C E	Hondarribia - Barcelona	12
1890	32	Francia	N	Pasajes - Hondarribia	3
1890	34	Alemania	E C S	Barcelona - San Sebastián	13
1890	42	Alemania	E C S	Barcelona - El Escorial	12
1890	14	Holanda	N C S	Burgos - Granada	12
1890	16	Francia	N C S	Burgos - Granada	5
1890	35	EE. UU.	S E	Gibraltar - Barcelona	6

Tabla 4. Sentido y número de etapas de cada uno de los itinerarios (N: norte, S: sur, C: centro, E: este).

Dibujados en un mapa los recorridos que delatan las fotografías (imagen 5), muestran cómo las rutas se superponen en un itinerario principal que recorren, total o parcialmente, más del ochenta por ciento de los viajeros, aunque no todos en el mismo sentido, ya que casi la mitad lo hacen de norte a sur, la mayoría entrando por el País Vasco y apenas dos desde Cataluña; mientras que el resto acceden



a la península desde los puertos del sur, procedentes de Marruecos o Argelia, y algunos desde Gibraltar que, como cabe suponer, son sobre todo viajeros ingleses. Con todo ello, no perdamos de vista que el mapa ferroviario en España tiene un gran desarrollo en esta segunda mitad del siglo XIX y que incluso ya en 1868 era capaz de conectar la práctica totalidad de los lugares que nuestros viajeros visitaron (Wikipedia, 2024).

Lugares más fotografiados

En la tabla 4 ofrecemos la relación de todos los lugares que aparecen en los cuarenta y cuatro álbumes y el número de fotografías que hay de cada uno de ellos, lo cual añade veintitrés nombres a los que aparecían en la tabla 3 de itinerarios, sumando en total sesenta y ocho enclaves de la geografía española. Los presentamos en cuatro zonas geográficas:

Norte/Centro: en el recorrido norte/sur, desde el País Vasco, aparecen principalmente ciudades como San Sebastián, Burgos, Toledo, Madrid, El Escorial y otras como Ávila, Valladolid y Salamanca. Estos lugares se beneficiaron de su posición junto al principal circuito que desde el norte se dirige a Madrid y después a Andalucía. Suponen el 36 % de las fotografías estudiadas.

Imagen 5. Mapa de España en el que se han señalado los itinerarios seguidos en los veintinueve álbumes objeto de estudio. Fuente: elaboración propia

Andalucía: como podemos ver en el gráfico de la imagen 6, representa el 53 % del total de las fotografías, destacando Granada y Sevilla en el conjunto nacional. Solo estas dos ciudades representan el 35 % del total, 42 % si incluimos además Córdoba. Tras estas tres ciudades, con ejemplos monumentales fuertemente representativos del pasado árabe español, encontramos los puertos de Gibraltar, Málaga y Cádiz, evidentemente en su papel de puente hacia las ciudades principales. Tras ellas solo Ronda y Algeciras tienen cierta significación.

Levante/Aragón: en esta zona hemos agrupado la costa levantina y Aragón, que supone solo un 9 % del total. Ciudades de gran interés histórico y monumental, como Barcelona o Valencia, están bien representadas, pero en menor medida que por ejemplo Burgos o Toledo, ya que al ser el objetivo final de la mayoría de los viajeros Andalucía, Levante requería un esfuerzo adicional al desviarse de esta ruta. Con menor representación aparecen Zaragoza, Monasterio de Piedra, Tarragona y Cartagena.

Otros lugares: aquí hemos reunido las ciudades extremeñas, entre las que figuran Cáceres, Badajoz y Mérida, Tenerife y otras de lugares que no hemos logrado identificar. En total algo más del 1 %.

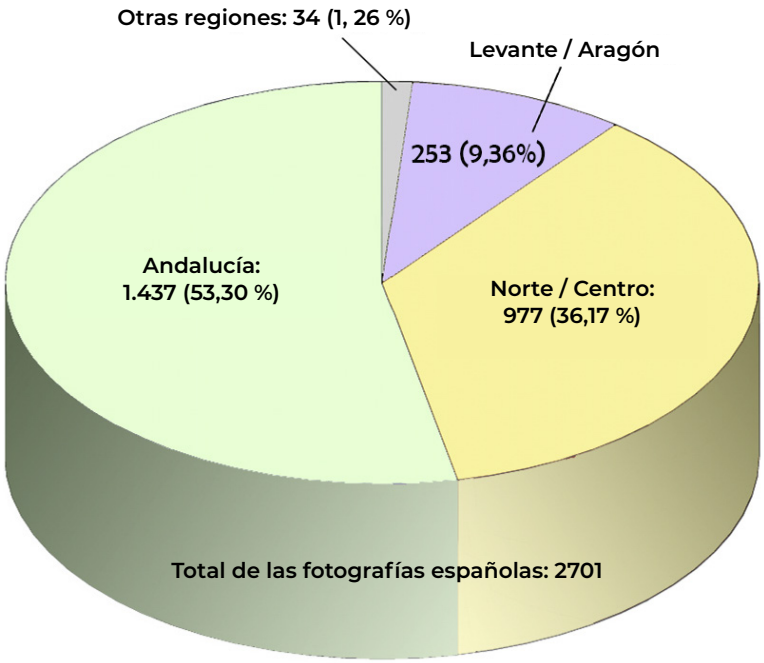


Imagen 6. Gráfico que muestra el número total de fotografías españolas presentes en la muestra de estudio (44 álbumes) repartidas por zonas geográficas. Fuente: elaboración propia.

La concentración de un gran número de fotografías en solo unas cuantas ciudades es una de las características más significativas que podemos extraer de las estadísticas que presentamos, hasta el punto de que el 80 % de todas las fotografías de ciudades andaluzas son de Granada, Sevilla o Córdoba. Pero el mismo fenómeno se reproduce a nivel nacional: las seis ciudades más representadas suman 1.877 fotografías, lo que supone el 69 % del total, y si completamos hasta las diez primeras, representan el 81 %.

Ciudades y lugares	***N.º de Fotografías***	***Andalucía***	***Centro Norte***	***Levante Aragón***	***Resto***
Granada	498	498			
Sevilla	463	463			
Toledo	331		331		
Madrid	241		241		
Córdoba	184	184			
Burgos	160		160		
Gibraltar	115	115			
Barcelona	87			87	
Málaga	66	66			
El Escorial, Madrid	58		58		
Valencia	48			48	
Ávila	42		42		
Cádiz	42	42			
Valladolid	40		40		
Murcia	31			31	
San Sebastián	31		31		
Salamanca	22		22		
Zaragoza	21			21	
Tarragona	18			18	
Algeciras, Cádiz	17	17			
Monasterio de Piedra, Nuévalos, Zaragoza	17			17	
Andalucía sin localizar	15	15			
Tenerife, Canarias	15				15
España sin identificar	13				13

Tabla 4. Relación de los lugares que aparecen fotografiados en la muestra de 44 álbumes y su distribución por zonas geográficas.

Ronda, Málaga	13	13		
Hondarribia (Fuernterrabía), Guipúzcoa	12		12	
Cartagena, Murcia	11			11
Puerto de Santa María, Cádiz	7	7		
Segovia	7		7	
Turégano, Segovia	5		5	
La Línea, Cádiz	4	4		
Monasterio de Montserrat, Barcelona	4			4
Aranjuez, Madrid	3		3	



Imagen 7. *Granada, Alhambra, Patio de los Leones*, 1885-1895, albumina. Fotografía de Rafael Garzón. Fotogarfía de la Colección Fernández Rivero.

Cabría preguntarse también cuáles son los monumentos que están mejor representados en esta muestra. Comentando algunos de los datos más relevantes, podemos afirmar que la Alhambra de Granada, considerada en su conjunto —Palacios Nazaríes y su entorno— es sin duda el monumento que cuenta con mayor número de fotografías (Piñar, 2006). Las 498 relativas a Granada están fuertemente concentradas en la Alhambra, mientras que las 463 de Sevilla se dispersan entre la Catedral, el Alcázar y otros monumentos. Otros lugares muy presentes son la Mezquita y Catedral de Córdoba, y las catedrales de Burgos y Toledo. Esta última ciudad, aunque figura en el puesto tercero con 329 fotografías, reparte sus imágenes entre diferentes perspectivas, muchas dedicadas al conjunto de la ciudad y los puentes del río Tajo. Cabe destacar también el gran número de fotografías de Gibraltar, entre las que abundan las perspectivas desde playas españolas.

Los autores

Otra de las facetas más relevantes de esta aproximación a la fotografía topográfica comercial del siglo XIX es el estudio de los fotógrafos presentes en ellos, pudiendo así ofrecer una panorámica de la situación en aquellos años de estos personajes que son, junto a los viajeros, los protagonistas de esta historia.

Para ello hay que comenzar por la identificación de la autoría de todas estas obras. Nuestra selección de álbumes arroja un total de 3.133 fotografías, de las cuales 2.701 representan vistas y monumentos españoles, entre ellas hemos identificado la autoría de algo más del 84 %, un conjunto de 2.282 fotografías que se distribuyen entre cuarenta y tres fotógrafos diferentes.

Es decir, desconocemos la autoría de 419 fotografías, un número importante aunque porcentualmente sea tan solo el 15 %. La identificación de autorías es una cuestión compleja de resolver, porque si bien algunos positivos fotográficos suelen incluir el sello del autor, la firma manuscrita o, mejor aún, una tireta con datos del fotógrafo y título de la vista, en muchas ocasiones no presentan ninguna de estas señales, o si están en el reverso quedan ocultas por el soporte secundario. No hay que olvidar la importancia del tamaño en el reconocimiento del autor (Fernández y García, 2022). Este grupo de fotografías de autor desconocido creemos pertenecen en su mayoría a fotógrafos locales no acreditados o aficionados avanzados, de difícil identificación. Estimamos, no obstante, significativo el porcentaje de autoría resuelta que nos permite acometer el estudio en la confianza de que sus resultados serán útiles para



Imagen 8. *Algeciras, Vista de la bahía y Peñón de Gibraltar*, h. 1880, albúmina. Fotografía de Jean Laurent. Fotografía de la Colección Fernández Rivero.

avanzar en el conocimiento de lo que supuso la expansión de la fotografía en España.

El gráfico de la imagen 9 ofrece la relación de los autores cuyas obras aparecen en los álbumes estudiados y su lugar de residencia. Está ordenado según el número de fotografías de cada uno, y en función del color se representa la distribución temporal, por décadas, de su producción. El primer lugar lo ocupa Jean Laurent, con 915, cerca del 34 % del total. Una cifra que confirma la primacía de esta empresa fotográfica en toda la segunda mitad del XIX español, cuyo catálogo y fuerte red de distribución no tenía competencia. Si se observa la distribución cronológica de sus fotografías, es Laurent el único autor presente en las cuatro décadas que estudiamos, si bien solo ocupa el primer lugar entre 1870 y 1890, momento de su mayor auge empresarial, mientras que en la década de 1860, Masson y Clifford están por delante, igual que Léon et Lévy y Garzón lo están en la de 1890.

La casa parisina Léon et Lévy ocupa el segundo puesto con 370 fotografías, un 13,6 % del conjunto, y ello a pesar de que solo estuvieron en el mercado en los últimos quince años del periodo estudiado. Esta empresa realizó un extenso reportaje en España entre los años 1885 y 1888, solo superado por la casa Laurent, aunque en número de lugares fotografiados también le supere Clifford. Su catálogo incluye una treintena de lugares (veintitrés representados en nuestra muestra) con un gran número de fotografías concentradas en unas cuantas ciudades, destacando Toledo, Sevilla y Burgos, en las que consiguió una notable penetración a pesar de la competencia local.

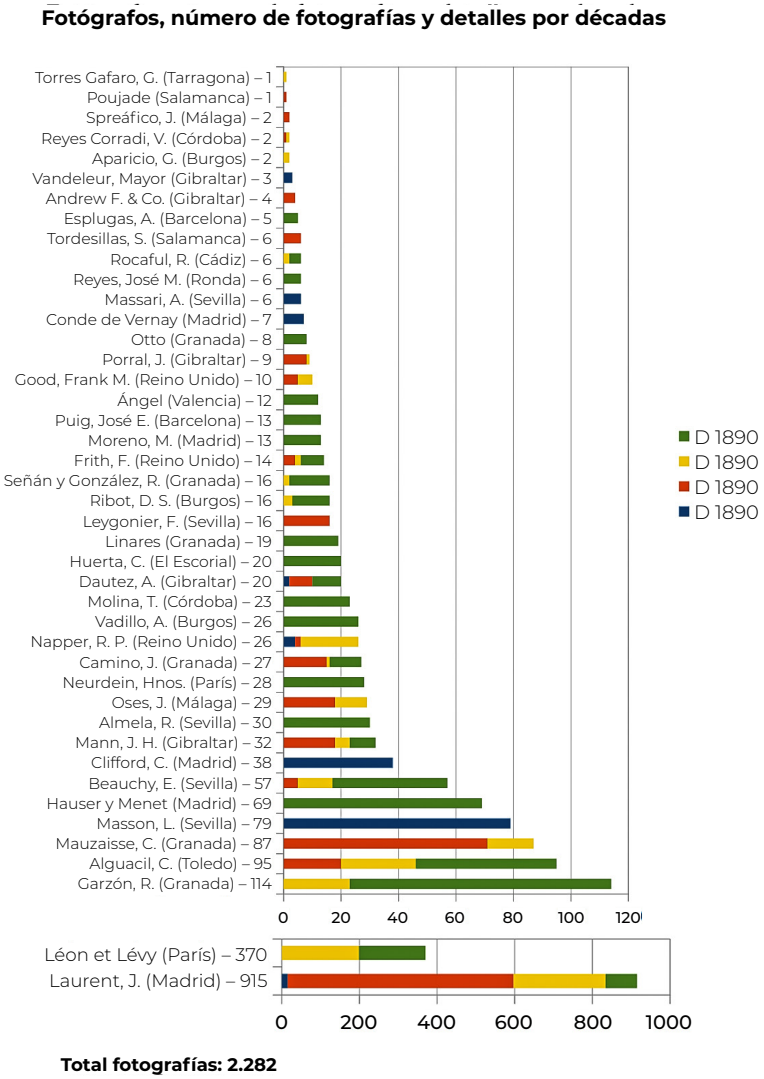


Imagen 9. Relación de autores presentes en la muestra de álbumes, número de fotografías de cada uno y su distribución por décadas. Los fotógrafos Laurent y Léon et Lévy se presentan en una escala diferente al tener un número de fotografías muy superior al resto. Fuente: elaboración propia.

El descenso cuantitativo del resto de los fotógrafos es tal que nos ha obligado a cambiar la escala de representación. Algunos son fotógrafos locales impulsados por la potencia de sus respectivas ciudades, por ejemplo el 4,2 % le corresponde al tercer fotógrafo de la clasificación: Rafael Garzón. Sus imágenes de Granada de las décadas de 1880 y 1890 son 114, aunque también hay fotografías de Sevilla, Córdoba y Toledo. Le sigue, con 95 fotografías, Casiano Alguacil (3,5 %), activo en el mercado desde la década de 1870 hasta fin de siglo, que aunque retrató otros muchos lugares, es Toledo la que le sitúa en este puesto. Granada es también la ciudad en la que Charles Mauzaisse

estuvo activo entre las décadas de 1860 y 1870, y ocupa el quinto puesto con 87 fotografías (3,2 %). Todo un reto, por cierto, identificar estas imágenes, centradas únicamente en su ciudad y muy especialmente en la Alhambra, pues no llevan marca alguna de autor[3].

Viene seguido muy de cerca por Luis Léon Masson, con 79 fotografías (2,9 %), que vende sobre todo imágenes de tres de las ciudades estrella del *tour* hispánico, Sevilla, Granada y Córdoba, junto a algunas de Málaga y otros lugares, comercializadas en la década de 1860, cuando supera a los grandes de la fotografía española, Clifford y Laurent, aunque no aparece en los álbumes de fechas posteriores a 1870 (Fernández Rivero, 2017). La firma Hauser y Menet, que editaría tarjetas postales durante las primeras décadas del siglo XX, comenzó a trabajar en España a finales del XIX, así sus fototipias aparecen en nuestros álbumes en un total de 69 ocasiones (2,5 %), con diez localizaciones distintas entre las que destacan Madrid y Toledo.

Emilio Beauchy es otro fotógrafo local que alcanzó elevado número de ventas gracias al reclamo que constituía Sevilla entre los turistas decimonónicos. Son cincuenta y siete fotografías las que le representan (2,1 %), concentradas en las dos últimas décadas del XIX. Tras él, el gran Charles Clifford,

[3] En la identificación de estos ejemplares hemos contado con los investigadores Carlos Sánchez y Javier Piñar.



Imagen 10. *Sevilla, la Torre del Oro y la Catedral*, h. 1885, albúmina. Fotografía de Léon et Lévy. Propiedad de la Colección Fernández Rivero de Fotografía Antigua.

cuya temprana desaparición motivó que solo encontremos sus fotografías en la década de 1860. En concreto tenemos 38 fotografías de doce localizaciones, un tercio corresponden a Sevilla y un 60 % al conjunto de Andalucía. El décimo lugar lo ocupa el fotógrafo inglés James H. Mann, establecido en Gibraltar desde 1864, por lo que sus fotografías aparecen en los álbumes en las tres últimas décadas. Su recorrido fotográfico abarca desde Tánger y Tetuán hasta Granada, compartiendo la mítica ruta de los contrabandistas, ascendiendo por Gaucín hacia Ronda y de allí a Málaga y Granada (Garófano, 2005). Son 32 las fotografías que tenemos de él, la mayor parte de la colonia inglesa y algunas de Algeciras, Málaga y Granada.

Aunque hemos identificado a 43 autores en nuestro grupo de álbumes, muchos de ellos están presentes con un número escaso de fotografías, existiendo una gran concentración entre los autores que más vendían. Entre los cuatro primeros (Laurent, Léon et Lévy, Garzón y Alguacil) suman 1.494 fotografías, lo que representa el 55 % del total de fotografías españolas (65 % si contamos solo las de autoría identificada).

De la treintena de autores restantes, tenemos un pequeño grupo de fotógrafos y editores extranjeros, como por ejemplo Francis Frith, en cuya colección española, integrada en su «Frith's series», intervinieron los fotógrafos Robert Peter Napper y Frank Mason Good, autores que también figuran con fotografías propias. Además, los hermanos Neurdein, herederos de la Casa Léon et Lévy, que bajo sus siglas «ND» comercializaron fotografías propias del País Vasco. Otro grupo de interés lo forman una serie de fotógrafos locales que también tuvieron su mercado en las ciudades turísticas en las que residían, es el caso de José Camino, Linares y Rafael Señán González, en Granada; Ramón Almela y Francisco de Leygonier, en Sevilla. En Córdoba destacan Joaquín Oses y su sucesor, Tomás Molina, el primero de ellos también radicado en Málaga, donde desarrolla la mayor parte de su actividad. En Gibraltar trabajaron Gustave Dautez y Joseph Porral, el segundo de ellos aportando fotografías de Málaga, Granada y Algeciras, además de las de Gibraltar. Fuera de Andalucía mencionaremos a Alfonso Vadillo y Sebastián Ribot en Burgos, Carlos Huerta en El Escorial, el fotógrafo Ángel figura en algunos álbumes con fotografías de Valencia y José Esplugas Puig sobre todo con escenas de Barcelona, pero también de otros lugares de España. En Madrid, Mariano Moreno se independizó durante la década de 1890, tras haber trabajado en la Casa Laurent, creando un importante archivo de arte y vistas monumentales madrileñas y de localidades cercanas.

En la parte baja de la tabla encontramos algunos nombres de relieve en el panorama fotográfico español del XIX, que sin embargo no lograron penetrar lo suficiente en el mercado de fotografías para turistas y visitantes. Es el caso de José Spreáfico, de Málaga, o de Antonio Esplugas Puig, de Barcelona. O también de Rafael Rocaful, de Cádiz, Gervasio Aparicio, de Burgos y Gabriel Torres Gafaro, de Tarragona. Cierran nuestra lista otros fotógrafos con una presencia muy escasa, como son: Otto, el conde de Vernay, José María Reyes, Santos Tordesillas, Alejandro Massari, la compañía gibraltareña Andrew Freyone & Co., Ventura Reyes Corradi y el francés Juan Poujade.

El lector puede advertir que en esta muestra no aparecen otros fotógrafos que desarrollaron una importante labor en la fotografía topográfica comercial española. Algunos, como Mariano Júdez en Zaragoza o Juan Martí en Barcelona, porque centraron su atención en crear sus propios álbumes, que no son objeto de nuestro estudio. Otros, como el valenciano Eugenio Jouliá, el granadino José García Ayola, el sevillano Manuel Reynoso, o la firma escocesa James Valentine & Co., hicieron colecciones de vistas de cierta amplitud, pero vendieron pocos ejemplares de su obra y solo aparecen en los álbumes de forma esporádica. Evidentemente trabajaron en España otros muchos profesionales que no quisieron, o no consiguieron, penetrar suficientemente en este mercado de la fotografía para viajeros y turistas.

Todos estos nombres aparecen estudiados, en mayor o menor grado, en la historiografía fotográfica española y no es intención de este estudio profundizar en su trayectoria individual, sino situarlos en el panorama de la fotografía topográfica comercial española a través de los álbumes de viaje de la segunda mitad del siglo XIX, poniendo en relación la importancia de cada uno de ellos respecto de sus colegas y contemporáneos y tratar así de aproximarnos a una percepción global del panorama fotográfico español del momento.

Conclusiones

La contemplación de los álbumes fotográficos como uno de los casos más ilustrativos de la materialidad de la imagen química, como «objetos culturales únicos», como elementos más potentes en su conjunto que la suma de sus partes, como una creación personal en sí mismos o como la expresión de un relato histórico, son conceptos que compartimos con otros autores. También la conciencia de descubrir el desafortunado tratamiento que en ocasiones se les ha dado en bibliotecas y museos, o la destrucción de que han sido objeto en favor de potenciar las imágenes individuales que contienen, por motivos no solo económicos (Willumson, 1998).

Desde nuestro punto de vista, el hecho de ser colecciones formadas en un contexto y un tiempo concretos confiere a sus contenidos la cualidad de «muestras aleatorias» de cada momento o espacio fotográfico (Torre, 2015, p. 336). A pesar de su limitación y de la carga de subjetividad que conlleva ser una creación individual, son en muchos casos la única aproximación posible a la realidad global de su tiempo, tanto más potente cuanto más extenso sea el número de elementos que puedan ser estudiados. Así lo hemos valorado para el conjunto de los cuarenta y cuatro álbumes de viaje españoles que hemos podido reunir.

Del estudio geográfico y de autores se concluyen ideas y nombres propios que ya se intuían por muchos autores, pero que ahora quedan avaladas por un trabajo de recopilación numérica sobre una muestra compuesta por una cantidad de álbumes nunca hasta ahora estudiados. Esperamos que esta propuesta metodológica encuentre algún eco entre los fotohistoriadores y que futuros investigadores descubran nuevas aportaciones en el estudio de los álbumes fotográficos de los viajeros. Por último, debemos decir que la requerida limitación de la extensión de este artículo nos ha obligado a dejar para otra ocasión facetas como la reproducción de pinturas, costumbrismo o tauromaquia, también presentes en los álbumes.

Bibliografía

Colección Fernández Rivero de Fotografía Antigua. Disponible en: https://cfrivero.blog/ [consultado 13-05-2024].

Davillier, C. (1991) Viaje por España; ilustrado por Gustave Doré. Madrid: Giner.

Díaz-González, E. y Blassi i Roig, B. (2016) «Estudio, descripción y conservación de álbumes fotográficos. Estudio de casos», *Imatge i Recerca: Jornades Antoni Varés*. Girona, 16-18 novembre 2016. Girona: Ayuntamiento de Girona. Disponible en: https://bit.ly/3tjljAf [consultado 12-02-2024].

Fernández Rivero, J. A. (2004) *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: La imagen estereoscópica*. Málaga: Editorial Miramar.

Fernández Rivero, J. A. y García Ballesteros, M. T. (2022) El positivo en la fotografía topográfica del siglo XIX: Tamaños, formatos y autorías. En: Carballeda Camacho, M., de las Heras Herrero, B. y Pérez Rufí, J. P. (coords.) *Fotografía y cine: la construcción del recuerdo desde la imagen.* Madrid: Editorial Fragua, pp: 286-339. Disponible en: https://hcommons.org/deposits/item/hc:47399/ [consultado 21-05-2024].

Fernández Rivero, J. A. y García Ballesteros, M. T. (2017) *Descubriendo a Luis Masson: Fotógrafo en la España del XIX*. Málaga: Ediciones del Genal. Disponible en: https://bit.ly/3YmSEbC [consultado 12-02-2024].

Garófano Sánchez, R. (2005) *Gibraltar, sur de España y Marruecos en la fotografía victoriana de G. W. Wilson & Co*. Cádiz: Diputación Provincial.

Heilbrun, F. (1995) «Le tour du monde. Explorateurs, voyageurs et tourists». En: Frizot, M. (dir.) *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Bordas, Adam Biro, pp. 149-173.

Leit, I. (2007) «Topographical photography». En: Hannavy, J. *Encyclopedia of nineteenth- century photography*. London: Routledge, pp: 1395-1397.

Marion, A. (1870) «Catalogue initiateur aux procédés anciens et nouveaux, sels d'argent, ferro-prussiate et charbon», *Albums onglets pour coller les épreuves photographiques*. Paris, p: 173. Disponible en: https://archive.org/details/1870Catalogue_initiateur-BP46-4 [consultado 12-02-2024].

Wikipedia (2024) «Historia del ferrocarril en España». Mapa de la Red de Ferrocarriles españoles, siglo XIX (2024). Disponible en: http://bit.ly/3Ygop5O [consultado 21-05-2024].

Munárriz Ortiz, J. (1999) *La fotografía como objeto, la relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: https://bit.ly/3npLiUG [consultado 12-02-2024].

Piñar Samos, J. (2006) «Turismo emergente y mercado fotográfico en torno a la Alhambra (1842-1915)». En: Piñar Samos, J. *En la Alhambra: turismo y fotografía en torno a un monumento*, catálogo de la exposición (Centro Cultural de Caja Granada, del 8 al 31 de junio de 2006). Granada: Caja Granada - Junta de Andalucía Patronato de la Alhambra y el Generalife.

Torre Val, L. (2015) *Itinerarios fotográficos y territorios discursivos: el álbum de viajes como articulador de la imagen de España en el siglo XIX*. Tesis doctoral. Universidad de Navarra. Disponible en: https://dadun.unav.edu/handle/10171/61252 [consultado 12-02-2024].

Willumson, G. (2013) «El álbum fotográfico como artefacto cultural», *Papel Alpha. Cuadernos de fotografía*, 9-10, pp: 137-153.

LA FOTOTIPIA THOMAS: LA RECUPERACIÓN DE UN PATRIMONIO FOTOGRÁFICO DISGREGADO

José María Uría Fernández
Fundación Anastasio de Gracia
Ignacio Rubiera Álvarez
Sybaria Photo
Angélica Soleiman López
Sybaria Photo

Resumen

La Fototipia Thomas constituyó una de las líneas de producción y negocio de la conocida como Casa Thomas, fundada en 1882 por el impresor Joseph Thomas i Bigas (Barcelona 1852 - Berna 1910) quien se formó en las técnicas más innovadoras de impresión de su tiempo e, incluso, concibió nuevas formas para imprimir; especialmente en lo que respecta a la reproducción de la imagen fotográfica.

En el año 2015, el Centro Documental de la Fundación Anastasio de Gracia descubrió el destrozo que se estaba cometiendo sobre el archivo de la Fototipia Thomas, mediante su venta por partes en internet. Tras una ardua investigación, esta institución ha elaborado un mapa que recopila la ubicación de las disgregadas fracciones que aún existen del fondo, tanto en manos privadas como en entidades públicas. Ese año la Fundación logró realizar la compra de poco más de un 10 % de los negativos de acetatos para postales de la Fototipia Thomas. En 2018, la empresa Sybaria Photo se encargó de comenzar a evaluar y digitalizar los 6.743 negativos que hoy se encuentran conservados, custodiados y digitalizados en el Centro Documental de la Fundación Anastasio de Gracia. Toda la información se encuentra en la web www.fototipiathomas.es.

Abstract

Fototipia Thomas was one of the production and business lines of the company known as Casa Thomas, founded in 1882 by the printer Joseph Thomas i Bigas (1852, Barcelona/1910, Bern). A restless and perfectionist man, Thomas i Bigas was trained in the most innovative printing techniques that were being developed at the time and even devised new ways of printing,

especially with regards to the reproduction of photographic images.

In 2015, the Documentary Centre of Fundación Anastasio de Gracia discovered that the Fototipia Thomas' archive was being dismantled by selling the collection in lots on the internet. After an arduous investigation, this institution has drawn up a map that compiles the location of the scatered fractions of the collection that still exist, both in private hands and public entities. The Foundation has also managed to acquire a little more than 10 % of the working photographic negatives of the Fototipia Thomas' archive of postcard. In 2018, Sybaria Photo was commissioned to evaluate and digitize the 6,743 negatives that are now conserved, safeguarded and digitized in the Documentary Centre of Fundación Anastasio de Gracia. All the information is available at the website www.fototipiathomas.es

Palabras clave

Fototipia Thomas, archivo, digitalización, patrimonio, fotografía, España.

Keywords

Phototype, Thomas, archive, digitization, heritage, photography, Spain.

Introducción

En el año 2015, desde el Centro Documental de la Fundación Anastasio de Gracia, descubrimos que, a través de un conocido portal de subastas de internet, se estaba cometiendo un grave atentado contra un elemento del patrimonio documental[1] de nuestro país. Durante una rutinaria búsqueda de nuevas imágenes históricas para nutrir nuestra colección facticia sobre la industria y la construcción en España, hallamos el destrozo que, a plena luz del día, se estaba ejecutando sobre el archivo de la Fototipia Thomas.

Primero localizamos en la red un negativo en el que aparecía la fábrica de armas de Oviedo. Pensamos que se trataba de un único ejemplar, pero pronto salimos de nuestro error, al darnos cuenta de que aquella fotografía formaba parte de un conjunto de 1.579 imágenes, pertenecientes al archivo de la Fototipia Thomas, que estaban siendo vendidas, una a una, al mejor postor. ¡Adiós al sacrosanto principio de «procedencia» de la Archivística, que significa el respeto al «origen» y «al mantenimiento de la unidad» y la «integridad» (Heredia, 1991, pp. 33 y 34) de cualquier archivo!

[1] Artículo 49.1 de la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español: «Se entiende por documento (...), toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen, recogidas en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos. Se excluyen los ejemplares no originales de ediciones». Y en el punto 4 del mismo artículo, se dice: «Integran asimismo el Patrimonio Documental los documentos con una antigüedad superior a los cien años generados, conservados o reunidos por cualesquiera otras entidades particulares o personas físicas». Por tanto, los documentos fotográficos a los que nos referiremos estarían amparados por la ley.



Imagen 1. Imagen positivada a partir del cliché negativo número 9150, correspondiente a la serie de la Fototipia Thomas dedicada a la Fábrica Nacional de Armas de Oviedo. Según la descripción, correspondía a la *Escalinata de la puerta de forja*. Fotografía del Archivo Fototipia Thomas. Fundación Anastasio de Gracia. Signatura: ES 28079. AGF 6.01.01576.

Si, como en el caso de Thomas, rompemos la unión de los documentos fotográficos que formaron su archivo y lo vendemos en miles de partes, no podremos recomponer nunca más su historia. Cada negativo, que ha ido a parar a manos de un particular, pierde su sentido y significado original, quedando solo como una bella imagen del pasado que coleccionar. Imagen que, cuando en el devenir de los años sea heredada por los hijos de quienes las adquirieron, es muy probable que acabe en la basura o, con suerte, en algún mercadillo. En cambio, conservar el conjunto completo nos hubiera permitido reconstruir la historia de la industria de la postal en España y de una de sus empresas más importantes internacionalmente, a comienzos del siglo XX. Y, sobre todo, compartir y conservar un patrimonio fotográfico único e irrepetible.

Llegamos tarde

Tras contactar con el comerciante que estaba realizando la venta en internet —José Vicente Soriano—, conseguimos convencerle de dos cosas: que parara el destrozo que, consciente o inconscientemente, estaba haciendo al vender, pieza a pieza, aquel archivo; y que el Centro Documental de la Fundación Anastasio de Gracia le adquiriese el conjunto de lo que aún le restaba por liquidar. De esta forma, logramos salvar los 1.579 negativos de acetato que aún obraban en su poder.

Sin embargo, llegamos tarde, pues esa cantidad representaría poco más de 10 % del volumen total de clichés que conformaron el archivo de acetatos para postales de la Fototipia Thomas. Según las estimaciones que hemos podido

realizar, el volumen original de «planchas» negativas para la impresión de postales debió alcanzar las 12.000. Si a estas sumamos los negativos originales de cámara, de los cuales se obtenían los derivados para la impresión de las postales, esa cifra se duplicaría hasta 24.000[2].

Con los 1.579 negativos ya a salvo en el depósito de nuestro archivo, diseñamos un plan para su conservación y difusión, así como una investigación para localizar dónde habían ido a parar el resto de las imágenes.

Lanzamos una campaña de comunicación, en prensa nacional y regional, para divulgar la importancia del archivo recuperado y la necesidad de su conservación y con el fin de llegar a los coleccionistas privados que hubieran adquirido algún negativo por Internet, para que tomaran conciencia de lo que habían comprado y de su fragilidad.

Durante cuatro años, realizamos una intensa búsqueda de otros fragmentos del archivo original de Thomas que habían sido adquiridos por archivos públicos autonómicos, provinciales y municipales. Y, por último, procedimos a realizar un vaciado de toda la información relativa a cada una de las ventas registradas en la web de subastas, en la que incluimos imágenes de referencia de los negativos, fecha y precio de venta.

[2] De los negativos originales de cámara, en vidrio de 13 cm x 18 cm, a partir de los cuáles se produjeron los clichés en acetato, solo se conservan muy pocos en el Archivo del Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya.



Imagen 2. Muestra de los impactos en prensa nacional y regional sobre la Fototipia Thomas, en 2016, publicados en: *El País*, *El Diario Vasco*, *La Nueva España*, *Información*, *Ideal de Granada*, *Ideal de Jaén*, *Diario de León*, *La Voz de Galicia*, *Diario de Cádiz*, *Diario de Jerez* y *Europa Sur*, *Diario de Córdoba*, *El Periódico Extremadura* y *XL Semanal*.

Durante esa búsqueda, localizamos a uno de los propietarios iniciales del archivo de negativos para postales de la Fototipia Thomas, una vez se cerró la empresa: Agustín Moral, quien lo adquirió a mediados de los años 80 del siglo XX, en el Mercat dels Encants, en Barcelona. Aquí se produjo la primera gran división del fondo original, pues él se quedó con todos los negativos referidos a Cataluña y Madrid, y vendió los del resto de España al padre de José Vicente Soriano. Este último y su hijo serían los responsables de la lucrativa operación que ha destrozado este bien de nuestro patrimonio documental, disgregándolo en miles de unidades, que han ido a parar a manos de coleccionistas anónimos.

De los datos extraídos del portal de subastas, hemos documentado que, a lo largo de 15 años —entre 2006 y 2021—, los dos propietarios iniciales —Soriano y Moral— vendieron 3.594 imágenes. De este total, Soriano vendió a la pieza 2.370 clichés, generando un daño brutal a su futura conservación.

Por su parte, entre 2010 y 2016, Moral vendió 1.224 negativos a través de internet y a clientes directos. En su caso, la venta se realizó en conjuntos y no por unidades, agrupando los negativos por localidad, lo que ha evitado un daño mayor, pero no la dispersión en sí.



Imagen 3. Fotografía del Archivo Fototipia Thomas. Fundación Anastasio de Gracia. Signatura: ES.280179. AGF_6.1_02123.

Las ventas rotan

Gracias a la colaboración desinteresada de varios coleccionistas que se pusieron en contacto con el Centro Documental de la Fundación Anastasio de Gracia, sabemos que 147 negativos que fueron vendidos a través de Internet hoy se encuentran en manos de los propietarios que recogemos en la tabla 1.

Propietario	*Localidades*	*Cantidad de negativos*
Archivo Mollat Moya	Zaragoza	20
Juan Carlos Almazán	Benicàssim y Vila-real	3 + 9
José Luis Cintora	Zaragoza	15
Jerónimo Guilabert	Elche	42
Manuel Ordóñez	Zaragoza	21
Julio Reboredo Pazos	Lugo	21
José Antonio Torcida	Torrelavega	7
Javier Velázquez López	Zaragoza	1
José Claras Barney	Panticosa	8
Total		***147***

Tabla 1. Coleccionistas que adquirieron negativos de la Fototipia Thomas por internet. Fuente: elaboración propia a partir de los datos suministrados por sus propietarios.

Sin embargo, seguimos desconociendo el paradero de 3.248 clichés, aunque esperamos que, poco a poco, sus propietarios vayan revelando su ubicación, con el fin de asegurar la protección de este bien común de nuestro patrimonio. Sobre todo, teniendo en cuenta que hemos detectado la rotación en la venta de algunos de esos negativos. Es el caso de los de la empresa jabonera El Chino y La Montaña, de Torrelavega, que se vendieron por Internet en marzo de 2011 y, ese mismo año, su comprador los revendió a su actual propietario José Antonio Torcida.

Thomas, en los archivos públicos y privados

Dentro del desafortunado destrozo sufrido, tenemos el consuelo de que la mayor cantidad de sus imágenes ha ido a parar a instituciones públicas y privadas, que tienen como fin primordial la conservación del patrimonio documental.

- Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya: con cerca de veintidós mil objetos fotográficos de la empresa catalana, en su mayoría negativos originales de cámara, así como 3.508 negativos para postales.
- Centro Documental de la Fundación Anastasio de Gracia: con 6.743 negativos para la producción de postales, procedentes de los dos propietarios iniciales. Han sido

digitalizados con ayuda de la Subdirección General de Archivos Estatales y se pueden consultar en el Archivo Digital del Centro Documental.

- Biblioteca Koldo Mitxelena de San Sebastián: en 2005 adquirió 207 negativos de la provincia de Guipúzcoa a un coleccionista vasco. Según este, los había comprado a un coleccionista catalán en 1985, junto a otros 53 clichés de Álava —hoy, en el Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz Pilar Aróstegui— y 117 negativos de Bizkaia (según el vendedor, vendidos, en 2002, a una entidad vizcaína que no hemos podido localizar aún).
- Archivo Municipal de Toledo: con 199 negativos, comprados en Internet, entre 2008 y 2019.
- Archivo General de la Región de Murcia: adquirió directamente al coleccionista valenciano 120 clichés de las localidades de Cartagena, Murcia y Archena.
- Centro Documental de la Imagen de Santander: en marzo de 2011, logró 70 negativos de la capital cántabra: 11 clichés fueron vendidos por Carlos Monar que, a su vez, los habría comprado por internet; los otros 59 clichés se compraron a Joaquín Hernández, desconociendo la procedencia inicial de los mismos.
- Archivo Histórico Provincial de Huelva: compró a José Vicente Soriano 33 fotografías de la capital onubense.
- Archivo Municipal de Logroño: adquirió 27 clichés por resolución de la alcaldía del 14 de noviembre de 2002.
- Archivo Municipal de Pamplona: adquirió en 2022 al mismo propietario los 20 negativos que hoy conserva.

Tabla 2. Negativos para la producción de postales de la Fototipia Thomas, custodiados en archivos públicos y privados. Fuente: elaboración propia a partir de los datos suministrados por cada centro

Archivo	***Ubicación***	***N.º de negativos***
Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya	Barcelona	3.508
Centro Documental de la Fundación Anastasio de Gracia	Madrid	6.743
Biblioteca Koldo Mitxelena	San Sebastián	207
Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz Pilar Aróstegui	Vitoria	53
Archivo Municipal de Toledo	Toledo	199
Archivo General de la Región de Murcia	Murcia	120
Centro Documental de la Imagen de Santander	Santander	70
Archivo Histórico Provincial de Huelva	Huelva	33
Archivo Municipal de Logroño	Logroño	27
Archivo Municipal de Pamplona	Pamplona	20
Total		**10.980**



Imagen 4. Distribución de los clichés negativos de la Fototipia Thomas en archivos públicos y privados de España. El mapa muestra la importante dispersión de los documentos fotográficos por el territorio español, sin contar con las miles de piezas que han ido a parar a manos de coleccionistas particulares.

El extraño caso de la Fundación Municipal de Cultura de Valladolid

La garantía para la conservación futura de la mayoría de los negativos de la Fototipia Thomas depositados en archivos públicos cuenta con una alarmante excepción: la Fundación Municipal de Cultura de Valladolid.

Creada por el Ayuntamiento de Valladolid en 1982 y adscrita al Área de Cultura y Turismo, esta entidad pública lleva a cabo la gestión directa de todos los servicios de competencia municipal relacionados con la promoción y fomento de la cultura y las artes; pero no tiene atribuciones ni competencia en la conservación del patrimonio documental y fotográfico de la ciudad, según los propios Estatutos de la Fundación (BOPVA, 2018, p. 17). Sin embargo, en septiembre de 2010, la Fundación Municipal de Cultura de Valladolid compró 81 clichés originales de las postales que Thomas dedicó a la capital castellanoleonesa. Las imágenes adquiridas pertenecían a dos series: la numerada del 708 al 768, retrataba lugares y monumentos emblemáticos de la ciudad; la numerada del 4.490 al 4.520, dedicada a la antigua Academia de Caballería. Los negativos fueron restaurados y digitalizados y su contenido formó parte de una exposición en la Casa de Revilla, entre el 3 de septiembre y el 3 de octubre.

Desgraciadamente, hoy no queda nada de aquella acertada gestión de la Fundación Municipal de Cultura de Valladolid, que le permitió apropiarse de un patrimonio histórico fotográfico

único. Los negativos se han perdido irremediablemente. Según el periódico *El Norte de Castilla*, en julio de 2021:

> «Ni los anteriores ni los actuales responsables de la Fundación Municipal de Cultura, ni el director del Archivo Municipal, ni el comisario de aquella exposición, Ricardo González, saben dónde pueden estar los clichés, que el Ayuntamiento compró después de que hubieran "dormido durante casi cien años en la tienda de un viejo anticuario". "Seguimos indagando", es lo máximo que dicen (...)» (Vela y Miño, 2021, p. 12).



Imagen 5. Copia digital de uno de los negativos adquiridos y perdidos por la Fundación Municipal de Cultura de Valladolid. Corresponde a la iglesia de Santa María la Antigua.



Imagen 6. Imagen de la exposición realizada, en septiembre de 2010, por la Fundación Municipal de Cultura de Valladolid. Fotografía de Antonio Quintero, para *El Norte de Castilla*.

La reconstrucción virtual del archivo

Desde el Centro Documental de la Fundación Anastasio de Gracia, nos pusimos manos a la obra para coordinar con todos los centros públicos la información y referencias de las imágenes que se conservan. Con el apoyo tecnológico de Factoría Thekes, desarrollamos una web (www.fototipiathomas.es) que reúne toda la información sobre la historia de la Fototipia, características técnicas de los negativos y lugares donde poder consultar las imágenes que se conservan. La web incluye un inventario de todas las imágenes que se han vendido por internet, la fecha y el precio al que fueron vendidas. Las imágenes incluyen también los nombres de sus actuales propietarios, cuando los coleccionistas autorizan a facilitar dicha información.

Esta web tiene como misión poner en valor el patrimonio fotográfico que ha sido disgregado y reunirlo de forma virtual; ejercer de guía de archivos para que el usuario pueda localizar y consultar los negativos que se conservan; y servir de registro de los coleccionistas que conservan negativos, para evitar su pérdida.

Estudio previo, intervención, reproducción digital y propuesta de preservación

En febrero de 2018 la Fundación Anastasio de Gracia solicitó a Sybaria Photo realizar una valoración de los negativos de

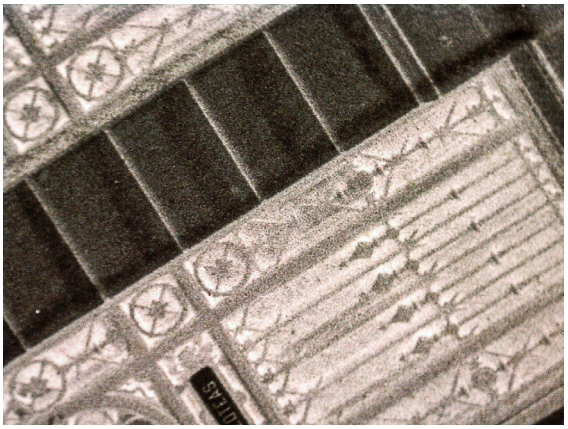


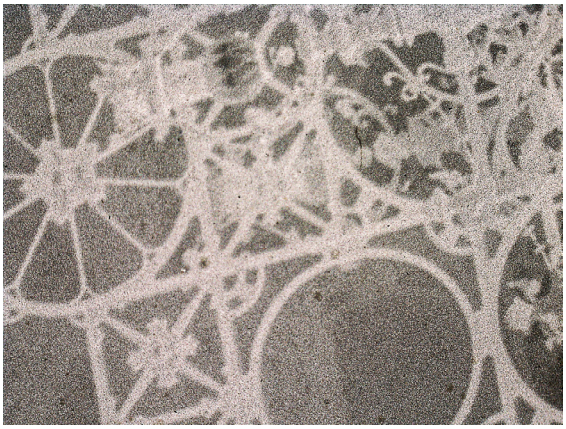
Imagen 7. Portada de la web de la Fototipia Thomas, con la que se reconstruye de forma virtual el archivo original de la sección dedicada a la producción de postales de Thomas.

la Fototipia Thomas antes de proceder a su digitalización. La primera inspección permitió concluir que este singular archivo se compone de negativos en blanco y negro, con soporte de nitrato o acetato y emulsión de gelatina de plata con máscaras inactínicas y restos de cintas adhesivadas, tanto de papel como de aluminio-metal, en muchos casos. También se observaron las siguientes características y patologías:

- Bases ligeramente amarillas.
- Cajas con nitratos en descomposición.
- Sulfuraciones avanzadas.
- Bases con emulsiones craqueladas.
- Deterioros asociados a la naturaleza de los soportes, comodeformaciones dimensionales y pérdidas de planeidad.
- Elementos aportados como máscaras con pérdida de adherencia.
- Óxido reducción, fundamentalmente perimetral.

En estudios anteriores sobre materiales fototípicos, las tramas que se aprecian bajo microscopio a 180x presentan una reticulación similar a la estructura cerebral. Sin embargo, las encontradas en los negativos de este fondo, no son así, aunque ello no nos permite descartar que no hayan sido usados en el proceso fototípico (imágenes 8 y 9).





Imágenes 8 y 9. Detalles ampliados de dos negativos del Archivo de la Fototipia Thomas de la Fundación Anastasio de Gracia.

Los negativos permanecían en los contenedores originales en los que fueron adquiridos: cajas de cartón de 9,5 x 10,5 x 16,0 cm, forradas en papel verde con tiradores de latón, aptas para albergar negativos de 10 x 15 cm. Se encontraban separados por localidades mediante papeles ordinarios actuales, separación claramente reciente (imagen 10).



Materiales y características

Para poder atender correctamente a su conservación, hay que conocer los materiales que componen las imágenes fotográficas. Los negativos para postales de la Fototipia Thomas tienen las siguientes características:

- Imágenes negativas conservadas sobre soportes de nitrato en su mayoría o diacetato de celulosa. El nitrato se comenzó a usar como soporte para fotografía en 1889. Se trata del primer sistema de película flexible que, aún a pesar de sus ventajas, acarreaba también ciertos «peligros». El nitrato de celulosa, en condiciones de extremo calor, puede entrar en combustión, con el consiguiente riesgo para la integridad de las colecciones que poseen estos soportes. Idealmente deben conservarse en «almacenamiento en frío» —por debajo de 0 °C— y su protección primaria debe permitir una buena «respiración» del material para evitar que los gases se concentren y puedan incendiarse.

  Por otro lado, el diacetato de celulosa inició su comercialización en 1935, y podemos ver cómo gran parte de este fondo se compone de negativos «de acetato». Estos soportes presentan otra patología: «el síndrome del vinagre», llamado así por el característico olor que desprende el soporte cuando se degrada, al emitir gases de ácido acético, lo que exige la segregación de los negativos que presenten este deterioro para garantizar la estabilidad y preservación del resto del fondo.
- Emulsión de gelatina. La gelatina es un agente emulsionante con gran sensibilidad a la luz, que favorece tiempos de exposición cortos en la captación fotográfica. Pero se trata de un elemento orgánico que, sometido a condiciones inadecuadas de temperatura y humedad, puede degradarse fácilmente desvirtuando la imagen que en ella se contiene.
- Máscaras inactínicas y retoques en grafito. En los primeros cien años de la fotografía era muy común que tanto las lentes usadas en la construcción de los objetivos como la «consistencia» en la producción de emulsiones hiciera necesario que ciertas partes de la escena recibiesen más luz, pero al no ser esto posible, una vez conseguidos los negativos se enmascaraban los cielos para oscurecerlos; de ese modo, en la postal se podía conseguir un cielo totalmente limpio. Igualmente, aparecen retoques hechos con grafito, cuya utilidad es «remarcar/afinar» las formas para que tengan más presencia en la impresión.
- Cintas de papel o metalizadas. Vestigios de la unión para conseguir la colocación a registro de ambos soportes.

Imagen 10 (p. anterior). Cajas originales de archivo, con los separadores por localidades, en papel ordinario, seguramente no originales.

El proceso de limpieza, digitalización y reacondicionamiento se realizó en tres fases: primera, de mayo de 2018 a febrero de 2019; segunda, entre enero y noviembre de 2020; culminación de la mayor parte del trabajo, marzo de 2023; estando pendiente el informe final a fecha actual.

Intervención

En general, las placas estudiadas presentaban un estado bueno de conservación. Aquellas pautas de deterioro que se consideraron graves (rotura, sulfuración, redox avanzada) no son reversibles y, por tanto, solo fue necesaria la segregación cuando los gases que exuden puedan afectar al resto de placas, un acondicionamiento específico, con materiales adecuados y la creación de algunos aditamentos para asegurar su correcto almacenamiento (apoyos, separadores, etc.) e indicaciones en el sobre, o simplemente la anotación necesaria para llevar a cabo un seguimiento anual de control de estado y evaluar si se presentan avances en los deterioros. Por tanto, la intervención en casi todos los casos se limitó a la limpieza superficial mediante golpe de aire o brocha de pelo suave (tipo japonesa), la eliminación de depósitos o concreciones en superficie, resto de cintas/adhesivos (imagen 11), cuando el estado era malo y podía afectar al resto de la imagen (generar abrasiones, polvo, suciedad, bordes cortantes, etc.). Antes de proceder a su digitalización, se registraron las inscripciones presentes, tanto en la placa como en los papeles que las agrupaban.

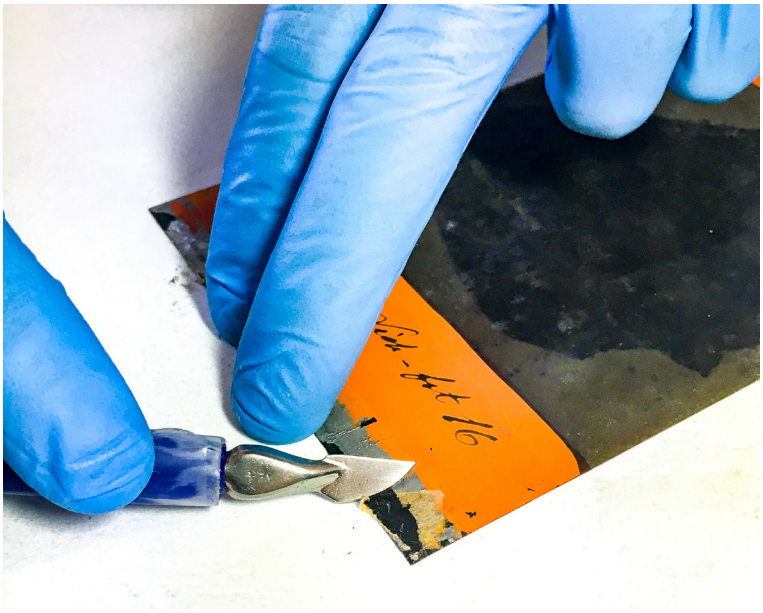


Imagen 11. Detalle del proceso de eliminación de restos de cinta metalizada.

Al comenzar la limpieza y reubicación, se anotaron solo aquellos deterioros que pudieran tener una evolución, y estados de limpieza, roturas, etc. Se indicaron también procesos en los que se había eliminado algo de la placa (concreción, adhesivo, cinta). Conforme a los principios deontológicos de la conservación, todas las intervenciones que modificasen la morfología del artefacto se llevaron a cabo cumpliendo con el principio de reversibilidad.

Sin embargo, después de las primeras doscientas-trescientas placas detectamos la necesidad de obtener más información relativa a la técnica, procesos y deterioros existentes y se generó un listado más detallado de las patologías encontradas, con el que se extrajeron datos estadísticos de su aparición.

Deterioros y estadística

Dentro de los deterioros de los materiales fotográficos, existen tres tipos fundamentales de factores: biológicos (microorganismos, hongos, moho, etc.), físicos (roturas, arrugas, arañazos, exfoliación, etc.) y químicos (oxidación, reducción, hidrólisis ácida, sulfuración, borrado fotoquímico, amarilleamiento, etc.).

Deterioros observados	***N.º de originales (cerca de 4.000 u.)***
Redox (en diferentes fases)	2.345
Abrasiones	148
Delaminaciones	250
Roturas/Pérdidas	291
Indentaciones	332
Deterioros de la laca	323
Amarilleamientos	188
Opacidad	902

Tabla 3. Resumen de la incidencia de deterioros o patologías encontradas durante las primeras dos fases

Teniendo en cuenta que no sabemos a ciencia cierta el origen, la procedencia de los negativos, ni dónde o cómo han sido almacenados, debemos asumir que resulta imprescindible el mantenimiento de un control de todo el fondo.

Cabe resaltar la existencia de 54 placas sulfuradas, 96 en peligro inminente de sulfuración y 90 con el soporte muy deteriorado de este extenso fondo. Algunos de los deterioros más abundantes son:

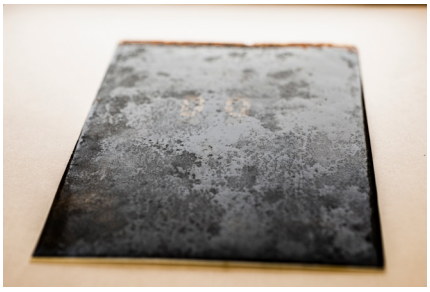
- Placas con deformaciones (combadas/alabeadas) (imagen 12).
- Redox puntual, perimetral y/o avanzado (imagen 13).
- Roturas y/o pérdidas (imágenes 14 —rotura— y 15 —pérdidas—).

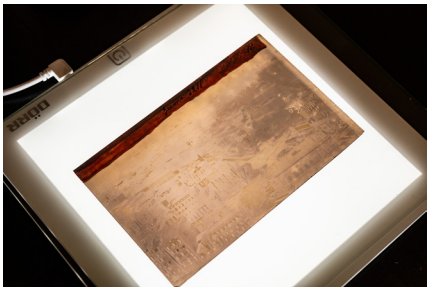
- Existencia de máscaras inactínicas y/o grafito (imágenes 15 —máscara— y 16 —grafito—).
- Deterioro de aspecto lechoso (imagen 17).
- Presencia de cintas metálicas y de papel (imagen 18).
- Placas con diferentes grados de sulfuración (imagen 19).
- Placas con pérdidas de legibilidad (imagen 20)
- Placas con soporte muy frágil.












Proceso de captura digital

Tras las oportunas pruebas iniciales y basándonos en experiencias en anteriores fondos con contenidos y características similares, se consideró la siguiente dotación técnica como óptima:

- Cuerpos de cámara Nikon D3X y D800 con doble ranurado de tarjetas de memoria.
- Óptica Micro Nikkor 60 mm. f: 2.8.
- Mesa de luz led, calibrada para luz día, IRC >95 % con cristal superior (sin tintado de plomo).
- Carta de Color IT8 para la correcta calibración de la exposición y los colores.
- Soporte estático de cámara.
- Disparador de cable.
- Elementos de limpieza (brochas, aire soplado y eliminador de estática).
- Elementos de supresión de brillos y reflejos.
- Monitor de alta gama calibrable por *software* NEC Spectraview.
- *Software* de procesado digital de imágenes (Adobe Photoshop y Lightroom).
- NAS de almacenamiento de datos propia.

Espacio y flujo de trabajo

Además, se determinó una serie de protocolos y flujos de trabajo. De cara a la digitalización se escogió un espacio con control de temperatura y sin corrientes de aire exterior. Se puso atención a los sistemas de iluminación para evitar brillos y reflejos. Por el mismo motivo, el operador de cámara trabajó con guantes negros y ropa oscura.

A continuación, se realizaba una captura de referencia de la mesa de luz, tras cinco minutos de encendido, con carta de color y, sobre la misma, se verificaba el estado de limpieza del sensor de cámara. Se hacía una inspección ocular para confirmar el estado y se efectuaba una última limpieza superficial mediante aire impulsado y un eliminador de carga estática. Se procedía a la ubicación de la pieza sobre la mesa de luz y bajo el cristal y, tras las correcciones de encuadre y evaluación de la exposición, se realizaba la captura activando el obturador mediante un cable de disparo y elevación previa del espejo. Se revisaban resultados en pantalla y se decidía si procedía el disparo con diferentes valores de exposición. Se registraba el número de captura en la base de datos y se añadían los comentarios que

(P. anterior, de izquierda a derecha y de arriba abajo):

Imagen 12. Negativo con alabeo y distorsiones dimensionales.

Imagen 13. Detalle de deterioro por reducción-oxidación.

Imagen 14. Detalle de deterioro por rotura.

Imágenes 15 y 16. Máscara opaca inactínica —en color naranja— y retoque realizado a mano, en grafito.

Imagen 17. Detalle de deterioro de la laca.

Imagen 18. Detalle de restos de cinta metalizada.

Imagen 19. Placa negativa con deterioro generalizado por sulfuración avanzada, sobre mesa de luz.

Imagen 20. Detalle de deterioro de la laca y sulfuración que compromete la legibilidad de la imagen.

fueran necesarios. Tras ello, se reintegraba la pieza en su sobre definitivo, se cerraba y se guardaba en las cajas de conservación.

La toma se realizaba siempre por el lado del soporte de forma que se respetase la lateralidad real de la imagen. En algunos casos puntuales, detectamos que los originales no seguían la pauta normal (estando indicado en muchos casos en la misma placa), por lo que había que prestar atención en la revisión correspondiente para asegurar que el registro se había efectuado por el lado correcto.

En caso de que los originales contuviesen inscripciones, se realizaban tomas del recto y verso (para posterior uso en la descripción). También se digitalizó toda la documentación adjunta (cajas originales, hojas de listados, carpetas contenedoras, portadas de álbumes, etc.) para dar contexto al trabajo.

Los archivos obtenidos diariamente se volcaban en un repositorio digital privado desde donde se procesarían posteriormente.

Procesado de imágenes y archivos de entrega

Las imágenes contenidas en el repositorio se sometieron a un procesado posterior mediante Photoshop y Lightroom en monitor NEC de alta gama calibrable por *software* y con cobertura del 99 % del espacio de color Adobe RGB 1998, que permitió eliminar manchas añadidas, realizar recortes de encuadre, ajustes al espacio de color requerido y leves correcciones de exposición que garantizasen la mejor comprensión de las imágenes del fondo.

Por último, tras el procesado, se generó una secuencia de salida de formatos de archivo según los requisitos marcados por el Servicio de Reproducción de Documentación de los Archivos Estatales. Cada uno se entregó en una carpeta con el código asignado por el Ministerio (ES.280179.AGF_6.1_xxxxx), conformando un total de 3 carpetas con nombres distintos por cada original con nombres distintos. En total 20.229 carpetas que se generan gracias al uso de *scripts*.

Para evitar errores derivados de la producción de tantos registros, así como los archivos de entrega, resultó imprescindible la creación de un protocolo de seguridad: el doble ranurado de las tarjetas de memoria de cámara se configuró en espejo, de modo que cada captura quedaba registrada en ambas. A su vez, los archivos generados a lo largo de la realización del proyecto se fueron almacenando en una NAS *off-site* que poseía una copia de seguridad incremental externa, que se ejecutaba cada veinticuatro horas, de forma que las versiones de

archivos producidos en días previos permanecían almacenadas sin ser sustituidas por el diario. Además, cada día se duplicaba la información en un disco SSD externo.

Almacenamiento

Tras la captura con cámara, se procedió a la reubicación en fundas de cuatro solapas para negativos sin reserva alcalina, fabricados con papel de conservación fotográfico de 90 g/m^2, libre de ácido y de lignina, y que cumplen con todos los parámetros para asegurar la permanencia del objeto (DIN ISO 9706/PAT /ANSI IT9.16).

En el exterior del sobre se apuntaban diversos datos, tales como el número de caja de archivo definitivo, el número *curren,* seguido de la referencia que aparece en el propio negativo. Finalmente, en el caso de que existiesen roturas, pérdidas o una fragilidad especial, se anotaba también para advertir del peligro a quienes necesiten manipular el sobre con posterioridad.

Las cajas definitivas de almacenaje son cajas tipo Lid, con tapa separable, fabricadas con cartón de conservación Premier™ de 1300 micras color gris (exterior)/blanco (interior), pH 7.5-9.5 con reserva alcalina, conforme ISO 9706 y PAT/ISO 18916. Medidas interiores 108H x 150W x 330L mm para negativos de 10 x 15 cm.

Conclusiones

La triste historia archivística de la Fototipia Thomas revela varias cuestiones sobre las que deberíamos reflexionar colectivamente:

1. Que es imprescindible que la ciudadanía de nuestro país tome conciencia sobre la necesidad de conservar el patrimonio documental y fotográfico.
2. Que las entidades dedicadas a la conservación de la documentación histórica deberíamos articular métodos y controles que impidan que un fondo documental o fotográfico, como en este caso, se divida y disgregue en varias partes. Volvemos a citar el sagrado principio de respetar la unidad del archivo.
3. Y que nuestra legislación tiene aún que evolucionar para impedir que se repitan actuaciones como esta, en la que una persona ha obtenido un importante lucro —estimamos entre 60.000 € y 70.000 €[3]—, a costa de despedazar la historia de todos.

Desde el punto de vista técnico, hemos visto que la posibilidad de pérdida por deterioro de estos «incunables» existe, pero puede ser evitada gracias a los conocimientos especializados

[3] Cálculo realizado a partir de la suma de las ventas realizadas a través de internet.

de profesionales formados para custodiar y almacenar adecuadamente estos objetos, en función de su composición.

La labor de los especialistas es detener o por lo menos ralentizar una degradación, pero, sobre todo, evitar que esta comience. Y en el fondo Thomas se han encontrado:

1. Un 1,5 % de placas afectadas por un problema de sulfuración, que no es reversible y que afecta a la legibilidad de la imagen.
2. Casi un 2 % que deben ser controladas periódicamente, porque la afección de la sulfuración está a punto de comenzar y solo se puede ralentizar el progreso, pero no detener. En estos casos, las imágenes no se digitalizan de modo perfecto, pero se pueden obtener imágenes bastante adecuadas.
3. Finalmente, poco más de un 2 % tiene deteriorado en diversos grados el soporte sobre el que se deposita la imagen, y con la consiguiente fragilidad, lo que supone que una mala manipulación puede fracturarlos y producir pérdidas de partes de esa imagen (esquinas, etc.).

Bibliografía

Adelstein, P. Z. (1977) «Manufacture and Physical Properties of Film, Paper, and Plates». En: Sturge, J. M. (ed.) *Neblette's Handbook of Photography and Reprography*New York: Van Nostrand Reinhold, pp. 127-147.

Belmonte, A. (2015) *Josep Thomas i Bigas, pionero de las técnicas fotomecánicas. La revista artística ilustrada en Cataluña (1880-1910)*. Trabajo final de Máster. Universidad de Barcelona.

Provincia de Valladolid (BOPVA 2018). «Aprobación definitiva de la modificación del reglamento regulador de la Fundación Municipal de Cultura». *Boletín Oficial de la Provincia de Valladolid*, 31 de diciembre de 2018, núm. 250, pp. 14-35.

Contreras, M. A. y Martínez, A. (2020) «Un viaje al Jaén de hace un siglo», *Ideal de Jaén*, 10 de marzo, pp. 6-7.

Eastman Kodak (1998) *Safe Handling, Storage, and Destruction of Cellulose Nitrate Based Motion Picture Films*. Publication H-182. Rochester, NY: Eastman Kodak.

Fraga, X. (2016) «Postales que viajan a través del tiempo», *La Voz de Galicia*, 13 de marzo, p. 46.

Gancedo, E. (2016) «Cajas llenas de historia visual», *Diario de León*, 13 de marzo, pp. 58-59.

Gómez, L. (2016) «El caso de las postales perdidas», *XL Semanal*, 10 de abril, pp. 20-24.

González, A. J. (2016) «Negativos de la memoria», Zoco, *Diario de Córdoba*, 10 de abril, pp. 2 y 3.

Guerra, G. (2016) «Un pasaporte impreso al siglo XX extremeño», *El Periódico Extremadura*, 10 de abril, pp. 10-11.

Guilabert Requena, J. y Sepulvre Sánchez, R. (2007) *Historia de la tarjeta postal en Elche. Memoria gráfica de la ciudad, 1897-1957*. Alcoy: Ediciones Tívoli.

Heredia Herrera, A. (1991) *Archivística general. Teoría y práctica*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

Horvath, D. (1988) *The Acetate Negative Survey: Final Report. Topics in Photographic Preservation* (2) Washington DC: Photographic Materials Group, American Institute for Conservation, pp. 25-39.

Information Leaflet on the Care, Handling, and Storage of Photographs - Collections Care - Resources | Preservation | Library of Congress (loc.gov).

España. Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. *Boletín Oficial del Estado*, 29 de junio de 1985, n.º 155, pp. 20342 a 20352.

Lavedrine, B. (1990) *La conservation des photographies*. París: Presses du CNRS.

López, J. A. (2016) «Postales que guardan la memoria», *Diario de Cádiz*, 20 de marzo, pp. 38-39.

Mangas, M. (2016) «Memoria rescatada de Gipuzkoa», *El Diario Vasco*, 2 de marzo, p. 54.

Marqués, M. S. (2016) «Imágenes del pasado lejano de Asturias», *La Nueva España*, 4 de marzo, pp. 82-83.

Martínez, A. (2016) «La Granada en la Fototipia Thomas», *Ideal de Granada*, 12 de marzo, pp. 12-13.

Morales, M. (2016) «Fotos salvadas para la memoria», *El País*, 29 de febrero, p. 27.

Prado, Á. (2016) «La vida de postal de hace un siglo», *Información*, 5 de marzo, p. 72.

Puglia, S. T. (1989) «Negative Duplication: Evaluating the Reproduction and Preservation Needs of Collections», *Topics in Photographic Preservation*, 3, 123-134.

Vela, V. y Miño, V. M. (2021) «Las postales perdidas de un patrimonio único», *El Norte de Castilla*, 18 de julio, pp. 12-13.

FOTOGRAFIAR LO INVISIBLE. UN ANÁLISIS DE LA IMAGEN CONSTRUIDA EN EUROPA A TRAVÉS DE FOTOGRAFÍAS Y TARJETAS POSTALES DE LA COLECCIÓN DE WILLIAM A. CHRISTIAN JR. (1895-1920)

José Gómez Isla
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Entre finales del XIX y principios del XX comenzaron a representarse fotográficamente aspectos intangibles (como lo sobrenatural, las emociones o los afectos), utilizando como vehículo de difusión privilegiado un medio cada vez más popular: la tarjeta postal. Buena parte de la colección de imágenes del antropólogo William A. Christian Jr. data precisamente de ese periodo. Las circunstancias socioeconómicas, políticas y culturales de esa Europa finisecular generaron una abundante iconografía destinada a construir relatos fotográficos en torno a la experiencia de la evocación, la espiritualidad o la plasmación de sentimientos y valores éticos. Esos relatos se materializarían mediante complejas puestas en escena y tratamientos de laboratorio largamente ensayados por el pictorialismo anterior.

Las grandes migraciones en Europa y el estallido de la I Guerra Mundial potenciarían una narrativa que utilizaba a menudo efectos de cámara y laboratorio para representar al familiar «ausente», forzado a separarse de sus seres queridos. Muchos de esos constructos fotográficos remitirían igualmente a metáforas abundantemente utilizadas por el arte pictórico precedente. Entre escenografías y procesos técnicos, proliferaría una retórica fotográfica de los afectos y la espiritualidad, así como de otros conceptos y virtudes vinculados con los personajes retratados.

En esta colección también podemos encontrar una amplia representación de fotos de álbumes familiares de esa época que no compartían el carácter público y moralizante de la tarjeta postal. Aunque técnicamente menos elaboradas, esas fotos utilizaron recursos similares a los de la postal para integrar en sus retratos de grupo a los seres queridos alejados físicamente del núcleo familiar. Aunque también se evocaba la figura del

«ausente», en otros casos el objetivo consistía en reintegrar a ese ser querido como si hubiese posado ante la cámara junto al resto del grupo.

Abstract

Between the end of the 19th and the beginning of the 20th century, intangible aspects (such as the supernatural, emotions or affections) began to be represented photographically, using the popular postcard as a privileged visual medium. Most of the images from the anthropologist William A. Christian, Jr.'s collection date from this same period. The socioeconomic, political and cultural circumstances of that turn of the century in Europe generated a profuse iconography in order to build photographic stories about evocative experiences, spirituality or emotional expressions and ethical values. These stories materialized through complex mise-en-scène and photography lab manipulations long rehearsed in the previous pictorial tradition.

The great migrations in Europe and the outbreak of the First World War promoted a narrative that often used camera and laboratory effects to represent many "absent" family members, forced to separate from their loved ones. Many of these photographic constructs would also refer to metaphors abundantly used by previous pictorial art. Between stage designs and technical processes, a photographic rhetoric of affections and spirituality proliferated, as well as other concepts and virtues linked to the portrayed characters.

In this collection we can also find a wide representation of photos from family albums from that time that didn't have the public and moralizing nature of the postcard. Technically less elaborate, these photos used resources similar to those of the postcard to integrate loved ones physically distant from the family nucleus into their group portraits. Although the "absent one" figure was also evoked, in other cases the main goal was to reintegrate those family members as if they had posed in front of the camera together with the rest of the group.

Palabras clave

Tarjeta postal, figura del ausente, espiritualidad, manipulación fotográfica, puesta en escena, álbum de familia.

Keywords

Postcard, absent figure, spirituality, photographic manipulation, staging, family album.

Introducción. Innovaciones técnicas y sus creencias asociadas: la creencia popular en el poder «ilimitado» de la cámara

La cámara fotográfica se reveló tempranamente como un artefacto privilegiado para plasmar en imágenes los principios mismos del positivismo. Como herramienta dotada de automatismos, no parecía estar sometida —al menos aparentemente— a la subjetividad o sesgo del fotógrafo. Así, la cámara se erigiría a mediados del XIX en el instrumento científico de visualización por antonomasia (Daston y Galison, 2007), gracias a la nitidez y fidelidad de detalles de las imágenes que generaba.

Pero el medio fotográfico no solo se circunscribió a la representación gráfica del mundo sensible, sino también a la plasmación de cuanto quedaba fuera de nuestro alcance visual. Desde la segunda mitad del XIX la cámara se asoció con instrumentos ópticos de mayor alcance (allí donde el ojo no llegaba) como el telescopio o el microscopio (Bentley, 1903; Kerr, 1909; Vaucouleurs, 1961).

De igual modo, y a medida que aumentaba la velocidad del obturador y la fotosensibilidad de los soportes, la fotografía comenzaría a utilizarse también para registrar instantes imperceptibles en apenas milésimas de segundo (Smith y Sidney, 1940). Esa capacidad para representar mundos inéditos, ya fuese por vía del registro microscópico o astronómico, o gracias a la instantaneidad del disparo ultrarrápido, otorgaría a la cámara una capacidad inigualable para hacer visible lo invisible. Las posibilidades de estos recursos de captura serían cruciales para entender no solo cómo funcionaba el medio sino, sobre todo, para saber qué hacer con él (Flusser, 1983).

Los frecuentes «ruidos mecánicos», o «fallos técnicos» [sic.], —como el desenfoque, la borrosidad de un sujeto movido, el barrido visual de la cámara, la trepidación o la doble exposición, por ejemplo—, desechados por fotógrafos ortodoxos, serían utilizados desprejuiciadamente por otros más creativos que recurrirían al amplio espectro de recursos visuales y «supuestas anomalías» que la técnica fotográfica producía, difiriendo abiertamente de la percepción del ojo humano: «La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia» (Benjamin, 1931; 1973, p. 67). La paulatina incorporación de esos «ruidos» de forma voluntaria e intencional produciría nuevos códigos

de lectura específicamente fotográficos y, en consecuencia, nuevos modos de alfabetización visual (Costa, 1977).

Con el mismo afán con el que la fotografía científica comenzaba a revelar universos inéditos para la época, muchos otros fotógrafos incorporaron de forma natural a sus imágenes muchos de estos «efectos» técnicos con los que se distanciaban de la percepción humana. Invisibles para nuestros ojos, estos efectos aparecían con cierta frecuencia en las imágenes fotográficas. La paulatina incorporación de efectos extraños (convertidos ahora en signos visuales), que contrastaba con el universo realista del resto de la imagen, favorecería la construcción narrativa de los nuevos relatos fotográficos distanciándolos cada vez más de otros medios visuales como la pintura o el dibujo.

Sin embargo, esta nueva alfabetización fotográfica sería lenta, ya que el espectro de propuestas también iría aumentando a lo largo del XIX, encadenando una innovación técnica tras otra. En aquellas fotografías tempranas surgían con frecuencia apariciones fantasmales o seres translúcidos, borrosos, desvaídos y sin nitidez, o bien elementos móviles registrados como estelas fugaces. Como sabemos, estas «apariciones» fueron producidas por múltiples factores de tipo técnico: la sobreimpresión de varios disparos sobre un mismo negativo, la subexposición intencionada o los largos tiempos exposición de la placa que registraba el movimiento de las cosas. Muchos de estos efectos fueron asociados ingenuamente a la presencia de espíritus o fantasmas que el ojo no era capaz percibir por observación directa:

> The coming together of photography and spirit allied modern technology to ancient belief and apparatus to apparitions, reconciling reason to religion (...) They also united two expressions of faith: one in the existence of invisible realities, the other in the camera's indiferent eye and unerring ability to arrest the truth[1] (Harvey, 2007, p. 7).

Durante aquellas primeras décadas, fueron frecuentes las placas fotográficas donde surgían «espectros» semitransparentes, o incluso el aura del propio retratado. Entre los adeptos al «espiritualismo»[2] (Kong, 2011) fue común pensar que el alma, o la energía que esta desprendía, podía ser capturada fotográficamente, suspendida flotando cerca del retratado (imagen 1). En consecuencia, la fotografía de espíritus gozaría de cierto predicamento, sobre todo entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Es más, para algunos fotógrafos de la época esta práctica se acabaría convirtiendo en un negocio muy lucrativo.

[1] «La asociación entre fotografía y espíritu vinculó técnicas modernas y creencias antiguas, aparatos y apariciones, reconciliando la razón con la religión (...) También aunó dos enunciados de fe: uno hablaba de la existencia de realidades invisibles, y el otro, de la impasibilidad del ojo de la cámara y su capacidad infalible para fijar la verdad» (Harvey, 2007, p. 7).

[2] El espiritualismo fue un movimiento con fuertes tintes religiosos que se propagó por Europa entre las décadas de 1840 y 1920 aproximadamente, y que promulgaba la creencia en la mediación y el contacto de personas ultrasensibles con el espíritu de los muertos. Curiosamente, apenas un año antes de su fundación, en 1839, se había dado a conocer públicamente el descubrimiento de la fotografía.



Imagen 1. Carta de visita de hombre joven con espíritu árabe. París, siglo XIX. Buguet Succeseur, Artiste Peintre Photographe.

En 1861 (...) un grabador de Boston anunció que había descubierto una forma satisfactoria de fotografiar fantasmas. Miles de fotografías mostraron la confraternización de los vivos con los muertos, un alivio para los que tenían inclinaciones espiritualistas y un filón financiero para los que estaban dispuestos a manipular la tecnología fotográfica de la doble exposición (Batchen, 1997; 2004, pp. 208-209).

De hecho, durante esta época hubo fervientes e ingenuos defensores de la llamada «fotografía de hadas» o «fotografía animista». Un caso especialmente memorable fue el de las llamadas *Hadas de Cottingley*, una serie de cinco fotografías realizadas entre 1917 y 1920 por las niñas Elsie Wright y Frances Griffith. Las protagonistas no confesarían el trucaje al que sometieron a estas imágenes hasta 1981 (Harvey, 2007, pp. 130-133).

Llevaría décadas alfabetizar a los legos en la materia para evitar lecturas erróneas, seducidos por esos «trucos» fotográficos (como si de un primitivo Photoshop se tratase). No resultaría fácil educar el ojo del espectador para evitar el engatusamiento de aquellos fotógrafos que se jactaban de su poder para fotografiar el espíritu de familiares desaparecidos, el aura de cualquiera que ingenuamente acudiera a retratarse al estudio, o el halo de energía que este pudiera desprender[3]. A través de la doble exposición (disparando dos veces sobre un mismo negativo), un fotógrafo avezado podía incorporar a la imagen una supuesta aparición fantasmal o un alter ego —semitransparente, subexpuesto o borroso—, visible en su vaporosa inmaterialidad, que contrastaba con la corporeidad del resto de la escena.

La fe que el público depositaba en la cámara, fuertemente instalada en la conciencia colectiva, redobló sus esfuerzos por demostrar que lo sobrenatural, lo espiritual e incluso lo divino podía ser fotografiado. El registro científico de lo oculto, mediante los rayos X descubiertos por Wilhelm Röntgen, no llegaría hasta finales del siglo XIX (1895). Sin embargo, algunos fotógrafos seguirían sirviéndose durante décadas de trucajes y efectos fotográficos (de toma y de laboratorio) para satisfacer esa necesidad narrativa de hacer visible lo invisible.

A pesar de la fascinación que ejercían estos efectos «mágicos», la fotografía, al igual que en su día la pintura (según la célebre fábula de Plinio el Viejo), pasaría a convertirse desde su inicio en hija predilecta de la nostalgia (Debray, 1992, p. 34). El auge que experimentaría el retrato, desde el momento en que la fotografía se hiciera pública en 1839, obedecía a esa necesidad social de traer al espacio-tiempo presente al ser querido ausente, ya fuese debido a la distancia física del ser amado, o a su pérdida definitiva cuando le alcanzaba la muerte.

Desarrollo. El poder evocador de la imagen

Un periodo histórico donde se exacerbó el gusto por representar los afectos entre seres queridos —fuesen o no de este mundo— es el periodo que abarca la colección de William

[3] El «efecto corona», que captaba la energía que desprende un cuerpo sometido a una corriente eléctrica, fue registrado por primera vez con aplicaciones científicas gracias a la «cámara Kirlian», patentada en 1939. Este efecto podría ser asimilado al concepto clásico de «aura», aunque, por supuesto, ya sin las connotaciones animistas de las que gozó la fotografía a principios del XX.

A. Christian Jr. La fotografía se convierte en esta colección en el medio visual preferido para satisfacer ese deseo del reencuentro entre mundos y seres distantes, sobre todo a partir de la aparición de un medio tan popular como la tarjeta postal. Con ella se conseguiría aunar fácilmente texto e imagen: el mensaje visual junto al pie de foto o, en su defecto, la dedicatoria emotiva.

La intención última era dar forma visual a los vínculos afectivos, al anhelo del reencuentro entre seres añorados, o a la fusión entre lo terrenal y lo espiritual, mediante la conexión entre la familia y el alma de un antepasado desaparecido. En todo caso, la tarjeta postal, de principios del XX, se erigiría en el vehículo óptimo para difundir esa nueva iconografía del relato familiar o el pasaje devoto. En muchas postales, el fotógrafo-laborante incorporaría trucajes técnicos de laboratorio a una escena ya previamente teatralizada en la toma. Reflejar simbólicamente los afectos entre seres queridos, separados por la distancia física, o por la desaparición definitiva, conseguía aliviar y esperanzar a quienes consumían y coleccionaban estas postales (imagen 2). El recordatorio postal plasmaba simbólicamente el carácter emocional y el afecto entre seres distantes, así como el fervor religioso o la fe en lo sobrenatural, que constituiría otro tema recurrente.



Imagen 2. Mujer ausente abraza a un hombre dormido sobre un libro. Hamburgo, Tarjeta postal, serie 233, n.º 1. Ca., inicios siglo XX. Fritz Korf, EFFKA.

La colección de William A. Christian, Jr. La construcción iconográfica de un relato visual y postal

El corpus de la colección de tarjetas postales europeas y fotos familiares que ha reunido el antropólogo William A. Christian Jr. es fruto de más de cuarenta años de búsqueda en torno a una construcción visual muy concreta. Se constata en este conjunto un similar *modus operandi* a principios del XX que plasma sentimientos y afectos invisibles a través de la tarjeta postal y la foto del álbum de familia. Podemos apreciar un conjunto compacto de estrategias técnicas y compositivas, tanto de fotógrafos como de ilustradores de la época, que construyen narrativas comunes en torno a estas temáticas. El periodo temporal de esta colección abarca casi tres décadas, de 1895 a 1920. Buena parte de las imágenes centran su interés en la representación de lo sobrenatural, lo virtuoso o, por el contrario, se centran en la nostalgia por la distancia interpuesta entre seres queridos. A lo largo de su trayectoria como investigador de rituales, Christian Jr. (2012; 2017) ha indagado en costumbres y representaciones de creencias religiosas y populares, un asunto plasmado abundantemente en esta colección.

Las fechas que enmarcan este conjunto de imágenes, tanto su origen (1895) como su cierre (1920) tienen una razón de ser más que justificada. Su inicio se debe la popularidad de la tarjeta postal obtenida gracias al sistema *offset* de impresión —el medio tono—, descubierto y popularizado hacia 1903. Este método permitía transferir por primera vez la imagen fotográfica al ámbito de la comunicación masiva —concretamente, al periódico ilustrado—. Gracias al impacto causado por las primeras fotografías impresas en los periódicos, era solo cuestión de tiempo que emergiese un tráfico creciente de imágenes privadas y evocadoras a través de la tarjeta postal para construir relatos, individuales o colectivos, en torno al núcleo familiar o la religiosidad más ferviente. Una segunda razón de este auge, como argumenta el propio Christian Jr., se debió a que, durante el periodo convulso que abarcan las primeras dos décadas del XX, ya fuese por razones económicas, políticas o culturales[4], se produjeron en Europa grandes migraciones y, en consecuencia, la necesidad de mantener unidos a familiares alejados físicamente entre sí. Como la telecomunicación privada se limitaba esencialmente por aquel entonces al correo postal y al telégrafo (1843) —el teléfono, patentado en 1876, quedaría durante muchas décadas solo al alcance de unos pocos privilegiados—, el auge de la tarjeta postal, según Christian Jr., vendría determinado fundamentalmente por estas dos razones antes apuntadas (Christian Jr., 2017, p. 91).

[4] La explosión demográfica producida en Europa tras la Revolución Industrial (una cuarta parte de la población mundial era europea en aquel momento), así como el dominio político, económico, tecnológico y militar del viejo continente sobre buena parte del mapa mundial, desencadenaron la salida masiva de millones de emigrantes europeos hacia muchos territorios de ultramar que, desde una posición hegemónica y eurocentrista, se habían convertido en colonias dependientes de los aún poderosos imperios de la vieja Europa.

El final de este convulso periodo europeo, que documenta fantásticamente esta colección, estaría igualmente atravesado por la mayor catástrofe bélica conocida hasta esa fecha. La I Guerra Mundial (1914-1918) supuso una crisis social y humanitaria sin precedentes por lo cruenta y encarnizada y por el elevado número de víctimas, en torno a diez millones de muertos. Cientos de miles de soldados serían movilizados por sus países de origen para luchar en batallas sin cuartel, lo que supondría una separación forzosa y prolongada de sus familias.

Estrategias visuales para una representación de la ausencia, lo divino y lo sobrenatural

Estas circunstancias generarían una ingente iconografía a partir de estrategias fotográficas largamente ensayadas para representar gráficamente lo sobrenatural, lo espiritual o la presencia intangible de los seres queridos ausentes. Muchos de los efectos visuales, aunque también narrativos y compositivos, utilizados previamente en la pintura occidental, iban a ser adoptados sin pudor por el medio fotosensible. Durante el último tercio del XIX una corriente fotográfica atravesaría de forma heterogénea media Europa (sobre todo Inglaterra y Francia) bautizada posteriormente con el nombre de «pictorialismo». A través de la técnica artesanal en el laboratorio y la puesta en escena en la toma, la fotografía pictorialista pretendía plasmar un relato similar al construido por la pintura. Gracias a la nitidez y agudeza de detalles y al realismo del registro fotosensible, todos estos nuevos *tableaux vivants* fotográficos conseguirían (con mejor o peor fortuna) que las narrativas de esas «almas», sentimientos, símbolos o personajes evocados, a caballo entre lo divino y lo humano, resultasen convincentes y creíbles.

Con la expansión del cristianismo por Europa la iconografía centrada en la vida y milagros de santos, vírgenes, héroes y deidades ha sido una constante en el arte. En el último tercio del XIX se produce un trasvase de narrativas desde la pintura hacia la fotografía mediante cuidadas puestas en escena. Lo que más tarde pasaría a conocerse como *Staged Photography* supondría una de las formas más eficaces para representar visiones extrasensoriales y milagrosas en toda Europa. Las poses en éxtasis —ya fuesen de visionarios, santos, mártires o héroes—, forjaron el estereotipo de la adoración, la espiritualidad y la virtud. Tocados por la gracia divina, estos personajes serían representados como seres dotados de un halo de virtud que les permitía ver y escuchar lo extrasensorial. Las apariciones de vírgenes y santos entre pastores o gentes

humildes llamarían la atención de algunos fotógrafos que escenificaron misterios sagrados o míticos que gozaban de gran popularidad, y que serían tratados con una gran variedad de recursos visuales. Así, milagros y visiones, como la aparición de la virgen de Fátima a unos niños pastores, la virgen de Lourdes a Bernadette (imagen 3), o las voces divinas escuchadas por Juana de Arco para salvar a Francia de la dominación inglesa (cat. 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91 y 92) se convertirían en motivos recurrentes de tarjetas postales entre finales del XIX y principios del XX. Muchas de esas primeras representaciones (técnicamente menos elaboradas) se centraron en las actitudes de éxtasis y plegarias de los personajes, mediante posados abiertamente teatrales.

Todos estos personajes, visionarios y devotos, que miraban invariablemente hacia arriba, en actitud de arrebato u oración serían difíciles de interpretar sin una leyenda escrita al lado (imagen 4) pero, sobre todo, sin la presencia fotográfica de la divinidad o el objeto de adoración, bien fuese una aparición o una voz celestial. Excepto alguna excepción, en estas fotos los retratados nunca son los personajes reales, sino actores caracterizados, con vestimentas semejantes que posaban ex profeso para la cámara y recreaban teatralmente esas visiones extraordinarias[5].

[5] Entre esas excepciones, encontramos una imagen postal de 1915 (cat. 49-50) que retrata, según parece, a la propia Mademoisellle Clément, la visionaria de Usson du Poitou (Viena) en el lugar donde sucedieron las apariciones. La foto la presenta en actitud orante, mirando a cámara y de rodillas ante un rebaño de ovejas. En la leyenda recortada en la parte inferior de la imagen, que contextualiza y dota de sentido a la escena, puede leerse: «Mademoiselle Clément. La Voyante d'Usson-du-Poitou (Vienne). Sur le Champ des Appparitions».



1. — Bernardita se asombra y maravilla.



2. — Al ver aparecérsele una hermosísima Imágen.



Imagen 4. *Niña en oración*. Postal enviada por una mujer en Kazubazua (Quebec) a otra mujer en Buckingham (Quebec), 17 de noviembre de 1909, con agradecimiento por la postal enviada, Canadá. Editor desconocido.

Imagen 3 (p. anterior). Aparición de la virgen de Lourdes a Bernadette, perteneciente a una serie de cuatro postales. Edición impresa en España por M.P. Madrid, ca. 1905. Pierre Viron, fotógrafo de Lourdes.

Con el tiempo y una técnica más depurada, se irían incorporando a la composición fotográfica una nómina abundante de espíritus, espectros o dioses. Los recursos técnicos para representarlos serían de lo más variado; bien se utilizaba la doble exposición sobre la misma placa fotográfica, bien se superponían varios negativos, o bien se realizaban fotomontajes en el laboratorio mediante

positivados selectivos. La presencia sobrenatural se mostraba veladamente, de forma semitransparente y vaporosa, para explicar ese diálogo visual entre lo material y lo espiritual, y para que el público comprendiese el hecho milagroso representado gráficamente. En ocasiones, las limitaciones técnicas obligaban a plantear estrategias escenográficas donde la única diferencia entre lo terrenal y lo espiritual no quedaba expresada mediante el contraste entre corporeidad versus apariencia etérea, sino mediante el lugar ocupado por los personajes en la escena: el mortal aparecía a ras de suelo, mientras que los personajes celestiales aparecían subidos a promontorios (naturales o construidos) a unos metros de elevación sobre el suelo (imagen 5).



Imagen 5. Juana de Arco oyendo las voces celestiales, tableau vivant. Edition Bourgneuf-Fouquet. Postal, Belléme (Orne).

La representación visual de la ausencia, la evocación, el anhelo del reencuentro o la personificación de la virtud

A principios del XX, ese mismo recurso técnico de la evanescencia física y espiritual utilizado en la iconografía religiosa coparía nuevamente la representación simbólica de la postal y el álbum familiar, pero con otra intención bien distinta: la representación de personajes «ausentes», obligados por la distancia geográfica que los separaba de sus hogares. Lejos de sus seres queridos, los protagonistas (fundamentalmente soldados, emigrantes, marineros o viajeros) aparecían representados con la misma transparencia visual utilizada anteriormente en motivos religiosos o sobrenaturales (imagen 6): la sobreimpresión, la doble exposición, el sándwich de negativos o el positivado selectivo. En una tipología clásica de las postales de esta época, el ausente adquiría una apariencia

Imagen 6 (p. siguiente, izquierda). Mujer pensando en el soldado ausente. Postal enviada por un soldado austriaco in Reidenburg (Salzburgo) a una mujer en Anzendorf (Niederósterreich), 3 de septiembre de 1915. Berlin, Ross Bromsilber Vertriebs-gesellscehft 3620/6.

semitransparente, casi fantasmal, que contrastaba fuertemente con la presencia material del resto de la escena. Así, los familiares que esperaban el regreso del ser amado adquirían, por contraste, una rotunda corporeidad frente al evocado. Pero, en ocasiones, se daba el caso contrario. Si la escena principal situaba al soldado en el aquí y ahora del campo de batalla, o al marinero en altamar, serían estos quienes evocaran virtualmente a sus seres queridos. En estos casos, la esposa o los hijos del protagonista eran los que surgían de forma vaporosa, en un segundo plano para insuflar al desplazado el aliento en el viaje, en la lucha o en la adversidad. El fuerte contraste visual entre corporeidad y evanescencia, entre evocador y evocado, potenciaba la metáfora del recuerdo y la distancia física entre los protagonistas (imagen 7).

Con esa misma clave visual utilizada para representar lo mítico, lo divino y lo milagroso, o la dicotómica «presencia-ausencia» de la evocación, surgirían también —y con recursos fotográficos y estilísticos similares— otras tantas personificaciones intemporales de valores morales y virtudes: todo tipo de musas





Imagen 7 (derecha). «Lejos de los ojos, cerca del corazón», Postal de un soldado a su mujer en St. Germain Laval (Loire), 10 de julio de 1915. Francia, ACA 2101.

inspiradoras (imagen 8), ángeles de la guarda, custodios (imagen 9), o incluso figuras idealizadas como nuestro San Nicolás europeo (antes del estereotipo global de Papá Noel). Recurriendo a esta misma iconografía, también era frecuente encontrar junto al combatiente la representación vaporosa de alguna virtud que lo adornara (como la piedad o la justicia) o cualquier otro sentimiento patrio, personificado casi siempre en forma de figura femenina (imagen 10).



Imagen 8. Pianista con espíritu sujetando una corona de laurel. De Ville-franche-sur-Saône (Rhone) to Mille in Gap., 8 de mayo de 1906, Berlon, Rotophot S. 428-4976.





Imagen 9 (izquierda). «Ángel de Dios, vela por mi marido». De un hombre en Champigneulle cerca de Nancy a su mujer cerca de Casneuil (Lot-et-Garone), Francia. 25 de junio de 1915. Reuil, A. H. Katz, JK 9393.

Imagen 10 (derecha). «La Pitié de la France». Postal enviada por un hombre en Ste-Foy-l'Argentière (Rhône) a una mujer en St-Maurice-sur-Dargoire, 2 de febrero de 1915. Reuil, A. H. Katz JK 9405.

Muchos de los relatos concebidos para esas tarjetas postales, mediante complejas elaboraciones fotográficas, fueron herederos de composiciones más propias de la pintura del XIX. Los constructos visuales de la tarjeta postal de la época —como la evocación, la añoranza, el desarraigo, la ausencia, la pérdida o la esperanza del reencuentro—, utilizaban recursos y metáforas de obras de arte anteriores. Muchas de ellas no evocaban épocas presentes sino pasados míticos o hechos históricos, hundiendo sus raíces en la pintura neoclásica y romántica. La representación fotográfica de símbolos universales —y abstractos— quedaría personificada predominantemente también por figuras femeninas idealizadas. Entre escenografías y telones pintados, proliferaría una amplia simbología bélica o de exaltación nacional y espiritual, con personificaciones de la libertad, la esperanza, la piedad, la virtud, la victoria, la fraternidad, el sentimiento patrio, el estado o la nación entera (imagen 10). Motivo recurrente en la tarjeta postal francesa fue la personificación del trinomio libertad-patria-república, representado por una mujer togada,

con los colores de la bandera y gorro frigio o corona de laurel. La metáfora había permanecido casi intacta durante un siglo, desde que Delacroix pintase *La libertad guiando al pueblo*, en 1830. En cambio, en estas tarjetas postales de principios del XX la iconografía tradicional del pasado revolucionario de 1789 convivirá anacrónicamente con la indumentaria de los soldados de principios del XX a quienes esa aparición femenina guía o alienta (imagen 11).

El retoque manual, la ilustración y la inspiración pictórica en la tarjeta postal de principios del siglo XX

Pero, cuando por su complejidad, la retórica de la postal no podía plasmarse con recursos fotográficos, los estudios recurrían sin pudor a la ilustración, o al retoque del pincel sobre la foto, mediante la aplicación del color sobre imágenes en blanco y negro (iluminadas con acuarela generalmente).

Imagen 11 (izquierda). «Feliz año 1915». Postal enviada por un soldado en Rechésy (Haut Rhin) a su hermana en Vic-le-Comte (Puy-de-Dôme), 22 de diciembre de 1914, Francia, CD 14.

Imagen 12 (derecha). «Vive la France!» Postal enviada por la abuela y la tía en La FLèche (Sarthe) a un chico en Châtellerault, 22 de agosto de 1915, Bois-Colombes, L'At. d'Art Photographique, Furia 363.





Así se completaban escenas donde aparecían dioses, ángeles o santos, o personajes iconográficamente reconocibles como Carlomagno, Juana de Arco o Napoleón (imagen 12) y héroes militares o reyes ensalzados por el pueblo. Los disfraces de personajes ilustres fotografiados no resultaban siempre convincentes. Sin la puesta en escena adecuada, con un halo mítico y vaporoso apropiado, esas imágenes resultaban artificiales, ofreciendo una sensación visual más bien pobre del ideal que pretendían encarnar. Por eso sería crucial el retoque manual y el tratamiento en el laboratorio, para eliminar rasgos individuales y detalles triviales de los modelos que resultaban «demasiado humanos».

En su afán por plasmar en tarjetas postales conceptos abstractos (ya fuesen valores patrios o atributos religiosos), los ilustradores tampoco dudaron en tomar prestadas obras pictóricas clásicas. En un anacronismo singular, algunas composiciones del XIX serían recombinadas en la postal con motivos militares propios del XX. Además de símbolos clásicos, como la libertad de Delacroix, la postal se apropiaría de obras como *El Ángelus* de Millet (1857-59) o *Las espigadoras* (1857) para enaltecer esos sentimientos patrios. Muchas postales «calcarían» literalmente estas obras, incorporando al fondo batallones de soldados que, entre brumas, se dirigían en ascensión hacia una batalla imaginaria que parecía librarse en el cielo. La alegoría del soldado, protegiendo a la patria con su vida, mientras el campo o la ciudad continuaban su actividad cotidiana, potenciaba aún más la carga simbólica de la imagen. Estas composiciones resaltaban el carácter virtuoso de esos batallones «nebulosos»



Imagen 13. *Les Glaneuses*, «Tous travaillent pour le Salut de la France». Postal enviada por un soldado a su hermano en una granja, 12 de junio de 1916, Boulogne-sur-Seine, G. Piprot, E. M. 174.

marchando hacia delante (siempre en ascensión), y dispuestos a sacrificarse por la defensa y el porvenir de su nación (imagen 13).

Muchas de esos dibujos postales de inicios del XX se inspiraron en códigos visuales similares a los de las fotografías «compuestas» y pinturas clásicas del XIX. En estos dibujos —como en aquellas—, la figura del soldado rememorado por su familia colocaría a sus dos protagonistas en localizaciones distintas y distantes (imagen 14). Pero, a diferencia de las



Imagen 14. «Par le coeur et la pensé je sus toujours près de toi» (En corazón y pensamiento estoy siempre contigo). De Jeanne a un soldado, 18 de septiembre de 1915, Francia, Edition Lorraine.

escenografías de estudio, habituales en las fotos construidas, los dibujos postales —compositivamente más complejos— representaban grandes batallones imaginarios ascendiendo a los cielos en paisajes abiertos y horizontes lejanos. En todo caso, ambas propuestas —la ilustración y la fotografía postal de inicios del XX— lograrían plasmar con igual eficacia la presencia del ausente, la huella del desarraigo o las plegarias en recuerdo de quienes daban su vida en un campo de batalla lejano.

Conceptos de presencia y ausencia en la fotografía familiar a comienzos del siglo XX

Un último apartado de esta colección lo constituyen propuestas conformadas por un conjunto heterogéneo de instantáneas del álbum familiar. Estas imágenes mantendrán líneas argumentales y discursos estéticos afines a las postales «compuestas» de la I Guerra Mundial. Aunque a nivel formal sean similares, las fotos de álbumes particulares no compartirán el carácter público ni el sentir colectivo que encarnaban las tarjetas postales circulantes. Las fotos familiares son generalmente menos elaboradas que las cuidadas y sofisticadas *mise en scène* de las postales realizadas en estudio. Aunque técnicamente sean más sobrias, estas fotos privadas denotarán el esfuerzo por integrar en su relato a los seres queridos ubicados lejos del hogar. En unos casos, sería la distancia física insalvable entre sus miembros la que imposibilitaría que posasen todos juntos; en otros, la presencia del familiar incorporado a posteriori en el retrato grupal podía deberse a su propia muerte. Pero, ya fuese por una razón u otra, todas estas imágenes compartirán un fuerte sentido identitario. Los familiares ausentes en la toma original serían restituidos en la foto del grupo para sentir que la imagen estaba completa, aunque esa reintegración resultase a veces sumamente artificial. Los métodos de intervención en este conjunto de imágenes son también diversos. En unos casos, los personajes se reintegran en la foto familiar rudimentariamente, mediante un «corta y pega» literal (con tijeras y cola), superponiendo fragmentos en la imagen final, a modo de tosco fotomontaje; en otros, los fragmentos fotográficos aparecen directamente unidos entre sí por cosidos visibles (imágenes 15a y 15b). Otros montajes, en cambio, son producto de un trabajo más elaborado en el laboratorio. El positivado selectivo de varios negativos sobre una misma imagen generará un amplio repertorio de acabados para incrustar una foto en otra: bien en forma de orla recortada (cat. 198, 199, 209, 211); bien como una «evocación» con bordes difusos o brumosos (cat. 201, 208, 215, 219, 237); o bien disimulando el fragmento recortado como si flotara sobre el escenario donde aparece el retrato colectivo (cat. 213, 214, 239).





Imágenes 15a (izquierda) y 15b (derecha). Fotografía de mujer con los retratos recortados en óvalo de dos hombres cosidos a ella. Anverso y reverso, Bélgica, I Guerra Mundial.

De igual forma, la intención comunicativa también diferirá entre un álbum y otro, dependiendo de la presentación formal y el recurso técnico utilizado: unas veces era el núcleo familiar quien evocaba al ausente sin su copresencia física (imagen 16) y en otras se trataba de incorporar al familiar lejano como si realmente hubiese estado allí, posando junto al resto del grupo (imágenes 17 y 18). En todo caso, muchas imágenes familiares retocadas ya no parecerán pertenecer a su propio tiempo histórico, sino que serían inmortalizadas de forma trascendente, como un grupo fuertemente cohesionado por lazos afectivos. La intención última era dotarles de un carácter atemporal, por mucha que fuese la distancia o el tiempo que los separase o por inevitable que fuese la separación definitiva cuando a los seres queridos les alcanzaba la muerte.

Por último, podemos encontrar una tipología singular entre las fotos que muchos soldados enviaban a sus hogares desde el campo de batalla, mientras permanecían desplazados o presos durante la Gran Guerra. La gran mayoría de soldados

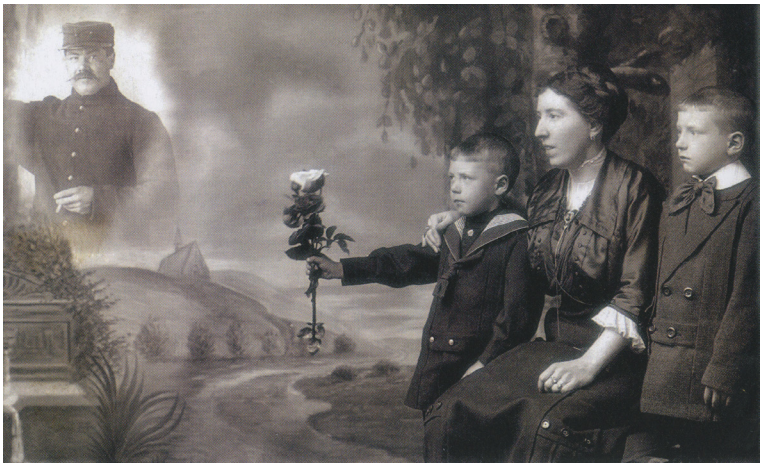




Imagen 16. Familia belga evoca al soldado, mientras el niño le ofrece una rosa. Fotomontaje por Kodak Ltd stock, Bélgica o Francia, I Guerra Mundial.



Imagen 17. Soldado ausente con su mujer y su hijo. Collage refotografiado sobre tarjeta postal. Comprado en Bélgica, I Guerra Mundial.

Figura 18. Foto de familia belga con verso manuscrito. Fotocollage recortado, sobreimpreso y refotografiado, Ca. I Guerra Mundial.

destacados en el frente no disponía de recursos, ni tampoco podía contratarlos, para representar esa idealización simbólica de los afectos mediante sofisticados y eficaces fotomontajes. Por esa razón, se convertiría en práctica habitual el envío postal de retratos de soldados desde prisiones, barracones o trincheras, posando junto a las fotos de sus seres queridos; unas fotos que —como amuletos contra el infortunio— llevaban consigo al campo de batalla. Con la esperanza de alentar a sus allegados, estas formas imaginarias de integración familiar generaron una peculiar iconografía basada en la idea del cuadro dentro del cuadro: en este caso, la foto dentro de la foto (imágenes 19 y 20). La necesidad de muchos soldados por contar a sus seres queridos que continuaban presentes en su memoria, a pesar de los momentos difíciles que atravesaban, les impulsaba a



Imagen 19. Nueve hombres de una misma aldea belga, ahora en Países Bajos, sujetan fotografías de sus familiares. En el dorso, escrito en francés: «los nueve fugitivos de Hoogstraten», inicios del siglo XX.



Imagen 20. Fotografía de Henri Rinsonnet, Caporal 5e Chasseurs à Pie, prisionero en Soltau (Hannover), enviada a su mujer en Dison-lez-Verviers, Bélgica, 20 de mayo de 1917.

retratarse junto a esos «mementos» familiares, convirtiendo así a la fotografía postal en portadora máxima de afectos y anhelos.

Conclusiones

La colección de William A. Christian Jr. resume el gusto decimonónico de una época por un tipo de fotografía que representaba un catálogo ingente de afectos, emociones, virtudes o fenómenos sobrenaturales. La tecnología, a base de «trucos» de cámara y de laboratorio, serviría durante décadas (entre finales del XIX y comienzos del XX) para convertir efectos fotográficos en ideas, símbolos o metáforas de lo más variopinto. El objetivo en todos los casos sería la construcción de alegorías visuales difíciles de materializar mediante tomas directas. La técnica fotográfica —sobre todo, la posproducción en laboratorio— sería determinante para dar forma tangible a ese «expresionismo» visual tan complejo. Todas esas fotografías plasmaban conceptos diversos, aunque los recursos fotográficos utilizados fuesen muy similares.

Sin embargo, la dimensión temporal entre todos esos universos representados sería muy diversa. En unos casos, las iconografías espirituales tenían voluntad de eternidad; en otros, los pasados heroicos o míticos remitían a un tiempo originario, un *in illo tempore*; por último, la iconografía familiar del ausente casi siempre remite a universos cotidianos, incrustados en su propio tiempo histórico. Aun así, casi ninguna de las imágenes de esta colección prescindirá de una cierta idealización de los protagonistas, ya se trate de dioses o de hombres.

Capítulo aparte merece la iconografía del álbum de familia. Aunque al evocar al familiar ausente, las imágenes utilizasen recursos similares a los de la tarjeta postal, solían prescindir de la idealización mítica de los retratados. Sin embargo, la familia, en tanto que institución nuclear, ostentará ahora una importancia capital: la gravedad del grupo que posa ante la cámara supondrá otra forma de «monumentalización» fotográfica, perpetuando los vínculos afectivos para trascender así también su propio tiempo histórico.

Para tratar de representar lo trascendente, lo ausente o lo invisible, muchas de estas imágenes (ya fuesen fotos o ilustraciones) estuvieron directa o indirectamente inspiradas por la fotografía pictorialista de finales del XIX y por la tradición pictórica del neoclasicismo y el romanticismo. Las cuidadas puestas en escena de los pictorialistas, mediante efectos *flou*, fotos compuestas por varios negativos, trepidaciones o desenfoques sutiles (como ocurría en la obra de Julia

Margaret Cameron), o mediante alegorías forjadas por una dilatada tradición pictórica, serán determinantes para la nueva iconografía fotográfica de finales del XIX. Las imágenes de esta colección usarán esas referencias para configurar un crisol singular de estrategias que, tanto a nivel técnico como compositivo, configuraron los relatos fotográficos de lo invisible; unos relatos que perdurarían hasta las primeras décadas del siglo XX.

El final de este período daría paso a la foto de vanguardia (surrealismo, Dadá, Bauhaus, productivismo ruso, futurismo...) distanciándose de aquellos relatos trasnochados para desarrollar ahora su propio discurso, más experimental, conceptual y metalingüístico.

Bibliografía

Barthes, R. (1957) *Mythologies*. París: Éditions du Seuil.

Batchen, G. (1997) *Burning with desire. The conception of photography*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.

Benjamin, W. (1931) «Kleine Geschichte der Photographie», *Die Literarische Welt*, 38, pp. 3-4; n.º 39, pp. 3-4 y n.º 40, pp. 7-8 [Traducción: Benjamin, W. (1973) «Pequeña historia de la fotografía». En: *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, pp. 61-83].

Bentley, W. A. (1908) *Studies of frost and ice crystals*. Washington: Govt. Print. Off.

Bentley, W. A. (1903) *Studies among the snow crystals during the Winter of 1902: with additional data collected during previous Winters and twenty-two half-tone plates*, Washington: Govt. Print. Off.

Costa, J. (1977) *El lenguaje fotográfico*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.

Christian Jr., W. A. (2017) *The Stranger, the Tears, the Photograph, the Touch. Divine Presence in Spain and Europe since 1500*. Budapest: Central European University Press.

Christian Jr., W. A. (2012) *Divine Presence in Spain and Western Europe 1500-1960*. The Natalie Zemon Davis Annual Lectures. Budapest: Central European University Press.

Daston, L. y GALISON, P. (2007) *Objectivity*. Massachussetts: Zone Books, MIT Press.

Nota aclaratoria. Cuando en este ensayo aparece entre paréntesis la abreviatura «cat.» seguida de un número, esta se refiere al orden catalográfico que se ha asignado a cada imagen citada en la colección de William A. Christian Jr.

Debray, R. (1992) *Vie et mort de l'image. Una historie du regard en Occident*. París: Éditions Gallimard.

Flusser, V. (1983) *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography, Andreas Müller-Pohle.

Harvey, J. (2007) *Photography and Spirit*. Londres: Reaktion Books. [Traducción al castellano: *Fotografía y espíritu*. Madrid: Alianza].

Kerr, R., F.G.S, F.R.A.S. (1909) *Nature through microscope & Camera: with sixty-five photo-micrographs*. Londres: The Religious Tract Soc.

Kong, Y. (2011) *Sensitive Mediums Spiritualism, Spirit Photography and the Re-Enchantment of the World*. Peterborough: Trent University.

Quicker'n a Wink (1940) Sidney, G. EE. UU.: Metro-Goldwyn-Mayer.

de Vaucouleurs, G. H. (1961) *Astronomical Photography: from the Daguerrotipe to the electron camera*. Nueva York: The Macmillan Company.

REUTILIZACIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRAFICO

Josu Aramberri Miranda
Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País

Resumen

En el sector GLAM existe un amplio debate en materia de reutilización de patrimonio fotográfico. El futuro Centro Nacional de Fotografía no puede ser ajeno al mismo. El objetivo de esta investigación es abordar este tema en el marco de las últimas actuaciones en materia de reutilización. Especialmente en el caso de aquellas imágenes que, por el tiempo transcurrido desde su autoría, se encuentran ya en dominio público.

Analizaremos las políticas que propone Europeana, la UE y la UNESCO en materia de difusión y reutilización del patrimonio fotográfico: «Carta del dominio público de Europeana», principios FAIR (Findable, Accesible, Interoperable, Reutilizable), y ciencia abierta (Open Science). También, en la medida en la que hacen referencia al sector GLAM, las directrices de la UE en materia de Reutilización de la Información del Sector Público (RISP).

No se trata de algo novedoso. Numerosas entidades culturales europeas están ya aplicando en diversos grados los principios de liberación de contenidos digitales en dominio público. Así lo ha hecho la Biblioteca Nacional de España, que desde noviembre de 2021 ha liberado todos sus fondos en dominio público. También la Biblioteca Virtual de Defensa, pionera en España en proporcionar sus contenidos digitales con licencias libres CC-BY.

Abstract

In the GLAM sector there is a wide debate on the reuse of Photographic Heritage. The future National Center of Photography cannot be alien to it. The objective of this research is to address this issue within the framework of the latest actions in terms of reuse. Especially in the case of those images that, due to the time elapsed since their authorship, are already in the Public Domain.

We will analyze the policies proposed by Europeana, the EU and UNESCO regarding the dissemination and reuse of Photographic Heritage: Europeana Public Domain Charter, FAIR principles (Findable, Accessible, Interoperable, Reusable), and Open Science. Also, to the extent that they refer to the

GLAM sector, the EU guidelines on the Reuse of Public Sector Information (RPSI).

It is not something new. Numerous European cultural entities are already applying to varying degrees the principles of releasing digital content in the Public Domain. This has been done by the National Library of Spain, which since November 2021 has released all its funds into the Public Domain. Also the Virtual Defense Library, a pioneer in Spain in providing its digital content with free CC-BY licenses.

Palabras clave

Patrimonio fotográfico, dominio público, RISP, ciencia abierta, sector GLAM, IPCE.

Keywords

Photographic heritage, public domain, RPSI, open sience, GLAM sector, IPCE.

Introducción

La iniciativa de creación de un Centro Nacional de Fotografía en Soria tiene una larga historia. En noviembre de 2011 Ángeles González Sinde, ministra de Cultura, anunció que su sede sería el edificio del Banco de España en Soria. El Centro Nacional de Fotografía sería «un espacio de referencia en España que reunirá las colecciones del Estado ahora dispersas en diversos museos y archivos del país», formando parte de la Red Nacional de Museos. Reuniría las colecciones fotográficas de diversos museos (Reina Sofía, otros museos de Bellas Artes), y archivos estatales (Memoria Histórica, Archivo Nacional, Patrimonio Nacional). Comenzadas las obras en 2012, en 2013 se paralizaron rescindiendo el contrato con la empresa adjudicataria.

Entre enero de 2014 y febrero de 2015, la Comisión de Elaboración del Plan Nacional de Conservación de Patrimonio Fotográfico (en adelante PNCPF) redactó y aprobó el texto definitivo, que se puede consultar en la web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2015). En el debate del Plan se planteó el tema del Centro Nacional de Fotografía por distintos vocales. Pero la idea no fue aceptada, proponiendo como alternativa «impulsar la creación de un Observatorio de Patrimonio Fotográfico que promueva la articulación de una red de centros de fotografía». El PNCPF contiene también un apartado específico dedicado al «Uso y difusión» del patrimonio fotográfico, fomentando la reutilización y las licencias libres para las fotografías en dominio público.

Posteriormente, en la Comisión de Seguimiento del PNCPF de 13 de noviembre de 2015, una vocal argumentó que no se desarrollase esta recomendación ante «el peligro que estas iniciativas pueden tener para el comercio del arte». En la reunión del 23 de mayo de 2017 y ante la sorpresa de muchos vocales de la comisión, se produce la intervención del subdirector general de Archivos Estatales, impidiendo que la recomendación, en forma de propuesta, se sometiese a votación. En noviembre de 2018 se produce la última convocatoria del PNCPF, un plan que el IPCE ha abandonado en la práctica.

Desde esa fecha, y en los últimos diez años, han ido ganando fuerza los conceptos *Open GLAM*, *Open Science*, principios FAIR, y RISP. Respaldados por las recomendaciones y directivas de la UE sobre políticas RISP y «cultura abierta», cada vez son más las entidades, públicas y privadas, que abren sus contenidos a la reutilización en cualquier tipo de obra derivada. Destacaremos entre los pioneros al Rijksmuseum de Ámsterdam, el MET de Nueva York, y la Fundación Getty con su programa Getty Open Content. En España destaca la Biblioteca Virtual de Defensa, el único ministerio que aplica estas recomendaciones a todos sus fondos digitales. Entre los más recientes se encuentran la Biblioteca Nacional de Francia con su portal GALLICA (solo para usos académicos), o la Biblioteca Nacional de España (todo tipo de usos). Lamentablemente en España los fondos de Patrimonio Nacional, IPCE, y Archivos Españoles (PARES y CERES) siguen sometidos a restricciones de copyright, y al pago de tasas y precios públicos por su reutilización.

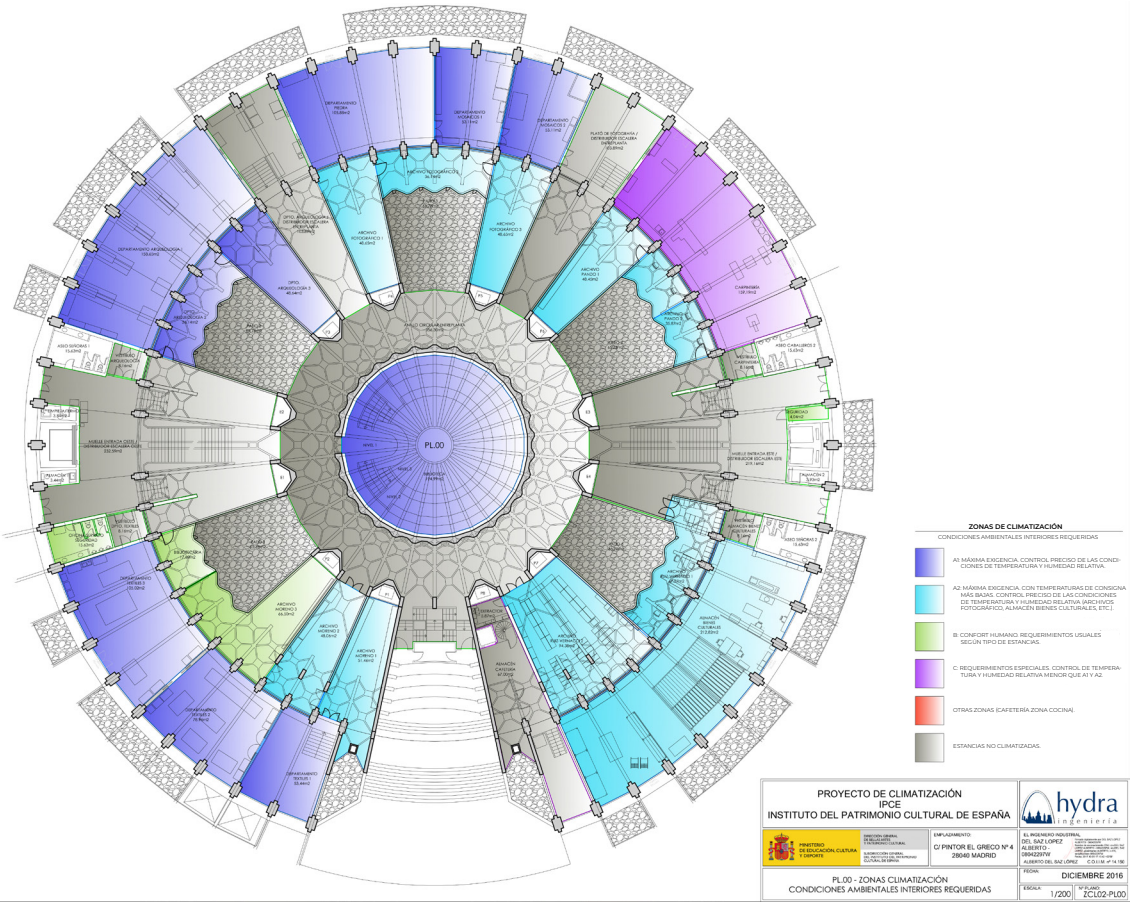
El sector GLAM necesita reinventarse y reformarse. Los archivos tienen que transformarse de almacenes en fábricas. Este es un concepto que estamos tratando de plasmar con ejemplos con los fondos la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. La idea es una simple transposición de un pensamiento de Balmes en materia educativa, comparando a los eruditos con almacenes y a los genios con fábricas. El nuevo CNF tiene la oportunidad de aplicar este concepto a sus fondos y sus actividades

Por otra parte, el IPCE está demostrando actualmente un escaso interés en materia de Patrimonio Fotográfico. Los recientes cambios en el sistema de climatización del edificio (Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes, 2018) que incumplen los requisitos técnicos de conservación de las placas de vidrio y los acetatos, están dañando irreversiblemente algunos de los fondos más valiosos.

Entre ellos, el emblemático fondo Laurent (negativos en vidrio), o las imágenes del fondo Pando pendientes de digitalizar (ochenta y nueve mil negativos en acetato y nitrilo con síndrome del vinagre). También afecta a otras colecciones, que llevan depositadas en sus instalaciones desde 2017, sin que se haya procedido aún a su digitalización, transcurridos más de cinco años. Este es el caso del fondo Conde de Manila: nueve mil quinientas imágenes en placas de vidrio, en su mayoría negativos, aunque hay unos seiscientos autocromos, y tres mil trescientos negativos en celuloide. El concurso para digitalizar los fondos Pando y Conde de Manila ha quedado desierto en diciembre de 2022.

Es evidente que la climatización de los espacios del IPCE donde se encuentran estos fondos no cumple las condiciones establecidas en la página 8 del proyecto. Concretamente en las zonas de climatización donde se encuentran los archivos

Imagen 1. Planta del IPCE donde se encuentran los fondos fotográficos.



fotográficos. Las causas pueden ser que el proyecto está mal elaborado, mal ejecutado, o que los técnicos de mantenimiento del IPCE no saben programar el nuevo equipamiento. También podemos mencionar que las características del edificio, declarado BIC, impiden establecer silos estancos donde almacenar con garantías los fondos fotográficos.

La preocupación por las condiciones de conservación de estos fondos nos ha llevado a elevar una queja al defensor del pueblo, que ha sido atendida el 9 de febrero de 2023, con «el inicio de una actuación de oficio ante la autoridad cultural competente, acerca de la conservación de este patrimonio cultural fotográfico». Las circunstancias actuales aconsejan que el nuevo CNF tome el relevo del IPCE en la custodia y conservación del patrimonio fotográfico, aplicando las recomendaciones que proponen Europeana, la UE y la UNESCO en esta materia. Unas recomendaciones que vamos a detallar y ampliar a continuación.

El CNF en el PNCPF del IPCE

Quizás por la proximidad del primer intento fallido de crear un Centro Nacional de Fotografía en Soria, proyecto paralizado en 2013, ya desde la primera reunión del PNCPF (31 de enero de 2014) es motivo de diversas intervenciones sobre este tema:

> Publio López Mondéjar insiste en que, por encima de todas estas apreciaciones, lo más importante del plan es la creación del ansiado Centro Nacional de Fotografía, dado que la ausencia de un centro especializado, que coordine las políticas en torno al patrimonio fotográfico, ha generado muchos problemas. En este sentido, Pep Benlloch pone sobre la mesa un tema clave, ¿qué pasa con los archivos de los fotógrafos recientemente desaparecidos como Oriol Maspons y Toni Catany?
>
> En el apartado de ruegos y preguntas, Carlos Teixidor manifiesta su preocupación por las noticias sobre la posible creación de un centro nacional de fotografía en Soria. Antonio J. Sánchez (uno de los coordinadores del PNCPF) le contesta que este era un proyecto del anterior equipo directivo del Ministerio, pero que actualmente no hay nada previsto en ese sentido.

Con un amplio debate, el acta de la quinta reunión (2 de octubre de 2014) recoge una oposición general a la creación de un Centro Nacional de Fotografía como entidad depositaria y gestora de fondos fotográficos, incluyendo la propuesta de creación de una «red de centros». Una vez aprobado el plan en 2015, el documento definitivo incluye entre las «Líneas de actuación derivadas de los objetivos generales", la de "impulsar la creación de un Observatorio de Patrimonio Fotográfico que promueva la articulación de una red de centros de fotografía» (Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2015, apartado 3.1., p. 124).

La Comisión de Seguimiento del PNCPF encomienda a un grupo de trabajo el desarrollo de este proyecto, que elabora un documento presentado en la reunión de 23 de mayo de 2017 sobre la creación de un «Observatorio, Red de Centros, y Red de Creación» (Anexo 1).

El acta de la reunión recoge las siguientes conclusiones:

> (...) la conveniencia de llevar a cabo un estudio más detallado sobre el desarrollo de la idea, que evalúe las necesidades económicas e informáticas del diseño y puesta en marcha del Observatorio. Se plantea la coordinación del proyecto desde el IPCE, siendo necesaria la definición de la estructura web junto con profesionales informáticos.
>
> También se solicita la elaboración de un presupuesto y se propone la posibilidad de incluir este proyecto en el Plan 2020. La Comisión plantea que pueda verse el proyecto ya completamente perfilado en la siguiente reunión, en otoño, para lo cual se intentará presentar un pliego de prescripciones en junio y hacer la contratación en julio.

En las siguientes reuniones, una en 2017 y otras dos en 2018, el proyecto no se vuelve a tratar. Han pasado ya más de cuatro años desde la última reunión de la Comisión de Seguimiento del PNCPF, y quedan pocas dudas del escaso interés del IPCE en la conservación y difusión del patrimonio fotográfico.

Recomendaciones de la UE

La Comisión Europea publicó el año 2011 una importante «Recomendación sobre la digitalización y accesibilidad en línea del material cultural y la conservación digital» (Comisión Europea, 2011). Una Recomendación tiene menor rango que una Directiva, pues no obliga a modificar la legislación estatal. Pero a nuestro entender es especialmente valiosa, ya que trata específicamente del patrimonio cultural.

En relación con la digitalización y la accesibilidad en línea del material de dominio público recomienda a los Estados miembros que:

> 5. mejoren el acceso al material cultural digitalizado de dominio público y fomenten su uso:
>
> a. garantizando que el material de dominio público siga perteneciendo al dominio público una vez digitalizado;
>
> b. promoviendo un acceso lo más amplio posible al material digitalizado de dominio público y a la reutilización de este material para fines comerciales y no comerciales;
>
> c. adoptando medidas para limitar el uso de marcas intrusivas u otras medidas de protección visual que dificulten la utilización del material digitalizado de dominio público.

También incluye otras propuestas sobre el material protegido por derechos de autor, sobre Europeana, y sobre las estrategias de conservación digital. Pero lo más interesante es que establece un sistema de seguimiento con periodicidad bianual, pidiendo a los Estados miembros que «informen a la Comisión, 24 meses después de la publicación de la presente Recomendación en el *Diario Oficial de la Unión Europea*, y a partir de entonces cada dos años, de las medidas adoptadas en cumplimiento de la presente Recomendación».

Existen informes bianuales remitidos por cada Estado miembro siguiendo la Recomendación de 2011, permiten ir siguiendo la evolución de cada país. Aunque algunos ya solo se pueden rescatar en las hemerotecas digitales. La serie se interrumpió con los informes locales de progreso de 2015-2017 (Comisión Europea, 2017) y con el correspondiente *Informe Global* 2015-2017, publicado en 2019 (Comisión Europea, 2019a). Son un valioso testimonio de las dificultades y barreras que algunos países establecen en materia de reutilización del material cultural en dominio público.

El *Informe Global de Progreso* (Comisión Europea, 2019a), publicado el 1 de julio de 2016, detecta obstáculos para aplicar la Recomendación en diez Estados Miembros, entre ellos el nuestro:

> Ten Member States (AT, BE, CY, CZ, DE, ES, IT, LT, RO, UK) reported obstacles in ensuring that public domain material remains in the public domain after digitisation, mainly in connection with photos and photographers' rights. The issue of possible rights triggered by the digitisation process itself in some cases is mentioned as a potential source of legal uncertainty. In general, the replies indicate that the legal stand of some digital reproductions of public domain works lacks clarity and requires further attention. The fear of losing control, need to generate income and difficulties to assert public domain status were also reported as possible obstacles, alongside technical issues in connection with upgrading of metadata quality of digital records and the need to create a level playing field (fair, proportionate and non-discriminatory reuse conditions) consistent with the revised PSI Directive.

El Informe remitido por España en 2015 recoge la aplicación de tasas y precios públicos, no asociadas a temas de propiedad intelectual. Se trata de obtener ingresos para cubrir el coste del servicio.

> Spain: Following the requirements from Europeana, HISPANA is asking data providers to state copyright conditions in their metadata. If their metadata don't have such statement, HISPANA places in the EDM or ESE registry the creative commons public domain statement. Anyway, open access to a diffusion copy

> (lower resolution) through these digital libraries is commonly widespread. The public use of such images and/or need of higher resolution images are normally charged, but not because of intellectual property issues, but for covering the service of image provision. Besides for cultural institutions this income (especially for museums) might be a substantial way of complementing the yearly shortening budgets.

El resultado de esta política es perverso: ingresos mínimos, inferiores al coste de la transacción, como se detalla en un análisis efectuado sobre los datos de 2013, obtenidos mediante una solicitud presentada al portal de la transparencia. Estos se presentaron y analizaron en una comunicación, en las Jornadas Antoni Varés de Girona en 2016 (Aramberri, 2016).

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Nº EXPEDIENTE: 001-000852
FECHA: 23 de enero de 2015
NOMBRE: Jesús Aramberri Miranda
NIF: 14548958D

Madrid, 20 de febrero de 2015

1º. Con fecha 15 de enero de 2015 tuvo entrada en este Ministerio una solicitud de acceso a la información pública al amparo de la Ley 19/2013, de 9 de diciembre, de transparencia, acceso a la información pública y buen gobierno, solicitud que quedó registrada con el número de expediente 001-000852.

2º. Con fecha 23 de enero de 2015 dicha solicitud se recibió en esta Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas, fecha a partir de la cual empieza a contar el plazo de un mes previsto en el artículo 20.1 de la Ley 19/2013 de 9 de diciembre para su resolución.

3º. Tras el análisis de la petición, se estima que no concurre ninguna de las causas de inadmisión o concesión parcial del acceso, por lo que se concede el acceso a la información solicitada, de la que se da traslado en el documento adjunto a esta resolución.

4º. Contra la presente resolución, que pone fin a la vía administrativa, podrá interponerse previa y potestativamente reclamación ante el Consejo de Transparencia y Buen Gobierno en el plazo de un mes, o bien directamente recurso contencioso administrativo ante los Juzgados Centrales de lo Contencioso-administrativo, en el plazo de dos meses; en ambos casos el plazo se contará desde el día siguiente al de notificación de la presente resolución.

Miguel Ángel Recio Crespo

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas

Imagen 2. Ingresos generados en 2013.

Las páginas web del IPCE, BNE, de los portales de Archivos Estatales (PARES) y de Museos (CERES) ofrecían copias digitales de fotografías en «dominio público». Pero estas copias digitales están protegidas con licencias que impiden la utilización «comercial» (CC-BY-NC-ND en el caso del IPCE, CC-BY-NC-SA en BNE), incumpliendo el punto 5.a de la Recomendación.

Los datos que más nos llamaron la atención, fueron los siguientes:

- La digitalización del patrimonio cultural del Ministerio de Defensa en 2015, por acuerdo entre Red.es y Ministerio de Defensa. Presupuesto: 585,000 € (80 % Red.es, 20 % Defensa). Se permite la reutilización de los documentos para fines comerciales y no comerciales. Cumple la Recomendación de la UE.
- La BNE ha digitalizado un importante patrimonio cultural en dominio público (libros, manuscritos, fotografías, etc.). Esta actividad ha sido financiada por Telefónica (10.000.000 € 2009-2014, 400.000 € 2014-2017), y por Red.es (826,430 €, 2015-2018). A pesar de las limitaciones establecidas por entidades como IPCE, BNE, PARES y CERES al uso comercial de las copias digitales, no hay procedimientos disponibles para monitorizar la reutilización del material digitalizado.

Salvo excepciones como la Biblioteca Virtual del Ministerio de Defensa (2012), mencionada en el informe, la Recomendación 2011/711/UE no se aplica a nivel estatal. Como se indica en el último *Informe Global de Progreso 2013-2015* (p. 22), los principales obstáculos para mantener el dominio público después de la digitalización son «el miedo a perder el control, y las necesidades de generar ingresos».

España remitió su último informe bianual en 2017 (Comisión Europea, 2017). La UE publicó el correspondiente *Informe Global de Progreso 2015-2017* en 2019 (Comisión Europea, 2019a). Analizando los datos que se aportan en el Informe, encontramos las siguientes novedades. Por vez primera se cita el PNCPF en el apartado de digitalización.

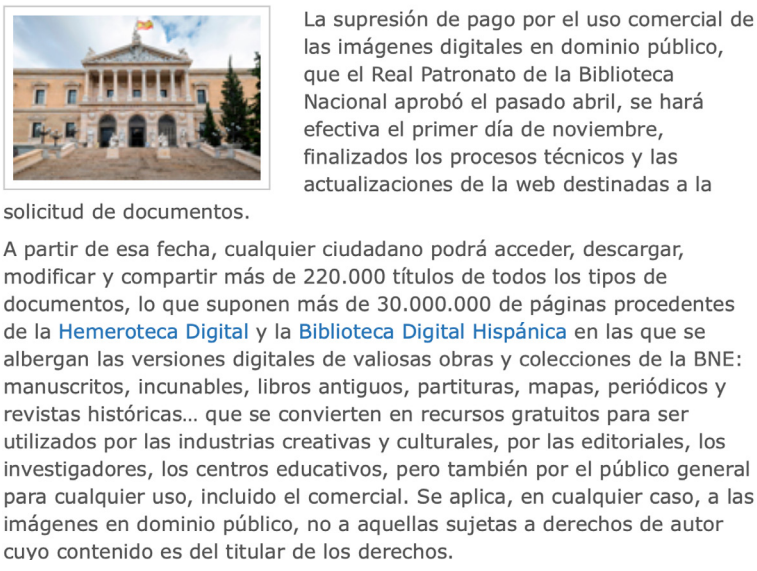
> Cultural Heritage. The IPCE coordinates the National Plan for the Conservation of Photographic Heritage. This Plan establishes criteria and methodology on conservation, description, acquisition policy, dissemination activities and intellectual property, as well as a deontological code for the conservation of photographic heritage.

En el apartado 5(a) sobre «asegurar que el material en dominio público permanece en dominio público después de su digitalización» responden afirmativamente. En el apartado de Bibliotecas, informan que la SGCB (Subdirección General de

Coordinación Bibliotecaria) aplica la licencia CC BY 4.0 en sus bibliotecas digitales (Prensa Histórica, Patrimonio Bibliográfico), y la BNE lo hace también a los trabajos de los autores que entran en dominio público cada año. Confirmamos que esto se aplica hoy en día. En el apartado de Archivos, de la Subdirección General de Archivos (SGA), se menciona el portal PARES, indicando que toda la información descriptiva y digital es de uso libre. Lamentablemente, esto no es cierto hoy en día.

Tenemos que destacar una grave contradicción. En el *Aviso legal* (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2023) de las Bibliotecas de la SGCB y de los Archivos de la SGA se remite al mismo texto del MECD, idéntico en todos sus sitios web, indicando que «la licencia de uso se limita a la descarga por parte del usuario de dicho contenido y el uso privado del mismo». Resulta inaudito que no se haya modificado esta información.

Cerrado el ciclo de los informes periódicos, es importante destacar que la BNE aplicó en noviembre de 2020 las recomendaciones de la UE, liberando todas sus imágenes digitalizadas, siempre que la obra original se encuentre en dominio público (Biblioteca Nacional de España, 2020). En la noticia hace referencia a la carta sobre el dominio público de Europeana del año 2018 (Fallon, 2020).



La BNE libera más de 30 millones de imágenes para todo uso: El *Cantar de mio Cid*, el *Quijote* o los manuscritos de Da Vinci a sólo tres clics de ratón

27/10/2020

La supresión de pago por el uso comercial de las imágenes digitales en dominio público, que el Real Patronato de la Biblioteca Nacional aprobó el pasado abril, se hará efectiva el primer día de noviembre, finalizados los procesos técnicos y las actualizaciones de la web destinadas a la solicitud de documentos.

A partir de esa fecha, cualquier ciudadano podrá acceder, descargar, modificar y compartir más de 220.000 títulos de todos los tipos de documentos, lo que suponen más de 30.000.000 de páginas procedentes de la Hemeroteca Digital y la Biblioteca Digital Hispánica en las que se albergan las versiones digitales de valiosas obras y colecciones de la BNE: manuscritos, incunables, libros antiguos, partituras, mapas, periódicos y revistas históricas... que se convierten en recursos gratuitos para ser utilizados por las industrias creativas y culturales, por las editoriales, los investigadores, los centros educativos, pero también por el público general para cualquier uso, incluido el comercial. Se aplica, en cualquier caso, a las imágenes en dominio público, no a aquellas sujetas a derechos de autor cuyo contenido es del titular de los derechos.

Imagen 3. Nota de prensa de la BNE (27/10/2020).

Por completar esta lista de buenas noticias, haremos también referencia a la *Declaración sobre cooperación en digitalización de Patrimonio Cultural* (Comisión Europea, 2019b) firmada en el 9 de abril de 2019 por 27 países europeos, España incluida.

Hoy en día entidades como IPCE o PARES se refieren con frecuencia a «la libre utilización para investigación y educación» de las imágenes digitales que ofrecen en sus plataformas. Este es un «mantra» que se repite con frecuencia en los «avisos legales». Pero solo sirve para introducir inseguridad jurídica en la reutilización de las imágenes digitales. Un libro de actas de un congreso, una publicación científica en una revista, un libro de texto de educación secundaria ¿se considera uso educativo o de investigación, o es un uso comercial? Ante la duda legal, tanto las editoriales como los autores evitan utilizar las imágenes en sus publicaciones y muchas veces también en sus presentaciones docentes.

Open Science - *Ciencia abierta*

La «ciencia abierta» (*Open Science*) es un concepto que se está extendiendo recientemente, con el respaldo por la UE y de la UNESCO. Quizás os preguntéis qué tiene que ver el patrimonio fotográfico con la ciencia abierta. Se considera «ciencia abierta» todo tipo de objetos digitales, que sean de interés para que los investigadores y académicos desarrollen sus trabajos. En el sector GLAM, tanto la Comisión Europea como la UNESCO promueven que el concepto *Open Science* se aplique a los objetos digitales que forman parte de sus colecciones y fondos. El ejemplo que siempre se cita como modelo es el Rijksmuseum de Ámsterdam. Sus colecciones de arte son de acceso abierto, y los visitantes pueden actuar como comisarios de sus propias exposiciones. Esa misma política es la que desde la Bascongada estamos aplicando a las colecciones digitales que publicamos en Internet, ya sean publicaciones o patrimonio fotográfico. El término abierto (*OPEN*) es precisamente todo lo contrario a «hermético» o cerrado. Desde hace varios años se aplica con profusión en revistas científicas (*Open Journal*), contenidos digitales en internet (*Open Access*), *software* de código abierto (*Open Source*), y a los datos y documentos científicos útiles para los investigadores científicos (*Open Science*).

La Red Académica i2BASQUE proporciona a la Bascongada las plataformas tecnológicas en las que se sustentan los proyectos *Open Science*: revistas y publicaciones en acceso abierto (rsbap.org en OJS), y patrimonio fotográfico (ondarea.eus en Omeka S). En la Zientzia Astea 2021 de la UPV/EHU, coincidiendo con la propuesta a INNOBASQUE, organizamos un taller sobre *Open Science* y patrimonio fotográfico.

ONDAREA.EUS, OPEN SCIENCE Y PATRIMONIO FOTOGRÁFICO

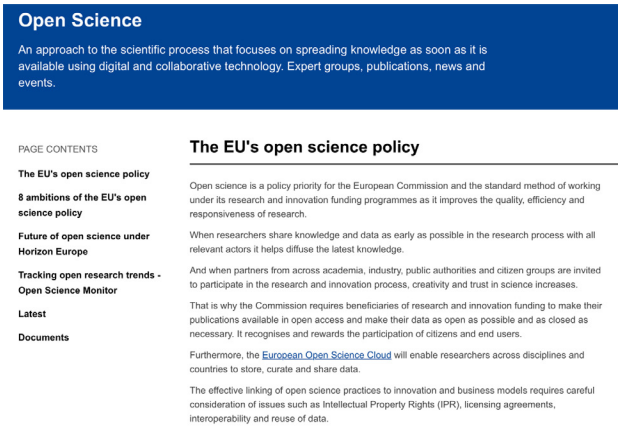
Tipo de actividad: **Taller** Sede: **Online**



El término OPEN SCIENCE, tanto para la Unión Europea como para la UNESCO, se aplica a objetos digitales que forman parte de las colecciones y fondos de archivos, bibliotecas y museos.

En Ondarea experimentamos con la publicación de contenidos digitales del sector GLAM en dominio público como datos FAIR (Findable, Accessible, Interoperable and Reusable) con licencias CC BY 4.0, fomentando su reutilización en cualquier tipo de obra derivada.

En este taller te explicaremos los principios FAIR, y te daremos los procedimientos para su utilización en materia de Patrimonio Fotográfico.



Open Science

An approach to the scientific process that focuses on spreading knowledge as soon as it is available using digital and collaborative technology. Expert groups, publications, news and events.

PAGE CONTENTS

- **The EU's open science policy**
- **8 ambitions of the EU's open science policy**
- **Future of open science under Horizon Europe**
- **Tracking open research trends - Open Science Monitor**
- **Latest**
- **Documents**

The EU's open science policy

Open science is a policy priority for the European Commission and the standard method of working under its research and innovation funding programmes as it improves the quality, efficiency and responsiveness of research.

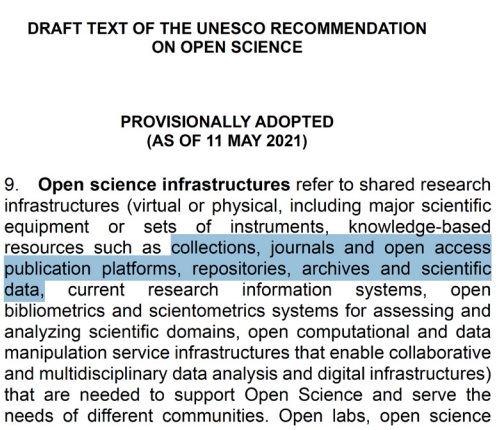
When researchers share knowledge and data as early as possible in the research process with all relevant actors it helps diffuse the latest knowledge.

And when partners from across academia, industry, public authorities and citizen groups are invited to participate in the research and innovation process, creativity and trust in science increases.

That is why the Commission requires beneficiaries of research and innovation funding to make their publications available in open access and make their data as open as possible and as closed as necessary. It recognises and rewards the participation of citizens and end users.

Furthermore, the European Open Science Cloud will enable researchers across disciplines and countries to store, curate and share data.

The effective linking of open science practices to innovation and business models requires careful consideration of issues such as Intellectual Property Rights (IPR), licensing agreements, interoperability and reuse of data.



DRAFT TEXT OF THE UNESCO RECOMMENDATION ON OPEN SCIENCE

PROVISIONALLY ADOPTED (AS OF 11 MAY 2021)

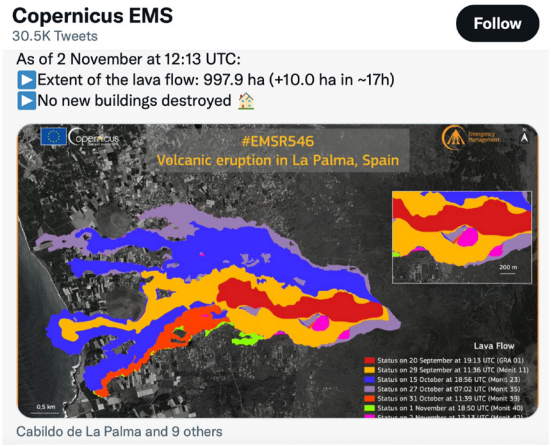
9. **Open science infrastructures** refer to shared research infrastructures (virtual or physical, including major scientific equipment or sets of instruments, knowledge-based resources such as collections, journals and open access publication platforms, repositories, archives and scientific data, current research information systems, open bibliometrics and scientometrics systems for assessing and analyzing scientific domains, open computational and data manipulation service infrastructures that enable collaborative and multidisciplinary data analysis and digital infrastructures) that are needed to support Open Science and serve the needs of different communities. Open labs, open science

La Comisión Europea y la UNESCO consideran que los trabajos financiados con fondos públicos que tengan utilidad para la sociedad, tanto para los científicos como para los ciudadanos, sean considerados como «ciencia abierta», y puedan ser reutilizados sin pagar por ello. En algunos casos se aplica un período de carencia de un año, como sucede con los experimentos en los aceleradores de partículas del CERN. Pero en otros la liberación es inmediata.

En materia de imágenes, también entran en esta categoría colecciones de reciente creación. Este es el caso de las imágenes proporcionadas por el sistema de satélites Copernicus, financiado por la Comisión Europea. Todos

Imagen 4 (arriba). Ondarea, *Open Science* y patrimonio fotográfico.

Imágenes 5 y 6. *Open Science* en la Comisión Europea y en la UNESCO (2021).





Imágenes 7 y 8. Copernicus: volcán de la Palma (2021).

hemos visto en la prensa o en las noticias los mapas y fotografías procedentes de Copernicus ilustrando la erupción del volcán de La Palma: extensión de la lava, temperaturas en superficie, etc.

Los datos e imágenes de Copernicus son reutilizables para cualquier tipo de uso, incluso comercial. Están siendo utilizados por empresas y administraciones en los campos más variados:

- Horas de insolación en un área geográfica, valioso para validar determinados cultivos, o la instalación rentable de paneles solares
- Cobertura arbórea o vegetal, detectando problemas de nutrientes o de riego en los cultivos
- Identificación de riesgos que pueden afectar a bienes inmuebles en materia de seguros: inundaciones, canteras, argayos

No hay argumentos para que las entidades GLAM del sector público eviten aplicar el concepto *Open Science* a sus contenidos digitales, cuando los originales estén ya libres de derechos económicos.

Principios FAIR

La iniciativa «Datos FAIR» está siendo desarrollada por un grupo de expertos de la Comisión Europea, junto con entidades GLAM de la Unión Europea. FAIR es el acrónimo en inglés de los términos «Encontrable, Accesible, Interoperable, Reusable».

En el sitio web Chemin de Fer de Nord de l'Espagne (Ondarea, 2017), estrechamente relacionado con la fotografía, los





Imágenes 9 y 10. Principios FAIR y Album Chemin de Fer.

ferrocarriles, la revolución industrial, y la obra pública, hemos intentado reflejar la aplicación de los principios FAIR en el marco del proyecto Ondarea.

El fotógrafo francés Auguste Muriel, con motivo de la inauguración del FC del Norte en 1864, realizó un reportaje del recorrido de la línea desde Hendaya hasta Madrid. El álbum original contiene 30 fotografías. La versión que custodia la Biblioteca Nacional (Biblioteca Digital Hispánica, n.d.) cuenta con nueve fotografías adicionales, que no figuran en el álbum de la Biblioteca Nacional de Francia (Gallica-Biblioteca Nacional de Francia, n.d.). Este fondo es uno de los principales tesoros de la historia de la fotografía en España. Desde noviembre de 2020 la BNE ha liberado los objetos digitales en dominio público para cualquier tipo de uso derivado. Con esta licencia, sitios web como este *Album Chemin de Fer* son abordables cumpliendo la legalidad, y sin burocracias.

Experimentamos con la publicación de contenidos digitales del sector GLAM en dominio público como datos FAIR (Findable, Accessible, Interoperable and Reusable) (Digital Repository of Ireland, 2020) con licencias CC BY 4.0, fomentando su reutilización en cualquier tipo de obra derivada.

Los principios FAIR (Unión Europea, 2018) pretenden dar más valor a los objetos digitales, promocionando su reutilización, tanto por personas como por sistemas de información, como la web semántica. Tratan de resolver las carencias principales de los repositorios digitales, que en muchas ocasiones son sistemas de archivo poco amistosos, con unos procedimientos de búsqueda y localización no muy eficaces. Los datos FAIR

son componentes esenciales en la *Open Science*, tanto para la Comisión Europea (Comisión Europea, 2019c), como para la UNESCO (2021).

En el *Album Chemin de Fer* hemos ensayado diversos sistemas de búsqueda y reutilización.

- Para los usuarios, con formulario de aportaciones, un mapa en el que están geolocalizadas las imágenes, una ruta interactiva en Google Maps, y mecanismos para compartir los objetos en redes sociales.
- Para las máquinas, con un servidor OAI-PMH en el que se publican las colecciones y los objetos digitales, con sus metadatos. Pretendemos que agregadores como Hispana y Europeana recopilen esta información y la hagan visible a sus usuarios.

Las aportaciones de los usuarios son también esenciales para averiguar el impacto de la iniciativa, y animarnos a aumentar los fondos y colecciones disponibles en Ondarea.

Conclusiones

En estas conversaciones sobre fotografía es conveniente también reflexionar, principalmente desde la educación, la investigación, y el patrimonio, sobre la liberación de contenidos en dominio público por parte de las entidades GLAM que dependen de la Administración.

La «constitución» del CNF, entre sus objetivos, debe de dejar claro su papel en materia de patrimonio fotográfico, impulsando la aplicación de las directrices de *Open Science* y datos FAIR a las colecciones de fotografía que se encuentren en dominio público. Ya sea por su antigüedad, como por las políticas de reutilización que las entidades que las gestionan pueden aplicar legalmente a sus fondos. Como sucede en la BNE, que liberó en noviembre de 2020 para todo tipo de uso, incluso con ánimo de lucro, sus reproducciones de fotografías en dominio público. Lo mismo sucede en el proyecto Open Content de la Fundación Getty.

Las fotografías se caracterizan por ser obras en las que existen múltiples ejemplares. Copias de las imágenes de los primeros fotógrafos, como Jean Laurent, Auguste Muriel, Charles Clifford, figuran repetidas en numerosas colecciones. Cada vez con más frecuencia, en dominio público. Cualquier reutilizador puede alegar que su imagen procede de una colección privada o de un fondo *Open Content*. En el mejor de los casos, dejaría de mencionar su procedencia. No tiene ningún sentido aplicar

tasas y precias a su reutilización. En el caso de los fondos fotográficos, ya se ha demostrado que los ingresos son inferiores a los costes que genera el proceso de autorización.

La reinvención del sector GLAM debe de aplicarse en el CNF desde sus inicios. Proponemos que se aplique el modelo de ONDAREA combinando los conceptos de almacén y fábrica.

Iniciativas como la de la BNE deberían de servir de referencia para que sean el modelo que seguir por el Centro Nacional de Fotografía, y por las entidades del sector público en general, si no quiere convertirse en una «delegación de la VEGAP», o en un mero promotor del «comercio del arte».

Quizás el CNF pueda seguir en parte el modelo danés, dependiente de la Biblioteca Nacional. En nuestro país, la BNE es precisamente la institución que mejor aplica las directrices europeas y de la UNESCO a sus fondos fotográficos, siguiendo un modelo de *Open Science*.

También el CNF debería de custodiar de forma segura colecciones públicas y privadas que están siendo sometidas a unas condiciones ambientales que ponen en peligro su conservación, como las del IPCE. En una obra nueva es más fácil destinar espacios a silos de almacenamiento de última generación, y ofrecerlos para albergar en comodato valiosos fondos fotográficos de otras instituciones, garantizando su conservación y transmisión a generaciones futuras.

Bibliografía

Aramberri, J. (2022) «Ondarea: de almacén a fábrica», *Imatge i Reçerca: Jornades Antoni Varés*, 17. Disponible en: https://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades_actes_fitxa?acta=11253&pag=1&ordre=titol&cerca=2022&descriptors=0 [consultado 01-03-2023].

Aramberri, J. (2018a) «Reutilización de la Información del Sector Público y Universidades: fundamentos para una nueva etapa», *RUIDERAe: Revista de Unidades de Información*, 13, Disponible en: https://revista.uclm.es/index.php/ruiderae/article/view/1832 [consultado 01-03-2023].

Aramberri, J. (2018b) «El sector GLAM (Museos, Bibliotecas, Archivos) en la era digital: retos y oportunidades», *IX Encuentro de Centros de Documentación de Arte Contemporáneo*. Museo Artium de Vitoria-Gasteiz, 24 de octubre. Disponible en: https://es.slideshare.net/Artium_Vitoria/ix-encuentros-de-centros-de-documentacin-de-

arte-contemporneo-en-artium-josu-aramberri [consultado 01-03-2023].

Aramberri, J. (2016) «Open GLAM: Análisis de casos y situación actual», *Imatge i Reçerca: Jornades Antoni Varés*, 14. Disponible en: https://www.girona.cat/sgdap/docs/w2k3a7wc-aramberri-text.pdf [consultado 01-03-2023].

Biblioteca Digital Hispánica (n.d.) *Chemin de fer du Nord de l'Espagne [material gráfico]: 30 vues photopraphiques des principaux points de la ligne / par Auguste Muriel. Photographie des 3 empereurs*. Disponible en: https://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000073489 [consultado 01-03-2023].

Biblioteca Nacional de España (2020) *La BNE libera más de 30 millones de imágenes*. Disponible en: https://www.bne.es/es/noticias/1027-bne-libera-mas-de-30-millones-de-imagenes-para-todo-uso [consultado 01-03-2023].

Comisión Europea (2019a) *European Commission report on Cultural Heritage: Digitisation, Online Accessibility and Digital Preservation*. Disponible en: https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/european-commission-report-cultural-heritage-digitisation-online-accessibility-and-digital [consultado 28-02-2023].

Comisión Europea (2019b) *Declaration: Cooperation on advancing digitisation of cultural heritage*. Disponible en: https://ec.europa.eu/newsroom/repository/document/2019-15/scanned_signed_declaration_090419_A4EA8EC1-E348-62E7-2257B0139A47C785_58564.pdf [consultado 01-03-2023].

Comisión Europea (2019c) *Open Science. An approach to the scientific process that focuses on spreading knowledge as soon as it is available using digital and collaborative technology* Disponible en: https://research-and-innovation.ec.europa.eu/strategy/strategy-2020-2024/our-digital-future/open-science_en [consultado 01-03-2023].

Comisión Europea (2018) *Turning FAIR into reality. Final report and action plan from the European Commission expert group on FAIR data.* Disponible en: https://data.europa.eu/doi/10.2777/1524 / [consultado 01-03-2023].

Comisión Europea (2017) Informe de progreso en España 2015-2017. Disponible en http://ec.europa.eu/newsroom/dae/document.cfm?doc_id=51771 [consultado 28-02-2023].

Comisión Europea (2011) «Recomendación sobre la digitalización y accesibilidad en línea del material cultural (2011/711/UE)», *Diario Oficial de la Unión Europea*, 29 de octubre, 283, pp. 39-45. Disponible en: https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32011H0711&from=ES [consultado 28-02-2023].

Digital Repository of Ireland (2020) *Publishing GLAM data as FAIR data*. Disponible en: https://dri.ie/events/publishing-glam-data-fair-data/ [consultado 01-03-2023].

Dirección General de Patrimonio Cultural y Bellas Artes (2018) *Obras de climatización de la sede del IPCE en la Ciudad Universitaria de Madrid*. Disponible en: https://contrataciondelestado.es/wps/portal/!ut/p/b0/04_Sj9CPykssy0xPLMnMz0vMAfIjU1JTC3Iy87KtUlJLEnNyUuNzMpMzSxKTgQr0w_Wj9KMyU1zLcvQj87y8LcoyslQN_KKq8oLzQyKMq1QNzMsdbW31C3JzHQHgci6z/ [consultado 28-02-2023].

España. Ley Orgánica 18/2015 de 9 de julio, por la que se modifica la Ley 37/2007, de 16 de noviembre, sobre reutilización de la información del sector público. Boletín Oficial del Estado, 10 de julio de 2015, núm 164, pp. 57436-57450. Disponible en: https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2015-7731 [consultado 01-03-2023].

Europeana (2017) «Guía de publicación de Europeana v1.6», *Travesía*. Disponible en: https://travesia.mcu.es/items/08541a94-d129-4bb1-8f96-f4560d42a6ad [consultado 01-03-2023].

Fallon, J. (2020) «The Europeana Public Domain Charter». *Europeana Pro*. Disponible en: https://pro.europeana.eu/post/the-europeana-public-domain-charter [consultado 01-03-2023].

Gallica (n.d.) *Chemin de fer du Nord de l'Espagne: 30 vues photopraphiques des principaux points de la ligne / par Auguste Muriel. Photographie des 3 empereurs.* Disponible en: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447750n# [consultado 01-03-2023].

Ministerio de Defensa (2012) *Biblioteca Virtual del Ministerio de Defensa*. Disponible en: https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/es/inicio/inicio.do [consultado 01-03-2023]. Biblioteca Virtual del Ministerio de Defensa [consultado 01-03-2023].

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2023) *Aviso Legal*. Disponible en: https://www.cultura.gob.es/comunes/aviso-legal.html [consultado 01-03-2023].

Ministerio de Educación Cultura y Deporte (2015) *Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico*, NIPO: 030-16-417-2. Disponible en: https://www.cultura.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:e97e9f56-5c1c-4192-96bf-3c02fbd6cad3/11-maquetado-patrimonio-fotografico.pdf [consultado 28-02-2023].

Ondarea (2017): «Album Chemin de Fer». *Chemin de fer du nord de l'Espagne*. Disponible en: https://www.ondarea.eus/s/CDF/page/ACF [consultado 01-03-2023].

UNESCO (2021) *Recommendation on Open Science*. Disponible en: https://www.unesco.org/en/open-science/about?hub=686 [consultado 01-03-2023].

LA FOTOGRAFÍA EN EL ARCHIVO REGIONAL DE LA COMUNIDAD DE MADRID COMO FUENTE PRIMARIA PARA LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA

M.ª Pilar Solís Hernández
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid
M.ª Jesús López Gómez
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid
David de Ben Ojea
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid
Daniel A. Jorge Trujillo
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid
M.ª del Rocío Mogollón Naranjo
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid
Marina Zalazar Díaz
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid

Resumen

El Archivo Regional de la Comunidad de Madrid custodia en su sede situada en el Complejo El Águila más de dos millones de imágenes fotográficas que, desde finales del siglo XIX hasta prácticamente nuestros días, permiten ilustrar numerosos aspectos de la historia contemporánea de nuestra región y, por extensión, de nuestro país.

Se presentan en esta comunicación potenciales líneas de investigación histórica planteadas por el equipo de archiveros adscritos al Servicio de Descripción del Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (en adelante ARCM) que han sido argumentadas con ejemplos obtenidos de los inventarios descriptivos elaborados durante el proceso de tratamiento archivístico de estos fondos.

Abstract

The Headquarters of the Regional Archives of the Community of Madrid, situated in El Águila Complex, safekeep approximately two million photographic images dating from the end of the 19th Century up to practically the present. These images give a better knowledge of the numerous aspects of the contemporary history our Region and, by extensión, of our country.

Potential lines of historical investigations are raised in this article by the team of archivists belonging to the Description Department of Headquarters of the Regional Archives of the Community of Madrid (onwards, ARCM).ARCM. Evidence has been obtained through examples of descriptive inventories elaborated during the process of archival treatment of these funds.

Palabras clave

Fotografía, archivos, fuentes históricas, Madrid, urbanismo, aviación, deporte, Protectorado español en Marruecos, historia de la fotografía española, fondos fotográficos.

Keywords

Photography, archives, historical sources, Madrid, urbanism, aviation, sport, Spanish Protectorate in Morocco, history of Spanish photography, photographic collections.

Los fondos fotográficos en el ARCM: tipos y organización

El ARCM empezó su apuesta por la fotografía con el ingreso en 1995 del fondo Martín Santos Yubero. Actualmente, se custodian en este centro más de dos millones de imágenes, que han sido identificadas, organizadas y descritas con el fin de garantizar su conservación y servicio a ciudadanos e instituciones.

Las imágenes fotográficas se organizan —siguiendo el principio archivístico de respeto de procedencia— en fondos que se identifican con el nombre de la entidad reconocida como autor. Este concepto de autoría permite la diferenciación de hasta tres tipos de fondos fotográficos: de fotógrafos profesionales, de instituciones y fondos personales o familiares.

Los fondos de fotógrafos profesionales están formados por las imágenes que estas personas realizan a lo largo de su vida laboral. Suelen incorporar un elevado número de imágenes en diferentes soportes y formatos (vidrio, plástico, papel) consecuencia de la evolución y modernización que estos autores experimentan en sus propios medios de producción.

Los temas tratados van también asociados a su perfil profesional: así, si el fotógrafo permanece en plantilla o colabora con un medio de prensa, las imágenes versarán sobre la actualidad política, económica o social del momento; mientras que, si trabaja de forma autónoma en su propio estudio recibiendo encargos de clientes, los temas más frecuentes serán los retratos, reportajes publicitarios o trabajos para editoriales.

En segundo lugar, se encuentran los fondos de instituciones públicas o privadas, formados por documentos textuales e imágenes relativas a las actividades desarrolladas por la entidad a lo largo de su historia. Generalmente, reúnen tanto las imágenes originales producidas por fotógrafos adscritos a la entidad, como las copias y colecciones de imágenes tomadas por otros profesionales ajenos a la misma. Abundan en ellos los retratos individuales y en grupo de altos cargos, los actos protocolarios y visitas de personalidades y las campañas de publicidad, promoción o propaganda asociadas a los fines de la entidad.

Finalmente se custodian fondos personales o familiares, que se forman a partir de los documentos e imágenes producidas o reunidas por un determinado individuo o saga familiar a lo largo de varias generaciones. En este caso, es posible encontrar retratos individuales o en grupo de miembros de la familia, amigos y allegados tomados en diferentes momentos y situaciones de su vida (celebraciones religiosas, actos académicos o profesionales); reportajes de viajes y excursiones; y, en ocasiones, pueden figurar imágenes de su actividad profesional.

Los datos de las tres agrupaciones mencionadas y de cada uno de los fondos asociados a ellas se recogen en la tabla anexa que se indica a continuación:

[1] Fondo pendiente de tratamiento archivístico.

[2] Agrupa imágenes transferidas desde: Área de Medios de Comunicación (Consejería de Presidencia), SG de Inversiones en Municipios, Fotografía Aérea (Consejería de Medio Ambiente); Festival de Otoño (Consejería de Cultura). Fondos pendientes de tratamiento archivístico.

Tipo de fondo	***Nombre del fondo***	***Nº registros***	***Fechas extremas***	***Nº imágenes***
Fotógrafos profesionales	Martín Santos Yubero	46.080	1924-1987	482.141
	Cristóbal Portillo	65.676	1920-1997	941.884
	Gerardo Contreras	23.294	1906-1975	188.804
	Ana Muller	374	1969-2014	56.014
	Nicolás Muller	6.953	1933-1985	79.880
	Pablo Pérez Mínguez	6134	1879-2014	135.135
	Gabriel Carvajal	---------- [1]	1960-1989 aprox	40.000 aprox
Instituciones	Galerías Preciados	1318	1924-1995	11.986
	Instituto Cardenal Cisneros	60	1920-1994	341
	Fábrica de Cervezas Mahou	3	1899-1933	61
	Cámara de la Propiedad Urbana de Madrid	214	S.XX	277
	Diputación Provincial de Madrid	169	1947-1977	603
	Comunidad de Madrid	---------- [2]	1950-2011 aprox.	285.000 aprox.

Personales o familiares	Juan Moya	46	[1890-1920]	115
	Nicolás Urgoiti	667	1860-1950	4.236
	Juan Martínez de Bourio	423	1917-2004	4.517
	Luis Escobar	661	1887-2020	5430
	Familia Sánchez Merino	46	[1872-1950]	56
Totales		***151.949***	***1860-2020***	***2.236.480***

Tabla 1. Fondos fotográficos del Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Fuente: Servicio de Descripción ARCM, 20/01/2023.

Las imágenes que forman parte de un fondo se organizan en unidades fotográficas, entendiendo como tales al conjunto de imágenes que forman parte de un mismo reportaje o secuencia. En los casos en que el fondo presenta cierto orden original o cuenta con algún tipo de registro del autor, circunstancia común en los fondos de fotógrafos profesionales, estas unidades suelen venir determinadas de antemano, pero si el fondo en el momento de su ingreso en el archivo carece de cualquiera de estas circunstancias, se precisa una identificación y definición de las mismas.

Cada unidad fotográfica recibe un código numérico único y constituye un registro que el archivero debe dar de alta en los instrumentos descriptivos, cumplimentando en cada caso los datos de contenido (personas, lugares, asuntos), características físicas (número de imágenes, soporte, formato, tono, polaridad) y ubicación en los depósitos. Este sistema de organización archivística jerarquizada en fondos y unidades dota a las imágenes de un valor testimonial e histórico todavía mayor al que cada una de ellas pueda desarrollar de forma aislada.

De esta forma, la mayor parte de las imágenes tomadas como ejemplos ilustrativos de cada una de las áreas de investigación que se desarrollan en el siguiente epígrafe de este artículo forman parte de un reportaje o secuencia más amplia que ha sido generado por el autor en un momento determinado. Solo la consulta de la totalidad de las imágenes que forman una unidad fotográfica permite conocer y visualizar los datos registrados en los instrumentos descriptivos.

Áreas de investigación

Las imágenes fotográficas que forman cada uno de estos fondos pueden agruparse en áreas temáticas para su posible utilización en cualquier tipo de investigación histórica, las cuales se han determinado no solo a partir del contenido gráfico de la imagen sino también de los registros textuales

elaborados por el autor del fondo y de la información secundaria que puede figurar en el propio soporte fotográfico.

Sirva como ejemplo de ello el estudio del Marruecos colonial y del antiguo protectorado español que puede realizarse a partir de las imágenes tomadas por dos profesionales de la fotografía, Gerardo Contreras y Nicolás Muller.

Del primero —reportero gráfico colaborador de periódicos y revistas editadas en Madrid durante los años veinte y treinta del siglo pasado—, se destaca el reportaje realizado en 1927 de la visita de los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia a las posesiones españolas norteafricanas, una vez pacificado este territorio tras la guerra que durante dieciséis años se produjo en esta región. Las imágenes muestran a los monarcas en el inicio de su viaje pasando revista a las tropas en la estación de Atocha; desfiles de tropas marroquíes y de las cabilas del norte de África; saludos protocolarios a las autoridades locales; e incluso encontramos al recientemente ascendido general Franco junto a Millán Astray en la cubierta de un barco.



Imagen 1. Visita de los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia a las posesiones españolas en África, 1927. Fondo Fernando Contreras, signatura PF-000293/0001

Respecto a Nicolás Muller —fotógrafo húngaro de procedencia judía residente en Tánger entre 1939 y 1947—, cuenta con un estudio propio de gran prestigio en la ciudad, entre cuyos clientes se encuentran los miembros de la Alta Comisaría de España en Marruecos y de la comunidad hebrea afincada en la zona. Durante su estancia en la región, realiza retratos individuales y familiares de ambos colectivos, así como reportajes sobre los actos oficiales civiles y militares que se celebran en las ciudades de Tetuán y Tánger, en las que participan al unísono las autoridades españolas, el jalifa y los notables marroquíes, pudiendo distinguirse entre ellos a las figuras de Mohammed V y su hijo Hassan, además de reportajes de profunda importancia histórica, como el formado por cincuenta y dos negativos plásticos que recogen la partida del buque Guiné en octubre de 1944 rumbo a la Palestina del Mandato Británico con más de setecientos judíos procedentes del centro de Europa que huían del holocausto nazi.

Al mismo tiempo Muller supo captar con su cámara la vida cotidiana de la población local en lugares como Tetuán, Alcazalquivir, Asilah, Larache o la propia Tánger. A través de sus



Imagen 2. Pasajeros del buque Guiné en el momento de la partida del barco con destino a la Palestina británica, Tánger, 1944. Fondo Nicolás Muller, signatura 1.0122661.7.

imágenes es posible pasear por las calles y mercados, asistir a las fiestas y celebraciones populares, y ser testigos de diferentes aspectos de la sociedad musulmana del momento como la generalización del trabajo infantil, el papel de la mujer o el respeto hacia los más ancianos del lugar.

Una segunda línea de investigación es la relativa a la historia de la aviación española, en la que es posible encontrar un amplio abanico temático de imágenes, que abarca desde los inicios de la aeronáutica hasta la configuración de los aeropuertos internacionales actuales. Destacan las imágenes fechadas en los años veinte y treinta del pasado siglo producidas por Cristóbal Portillo en los inicios de su carrera profesional como fotógrafo de la aviación destinado en la escuela de pilotos de Getafe, entre los que sobresalen los reportajes sobre inauguración de vuelos, como el realizado en 1933 por el avión Cuatro Vientos en que, por vez primera, un aeroplano intentaba cruzar el océano Atlántico desde Sevilla a Cuba, y que desapareció en el trayecto por razones aún desconocidas; los vuelos de presentación del dirigible Zeppelin



Imagen 3. Retrato del ingeniero Juan de la Cierva y Cordoníu junto a un autogiro modelo Cierva C.3 en tierra, 1921-1924. Fondo Cristóbal Portillo, signatura PF-000273/115584.2.

sobre ciudades como Madrid o Sevilla; o la emblemática serie de imágenes de Juan de la Cierva junto a su autogiro.

Portillo, además, capta con su cámara ensayos y pruebas con aviones; exhibiciones aeronáuticas; reproducciones, dibujos o maquetas de aviones y aeropuertos; visitas oficiales a fábricas y especialmente a la empresa Construcciones Aeronáuticas, S. A. (CASA); detalles de su construcción, interior de aviones o sencillamente de sus piezas, etc.

Otros reporteros gráficos como Gerardo Contreras y Santos Yubero se asoman también a los inicios de la aeronáutica en España con reportajes sobre pruebas y demostraciones en las que participan oficiales de la Armada y mujeres pioneras de la aviación civil, pero, sobre todo, ambos se encargan de reflejar el auge y desarrollo de la aviación comercial que se produce a partir de los años cincuenta, siendo numerosas las imágenes



Imagen 4. Aparato Junkers en el aeródromo de Cuatro Vientos, Madrid, 1927. Fondo Gerardo Contreras, signatura PF-000295/0002.1.

sobre inauguración de instalaciones e infraestructuras por el jefe del Estado o sobre la llegada al aeropuerto de Barajas de personalidades y artistas.

Urbanismo, arquitectura e ingeniería civil son otros campos de estudio destacables. Los documentos gráficos sobre estos temas referidos a Madrid son muy abundantes en los fondos de los fotógrafos profesionales y permiten ilustrar el paso de villa a metrópoli que se produce durante el siglo XX, pues, en pocos años la ciudad debe acomodar a una población en constante crecimiento y, al mismo tiempo, responder a los usos y exigencias de una urbe industrial, financiera y de servicios.

A modo de ejemplo, merece la pena fijar la mirada en pleno centro de la ciudad de Madrid, en el entorno de la Plaza de España, en donde durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta, se produce el derribo de antiguas construcciones, la ampliación de las calzadas para su uso por modernos medios de transporte, el alineamiento de fachadas y la proliferación de locales comerciales y de restauración



Imagen 5. Instalación del tranvía en la Plaza de España, Madrid, 1946. Fondo Cristóbal Portillo, signatura 86818.4.

Al mismo tiempo, y en lo que hasta entonces era la periferia de la ciudad, se produce el desarrollo de grandes poblados marginales en los que reside la población rural que llegaba a la capital atraída por la demanda de mano de obra no cualificada que se empleaba principalmente en la construcción y hostelería. Ante este problema y como sistema para erradicar el chabolismo, el régimen franquista acomete, desde mediados de los cincuenta, la construcción de viviendas sociales en las que realoja a estas familias.

Las imágenes del archivo se revelan como excepcionales testimonios de la vida cotidiana de las familias que habitan en estos poblados, el proceso constructivo y la inauguración de nuevas barriadas, y finalmente el derribo de las infraviviendas, en los terrenos que jalonaban las riberas del antiguo arroyo Abroñigal (hoy M-30), en el distrito de Arganzuela o en las entradas de las antiguas carreteras nacionales que comunicaban la capital con el sur y este peninsular.

En cuarto lugar, es destacable el abundante número de imágenes relacionadas con el ocio y actividades propias del llamado tiempo libre de los ciudadanos, entre las que



Imagen 6. Poblado chabolista en la zona de Jaime El Conquistador, Madrid, 1957. Fondo Santos Yubero, signatura 15243.12.

ocupa un lugar destacado el mundo del deporte. Durante el primer tercio del siglo XX la práctica de deportes como la esgrima, la caza o la hípica son motivo de encuentro social de la aristocracia madrileña y la familia real. Así, las cacerías en fincas particulares, las carreras de caballos en el Hipódromo de La Castellana, los partidos de polo en el Club Puerta de Hierro o las clases del maestro de esgrima Afrodísio Aparicio se convierten en lugares frecuentados por los reporteros gráficos que informan no solo de la práctica de los partidos o combates sino también de los «ecos de sociedad» que se producen entre el público asistente.

Entretanto, la burguesía y las clases intelectuales, influenciadas por corrientes europeas, fomentan la práctica de deportes asociados al fomento de la salud mental y corporal, como el montañismo y el esquí, la natación o el tenis. Ejemplo de ello son las imágenes que sobre el club de



Imagen 7. Carreras de caballos en el Hipódromo de La Castellana, Madrid, 1928. Fondo Gerardo Contreras, signatura PF-000309/0007.20.

alpinismo de la sierra madrileña se custodian en el fondo Nicolás Urgoiti o los reportajes sobre partidos de tenis disputados por mujeres.

De igual modo, la progresiva implantación de la legislación laboral y la elevación de salarios en el segundo tercio del siglo pasado dan lugar a la aparición de periodos de ocio y tiempo libre en las clases trabajadoras, que comienzan a interesarse por la práctica y seguimiento de deportes como el ciclismo, boxeo, o el futbol, convertido esté último, tras la Guerra Civil, en líder indiscutible del deporte de masas en nuestro país.

Finalmente, y desde un punto de vista estrictamente centrado en la fotografía como objeto de estudio en sí mismo, el ARCM también se erige en un importante centro de referencia para los investigadores en esta materia ya que cuenta con un amplio repertorio de artefactos fotográficos que testimonian el empleo de procedimientos fotográficos y fotomecánicos usados por la praxis fotográfica a lo largo del tiempo.



Imagen 8. Salida de la Vuelta Ciclista a España, Madrid, 1928. Fondo Santos Yubero, signatura 3033.1.

Imagen 9 (izquierda). Retrato de boda de Margarita Mahou, ca. 1900. Foto Kaulak. Fondo Fábrica de Cervezas Mahou, signatura 000012743.2.

Imagen 10 (derecha). Reverso de fotografía en papel con Sello del fotógrafo Manuel Alviach [1875-1931]. Fondo Familia Sánchez Merino, signatura 919018.8.

De este modo, los fondos del archivo posibilitan la realización de estudios sobre los soportes fotográficos empleados por un determinado fotógrafo o por el conjunto de ellos a lo largo del tiempo: placas de vidrio, películas plásticas (nitratos, acetatos, poliéster), papel, fotografía digital son los materiales empleados para contener las imágenes originales y las copias captadas por las cámaras.

La identificación de los procedimientos fotográficos y fotomecánicos que dan lugar a la imagen —considerada de gran interés no solo para los usuarios, sino para garantizar la conservación de este tipo de artefactos en el centro de custodia— es una de las tareas más complejas a la hora de identificar y describir este tipo de fondos, pues precisa tanto de conocimientos específicos en la materia (aspecto que, en el caso del personal del archivo, se está adquiriendo mediante





cursos de formación) como de una revisión de los instrumentos descriptivos de ciertos fondos para completar y actualizar este tipo de información.

Hasta el momento se han identificado en los fondos mencionados anteriormente algunos artefactos elaborados por procedimientos antiguos de positivado químico como platinotipias y albuminas.

Un aspecto destacado es el relativo al estudio de los elementos secundarios asociados a las imágenes en soporte papel, entre los que es preciso señalar la presencia de sellos de fotógrafos y estudios fotográficos identificativos del autor de la imagen. En este caso, son los fondos de instituciones y los familiares y particulares los que más información aportan en esta materia al estar constituidos principalmente por copias fotográficas en papel fechadas desde el último tercio del siglo XIX. Son ejemplos de ello las imágenes de Almayso o Kaulak que configuran el fondo fotográfico de la Fábrica de Cervezas Mahou o las firmadas por Alviach, Calvache, Eusebio Juliá, Franzen, Nieto, Orestes y Padró, pertenecientes a los fondos Nicolás Urgoiti y Familia Sánchez Merino.

Existe una última propuesta de investigación, la que proporciona el análisis de cada uno de los fondos y de las series documentales generadas en ellos en virtud de las funciones o actividades desarrolladas por la entidad, persona o familia reconocida como autor. Las series más comunes identificadas en este tipo de fondos son las siguientes: retratos de estudio, fotografía documental, fotografía de prensa, fotografía fija, fotografía publicitaria, fotografía artística, etc. De entre todas ellas, se hace una breve mención a uno de los géneros fotográficos con más presencia en fondos y colecciones del ARCM: el retrato.

Este tipo de fotografía, fundamentalmente de estudio, se encuentra en múltiples fondos de fotógrafos profesionales, pero también en fondos familiares, personales y hasta de instituciones. Se inicia el camino en el último tercio del siglo XIX con los retratos individuales o en grupo de familiares y amigos que se pueden consultar en los fondos de la Familia Sánchez Merino, Nicolás Urgoiti o Fábrica de Cervezas Mahou; a continuación, los retratos que Cristóbal Portillo y Nicolás Muller realizan en sus propios estudios durante las décadas centrales del siglo XX, que permiten poner rostro a los personajes más influyentes del momento (políticos, escritores, artistas, científicos, etc.); finaliza este recorrido en las primeras décadas del siglo XXI con la particular visión del retrato que

Pablo Pérez-Mínguez, conocido como el fotógrafo de la «movida madrileña», incorpora a estos fondos y colecciones.

La consulta de los fondos fotográficos en el ARCM

El acceso a los fondos fotográficos custodiados en el ARCM se puede hacer mediante dos vías:

- Consulta presencial en la sala de Referencias y Atención a Usuarios ubicada en la sede del ARCM situada en la calle Ramírez de Prado n.º 3 de Madrid.
- Consulta *online*, a través de un buscador basado en el programa AtoM que sigue los estándares del Consejo Internacional de Archivos, el cual permite consultar parte de las fotografías que se han mencionado en este trabajo —imágenes de libre acceso a disposición de todos los usuarios— así como exportar e importar registros basados en los estándares de la ISAD (G) en XML y EAD.

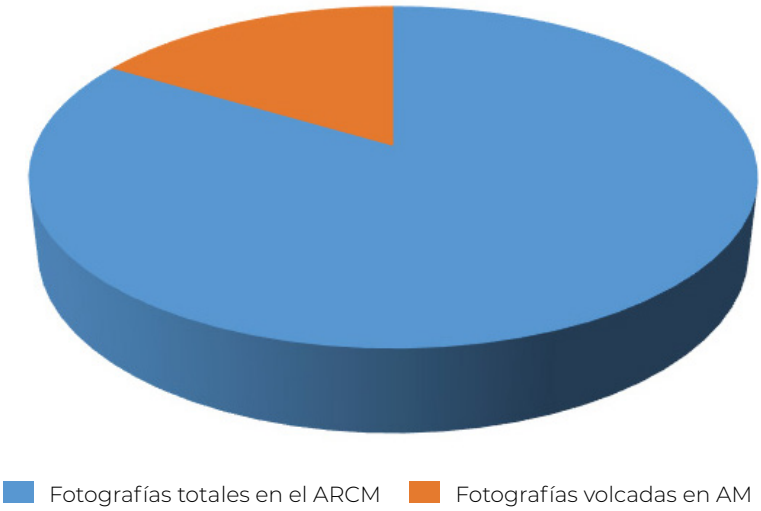
En este momento, se encuentran disponibles imágenes de los fondos Martín Santos Yubero, Juan María Martínez de Bourio, familia Mahou y Juan Moya Idígoras. Los trabajos de digitalización, que se realizan en el centro de manera continuada, incrementarán próximamente el número de imágenes disponibles en AtoM, como las correspondientes a los fondos fotográficos de los reporteros Cristóbal Portillo y Gerardo Contreras.

El gráfico que se indica en la página siguiente refleja tanto el porcentaje de imágenes disponibles en el buscador AtoM como el total de fotografías custodiadas en el ARCM.

Finalmente, hay que señalar que en los últimos años se ha producido en el centro un notable incremento en el uso de las imágenes fotográficas como apoyo gráfico al texto contenido en un determinado proyecto de investigación (tesis doctorales, tesinas, artículos), para su uso en proyectos de difusión pública a gran escala (publicaciones, producciones audiovisuales), o simplemente por motivos de interés particular del ciudadano.

Se ha puesto en esta comunicación el foco de atención en algunas de las áreas temáticas que se reflejan en las imágenes conservadas en el ARCM (colonialismo español, aeronáutica, urbanismo, deporte) y destacado la posibilidad de empleo de los propios fondos como fuente para el estudio de la historia de la fotografía. Han quedado en el tintero las posibilidades que ofrecen estos fondos en otros múltiples aspectos de la historia contemporánea de nuestro país como pueden ser la Guerra Civil; teatro y espectáculos; evolución del estado del bienestar

Número de fotrografías en el ARCM



en materia de educación, sanidad o beneficencia; el papel de la mujer y su incorporación al mundo laboral durante el siglo XX; o la despoblación rural.

Bibliografía

Otero Carvajal, Luis E. (2003) «Ocio y Deporte en el nacimiento de la sociedad de masas. La socialización del deporte como práctica y espectáculo en la España del primer tercio del siglo XX», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 25, pp. 169-198.

Martínez Martín, J. A. (2000) **«**Madrid, de Villa a Metrópoli. Las transformaciones del siglo XX», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 22, pp. 225-249.

Boadas J., Casellas L. y Suquet, M. (2001) *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Girona: CRDI.

Sánchez González, M. (2021) «Getafe y la aviación. Centenario de la creación de la Base Aérea de Getafe», *Aeroplano. Revista de Historia Aeronáutica*, 39, pp. 36-55.

Olivera Zaldua, M. (2014) «La fotografía en el Protectorado español. Los fondos fotográficos del Legado Fernando Valderrama en la Biblioteca Islámica (Biblioteca AECID)», *Revista General de Información y Documentación*, 24(1), pp. 155-182.

VV. AA. (2010) *Sociedad y espacio urbano de Madrid en el siglo XX***.** *MAD* [en línea]. Ciclo de conferencias Madrid 17-19 de febrero de 2010. Madrid: Museo de Historia de Madrid. Disponible en: https://www.academia.edu/6502150/Sociedad_y_espacio_urbano_de_Madrid_en_el_siglo_XX [consultado 15-02-2024].

PRESENTE Y FUTURO DEL FONDO FOTOGRÁFICO DE SANTIAGO RAMÓN Y CAJAL

Miguel Ángel Rego Robles
Universidad Europea de Madrid y Escuela Universitaria TAI

Resumen

Gran parte del fondo fotográfico de Santiago Ramón y Cajal se encuentra en una sala de reuniones del Instituto Cajal (CSIC), bajo lo que se conoce como Legado Cajal. Sin olvidar su correspondencia, objetos personales y documentos científicos. Sin embargo, existe otra parte que está esparcida por diferentes instituciones, como el Ilustre Colegio Oficial de Médicos de Madrid (ICOMEM). El resto de su obra o bien la salvaguarda la familia directa del científico o, tristemente, está perdida. Por ello, a lo largo de este texto, se mostrará el devenir histórico de las pertenencias de Santiago Ramón y Cajal tras su muerte, para comprender su estado actual y acceso público.

A su vez, a través del análisis del fondo fotográfico alojado en el Legado Cajal, expondremos la importancia de la construcción de un emplazamiento *ad hoc* donde se reúnan todas sus pertenencias. Algo necesario para poder acceder, en términos de investigación, a una comprensión física de la manufactura de su patrimonio. Una experiencia imprescindible para estudiar las decisiones empleadas en la formalización de sus representaciones, así como de sus aportaciones novedosas en el campo de la fotografía. De tal forma, analizaremos las últimas decisiones tomadas para la creación, en un futuro, de un proyecto que aloje sus objetos y documentos artísticos y científicos.

Abstract

A large part of Santiago Ramón y Cajal's photographic archive can be found in a meeting room at the Cajal Institute (CSIC), under what is known as the Legado Cajal. Not forgetting his correspondence, personal objects and scientific documents. However, there is another part that is scattered around different institutions, such as the Ilustre Colegio Oficial de Médicos de Madrid (ICOMEM). The rest of his work is either safeguarded by the scientist's direct family or, sadly, is lost. Therefore, throughout this text, the historical development of Santiago Ramón y Cajal's

belongings after his death will be shown, in order to understand their current state and public access.

At the same time, through the analysis of the photographic archive stored in the Cajal Legacy, we will show the importance of the construction of an ad hoc site where all his belongings can be brought together. This is necessary in order to gain access, in terms of research, to a physical understanding of the manufacture of his heritage. An essential experience to study the decisions employed in the formalization of his representations, as well as his innovative contributions in the field of photography. In this way, we will analyze the latest decisions taken for the creation, in the future, of a project to house his artistic and scientific objects and documents.

Palabras clave

Santiago Ramón y Cajal, fotografía, Legado Cajal, dibujo, museo.

Keywords

Santiago Ramón y Cajal, photography, Legado Cajal, drawing, museum.

Introducción

Dentro de una sala acondicionada a 16 grados centígrados, con el fin de conservar su contenido, se encuentra el Legado Cajal (Sáez Degano et al., 2001)[1], nombre por el que se conoce al archivo de Santiago Ramón y Cajal, dentro del Centro de Investigaciones Neurobiológicas - Instituto Cajal del CSIC, construido en 1989. Para entender la existencia de este centro, hemos de hacer un repaso histórico a los diferentes emplazamientos dedicados a la investigación científica en España, en relación con el estudio del campo naciente de las neurociencias modernas:

> El Instituto Cajal fue proyectado a partir del Laboratorio de Investigaciones Biológicas —paseo de Atocha, 13—, a su vez creado en 1901, tras la concesiónn a Santiago Ramón y Cajal del premio Moscú en el año 1900. Con la creación del Laboratorio, el gobierno hacía efectivo el apoyo oficial a sus investigaciones (...). El laboratorio se integró en la Junta para la Ampliación de Estudios desde el momento de la creaciónn de esta en 1907 (Santesmases, 2001, p. 42).

El Laboratorio de Investigaciones Biológicas adoptó el nombre de Instituto Cajal en 1920. El nuevo edificio donde se alojaría el recién bautizado Instituto Cajal fue construido en el cerro de San Blas, junto al Observatorio Astronómico. A pesar de que la finalización del edificio fue decretada en 1920, se inauguró en

[1] Según Miguel Freire, el nombre de Legado Cajal puede ser confuso, debiendo optar por el de «Bienes del Museo Ramón y Cajal custodiados en el Instituto Cajal» (2003: 27).

1932. Tras la Guerra Civil, el recién creado CSIC se apropió de gran parte de la desmantelada infraestructura física de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), institución creada en 1907, dentro del marco de la Institución de Libre Enseñanza.

El Instituto Cajal fue adjudicado al CSIC, tras la reparación de los daños que había sufrido durante la guerra, en 1940. El nombre completo de la institución era Instituto Santiago Ramón y Cajal de Investigaciones Biológicas, y estaba dirigida por el propio Cajal, desde su creación hasta su muerte en 1934. Tras incluirse en el patrimonio del CSIC, fue destinado al trabajo de investigación de los discípulos del propio Cajal, que permanecieron en España tras la guerra. Su personal fue depurado por las políticas represoras que exigían lealtad al Ejército rebelde durante la Guerra Civil y la Dictadura de Franco (Santesmases, 2001, pp. 41-54).

Cajal, junto a su pareja Silveria Fañanás, elaboró varios testamentos antes de su muerte, pero fue en el tercero donde dejó explícito el legado de sus pertenencias al Instituto Cajal:

> Lego al Instituto Cajal mi colección de preparaciones microscópicas, armarios para guardarlas y algunos instrumentos científicos de mi propiedad; tales como un micrótomo y dos microscopios, uno modelo «Zeiss» otro modelo» «Leitz» y, en fin, un aparato microfotográfico «Zeiss» (Camarasa, 2018: 190).

Las propiedades de Cajal fueron entregadas a Jorge Francisco Tello, uno de sus discípulos y futuro director del Instituto tras su muerte; así como al médico Roque Reyes Romero, decisión documentada en el segundo de los testamentos de la pareja Cajal-Fañanás (Camarasa, 2018, p. 172).

Los fondos, bajo tutela de Tello y propiedad de los herederos, fueron almacenaron en el Instituto Cajal a la espera de realizar su labor de inventariado. Apenas dos años después de la muerte de Cajal, dio comienzo la Guerra Civil, en 1936, hecho que postergó esta tarea. Durante la dirección del Juan Marcilla, entre 1941 y 1946, el Instituto Cajal efectuó la creación de un espacio denominado Museo Cajal, que fue inaugurado en diciembre de 1945 (CSIC, 1946, p. 259).

Esta decisión condicionó las labores rápidas del primer inventariado del Legado, bajo instrucción del propio Marcilla y el mismo año de la inauguración del Museo. La mayoría de los dibujos y fotografías catalogadas en este primer inventariado poseen un sello con el distintivo «Museo Cajal de Madrid»; estampa que entorpece y ensucia el análisis de los documentos (imagen 1).

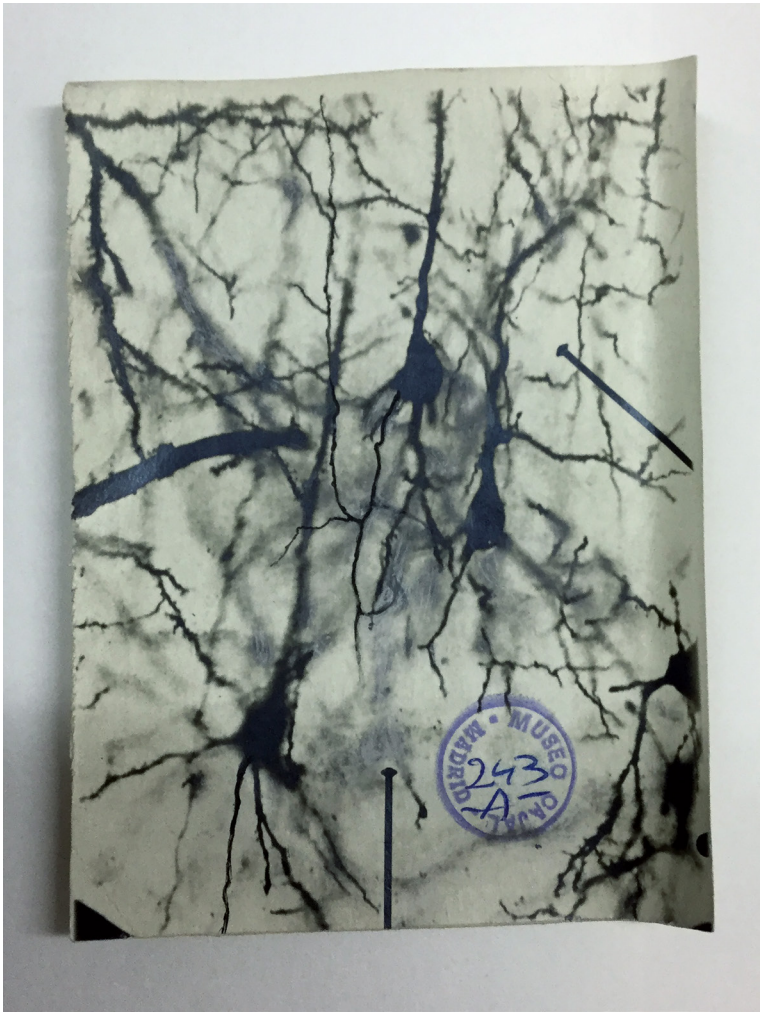


Imagen 1. Fotografía con el sello «Museo Cajal Madrid. 243-A-». Legado Cajal. Fotografía de Miguel Ángel Rego Robles.

Durante la elaboración de esta primera relación de bienes, «se adhirió a las preparaciones histológicas una etiqueta y se puso un sello tampón de color azul en los dibujos científicos, títulos y diplomas, manuscritos, correspondencia, etc.» (Freire, 2002, p. 70). Fue estampado por la persona encargada de la catalogación urgente debido al anuncio de inauguración del Museo Cajal: el cuidador del edificio del Instituto Cajal, Pedro Manzano Sánchez.

El Instituto Cajal, junto a las pertenencias del científico, fue trasladado al nuevo edificio Centro de Investigaciones Biológicas (CIB), obra del arquitecto Miguel Fisac, en 1957 y coincidiendo con el centenario del nacimiento de Cajal. Este nuevo emplazamiento tenía menor capacidad que el anterior,

hecho que condicionó que muchos objetos del Legado Cajal se almacenaran en cajas.

Uno de los directores del Instituto, en esta nueva ubicación, fue el cirujano Alfredo Carrato Ibáñez, encargado de gestionar la recuperación de los bienes que se habían dispersado en otras instituciones, entre las que se encuentra la Universidad Complutense; así como el expolio de parte de él, tal y como mencionaremos a raíz de las investigaciones del antiguo profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, Juan Antonio Fernández Santarén.

La segunda relación de bienes finalizó en 1975. A esta ordenación e inventariado le siguen la de García Durán Muñoz y Francisco Alonso Burón en 1983 y la iniciada por la bibliotecaria del centro, María Angustias Pérez de Tudela en 1985 (Rego Robles, 2021, p. 86).

El último traslado de sede, ubicada en la avenida Doctor Arce, se efectuó en 1989 (Carlos y Pedraza, 2014, p. 1797). En este edificio se han realizado dos nuevos inventariados: el de Antonio Gamundí Gamundí en 1993 (Freire, 2002) y el de Ricardo Martínez Murillo en 1997, una vez asumió la dirección del Instituto Cajal.

La situación actual de los objetos y documentos de Cajal es producto de esta última reordenación. A pesar de su excelente cuidado y almacenado, esta sala no cumple unos estándares mínimos para apreciar la obra de Cajal desde el punto de vista patrimonial y su investigación está supeditada a la petición de consulta a los responsables del Instituto Cajal. Es significativo que, si realizamos una búsqueda en Google del Legado Cajal, para ver el lugar donde se almacenan los más de treinta mil documentos en el edificio del CSIC, únicamente aparezcan dos imágenes. La primera, perteneciente al diario *El País* (Fonseca, 2015). La segunda, a un blog llamado *Filostamp* (Llácer y Llácer, 2019).

El edificio actual cuenta, además, con una sala que recrea el estudio de Cajal, junto a algunas de sus herramientas científicas y su toga característica. También es importante subrayar el conjunto de facsímiles y dibujos expuestos por el centro.

Documentos fotográficos del Legado Cajal

Durante los años 2018 y 2019, tuve la oportunidad de visitar los fondos del Legado Cajal, con motivo del desarrollo de mi tesis doctoral con título *Epistemología visual: de los dibujos de Santiago Ramón y Cajal a las imágenes en las neurociencias*

contemporáneas (Rego Robles, 2021). Uno de los aspectos más destacados de esta investigación fue la diferencia abrupta entre la cantidad de textos científicos dedicados a sus dibujos y los dedicados a sus fotografías. Este último campo ha sido menos estudiado, a pesar de la relevancia del amplio conjunto de técnicas, en relación con lo fotográfico, utilizadas en su actividad científica. Pero también por sus propias aportaciones novedosas a este medio.

Algunas de las apreciaciones en torno a las fotografías de Cajal se centraron en la importancia de su análisis de manera física, ya que las consideraciones que se puedan deducir, a través de las imágenes alojadas en el repositorio digital del Instituto Cajal, van a estar sesgadas por una exposición inconveniente de estos fondos. Las claves visuales del medio fotográfico —así como de sus dibujos— están ligadas a una materialidad propia del estadio analógico; apreciación que refuerza la importancia de la creación de un espacio físico que permita visitar y observar sus objetos y documentos de manera física.

Algunos documentos fotográficos digitalizados no poseen los datos incluidos por Cajal en su reverso, necesarios para contextualizar sus documentos gráficos dentro de las prácticas del laboratorio (imagen 2). Existen otras fotografías con formas dispares intervenidas a grafito, pastel y tinta, desde otros regímenes de la imagen, como diría José Luís Brea (2010) (imagen 3) que dan claves de las decisiones efectuadas, tanto por Cajal como por su pareja Silveria Fañanás, cuya labor fue fundamental para conformar la ingente cantidad de documentos producidos en la carrera científica de Cajal. Además de ser una persona esencial en el desarrollo de la fotografía en España. Ambos construyeron un obrador en

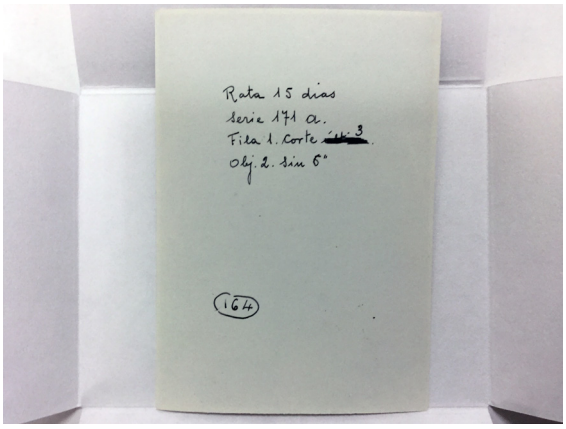


Imagen 2 (izquierda). Reverso de fotografía. Legado Cajal. Fotografía de Miguel Ángel Rego Robles.

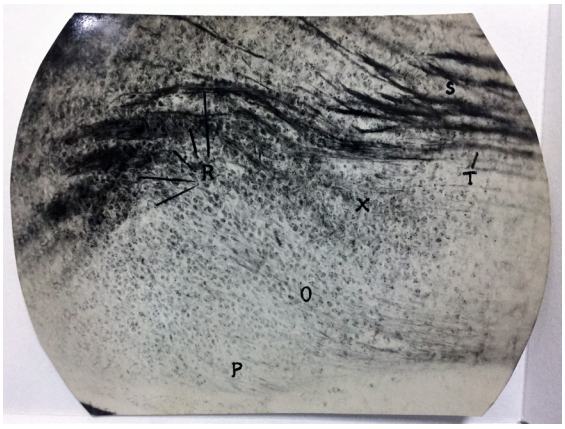


Imagen 3 (derecha). Fotografía de Santiago Ramón y Cajal. Legado Cajal. Fotografía de Miguel Ángel Rego Robles.

el granero de su casa para la producción de emulsiones fotográficas que sirvieron de sustento económico familiar (Rego Robles, 2021, p. 220).

Hay que subrayar la gran cantidad de placas fotográficas formalizadas gracias al intermediario técnico de la fotomicrografía (Pimentel, 2020, p. 250). Así como a través del escrutinio de su mirada entrenada (Anderson y Dietrich, 2012). Muchas de ellas reflejan experimentos que van más allá de su labor científica, próxima a las dotes artísticas cultivadas durante su juventud y que le permitieron refinar el método de tinción por nitrato de plata (imagen 4); el proceder de doble impregnación, que le posibilitó teñir las células nerviosas y determinar la individualidad de la neurona que, además, es su mayor aportación al campo científico (Ramón y Cajal, 1888).

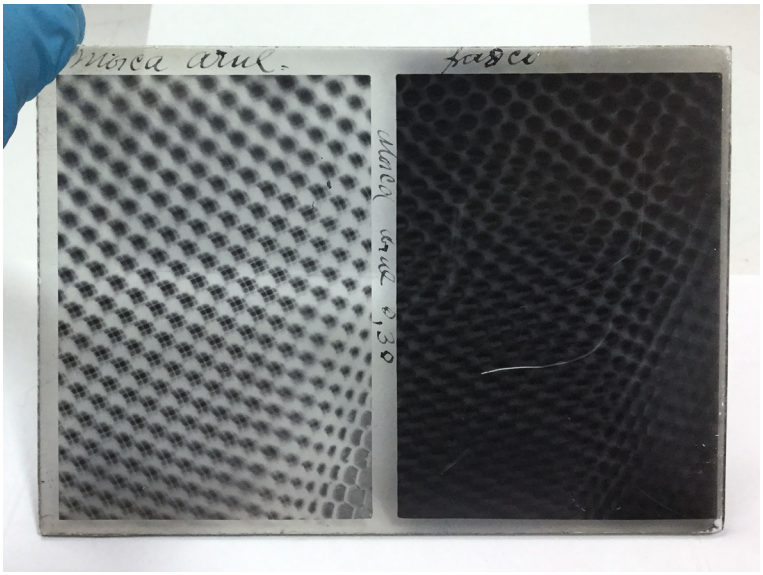
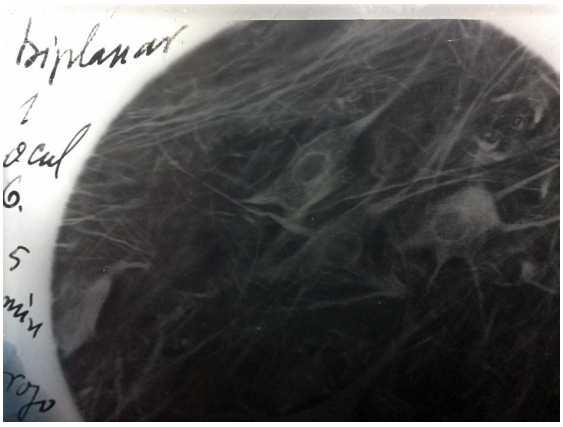
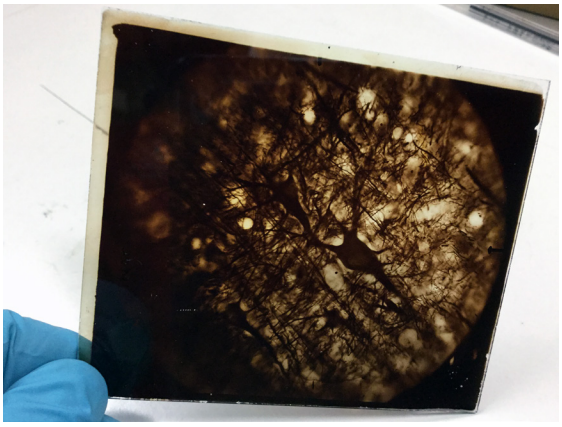
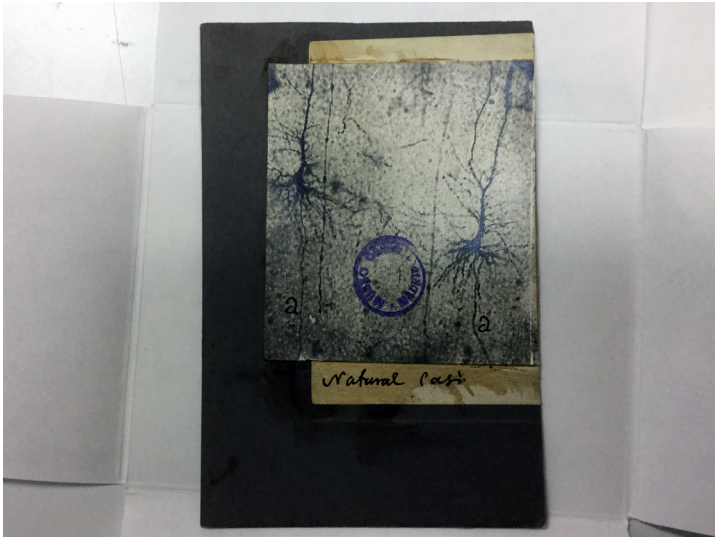


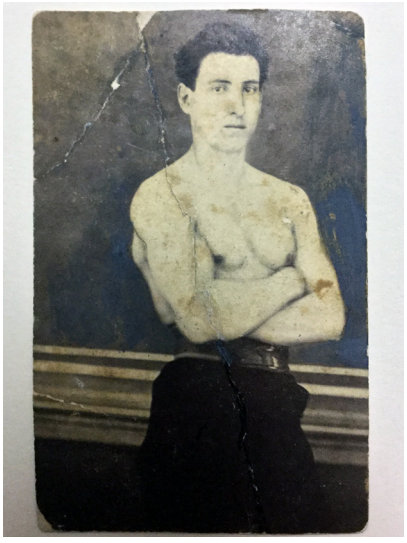
Imagen 4. Placa fotográfica de Santiago Ramón y Cajal. Legado Cajal. Fotografía de Miguel Ángel Rego Robles.

En muchas de las placas derivadas de sus labores científicas figuran notas a tinta que hablan de los tiempos de ejecución de los experimentos, así como de las herramientas utilizadas para su obtención (imagen 5). Otras placas dan cuenta del estado temporal de las lentes de la época, que condicionaban el desenfoque característico de elementos que no se situaban en el plano enfocado y que desarrollaron el pensamiento de Cajal en torno a la representación tridimensional de aquello que veía a través de ellas (imagen 6).

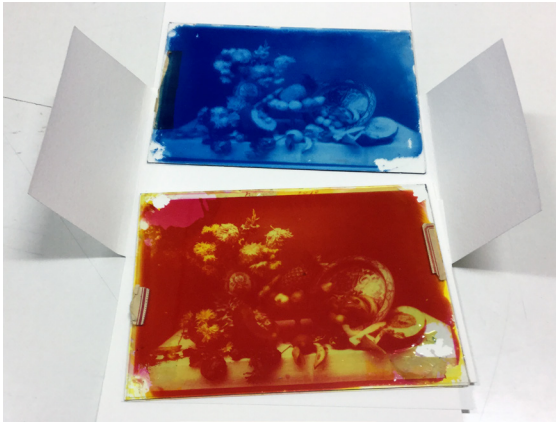

biplanar




natural casi







Otras fotografías fueron intervenidas con cinta de carrocero y están obstaculizadas por ese sello adherido en la primera reordenación de su archivo, un síntoma retórico y poético del actual estado del Legado Cajal (imagen 7). También existen autorretratos donde muestra sus aficiones adolescentes, como fue el culturismo, las fotografías retocadas mediante el lápiz para enfatizar los músculos de su cuerpo y donde se remarca la unión entre el estadio fotográfico y el del dibujo (imagen 8).

Se pueden encontrar microfotografías estereoscópicas que dan pistas sobre la insistencia de Cajal a la hora de plasmar una realidad perceptible del mundo lo más afín a lo captado a través de nuestra visión, en términos espaciales, y donde se muestran los lugares que visitó y que influyeron en su conocimiento artístico y científico (imagen 9). Por último, subrayar sus placas fotográficas a color (imagen 10), que vislumbran una de las grandes aportaciones de Cajal a la fotografía en España, tal y como formalizó en su volumen *Fotografía de los colores: bases científicas y reglas prácticas* (1912).

Futuro del Museo Cajal

A pesar de las numerosas ordenaciones, inventariados y relaciones de bienes, se han expuesto una serie de circunstancias que han dificultado, y dificultan, el estudio del patrimonio científico y artístico de Cajal.

Algunos objetos del archivo se dispersaron por los diferentes inmuebles donde se ha ubicado el Instituto Cajal. Otros se almacenaron en sus sótanos dentro de cajas e, incluso, la correspondencia del propio Cajal ha sido objeto de expolio. En el volumen *Santiago Ramón y Cajal: epistolario* (2014), Juan Antonio Fernández Santarén recopiló en torno a 3.500 cartas enviadas y recibidas por Cajal a otros científicos, teóricos, colegas y políticos. Aunque él estima que existen otras doce mil. Según denunció Santarén, muchas de las cartas «fueron sustraídas del Instituto Cajal del CSIC en 1976 y ofrecidas a una librería del centro de Madrid, la de Luis Bardón en la plaza de San Martín» (Sampedro, 2014).

En las últimas décadas, se han planteado numerosos proyectos de rehabilitación y de construcción de un museo *ad hoc* que permita una aproximación oportuna a la obra del científico. Entre los proyectos de rehabilitación se encuentra un convenio firmado en 1996 entre el CSIC, la Fundación Ciencias de la Salud Glaxo-Welcome y la Fundación Residencia de Estudiantes, que no incluía la construcción del museo (Rego Robles, 2021, p. 85). En 2002 se propuso un proyecto de museo, contiguo al

(P. anterior. De izquierda a derecha y de arriba abájo):

Imagen 5. Placa fotográfica de Santiago Ramón y Cajal intervenida con tinta. Legado Cajal. Fotografía de Miguel Ángel Rego Robles.

Imagen 6. Placa fotográfica de Santiago Ramón y Cajal. Legado Cajal. Fotografía de Miguel Ángel Rego Robles.

Imagen 7. Fotografía de Santiago Ramón y Cajal. Legado Cajal. Fotografía de Miguel Ángel Rego Robles.

Imagen 8. Autorretrato fotográfico de Santiago Ramón y Cajal. Legado Cajal. Fotografía de Miguel Ángel Rego Robles.

Imagen 9. Fotografía estereoscópica de Santiago Ramón y Cajal. Legado Cajal. Fotografía de Miguel Ángel Rego Robles.

Imagen 10. Placas fotográficas a color de Santiago Ramón y Cajal. Legado Cajal. Fotografía de Miguel Ángel Rego Robles.

Instituto Cajal, también desestimado por falta de presupuesto (Freire, 2002). En 2017, el CSIC y el Ayuntamiento de Huesca firmaron un convenio para crear el museo en la capilla de Santa Rosa, algo que evitó refrendar el Gobierno de entonces. La Universidad de Zaragoza también impulsó la creación de un Espacio Cajal para la exhibición de sus documentos, en 2019.

Pero hay más ejemplos. En 2004, el antiguo Ministerio de Sanidad encargó un proyecto museológico a los profesores Mikel Asensio Brouard y Elena Pol, para la creación del Museo Cajal en el Museo Nacional de la Salud (Asensio y Pol, 2005). En 2016, el ICOMEM, a partir de la idea inicial, propone a Asensio un nuevo proyecto museológico, que culmina en 2018. Un año después se abre al público una zona de museo con oferta de visitas guiadas, visitas teatralizadas con actores y otras con guía tradicional, además de talleres educativos para familias. Este proyecto de museo se centraba en la visita a los espacios históricos donde Cajal desarrolló su labor docente y científica —Aula Cajal, biblioteca y gran anfiteatro—. El espacio se llamó provisionalmente «Museo Aula Cajal» y estuvo abierto durante más de un año.

Asensio fue el encargado de organizar la exposición «La Escuela Cajal: Patrimonio de la Neurociencia», inaugurada el 17 de diciembre de 2019, como parte del proyecto de museo en el ICOMEM y que serviría como aliciente para la rehabilitación de parte de sus instalaciones para albergar«"entre un 30 % y un 50 %» del Legado Cajal, y participar en el Museo Ramón y Cajal (Medialdea, 2019). El mayor aliciente de este emplazamiento es que se trata de un enclave propicio situado entre varios de los museos más importantes de la ciudad, en la calle Santa Isabel, a escasos metros del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

Este proyecto, a pesar de contar con un presupuesto de 1,6 millones de euros, se paralizó debido a que el edificio del ICOMEM está catalogado como patrimonio, causa para que la Comunidad de Madrid paralizase las obras. Por otra parte, el Instituto Cajal apuesta por otro emplazamiento para la exhibición del Legado: el Museo Nacional de Ciencias Naturales, donde se ha realizado una exhibición temporal y la vez permanente hasta que se aclare la creación del futuro Museo Cajal.

Esta amalgama de situaciones y lugares donde se ha ubicado el Legado Cajal ha sido un factor determinante en los estudios sobre su obra. La actual dispersión del patrimonio de Cajal sugiere la conveniencia de un proyecto estatal

para la recuperación íntegra de su Legado en un espacio monográfico. El gobierno actual —PSOE e Unidas Podemos— ha creado un grupo de trabajo para impulsar la creación del Museo Ramon y Cajal (EFE, 2022). Según menciona Juan Pimentel, en un artículo de finales de 2022 en el diario *El País*: «Ojalá lo logren y sepan poner de acuerdo con el CSIC, al Colegio de Médicos y los herederos del sabio aragonés» (2022), quienes poseen la casi totalidad de sus pertenencias.

Conclusiones

Desde la primera labor de catalogación del Legado Cajal, en 1945, el almacenamiento en cajas en diferentes edificios, su inventariado tardío, su parcial privatización y su actual emplazamiento han restringido y dificultado la investigación de sus fondos.

El actual problema en la creación del Museo sigue siendo el mismo que el sugerido a lo largo de esta exposición: la apropiación del patrimonio de Cajal por diferentes administraciones e instituciones, sin acordar su unificación y emplazamiento. Sus documentos, dibujos y fotografías poseen las claves gráficas y visuales propias de la imagen-materia (Brea, 2010), o de una manufactura que solo puede analizarse en profundidad mediante su fisicidad.

Si bien es cierto que su emplazamiento en el ICOMEM podría ser inmejorable —en pleno Paseo del Arte, entre el Museo Reina Sofía y el del Museo del Prado— la pretensión principal del grupo de expertos creado por el Gobierno central debería ser la de reunir el Legado Cajal en un solo lugar con las condiciones necesarias para facilitar el acceso a la investigación.

Toda esta situación acontece, recordemos, en la celebración del Año Cajal, en 2022, y que se prolongará hasta 2025.

Bibliografía

Agencia EFE (2022) *El Gobierno impulsa la creación de un museo para honrar el legado de Cajal*. 28 de septiembre. Disponible en: https://efe.com/comunidad-de-madrid/2022-09-28/el-gobierno-impulsa-la-creacion-de-un-museo-para-honrar-el-legado-de-cajal/ [consultado 15-02-2024].

Anderson, N. A. y Dietrich, M. R. (eds.) (2012) *The educated eye: visual culture and pedagogy in the life sciences*. Chicago: Darmouth College Press.

Asensio, M. y Pol, E. (2005) Presentación del proyecto de Museo Nacional de la Salud, *Quark: Ciencia, medicina comunicación y cultura*, 35, pp. 25-36.

Brea, J. L. (2010) *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.

Camarasa, A. V. (2018) «Los testamentos del Nobel Santiago Ramón y Cajal y Silveria Fañanás Garcîa», *Boletîn de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 26, pp. 137-196. Disponible en https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6592545.pdf [consultado 16-02-2024].

de Carlos, J. A. y Pedraza, M. (2014) «Santiago Ramón y Cajal: The Cajal Institute and the Spanish Histological School», *The Anatomical Record Advances in Integrative Anatomy and Evolutionary Biology*, 297(10), pp. 1785-1802. Disponible en: https://doi.org/10.1002/ar.23019 [consultado 16-02-2024].

CSIC (1946) *Memoria de la Secretaría General* (Año 1945). Madrid: CSIC, Disponible en: https://www.csic.es/es/el-csic/informacion-corporativa/memorias-anuales/memorias-1940-1962 [consultado 16-02-2024].

Llácer, R. y Llácer, C. (2019) «Legado de Cajal», *Filostamp*, 5 de octubre. Disponible en: https://filostamp.wordpress.com/2019/10/05/legado-de-cajal/ [consultado 16-02-2024].

Fernández Santarén, J. A. (2014) *Santiago Ramón y Cajal. Epistolario.* Madrid: La Esfera de los Libros.

Fonseca, D. (2015) «30.000 objetos del legado de Cajal se acumulan en una sala de reuniones», *El País*, 16 de octubre. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2015/10/16/madrid/1445018331_905979.html [consultado 16-02-2024].

Freire, M. (2002) «El Legado Santiago Ramón y Cajal», *Mundo científico*, 230, pp. 68-75. Disponible en: https://www.researchgate.net/profile/Miguel-Freire-2/publication/270647093_El_Le- gado_Santiago_Ramon_y_Cajal/links/54b17a510cf220c63cd0b380/El-Legado-Santiago-Ramon-y-Cajal.pdf [consultado 16-02-2024].

Freire, M. (2003) «Antecedentes históricos, actividades de conservación, restauración, tratamiento documental e investigación de los fondos; situación actual del llamado "Legado Ramón y Cajal"». *Congreso Cajal*, Zaragoza, 1-3 octubre 2003. Zaragoza: Departamento de Educación Cultura y Deporte.

Medialdea, S. (2019) «Ramón y Cajal tendrá un museo en el Colegio de Médicos», *ABC Madrid*, 21 de febrero. Disponible en: https://www.abc.es/espana/madrid/abci-ramon-y-ca- jal-tendra-museo-colegio-medicos-201902210158_noticia.html [consultado 16-02-2024].

Pimentel, J. (2020) *Fantasmas de la ciencia española*. Madrid: Marcial Pons.

Pimentel, J. (2022) «Naufragios de la ciencia española», *El País*, 4 de diciembre. Disponible en: https://elpais.com/opinion/2022-12-04/naufragios-de-la-ciencia-espanola.html [consultado 16-02-2024].

Ramón y Cajal, S. (1888) «Estructura de los centros nerviosos de las aves», *Revista Trimestral de Histología Normal y Patológica*, 1(1), pp. 1-10. Disponible en: https://zaguan.unizar.es/record/4583/files/HNYP_1888_1.pdf [consultado 16-02-2024].

Ramón y Cajal, S. (1912) *La fotografía de los colores: bases científicas y reglas prácticas*. Madrid: Librería de Nicolás Moya, 1912.

Rego Robles, M. A. (2021) *Epistemología visual: de los dibujos de Santiago Ramón y Cajal a las imágenes en las neurociencias contemporáneas*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: https://eprints.ucm.es/id/eprint/69602/1/T42962.pdf [consultado 16-02-2024].

Sáez Degano, J. A., Argerich, I. y Freire, M. (2011) «Labores de conservación y restauración del fondo fotográfico sobre vidrio del Legado Cajal», *Arbor*, 169(667-668), pp. 599–611. Disponible en: https://doi.org/10.3989/arbor.2001.i667-668.902 [consultado 16-02-2024].

Sampedro, J. (2014) «El misterio de las 12000 cartas perdidas de Ramón y Cajal», *El País*, 12 de mayo. Disponible en: https://elpais.com/elpais/2014/12/05/ciencia/1417797116_115510.html [consultado 16-02-2024].

Santesmases, M. J. (2001) *Entre Cajal y Ochoa. Ciencias biomédicas en la España de Franco 1939-1975*. Madrid: CSIC.

EXPERIENCIAS DE GESTIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO EN ESPAÑA

Natalia Vázquez Rodríguez
Universidad de Jaén

Resumen

Este trabajo estudia y analiza la gestión y conservación del patrimonio fotográfico en España, realizando un recorrido por los diferentes centros, instituciones, museos y fundaciones públicos y privados del país donde se conserva y gestiona este patrimonio, concluyendo en una visión general de todo lo que se ha ido tratando en el trabajo y señalando las diferentes problemáticas que se observan con la intención de abrir nuevas líneas de investigación hacía este tema.

Abstract

This work studies and analyzes the management and conservation of photographic heritage in Spain, taking a tour of the different public and private centers, institutions, museums and foundations in the country where this heritage is preserved and managed, concluding in an overview of everything that It has been treated in the work and pointing out the different problems that are observed with the intention of opening new lines of research towards this topic.

Palabras clave

Fotografía, gestión, conservación, patrimonio fotográfico, España.

Keywords

Photography, management, conservation, photographic heritage, Spain.

Introducción

Como patrimonio histórico, la fotografía es objeto puesto en estudio y valor con distintos puntos de vista dependiendo de su utilización desde su invención. En España, se encuentra de una forma muy dispersa por la inexistencia de un centro único nacional dedicado a la fotografía, por ello encontramos

diferentes museos, centros e instituciones, tanto públicos como privados, que custodian diversos archivos de gran valor sometidos a una gestión y conservación muy variada, como a continuación se va a detallar, actuando cada espacio según sus necesidades.

Para el desarrollo de este apartado se va a tomar como guía el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico, en el cual se detallan bastantes cuestiones interesantes que vamos a tratar en este trabajo, como el tema de la conservación, las instituciones, espacios, museos y organismos que existen, los festivales que se realizan, etc.

Metodología

Para el desarrollo de este trabajo de investigación es esencial, analizar y consultar los principales estudios que se han publicado sobre el tema y que presentan formatos y autoría diversa. La recopilación de la información se ha basado en artículos, libros, catálogos, actas de congresos, noticias, páginas webs oficiales de los centros e instituciones, etc. Al ser un tema tan específico y especial, uno de los problemas que podemos mencionar es la falta de bibliografía y fuentes específicas. Tras la recopilación del material y la revisión del mismo, se llega a la primera conclusión que es la amplitud del tema y las diversas maneras a tratarlo. El tema sobre el que encontramos más información es el de la conservación, pues comprobamos que entre la bibliografía y páginas web siempre se incluyen aspectos relacionados con esta cuestión. También, encontramos de manera recurrente datos sobre los archivos fotográficos; por ejemplo, en el libro de Historia de la Fotografía de M. L. Sougez, se puede consultar un capítulo muy interesante dedicado a los archivos fotográficos de España, en el que se mencionan varios de los más importantes desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Sin embargo, como hemos mencionado, pese a la importancia que tiene el tema de la gestión del patrimonio fotográfico, hay escasa documentación. Desde la página web del Ministerio de Cultura se puede acceder a los fondos, pero también ofrece un documento sobre el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico, en el que explican muy bien los diferentes objetivos que se llevan a cabo, pero es especialmente interesante la parte donde además habla de las carencias y debilidades que existen sobre el estado de conservación del patrimonio fotográfico en España. Con la mayoría del material ya recopilado y tras un pequeño estado de la cuestión previo, constatamos que la información encontrada se cierne sobre todo en torno a la digitalización de archivos fotográficos

(donde se ha dedicado la mayor parte del presupuesto), la conservación y los diferentes centros e instituciones con fondos fotográficos, tanto públicos como privados. Se observa con todo ello que no hay ningún plan que se lleve a cabo en todos los centros e instituciones sobre cómo debe de conservarse y gestionarse este patrimonio, cada uno lo realiza de diferentes formas y con diferentes criterios, siendo uno de los problemas que más se contemplan y se menciona incluso en el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico. Además de ello, existe la carencia de un Centro Nacional de Fotografía como tal en nuestro país, como existen en otros países como en Marruecos, Portugal, Francia, Cuba, Ámsterdam, Italia, etc. En la actualidad se están utilizando plataformas y redes sociales como Instagram para dar voz y movimiento para conseguir que se cree un Centro de Fotografía Nacional en España.

Conservación del patrimonio fotográfico

A medianos de la década del 1980 se inicia el interés por la conservación y restauración del patrimonio fotográfico en España, esto comienza por publicaciones de gran interés como *La Historia de la fotografía en España* desde sus orígenes hasta 1900, de Lee Fontanella en 1981. También, al año siguiente, en la primera edición de la feria internacional de arte contemporáneo ARCO, presentó un fondo de artistas formado solo por fotógrafos y fotógrafas. En 1985, se efectúan en Madrid las Primeras Jornadas para la Conservación y Recuperación de la Fotografía, por el Ministerio de Cultura, las cuales tenían como «objeto la exposición de las diferentes acciones llevadas a cabo en los territorios del estado para estudiar y difundir la evolución de la fotografía en España» (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015). En 1989, se celebra el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de la fotografía con abundantes exposiciones, de las cuales se publican considerables catálogos y libros. En 1989, la Biblioteca Nacional aprovecha este acontecimiento con la publicación de Isabel Ortega y Gerardo Kurtz de *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional,* en la que se realiza un análisis de las técnicas fotográficas empleadas. A partir de este momento, se realiza una colaboración internacional entre profesionales españoles e instituciones de Estados Unidos y Centroeuropa, dando lugar a «iniciativas de formación teórico- práctica como los Seminarios Internacionales de Conservación Huesca Imagen, organizados por Ángel Fuentes entre 1995 y 1998 y dedicados a la preservación de las colecciones fotográficas tanto desde un punto de vista general como desde una óptica más especializada centrada en materiales de copia en

B/N, negativos fotográficos y positivos directos de cámara» (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015). En 1996, nace el Grupo Español del IIC (Internacional Institute for Conservation), con un grupo de diversos materiales fotográficos. Finalmente, en el año 2001, se inicia las Jornadas de Imagen, Cultura y Tecnología en la Universidad de Carlos III, y al año siguiente se realizan las Jornadas Perspectivas Actuales en la Conservación-Restauración de Materiales Fotográfic*os* a través de la Fundación COF en San Sebastián (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015).

Casi una década más tarde, se lleva a cabo la Conferencia Internacional «Fotoconservación 2011 "30 años de ciencia en la conservación de fotografiar"», celebrada en La Casa de la Imagen de Logroño con la colaboración del Ministerio de Cultura y con una numerosa cantidad de participación de especialistas nacionales e internacionales. Finalmente, desde el año 2012, la Fundación MAPFRE efectúa cada año las Jornadas sobre Conservación Preventiva de Fotografía Contemporánea y Soportes Eléctricos (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015).

Hoy en día nos enfrentamos a una gran necesidad de encontrar fórmulas de trabajo organizadas en programas a corto, medio y largo plazo, con una serie de ejercicios de priorización, organización y coordinación para poder afrontar nuevos retos para la protección y salvaguarda del patrimonio.

Desde los años noventa del siglo pasado, los Archivos Estatales llevan trabajando en el programa de la digitalización del patrimonio fotográfico, que ayuda a la manipulación mínima de los materiales originales y a la preservación y difusión de las colecciones. El primer programa de digitalización en nuestro país fue ejecutado por el Archivo de Indias, iniciado en 1986 y que continúa aún en activo. Con el tiempo se ha ido marcando unas directrices obligatorias desde las instituciones internacionales para esta labor de digitalización como «Recomendaciones de la comisión de 27 de octubre de 2011 sobre la digitalización y accesibilidad en línea del material cultural y conservación digital (2011/711/UE) y el Manual de preservación digital elaborado por The Digital Preservation Coalition en 2008» (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015). A su vez, siguiendo las pautas obligadas a petición de la UNESCO, elaboradas por la IFLA en el año 2002. Todo ello fue traducido por el Grupo de Trabajo de Colecciones Digitales de las Comunidades Autónomas y el Ministerio de Cultura, actualizadas en 2014. Sin embargo, a pesar de haber avanzado mucho sobre la conservación del patrimonio fotográfico, queda

un largo camino que recorrer en nuestro país ya que existen carencias, debilidades y problemas que son aún muy notorios (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015).

Centros, organismos e instituciones de fotografía españoles

Como se ha mencionado anteriormente, son numerosos los centros, organismos e instituciones que en España custodian patrimonio fotográfico. En este trabajo se van a desarrollar aquellos que se consideran más destacables, clasificándolos entre centros públicos (nacionales, regionales, provinciales), centros privados y museos y espacios dedicados en la conservación y difusión del patrimonio. Según el tipo de institución (público o privado) varía su procedencia. En las públicas se adquiere a través de los métodos tradicionales, compra-donación.

En el caso de las privadas, es totalmente distinto ya que encontramos desde los originales creados por la propia entidad hasta la compra de colecciones o fondos (Salvador Benítez, 2015). Es importante volver a recalcar la inexistencia de un centro nacional de fotografía a diferencia de otros países.

Actualmente existe la Asociación Centro de Fotografía e Imagen, una plataforma que lucha para la creación de un Centro de Fotografía e Imagen que de forma común proteja este patrimonio, expanda la cultura visual y apoye a las nuevas creaciones contemporáneas, en la que a través de su manifiesto se convoca a todas las personas del sector para el apoyo de esta iniciativa.

Públicos

1. Nacionales

Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)

El Instituto del Patrimonio Cultural de España es la institución central nacional encargada de la conservación y restauración de bienes culturales de España. Su objetivo principal es abordar desde una perspectiva multidisciplinar de investigación, conservación y restauración los bienes que conforman el patrimonio cultural, a través del personal de arquitectos, historiadores del arte, etnógrafos, restauradores, físicos, geólogos, químicos, biólogos, documentalistas, informáticos, bibliotecarios, archiveros y conservadores, entre otros (IPCE, n.d.).

Entre sus departamentos, el que más nos importa es el de la Fototeca, se trata de un conjunto documental gráfico de

nuestro patrimonio cultural desde la invención de la fotografía hasta nuestros días (IPCE, n.d.). Esta Fototeca conserva más de setecientos mil documentos fotográficos en todo tipo de soportes, procesos y formatos. Este fondo ha ido y sigue creciendo gracias a las compras o donaciones que se han ido realizando de las direcciones de cultura dependientes de los sucesivos ministerios de los que ha dependido la sede (Salvador Benítez, 2015). Desde la propia web oficial del IPCE se pueden consultar e incluso descargar los fondos que conserva el centro, en el cual encontramos numerosos archivos, colecciones, donaciones, servicios de recuperación, adquisiciones y subastas que se detallan en la siguiente tabla. Entre las veintisiete colecciones que se conservan, destacan en especial el archivo Ruiz Vernacci, Jean Laurent, los Archivos Pando y Wunderlich.

Adquisiciones y subastas	Más de 2.000 positivos fotográficos, álbumes y daguerrotipos del siglo XIX y XX
Archivo Arbaiza	34.500 negativos fotográficos
Archivo Arcimís	835 placas de vidrio
Archivo Baldomero y Aguayo	26.000 documentos fotográficos en vidrio, acetato y rollos de película
Donación Cabré	5.500 negativos en placas de vidrio y nitrato de celulosa
Colección Callejo	500 negativos fotográficos
Colección estereoscópica del CNIAA	Placas de vidrio y placas estereoscópicas
Archivo H.B.	870 placas estereoscópicas
Archivo Herrero	32.000 fotografías
Archivo de la Junta del Tesoro Artístico	3.000 positivos fotográficos
Archivo Loty	Más de 7.000 placas
Archivo Moreno	Más de 60.000 placas negativas de distintos formatos
Archivo Pando	No se especifica
Archivo Villanueva	Imágenes estereoscópicas
Archivo Wunderlich	45.000 negativos y positivos. Material como cámaras, objetivos y ampliadora de estudio
Servicio de Recuperación Artística	Fichero fotográfico del Servicio de Recuperación Artística

Colección de tarjetas postales	680 tarjetas postales
Donación conde de Polentinos	10.000 placas de vidrio
Archivo Fernández Balbuena	85 transparencias fotográficas en vidrio y documentación variada
Donación Leonardo Villena	13.000 fotografías
Donación Pierre Morlón	200 negativos de vidrio y de nitrato
Donación Vaamonde	No se especifica
Archivo Ruiz Vernacci	40.000 negativos de vidrio

Tabla 1. Colecciones del IPCE.

2. Regionales

Institutd'Estudis Fotografics de Catalunya (IEFC)

El Institutd'Estudis Fotogràfics de Catalunya es una Asociación Cultural sin ánimo de lucro que funciona como entidad al servicio público. Se fundó en el año 1972 por Miquel Galmes i Creus quién se hizo cargo de la dirección del centro hasta el año 2012 siendo después presidente hasta 2015. Su sucesor fue Eduard Bertrán, quien se convirtió en el director del IEFC desde 2012 y presidente desde 2016. En el año 2010 fue galardonado con la distinción de Entidad de Honor por la Federación Catalana de Fotografía (IEFC, n.d.). En la siguiente tabla se detalla el fondo que conserva el IEFC al que se accede desde su propia página web oficial, el cual cuenta con más de 800.000 originales de autor, siendo la mayoría negativos de finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

Alsina Munnè	2.000 imágenes
Antonio Falcó Lana	1.510 imágenes en diapositivas y 33 sobre papel
Areñas	81 imágenes en positivos
Arissa	1.775 negativos y 362 positivos
Bellós Agulló	269 negativos y 12 positivos
Francesc Boada	988 estereoscópicas (956 positivos y 32 negativos)
Godes	897 negativos y 267 positivos
Jaume Roca	2.613 negativos y 2.061 positivos

Joan Camp Permanyer	5.016 negativos y 19.305 positivos
Mariano Vilas	155 placas esteoscópicas positivos
Marroc	3 negativos y 259 positivos
Matarranz	641 imágenes
Merletti	6.455 negativos y 2 positivos
Monteys	1.581 negativos y 946 positivos
Pedro Agulló	18.239 negativos, 6.394 positivos y 8 fotolibros
Perdigó Cortés	988 negativos y 23 positivos
Plasencia	18.138 negativos y 624 positivos
Roisin	33.100 negativos y 44.100 positivos
Terradas	3.282 negativos y 166 positivos
Thomas	22.000 imágenes
Vicente Reyes	191 positivos

Tabla 2. Colecciones del IEFC.

Desde la página web oficial del IEFC, podemos ver en el apartado de biblioteca/fototeca que, además, conserva uno de los fondos de biblioteca más importantes en temática fotográfica, con un gran valor bibliográfico y documental, reúne libros, catálogos, artículos de prensa, revistas, material efímero como publicidad, documentación de edición no comercial, etc. En bibliografía específica conserva más de seis mil libros en los que se abarca desde la imagen de autor hasta la técnica fotográfica. En revistas cuenta con más de setecientas cincuenta revistas especializadas en la materia tanto nacionales como extranjeras. En documentación técnica reúne un fondo único con documentos de las principales marcas y proveedores de la industria, al igual que manuales de instrucciones de aparatos técnicos, catálogos comerciales, tarifas, carteles, folletos, etc. También mantienen un fondo histórico con publicaciones de finales del siglo XIX y principios del XX y primeras ediciones de obras clásicas y contemporáneas, en las que algunas están descatalogadas o son publicaciones de tirada limitada. Se puede apreciar en la página web oficial del IEFC en el apartado de documentación/fototeca que la fototeca que ofrece el IEFC es bastante interesante, ya que presenta un gran abanico de material fotográfico en el que conserva colecciones de positivos fotográficos originales desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad. Lo más curioso es que muestran las obras tal y como han sido conocidas a lo largo

del tiempo, en el que encontramos fotografías enmarcadas, postales, copias para exposición, álbumes familiares, tarjetas de visita, etc., todo de diferentes formatos, técnicas y procedimientos distintos.

Centro Andaluz de la Fotografía (CAF)

El Centro Andaluz de la Fotografía es un espacio público ubicado en Almería, que nació entre los años 1990 y 1992 a través de la experiencia del proyecto Imagina, con motivo de la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América. Esto supuso que por primera vez en nuestro país artistas de prestigio internacional viajasen a Almería para exponer sus imágenes, llevándose a cabo setenta exposiciones aproximadamente, al mismo tiempo que se realizaban producciones fotográficas en diferentes sitios de la provincia almeriense como el desierto, la costa o la ciudad, consiguiendo 456 fotografías recopiladas en una exposición con el mismo nombre del proyecto y unidas en un catálogo que editó el propio centro (CAF, n.d.). La Junta de Andalucía aprueba el 14 de noviembre de 1992, con el Decreto 199/1992, la creación del Centro Andaluz de la Fotografía en Almería, dependiente de la Conserjería de Cultura y Patrimonio Histórico con el excelente fondo heredado del proyecto Imagina y con el objetivo de seguir promoviendo el interés que existía en el ámbito nacional e internacional (Junta de Andalucía, n.d.). La sede fue inaugurada en octubre de 2007 en el antiguo Liceo de Almería, situado en el casco histórico de la capital. El edificio fue adaptado y rehabilitado a las necesidades del centro fotográfico del siglo XXI, y se compone de una sala de exposiciones, aulas para cursos y talleres, un laboratorio digital, plató fotográfico, biblioteca, sala de audiovisuales, archivo, tienda y dependencias administrativas (CAF, n.d.).

El Centro Andaluz de la Fotografía conserva más de cinco mil imágenes entre depósitos, donaciones y adquisiciones. Estos fondos han seguido la línea editorial del proyecto Imagina, los cuales están acompañados por la publicación de libros-catálogo que recogen imágenes y textos que componen cada producción fotográfica. En el conjunto de sus colecciones, el CAF conserva varios de los trabajos de centenares de artistas entre los que se pueden destacar Cristina García Rodero, William Ropp, John Vink, Henri Cartier-Bresson, José Manuel Miralles, Jean Lariviere, Max Pam, Jorge Rueda, William Klein, Ouka Leele, etc. Su página web oficial tiene un apartado llamado «Fondos» que se encuentra inactivo por estar en proceso de digitalización. Sin embargo, podemos acceder a una descripción de las colecciones museísticas que se encuentran

en el centro, las cuales se dividen en ocho apartados: 1. Fondos de recuperación de la memoria fotográfica; 2. Fondos sobre técnicas fotográficas artesanas; 3. Temática sobre conflictos internacionales; 4. Fotoperiodismo; 5. Colecciones con imagen y texto; 6. Trabajos de autor; 7. Fotografía y medicina; y 8. Colaboración en proyectos con incorporación del tratamiento de la imagen como eje central de su actividad.

3. Provinciales

Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra

Se trata de uno de los fondos fotográficos más importantes del país, ya que reúne una gran colección entre sus archivos. Actualmente, se ha convertido en un museo, dependiente de la Fundación Universitaria de Navarra, que tiene su origen en la donación que se realiza del legado del fotógrafo José Ortiz Echagüe en 1981, quien manifiesta su interés en que su obra permaneciera unida y depositada en esta institución (UNAV). Este constituía una gran diversidad de materiales en el que incluían mobiliario, biblioteca, documentación, equipos técnicos (cámaras, material de laboratorio) y gran variedad de pruebas positivas, negativas y fotomecánicas (UNAV, 2012). Esto supuso el comienzo de trabajos de identificación, inventariado, investigación y difusión, reuniendo y aumentando este primer legado en el año 1999, con la integración de colecciones fotográficas de diversos artistas que siguen la temática definida por Ortiz Echagüe, dando lugar a una completa secuencia desde los inicios de la fotografía hasta nuestra actualidad y constituyendo de esta forma el fondo actual (UNAV). Hoy en día, cuenta con catorce mil imágenes y cien mil negativos fechados desde el siglo XIX hasta la actualidad, pertenecientes a notables artistas de la historia de la fotografía del siglo XIX como Jean Laurent, Gustave Beaucorps, José Martínez, el vizconde de Vigier y Alphonse de Launay, además de importantes fotoperiodistas como Henri Cartier-Bresson, Agustí Centelles y Robert Capa. También los pioneros en «la nueva fotografía» del siglo XX como Josep Renau y Pere Català, y los artistas contemporáneos como Lynne Cohen, Joan Fontcubera, Javier Vallhonrat y Roland Fisher (UNAV).

En un inicio, el fondo fotográfico nació para albergar mil quinientas obras y veintiocho mil negativos del artista Ortiz Echagüe, teniendo su sede en el edificio central, y, como se ha comentado anteriormente, conservando a su vez imágenes de los mejores autores y autoras del siglo XIX y XX. Más tarde, se adaptaron nuevas instalaciones y se creó el Museo Universidad de Navarra, aumentando el archivo hasta ese entonces a quince mil obras y ciento cincuenta mil negativos. Este material tiene un buen estado de conservación gracias a la inversión que se

realizó en las instalaciones**,** disponiendo de trescientas planeras en vez de las 100 que se tenía inicialmente, en las que se permite albergar la colección de fotografías. También se utilizan cajas para los álbumes o alguna pieza de formato diferente, y, por otro lado, tienen muebles compactos y peines con gran amplitud; en estos últimos se cuelgan literalmente las grandes piezas en vertical, de tal forma que no se deterioren ni sufran daños. Actualmente, el museo se encuentra catalogando y digitalizando toda la obra. Una de las misiones fundamentales del centro es la difusión de las colecciones, teniendo un gran compromiso en conservar estas piezas (UNAV, 2016)

Como ya se ha ido comentando a lo largo de todo este apartado, el Museo de la Universidad de Navarra conserva una gran variedad de material fotográfico de diversa autoría que conforma sus fondos, pero en este apartado nos vamos a centrar en dos de los más importantes que se detallan en la página web oficial del Museo Universidad de Navarra.

- Legado Ortiz Echagüe. En el año 1981 se donó al NAV un primer lote de fotografías, negativos, cámaras, documentos y libros de uno de los fotógrafos más importantes de España, Ortiz Echagüe (1886-1982). En 1990 fue inaugurado el centro con una exposición permanente en tres salas con el legado de Ortiz Echagüe, a las que se añadió también una biblioteca, laboratorio, almacén, entre otros. Cuando se recibió este archivo, el NAV planteó tres misiones: conservar y restaurar los 28.409 negativos y 1.087 fotografías originales; por otro lado, investigar 250 fotografías de otros autores, dando lugar a distintas tesis doctorales; y, por último, la actividad de difusión con la que se llegó a realizar la exposición retrospectiva en 1998 en París, Barcelona y Madrid, compuesta por 153 fotografías y comisariada por Rafael Levenfeld y Valentín Valhonrat. Con todo ello, se dio a conocer y recuperar la figura de Ortiz Echagüe que había caído en el olvido a pesar de su valor. La importancia que tiene la colección de este artista reside en la documentación gráfica que ofrecen sus imágenes con una estética definida como pictorialista, las cuales «sirvieron a la perfección a una ideología nacionalista, con un fuerte acento a la raza, en la tradición y en la religión», encajando totalmente con el régimen franquista (Sánchez Cano, 2008). Técnicamente, fue un pionero e innovador en el país por la utilización del «papel Fresson» y del «carbón directo» (variante del Fresson) y métodos convencionales como la plata y la gelatinaplata. Ortiz Echagüe formó parte de los miembros de la Real Sociedad Fotográfica y fue presidente de la Federación Española de Arte Fotográfico en el año 1952.

- Jane Clifford. El tesoro del Delfín. Se trata de un archivo fotográfico que se centra en el encargo que recibió la fotógrafa Jane Clifford para documentar el Tesoro del Delfín, que custodiaba el Museo del Prado (Camarzana, 2019). Esta colección fue adquirida por el NAV entre 2011-2018 a través de dos subastas. Su importancia reside en los avances técnicos que supuso para su realización, pues utilizó la técnica del colodión húmedo y el positivado, tomando las fotografías en el exterior por el inconveniente que tuvo en la iluminación. De esta forma pudo individualizar cada objeto del tesoro con un fondo oscuro neutro para resaltar los detalles y rasgos de las piezas, siguiendo el esquema de Charles Thurston Trompson para las piezas del Louvre. En ocasiones la fotógrafa retocaba los positivos para recomponer el modelado de las piezas, logrando de esta forma hacer múltiples copias a partir de los negativos del tesoro que proporcionó. Cuando se le encargó a Jane este trabajo, acababa de heredar el estudio de su marido Charles Clifford, quien llegó a Madrid en el año 1850 aproximadamente, trabajando como retratista y fotógrafo real tomando fotografías en sus viajes y documentando grandes obras, monumentos, ciudades y construcciones, imágenes que también conserva el Museo Universidad de Navarra. Sin embargo, Jane Clifford no solamente fue la esposa del gran fotógrafo Charles Clifford, sino que fue la primera mujer admitida en la Sociedad Francesa de Fotografía en 1856, por ello recibe el encargo de retratar el Tesoro del Delfín y a su vez, es «la primera fotógrafa de la que se tiene noticias de que trabaje en el Prado». Estas fotografías salieron a la luz por primera vez en 2019 con motivo de una exposición dedicada al Tesoro del Delfín (de las Heras Bretín, 2019).

Instituto de Estudios Giennenses (IEG)

El Instituto de Estudios Giennenses se fundó en 1951 por la Diputación Provincial de Jaén, ligado al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y adscrito al Patronato «José María Cuadrado» formando parte de los Centros de Estudios Locales. Desde el año 1995, cuenta con nuevas instalaciones en el edificio del Antiguo Hospital San Juan de Dios (situado en el casco antiguo de la capital giennense), edificio restaurado por el arquitecto Luis Berges Roldán. El IEG, tiene como función principal el fomento y estudio de la cultura local y provincial de Jaén, a través de charlas, conferencias, premios de investigación, publicaciones, etc. Es Órgano Autónomo de la Diputación Provincial desde el año 1992, compuesta por órganos directivos, gerencial y académico, que cuenta con especialistas multidisciplinares, agrupados en distintas

áreas como Arte, Literatura, Arqueología, etc. Su actividad de investigación permite tener servicio de publicaciones propio, en el cual, cada año ofrecen un catálogo muy diverso sobre temas y autores locales.

El Instituto de Estudios Giennenses reúne todo tipo de documentación en distintos materiales físicos. Sus fondos se conservan en diferentes secciones: Fondo Antiguo, Fondos Posteriores al siglo XVIII, La hemeroteca, Audiovisuales, Mapas y planos, Grabados, Folletos y carteles, Sección Toral, Donaciones y Tarjetas Postales y Fotografías (IEG, n.d.). También el IEG ha creado, dentro de su Centro Documental, el proyecto *Biblioteca Digital Giennense*, en la cual encontramos la Fototeca, una de las más importantes de España, por su catálogo integrado por noventa y nueve mil imágenes, en el que destaca sobre todo el archivo fotográfico de la familia Ortega y el archivo Arturo Cerdá y Rico (IEG, n.d.).

Legado Jaime Roselló Cañada	Vistas estereoscópicas en acetato, cartón, cristal y papel
Fondo fotográfico de Enrique Romero de Torres	700 imágenes.
Colección de Ramón Espantaleón Molina	787 fotografías estereoscópicas en cristal
Colección de Arturo Cerdá y Rico	No se especifica
Archivo Fotográfico Familia Ortega	412.000 documentos fotográficos en diferentes soportes y formatos.
Archivo de Antonio Molina Asenjo	610 imágenes de vistas estereoscópicas en cristal y negativos.
Amalia López	No se especifica
Conde de Lipa	No se especifica
Jean Laurent y Minier	No se especifica
Higinio Montalvo y Genaro Giménes	Reproducciones fotográficas.
Donación de Rufino Linares Gálvez	1.452 vistas estereoscópicas en cristal y negativos de Antonio Linares Arcos. 3.904 placas de cristal y negativos de película, diapositivas y positivos en papel de Rufino Linares Reina. Negativos de película, diapositivas y positivosen papel de Rufino Linares Gálvez.

Tabla 3. Colecciones del IEG (GARCÍA DÍAZ, y otros, 2013).

Colecciones privadas

Dentro de la gestión y conservación del patrimonio fotográfico de España encontramos las colecciones privadas como la Colección Ordóñez Falcón de Fotografía, Fundación Foto Colectania, Anna Gamazo de Abelló, Rafael Doctor Roncero, Lola Garrido, Kutxateca, José Luis Mur, entre otras. Es importante destacar la figura del coleccionista como forma de conservar, gestionar y difundir grandes colecciones fotográficas.

Museos y espacios dedicados a la conservación y difusión del patrimonio fotográfico

En el área museística encontramos dos tipos en relación con la fotografía; por un lado, en la mayoría de los casos se conservan obras fotográficas como fondo museístico, y, por otro lado, encontramos archivo fotográfico como fondo documental del edificio e historia del museo y de sus actividades. Desde la creación de centros de arte contemporáneo, a finales de los años ochenta del siglo XX, la adquisición de fotografía en estos espacios fue en aumento, donde la mayoría de estos llegan a custodiar un volumen de mil objetos fotográficos aproximadamente, menor cantidad que los espacios más específicos, como los que se han ido tratando en el presente trabajo de carácter archivístico o bibliotecario. Las obras fotográficas conservadas en estos espacios encuentran limitado su uso y «explotación cultural por los derechos de autor y derechos de exposición que caracterizan a las obras de arte». A su vez, no se encuentra un sistema de conservación en estos centros específico para estos archivos, ya que los almacenes y silos tienen un sistema de climatización y control generales, compartiendo el mismo espacio diferentes tipos de obra de arte, existiendo en este sentido un «reto conjugar los derechos de explotación cultural con las necesidades de conservación del patrimonio» (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015).

Resultados

Uno de los principales objetivos que tenía este proyecto era el de conocer qué instituciones, organismos y centros públicos y privados gestionan y conservan patrimonio fotográfico en España, del cual se ha obtenido como primer resultado un listado de todos los centros, organismos e instituciones públicos, colecciones privadas y museos y espacios que existen en nuestro país. Por un lado, se encuentra los centros, organismos e instituciones públicos: Instituto del Patrimonio

Cultural de España (IPCE), Biblioteca Nacional, Institut d'Estudis Fotografics de Catalunya, Centro Andaluz de la Fotografía, PhotoMuseum de Zarautz, Centro de Documentación de la Imagen de Santander, Fototeca de Huesca, Centro de Tecnología de la Imagen de Málaga, Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, Centro de la Imagen de la Diputación de Girona, Centro Nacional de Fotografía de Torrelavega, Centro de Fotografía de Tenerife, Instituto de Estudios Giennenses (IEG). Como colecciones privadas se halla: La Colección Ordóñez Falcón de fotografía, Fundación Foto Colectania, Anna Gamazo de Abelló, Rafael Doctor Roncero, Lola Garrido, Kutxateka y José Luis Mur. Por último, en los museos y espacios se sitúan: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centro de Arte 2 de Mayo, Centro de Arte Tomás y Valiente, Centro de Arte de Alcobendas, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, El Artium en Euskadi, Guggenheim en Bilbao, CAC en Málaga, CAAC en Sevilla, Fundación Telefónica, Fundación MAPFRE, Caixa Forum, Centro de Arte Caja de Burgos, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo en Badajoz, Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear en Cáceres, Museo de Arte Contemporáneo de Gas Natural Fenosa, Patio Herreriano en Valladolid, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC) de la Región de Murcia, Museo Colecciones ICO y Centro Gallego de Arte Contemporáneo.

El siguiente objetivo ha sido el de analizar cómo se conserva y gestiona el patrimonio fotográfico en nuestro país. Al ser un proyecto que sigue en proceso de investigación, no se tiene aún unos resultados definitivos. En este trabajo se presentan los primeros resultados que se están consiguiendo en esta investigación, con el estudio de cinco de los centros, organismos e instituciones que se han mencionado anteriormente y un análisis general de los museos y espacios. Por lo que, resumiendo los datos anteriormente recogidos y detallados, obtenemos los siguientes datos: el Instituto del Patrimonio Cultural de España conserva más de setecientos mil documentos fotográficos en todo tipo de soportes, procesos y formatos, con veintisiete colecciones entre las que destacan el Archivo Ruiz Vernacci, Jean Laurent, los archivos del Pando y Archivo Wunderlich, entre otros. El Instituto de Estudios Fotográficos de Cataluña cuenta con más de ochocientos mil originales de autor (Alsina Munné, Areñas, Antonio Falcó Lana, Arissa, Marroc, Godes, entre otros). El Fondo Fotográfico de la

Universidad de Navarra conserva catorce mil imágenes y cien mil negativos fechados desde el siglo XIX hasta la actualidad, pertenecientes a notables artistas de la historia de la fotografía del siglo XIX como Jean (Yin) Laurent, José Martínez, el vizconde de Vigier, entre otros, además de importantes fotoperiodistas como Henri Cartier-Bresson, Agustí Centelles y Robert Capa. El Centro Andaluz de la Fotografía custodia más de cinco mil imágenes entre depósitos, donaciones y adquisiciones. Y, por último, el Instituto de Estudios Giennenses conserva una de las fototecas más importantes de España gracias a su catálogo integrado por noventa y nueve mil imágenes, en el que destaca sobre todo el archivo fotográfico de la familia Ortega y el archivo de Arturo Cerdá y Rico. En el caso de los museos y espacios, observamos una conservación variada de archivos fotográficos, ya sean como fondo museístico o como fondo documental del edificio, en el que no se ha podido obtener en la mayoría de los casos unos resultados más específicos por su limitado acceso.

Conclusiones

Tras haber realizado este trabajo de investigación durante este tiempo, llegamos a diversas conclusiones que ayudarán a continuar en próximos trabajos, estableciendo nuevas líneas de investigación y centrándonos en ellas para poder llegar a abordar más aspectos de este tema. La labor principal ha sido efectuar un estado de la cuestión lo más completo posible dentro de las limitaciones dadas para este trabajo, centrándonos sobre todo en el tema de la conservación desde su origen hasta la situación actual. También ha sido la enumeración y clasificación de centros, espacios, instituciones y organismos existentes que custodian y conservan patrimonio fotográfico, dejando en la larga lista una gran cantidad de centros y colecciones privadas de grandísima importancia. Con el análisis de cada uno de estos centros se llega a una de las principales conclusiones: la conservación específica de la fotografía. A pesar de ser uno de los materiales más sensibles y vulnerables, en la mayoría de los casos encontramos que no se conservan en condiciones totalmente adecuadas e incluso en algunos de los casos no se ha podido llegar a alcanzar tal información, por lo que sería necesario investigar en qué condiciones se encuentran dichos archivos en cada espacio, institución, organismo, museo, etc., para poder realizar un estudio de su estado e implantar nuevas formas de conservación. Otra de las conclusiones obtenidas es la grandísima amplitud del tema y sus diversas formas de tratarlo, lo que hace que se escapen cuestiones importantes como

la creación de una normativa para la gestión, conservación y difusión del patrimonio fotográfico, sobre todo en el tema de las colecciones privadas. Con las carencias, debilidades y problemas que ya el Plan Nacional de Conservación del Patrimonio de Fotografía presenta, nos damos cuenta del gran problema que existe y el peligro que puede llegar a correr nuestro patrimonio, por lo que llegamos a la conclusión de la necesidad urgente de crear un Centro Nacional de Fotografía que unifique y mantenga el patrimonio a la vez de marcar una serie de pautas obligatorias para la salvaguarda de los fondos.

En el tema de los centros, es muy interesante la labor tan importante que estos han ido realizando durante todo este tiempo, logrando rescatar importante patrimonio y difundirlo a través de interesantes exposiciones, catálogos y libros. También lo son las actividades y formaciones que ofrecen muchos de ellos para seguir promoviendo la creación y producción artística y de esta forma completar los propios fondos con nuevas colecciones contemporáneas. Esto, a su vez, nos lleva en cierto sentido al tema de la fotografía digital, con la que se deben de ir adaptando nuevas formas de conservación y gestión, información que en el libro de Antonia Salvador Benítez, Patrimonio fotográfico: De la visibilidad a la gestión, se detalla en algunos de sus capítulos muy pormenorizadamente estas cuestiones, siendo un tema de gran extensión para próximos trabajos de investigación.

Para terminar, destacaremos contenidos que no se han podido incluir en este trabajo como los festivales de fotografía, los estudios y las formaciones, imágenes digitales, fundaciones y asociaciones de fotografía, además de todos los centros, instituciones, organismos y colecciones privadas que no se han podido desarrollar. Todo ello forma parte de un interesante conjunto para futuros trabajos y líneas de investigación, que dotan a este trabajo de continuidad académica. Tan solo hace dos siglos desde la invención de la fotografía, por lo que queda un gran camino que recorrer en el campo de la investigación y preparación para los rápidos avances tecnológicos que van de la mano de esta disciplina.

Bibliografía

CAF (n.d.) Centro Andaluz de la Fotografía. Disponible en: http://www.centroandaluzdelafotografia.es/ [consultado 14-04-2021].

Camarzana, S. (2019) «El Tesoro del Delfín a través de la lente de Jane Clifford», C-El Cultural, 23 de octubre. Disponible

en: https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20191023/tesoro-delfin-traves-lente-jane-clifford/438957967_0.html [consultado 24-05-2021].

Centro Andaluz de la Fotografía - Junta de Andalucía (n.d.). Centro Andaluz de Fotografía. Disponible en: http://www.centroandaluzdelafotografia.es/ [consultado 14-04-2021].

de las Heras Bretín, R. «Jane Clifford sale del cuarto oscuro», El País, 23 de octubre. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/10/21/actualidad/1571651309_504858.html [consultado 16-02-2024].

Díaz García, M. J., Entrambasaguas Jiménez, N., Olmo Arriaza, I. (2013) «La Diputación a través de la fotografía», Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, 207 (1), pp. 367-436. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4413704 [consultado 26-05-2021].

IEFC (n.d.). Institutd'Estudis Fotografics de Catalunya. Disponible en: https://www.iefc.cat/es/instituto/ [consultado 05-052021].

IEG (n.d.) Instituto de Estudios Giennenses. Diputación de Jaén. Disponible en: https://www.dipujaen.es/conoce-diputacion/areas-organismos-empresas/ieg/ [consultado 05-05-2021].

IPCE (n.d.) Instituto del Patrimonio Cultural de España - Instituto del Patrimonio Cultural de España | Ministerio de Cultura y Deporte. Disponible en: https://ipce.culturaydeporte.gob.es/presentacion.ht [consultado 12-04-2021].

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2015) Plan Nacional de Conservación del Patrimonio Fotográfico de España. Disponible en: https://www.culturaydeporte.gob.es/planes-nacionales/dam/jcr:e97e9f56-5c1c-4192-96bf-3c02fbd6cad3/11-maquetado-patrimonio-fotografico.pdf [consultado 16-06.2021].

Salvador Benítez, A. (2015) Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión. Gijón: Ediciones Trea.

Sánchez Cano, D. (2008) «El coleccionismo de la fotografía en España y la colección Castellano», Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 74, pp. 249-272.

UNAV (n.d.). Museo Universidad de Navarra. La Colección. Disponible en: https://museo.unav.edu/coleccion-y-artistas/la-coleccion [consultado 21-05-2021].

Universidad de Navarra (2016) Fondo fotográfico [consultado el 20 de mayo 2021].

Museo Universidad de Navarra (2012) La colección de Fotografía del Museo Universidad de Navarra. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=WdLQXvsUOLI&t=1s [consultado 21-05-2021].

LOGROS Y RETOS EN CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO EN ESPAÑA

Pablo Ruiz García
Grupo Español del International Institute
for Conservation of Historic and Artistics Works

Resumen

En nuestro país, la salvaguarda del patrimonio fotográfico ha ido evolucionando en las últimas décadas. Para entender las distintas aproximaciones al cuidado de las fotografías proponemos hacer un recorrido histórico de los últimos cuarenta años. Podemos dividir los periodos de evolución en:

- Años de las fotografías. En los años ochenta se despertó el interés general sobre las fotografías como conjuntos de elementos comunicativos. Y ese fue el primer logro para su custodia y conservación.
- Años de los artefactos fotográficos. En la última década del siglo XX, se generalizó la idea de que la fotografía es mucho más que la imagen que contiene. Este hecho otorga a las fotografías una amplitud de información que facilita tanto su conservación como su comprensión y organización.
- Años de la Fotografía (con mayúsculas, como un ente en sí mismo). En la primera década del siglo XXI se revalorizó con fuerza la «Fotografía», lo que implícitamente conlleva la necesidad de proteger las fotografías.
- Años del patrimonio fotográfico. En la época actual se ha asentado la idea de la fotografía como patrimonio cultural. Por lo tanto, son nuestra cultura, nos pertenecen, y el deber de entidades e instituciones es garantizar su acceso y su custodia.

Abstract

In our country, the preservation of photographic heritage has evolved over the last decades. In order to understand the different approaches to the care of photographs, we propose a historical overview of the last 40 years. The periods of evolution can be divided into:

- Years of photographs. In the 1980s, the general interest in photographs as a set of communicative elements was awakened. And that was the first achievement for their custody and conservation.
- Years of photographic artifacts. In the last decade of the twentieth century, the idea that a photograph is much more than the image it contains became widely accepted. This fact gives photographs a wide range of information that facilitates their preservation, understanding and organization.
- Years of Photography (with capital letters, as an entity in itself). In the first decade of the 21st century, photography was strongly revalued, which implicitly involves the need to protect photographs.
- Years of photographic heritage. In the current era, the idea of photography as cultural heritage has been established. Therefore, they are our culture, they belong to us, and the duty of entities and institutions is to guarantee their access and custody.

Palabras clave

Patrimonio cultural, conservación-restauración, fotografía.

Keywords

Cultural heritage, conservation, photography.

Como punto de partida es importante recordar que la misión de esta asociación internacional (GE-IIC) es la protección y perfeccionamiento de los principios profesionales dedicados a la salvaguarda del patrimonio cultural, en nuestro caso, creado por medios fotográficos, obviamente, bajo el auspicio de los códigos éticos que nos amparan y nos exigen.

Esta misión nos dirige hacia el entendimiento del medio fotográfico en toda su amplitud, ya que conservar el patrimonio cultural demanda un conocimiento técnico, científico, formal, material, morfológico, histórico, pero también, conceptual y hasta filosófico sobre el patrimonio fotográfico que se necesita cuidar y proteger.

Además, la fotografía en el ámbito cultural tiene unas características intrínsecas, propias y diferentes a otros medios de creación plástica. Y desde la ciencia de la conservación-restauración se aporta un conocimiento especifico que propicia su entendimiento, valoración y permanencia.

Ahora bien, en nuestro país el asentamiento de estas aproximaciones a la salvaguarda del patrimonio fotográfico se ha ido produciendo en las últimas décadas de forma activa, pero ciertamente inconstante. Para entender cómo fueron surgiendo las distintas aproximaciones al cuidado de las fotografías propongo hacer un breve recorrido histórico de los últimos cuarenta años.

Más o menos podemos dividir los periodos de evolución en decenios, que yo he venido a llamar:

- Años de las fotografías.
- Años de los artefactos fotográficos.
- Años de la Fotografía (con mayúsculas, como un ente en sí mismo).
- Años del patrimonio fotográfico.

Según esta ordenación, cada momento indica un nivel mayor de requerimientos, de valoración y de atención sobre las imágenes creadas por medios fotográficos.



Imagen 1. Libros de los años ochenta del siglo pasado. *Collage* del autor.

Pero vamos a partir desde el principio; años de las fotografías. En nuestro país, como tantas otras cosas, el interés sobre las fotografías, como acerbo cultural e histórico, comenzó a partir de los años setenta y ochenta empujado por las nuevas inquietudes sociales. En estos años surge en España una corriente sociocultural de reconocimiento del poder comunicativo y creativo de las fotografías. Obviamente esta corriente, en parte, nace como un impulso sociopolítico para la revisión histórica y cultural de España y sus recién constituidas comunidades autónomas.

En aquel momento se necesitaba reconstruir una historia que había sido deformada, y qué mejor opción que hacerlo sobre la base de un tipo de documentos que se caracterizan por que lo representado en ellos, en el preciso momento de su creación, en esa fracción de tiempo que dura el obturador abierto, aquello que queda registrado, existió sin duda alguna. Como todo, con sus matices, pero bueno, en cualquier caso, este hecho es el punto de partida que otorga a la fotografía su específico poder comunicativo.

Pero siguiendo con nuestro asunto, empieza a fluir en aquellos años un movimiento de creación e investigación sobre las fotografías en España. Por un lado, es necesario crear una nueva iconografía de la sociedad y, por otro, revisar nuestro pasado reciente para entender quiénes somos.

Esta inercia nos lleva a los primeros trabajos sobre historia de la fotografía española, a la aparición de los primeros centros especializados en fotografía, más allá de las sociedades fotográficas, a la organización los primeros congresos como las Primeras Jornadas para la Conservación y Recuperación de la Fotografía en 1985 (lástima que no tuvieran continuación), a los primeros certámenes de creación fotográfica, etc.

Desde la perspectiva de la conservación este creciente interés por las fotografías lleva a desarrollar una actividad de recopilación y agrupación de fotografías por parte de las instituciones culturales. Lo curioso es que, en ese momento, estas actuaciones de recopilación y agrupación se interpretan como una acción directa de conservación, pero pronto queda claro que se necesita algo más.

Como anécdota quiero mencionar que la primera fototeca española como tal, como un proyecto de recopilación y agrupación de fotografías con un sentido histórico y cultural, no está en la península. Fue un esfuerzo realizado durante la Segunda República en el protectorado español de Marruecos. Actualmente forma parte de los fondos de la Biblioteca General y Archivos de Tetuán.

En cualquier caso, lo que nos interesa es saber que, en aquel momento, en los años ochenta se despertó el interés general sobre el valor de las fotografías como conjuntos de elementos comunicativos. Y ese fue el primer logro para su custodia y conservación.

Sin embargo, a finales de la década se empieza a plantear que las fotografías son algo más que las imágenes que contienen, que para su entendimiento y conservación es necesario un conocimiento más profundo. Así nos encontramos con el segundo periodo, los años noventa; años de los artefactos fotográficos.



Imagen 2. Libros de los años noventa del siglo pasado. *Collage* del autor.

La expresión «artefactos fotográficos» se comenzó a utilizar en contraposición al concepto imagen o simples fotografías. La idea de artefacto aporta una valoración de las fotografías como objetos complejos con muchos niveles estructurales y muchas capas de información.

El punto de inflexión ocurre en 1989 coincidiendo con el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de la fotografía cuando se llevan a cabo gran cantidad de eventos, exposiciones, publicaciones de catálogos y libros que narran las múltiples historias de la fotografía en España.

En este contexto, la Biblioteca Nacional dio un paso adelante con la edición en 1989, del volumen *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, obra de Isabel Ortega y Gerardo Kurtz en la que se identificaban las diversas técnicas utilizadas por los fotógrafos y se prestaba atención al estado de los fondos en custodia. Este trabajo supuso el inicio de un cambio de paradigma, que consiste en que las fotografías dejan de ser solo imágenes y pasan a ser algo más.

Las primeras personas que comienzan a atender las colecciones de fotografía con esa perspectiva vienen de áreas profesionales que no tienen nada que ver con la historiografía, la museología o la conservación. Son personas con un conocimiento profundo sobre química y tecnología fotográfica.

Así nos encontramos con Manuel Carrero de Dios, militar de profesión, pero con un conocimiento profundo sobre las estructuras materiales que conforman las fotografías y sus necesidades. Publicó libros y manuales, y hasta patentó una máquina para la identificación de las bases plásticas de las fotografías.

También nos encontramos con Miguel Ángel Yáñez Polo, doctor en Medicina y catedrático de la Universidad de Sevilla como profesión. Destacó en el conocimiento de la técnica y las tecnologías fotográficas hasta el punto de inventar sus propios procesos. Historiador y restaurador de fotografía cuando nadie restauraba fotografía, es más, él tenía un nombre distinto para esta especialidad, la llamaba diatología fotográfica, esto es «pervivencia o subsistencia fotográfica» y, por supuesto, él era diatólogo.

Resulta muy interesante para entender las posteriores aproximaciones a la conservación-restauración de patrimonio fotográfico, su descripción de lo que es diatología y cito textualmente de la página 114 de las actas de las segundas jornadas archivísticas «la fotografía como fuente de información» publicadas en 1995 (Yáñez Polo, 1995).

Bajo este prisma conceptual, la restauración de fotografía no es más que una parte inseparable de la diatología lo mismo que la paleopatofotografía, la conservación, etc., también lo son. Por lo tanto, un archivo fotográfico de envergadura,

una gran fototeca, debe siempre estar centrada en un departamento de diatología fotográfica dirigida por un experto o experta [la duplicación la he puesto yo] integral y a cuyo cargo y dirección han de trabajar recepcionistas del material iconosensibles, restauradores, expertos en euterminaciones o disterminaciones, paleopatofotógrafos, informáticos, archiveros, conservadores, etc.

En fin, su particular concepción de la gestión y conservación de un archivo fotográfico, a parte de la utilización de cultismos intraducibles, nos muestra una visión holística de las necesidades de conservación del patrimonio fotográfico, y nos emplaza a trabajar desde distintas áreas de conocimiento para realmente ser eficaces en nuestro cometido de equilibrar el uso con la salvaguarda del patrimonio fotográfico. Y esta sí es una gran aportación, sobre todo para la época actual en la que es necesario conjugar la conservación del patrimonio con los criterios de sostenibilidad.

Bueno, continuando con el discurso, esta última década del siglo XX dio para mucho, sobre todo desde el regreso de Ángel Fuentes de su estancia en la George Eastman House. No voy a entrar a explicar el ámbito internacional, solo quiero comentar que el museo de fotografía y cine George Eastman House ha sido, y es, un faro de referencia para la conservación de fotografía. En los años noventa y posteriores, muchas personas fuimos a alimentarnos de conocimiento al Visual Studies, al Image Permanent Institute y la George Eastman House, todos en Rochester, EE. UU.

Ángel Fuentes fue quién abrió esa y muchas otras puertas en España y podemos decir sin ningún reparo que para una gran mayoría de nosotros su aportación fue inmensa. No creo exagerar si digo que fue él quien trajo a España el verdadero interés sobre el entendiendo de la fotografía en todas sus facetas, partiendo siempre desde los criterios de conservación y restauración.

Pero, centrándonos en la década final del siglo XX, Ángel Fuentes fue quién con más fuerza transmitió el concepto de «artefacto fotográfico». Con esta expresión se identificaba a la fotografía con su materialidad física. Así, las fotografías pasaron a ser más que imágenes, incluso más que objetos. Al denominarlas artefactos se les otorga una dimensión que va más allá de una imagen sobre un soporte, con un aglutinante y una sustancia que da forma a la fotografía. Los artefactos son objetos complejos constituidos por múltiples elementos y capas de información.

Para concretar; estas dos líneas de conocimiento, el sentido holístico de la aproximación al cuidado de las fotografías propuesto por la diatología y el entendimiento de las fotografías desde su perspectiva como artefacto, llevaron en España a desarrollar y evolucionar de forma considerable los criterios de conservación de fotografías.

Muchas personas, responsables y técnicos de instituciones que albergaban colecciones de fotografías comenzaron a activar programas de desarrollo, entendimiento y conservación del patrimonio fotográfico. En esta línea, la difusión de estos nuevos conceptos fue exponencial, aunque solo voy a mencionar como ejemplos dos magnificas iniciativas.

Por un lado, los Seminarios Internacionales de Conservación Huesca Imagen, organizados por Ángel Fuentes entre entre 1995 y 1998 y dedicados a la preservación de las colecciones fotográficas desde una perspectiva internacional. Y, por otra parte, el Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), dependiente del Ayuntamiento de Girona, que inició en 1990 sus Jornades Imatge y Recerca con convocatorias de carácter bienal, plenamente vigentes en la actualidad. Las actas de estas actividades constituyen una gran aportación para el conocimiento de la fotografía y su conservación.

Asimismo, durante estos años, cada vez son más las publicaciones que desarrollan los nuevos conocimientos, pero sobre todo desde la perspectiva de las técnicas de preservación e identificación, más que de conservación y restauración.

No deja de ser curioso que el primer libro monográfico sobre conservación de fotografías publicado en España lo firma un profesional portugués, Luis Pavao, editado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en 2001. Libro agotado hace tiempo.

En cualquier caso, el gran logro que se consiguió en la última década del siglo XX con relación a la conservación del patrimonio fotográfico fue la generalización de la idea de que la fotografía es mucho más que la imagen que contiene. Este hecho otorga a las fotografías una amplitud de información que facilita tanto su conservación como su comprensión y organización.

Y ya entrando en el siglo actual, a la primera década de este sigo la podemos llamar años de la «Fotografía», me refiero a la FOTOGRAFÍA con mayúsculas.



Imagen 3. Libros de la primera década del siglo XXI. *Collage* del autor.

En estos primeros años del siglo de repente una corriente fotográfica se extiende e impregna todas las capas de la cultura. He escuchado muchas explicaciones de este *boom* por exponer, estudiar, divulgar, coleccionar la «Fotografía», tanto desde su perspectiva histórica como artística. Mi opinión es que tiene que ver con el cambio tecnológico y la revalorización cultural del lenguaje fotográfico.

El cambio de la tecnología analógica a la digital nos hizo cuestionarnos muchas cosas: es bueno, es malo, sabemos lo que estamos haciendo, vamos a digitalizarlo todo, qué es lo realmente importante, etc.

Por otra parte, el hecho de que se acabe con una tecnología hizo que los objetos creados por esos métodos caducos alcanzaran un interés del que antes carecían, llevándonos a la búsqueda de un entendimiento más profundo sobre el lenguaje visual creado por medios fotográficos, sobre todo teniendo en cuenta la facilidad que otorgan las nuevas tecnologías para la manipulación de la imagen. Todo

esto cambió la perspectiva y nos llevó a la búsqueda de la comprensión del sentido real de la «Fotografía».

Y con respecto al cuidado de las fotografías en aquellos años, nuevos profesionales formados en el extranjero comienzan a divulgar los conocimientos adquiridos mediante talleres formativos, congresos y conferencias específicas con cierta continuidad, aunque siempre desde la formación no reglada.

Gracias a este esfuerzo de divulgación las premisas desarrolladas desde los criterios científicos de conservación van impregnando los espacios culturales. Las publicaciones sobre gestión y manejo de archivos fotográficos incluyen apartados sobre pautas de conservación. Los protocolos de identificación de tipologías fotográficas se estandarizan. Los programas de digitalización se instalan en las instituciones. Y la formación sobre conservación de fotografías llega a las universidades y a las escuelas de conservación y restauración aunque, como hemos dicho, en forma de talleres no reglados donde jóvenes estudiantes recogen con ilusión la nueva ventana que se les abre.

Muchas de estas personas acabaron ampliando los conocimientos en el extranjero, en Francia, en Portugal, en Inglaterra, en México, en Estados Unidos... Muchos de ellos y ellas hoy son grandes profesionales que desarrollan su trabajo en instituciones extranjeras. En fin...

El final de la década supuso una explosión de entusiasmo sobre la fotografía. Como anécdota de estos acontecimientos es oportuno comentar que el Centro Andaluz de la Fotografía por fin tuvo su sede oficial en noviembre de 2007. Localizado en un espacio pequeño, pero dotado de buenas instalaciones, con un director capaz de convencer a los políticos de que era necesario disponer de un equipo profesional suficientemente amplio y, por supuesto, contar con una dotación económica acorde, esto es, mucho dinero. Lástima que aquello durara apenas un año. Todo comenzó a desmontarse en 2009.

De cualquier manera, el gran logro que se consiguió en la primera década del siglo XXI fue la revalorización de la «Fotografía», lo que implícitamente conlleva la necesidad de proteger las fotografías.

La segunda década del siglo comienza con un declive económico que obviamente también afecta a la cultura, a la fotografía y, por supuesto, a su conservación. Durante este periodo que podemos llamar años del patrimonio fotográfico**,** ocurren muchas cosas pero, para no extenderme, voy a centrarme en dos acontecimientos significativos.



Imagen 4. Libros de la segunda década del siglo XXI. *Collage* del autor.

En el verano de 2011 se celebra en Logroño la conferencia internacional «Fotoconservación 2011. 30 años de ciencia en la conservación de fotografía», dedicada a revisar el recorrido de la especialidad desde una perspectiva nacional e internacional. La idea era revisar cómo se habían estado haciendo las cosas en materia de conservación de patrimonio fotográfico y qué se podía mejorar. Esta revisión aludió a la necesidad de encontrar nuevos equilibrios que permitieran actuar sobre la protección de las fotografías en momentos de pocos recursos. Esto es, la activación de los criterios de sostenibilidad en la disciplina.

En octubre de 2012 se produce en el IPCE la primera reunión para valorar la necesidad de creación y activación de un Plan Nacional de Conservación de Patrimonio Fotográfico. En 2013 se comienza a trabajar. Un equipo de más de treinta personas formados por profesionales de todas la comunidades autónomas y por expertos independientes nos ponemos en marcha para dar forma al plan. En 2015 es aprobado por el Consejo del Patrimonio Histórico, y ese mismo año tengo el honor de presentarlo en nombre de todos en el congreso

del Photographic Materials Group del American Institute for Conservartion en la Universidad de Harvard. Fue muy curiosa la gran aceptación que tuvo el plan dentro de la comunidad internacional, ya que España era el primer país del mundo en activar un plan de este tipo, pero lo importante de un plan es su ejecución, y aquí es donde encontramos todo tipo de obstáculos.

Se suponía que los años posteriores a la creación del Plan Nacional de Conservación de Patrimonio Fotográfico estarían destinados a su activación. Para ello se formó una comisión de seguimiento. Pero una vez más la voluntad política decayó y apenas se facilitó su realización. Las iniciativas no dependían de una necesidad económica amplia, solo de voluntad de ejecución. Y ahí se quedaron muchos proyectos, entre ellos la creación para un Observatorio del Patrimonio Fotográfico como antecesor a un posible Centro Nacional de Fotografía.

El observatorio acogería una red de centros e instituciones que, entre otras funciones, se destinaría a recabar información con continuidad sobre el volumen del patrimonio fotográfico en España. De hecho, se desconoce el volumen real del patrimonio fotográfico custodiado en las instituciones españolas. Por supuesto, se han realizado muchos intentos para contabilizarlo, pero todos han ido quedando en eso, en intentos, que con mayor o menor grado de éxito no han conseguido su objetivo, y seguimos sin saber el alcance real de la situación a la que nos enfrentamos. En cualquier caso, el plan se dejó morir por inanición, pero eso no significa que todos sus objetivos se perdieran.

Esta iniciativa del Plan Nacional responde, al igual que el congreso de Logroño, a la necesidad de revisión de los protocolos de trabajo y a la demanda de acciones coordinadas para actuar sobre un patrimonio, el fotográfico, que como característica de su recuperación ha ido aumentando, y sigue aumentando, de forma exponencial en las instituciones culturales.

En resumen, entre otras cosas, esta necesidad de revisión de los protocolos de trabajo en conservación de fotografías consiguió asentar las bases del concepto «patrimonio fotográfico», concepto que ya era usado, pero no con la amplitud actual.

Y este es el logro de esta década; asentar el reconocimiento de las fotografías como patrimonio cultural. Las fotografías con carácter patrimonial son nuestra cultura, nos pertenecen y, por lo tanto, el deber de entidades e instituciones es facilitar su acceso y garantizar su salvaguarda.

Para concluir, en cuanto a los retos que nos quedan, todavía queda mucho por hacer para afianzar en España fórmulas y filosofías de trabajo que garanticen el cuidado y la salvaguarda de nuestras fotografías. Para ello, simplemente necesitamos sumarnos a las corrientes generadas en países de nuestro entorno como México o Francia, Holanda, Portugal o Estados Unidos...

Nos quedan muchos retos, pero estamos en el camino para alcanzarlos.

Queda la activación de programas formativos específicos en la enseñanza reglada. Queda el reconocimiento de la especialidad. Queda la creación de puestos de trabajo bajo la nomenclatura de conservador o conservadora de patrimonio fotográfico. Queda mejorar los programas de colaboración interdisciplinar...

Y, por supuesto, entre muchas otras cosas, queda pendiente la puesta en marcha del Centro Nacional de Fotografía.

Bibliografía

Ortega, I. y Kurtz, G. (coords.) (1989) *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional :guía inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: El Viso.

Yáñez Polo, M. Á. (1995) «Diatología fotográfica básica», *La fotografía como fuente de información. Segundas jornadas archivísticas*. Palos de la Frontera, 4-8 octubre 1993. Huelva: Diputación Provincial de Huelva.

MUJER MÁQUINA FÁBRICA

Sara Berasaluce
Colectivo Artxibo Kolextiboa
Tamara García Iglesias
Colectivo Artxibo Kolextiboa

Resumen

La puesta en marcha del proyecto MUJER MÁQUINA FÁBRICA nos ha permitido reflexionar sobre las formas de expresión y lenguaje que se utilizan para hablar de las necesidades laborales de las mujeres. Centrándonos en la palabra y el soporte de la pancarta, en el sentido de denuncia, nos encontramos ante la dificultad de poder usar el lenguaje heredado de la lucha obrera con la situación actual laboral que experimentamos.

Abstract

The implementation of the MUJER MÁQUINA FÁBRICA project has allowed us to reflect on the forms of expression and the language used to talk about the labor needs of women. Focusing on the word and the banner support, in the sense of denunciation, we are faced with the difficulty of using the language inherited from the workers' fight with the present labor situation we are experiencing.

Palabras clave

Fábrica, obrera, arte, pancarta, lenguaje, trabajo.

Keywords

Factory, working-class woman, art, banner, language, work.

> Para mí, personalmente, esto es lo que ha significado trabajar en la fábrica. Ha significado que todas las razones exteriores (que antes creía interiores) en las que para mí se basaba el sentimiento de mi dignidad, el respeto hacia mí misma, en dos o tres semanas han sido quebradas radicalmente bajo el golpe de una opresión brutal y cotidiana.
>
> Simone Weil. Filósofa y activista política. *Diario de Fábrica (1934-1935).*

En 2021 iniciamos el proyecto Artxibo con la intención de trabajar sobre la reinterpretación de imágenes de archivo.

Esta surge del encuentro con una fotografía de archivo de la antigua fábrica de sacos de la ciudad de Vitoria-Gasteiz (Álava, Euskadi) en la que se retrataba la fiesta de jubilación de una de sus trabajadoras. Lo que nos llamó la atención fue, aparte de la plantilla exclusiva de mujeres, la expresión en los rostros de dichas mujeres. Fue el punto de partida que provocó las ganas de repensar las imágenes de mujeres obreras de archivo y contrastarlas con la experiencia laboral actual de las mujeres de nuestro alrededor. Por tanto, en este repensar las imágenes, se re-producíría un archivo en clave feminista.

Anotamos, como punto previo a este encuentro con aquella fotografía, aunque es una obviedad, que partíamos del conocimiento especifico, aportado por la teoría del arte feminista, que los archivos han sido construidos según el criterio de conservación de los fondos y museos, y por ende con un enfoque patriarcal y machista. Entendemos que no solo los archivos, sino cualquier institución dedicada al ámbito artístico se ha fundamentado así, pues la historia del arte se fundamenta de la misma manera.

Hablar del concepto trabajo, visto desde una perspectiva actual y feminista, a través del archivo nos permitió acotar nuestra intención con respecto al archivo. Establecimos tres aros que concretaban la línea de investigación para hacerla abarcable y apetecible: el territorio, únicamente archivos de imágenes de Euskadi, la época, las décadas comprendidas entre los cuarenta y los sesenta, y, por último, reducir la reflexión al ámbito artístico y a mujeres artistas. Buscamos entonces imágenes donde aparecen mujeres trabajando, fábricas o máquinas. Cualquier referencia que nos ayudase a pensar los cuerpos en un espacio laboral.

Nuestro objetivo fue seleccionar fotografías en los archivos y compartirlas con once artistas mujeres en activo. La propuesta de producción era humilde, por lo que entendimos que estaría ligada a lo que estuvieran maquinando a nivel artístico en ese momento las artistas, y que lo que surgiera se produciría entre su trayectoria y nuestra propuesta. Ese fue el inicio de MUJER MÁQUINA FÁBRICA, que luego se convertiría en dos publicaciones y una exposición, como primer resultado. Pero, sobre todo, y por esto último, queremos compartir este texto: en un haber inmaterial, conversaciones y reflexión.

Una vez producidas las once obras, llegaron las preguntas y conclusiones al relacionarlas entre sí. Habíamos planteado una pregunta, una acción, y nos enviaron once obras, de las cuales cinco tenían que ver directamente con la protesta y sus soportes (panfletos, carteles, pancartas): la palabra como

imagen. Más allá de las acciones concretas que realizamos con estas obras, nos disponemos a introducir una de las conclusiones de esta experiencia colectiva y que forma parte del trabajo.

La época de la pancarta y propaganda tiene su cenit en la revolución bolchevique. Durante este período de politización de las clases populares, los medios de comunicación de la revolución optaron por todo tipo de vías propagandísticas para conseguir el mayor número de apoyo de la población civil, y es a través del diseño gráfico y el cartel que lo consiguen. Se reunió a distintos y distintas artistas alrededor de la idea de que el arte era la herramienta para la ideologización de las masas sobre la revolución como sistema político, y por tanto vital. Y a la reproducción de dichos carteles de forma masiva. Motivar, enseñar y adoctrinar eran los objetivos de este avance en el que la palabra se convertía en imagen, la imagen en diseño gráfico, y luego con los años o al mismo tiempo en otro lugar, el diseño vació de contenido compulso, y se convirtió en una herramienta en sí misma de ideas de odio, temor o fervor. Obviamente no todo el diseño gráfico funcionó ni funciona de esta forma, es una expresión artística, pero en estos momentos sí sirvió para crear una imagen donde identificarse, un cuerpo obrero: un hombre fuerte, con un cuerpo musculármente espléndido, feroz o alegre, convencido e introducido en una sociedad que lo convertía en el motor del cambio, siendo el obrero un agente protagonista en la construcción de una justicia universal.

La representación femenina en estos carteles también formalizó el cuerpo bajo estos parámetros: mujeres con cuerpos de hombres, campesinas o soldados, felices o feroces, iguales a los hombres e introducidas socialmente a través del trabajo y de las fantasías de colocarte con el esfuerzo en una ciudadana del cambio. No solo llevan la ideología a una imagen o hasta un solo color, a una imagen que resume la esencia de la revolución, sino que uniforman cuerpos, caras. No podemos imaginar lo que debió de ser socialmente ese atraco a la diversidad corporal. Hoy, este resumen corporal, unificado y luchando por el bien común, no resulta identificador, ni nos percibimos excluidas por no tener este cuerpo para el trabajo. Pero durante muchísimos años la lucha obrera intentó unificar para ganar impacto social y político, y en ese unificar no solo se unificaron prioridades, cuerpos, sino vidas.

¿Eran todas las vidas iguales? ¿Era la vida de una obrera igual a la de un obrero? Este paroxismo nos permite plantearnos: ¿alguna vez la palabra obrero incluyó las necesidades de

hombres y mujeres? La idea de que el arte es útil para la ideología es aún actual (aunque dicha ideología sea la de la necesidad de denuncia de un o una artista).

El cartel fue derivando, la burla hacía el enemigo se convirtió en cinismo, los cuerpos desaparecieron de las imágenes, y fueron sustituidos por partes del cuerpo (puños), también fueron desapareciendo los obreros en los países europeos, las luchas obreras siguen, aunque quizás las más impactantes son las que luchan por los derechos humanos, la dignidad y la identidad. Pero aún hoy perdura el lenguaje, y esa idea de imagen que «resuma» la petición. ¿Ya no necesitamos la revolución? ¿Hemos pasado de necesitar salarios justos a intentar ser ciudadanas de primera categoría? ¿O es que ahora es todo a la vez? Ignoramos las realidades económicas de tantos países, es imposible ubicar una necesidad común. ¿Pero no es esto acaso el signo de que las necesidades no pueden ser comunes? Lo que sí sabemos es que las prioridades cohabitan: y ni todos los obreros del mundo deben unirse, ni están en la misma situación, ni todas queremos lo mismo, ni queremos renunciar a unas cosas para conseguir otras. ¿Cómo nos afecta la pancarta, el cartel, en la elaboración de las necesidades sociales?

La pancarta está delimitada por el idioma (que implica un solo territorio), y por el cuerpo que la sostiene, y su difusión. No podemos saber si las pancartas de «GLU» o «Ni una Menos» comparten eslogan, pero sí sabemos que comparten cuerpo. ¿Cómo podemos empezar a pensar en pancartas «nuevas»? La recepción de cinco obras distintas donde la pancarta y la denuncia eran la base de producción, y la utilización del medio por mujeres, nos llevó a pensar colectivamente a cómo adaptar la arenga y protesta a las necesidades femeninas.

Comencemos por la palabra. La palabra en la denuncia obrera siempre es breve, activa, palabra de ánimo. Los distintos dispositivos de protestas que históricamente se han utilizado para animar a las obreras y obreros (pancartas, carteles, propaganda, consignas) han sido compuestos por un lenguaje ideológico de palabras rotundas, sustantivos de petición, de unión y lucha: ¡Lucha!, ¡Abajo!, ¡Arriba!, ¡Contra!, ¡A favor!, Salario, Justicia, Igualdad... Esta economía del lenguaje, a la que nos obliga el soporte, pues debe entrar en una pancarta reducida, y tiene que cohabitar con símbolos sindicales, se va rompiendo con un instrumento: el sentido del humor. La rima y el ingenio, donde la protesta es recubierta por un cinismo, burla o sentido del humor, que permite la festividad dentro de la seriedad del reclamo. Donde la imagen puede ser tratada en relación de humor con el texto. Esto lo hemos aprendido

con las movilizaciones feministas de los últimos años, donde el lenguaje se ha ido enriqueciendo con una experiencia de protesta que se va separando cada vez más de la arenga clásica obrera, y se acerca a la reflexión feminista con un sentido del humor con conjugación verbal en femenino, y no en masculino, y donde son fotografiadas las frases con más sentido del humor y distribuidas, compartidas y admiradas y criticadas después en redes sociales.

Esta economía del lenguaje es ante todo una declaración de prioridades. ¿Qué es más importante poner? ¿Cuál es mi prioridad de lucha? La lucha feminista lleva articulando y creando conceptos que se circunscriben únicamente al ámbito feminista laboral: techo de cristal, igualdad de salarios con los varones, conciliación familiar, acoso laboral. ¿Es momento de introducir «nuevas» palabras en nuestro contexto económico y social, en nuestra realidad dentro del ámbito artístico?

Las piezas recibidas para MUJER MÁQUINA FÁBRICA tienen la protesta como eje articulador, y cada una de las artistas nos introduce en una propuesta formal, que engancha con el lenguaje de protesta, la creación de imagen única y la elaboración de su lista de prioridades.

La obra de Laia Abril utiliza dos elementos muy distintivos de la propaganda: el espray y la plantilla. El uso de plantillas para eslóganes en las paredes permitía rapidez a la hora de abarcar superficies donde los reclamos pudiesen pintarse. En este caso selecciona una frase de una diputada del partido ultraderechista VOX, y la coloca, con plantilla y espray, sobre una imagen de trabajadoras de la fábrica guipuzcoana Suchard. La violencia de la frase, dicha en el 2019, no solo data la ideología actual política, sino que produce tres niveles de lectura: la imagen de archivo como base (mujeres trabajadoras de los años cincuenta), la frase de odio hacía las mujeres, y que la frase es pronunciada por una mujer. La frase de protesta es en realidad una frase de odio pervertida.

María Alcaide, con su obra *Un archivo del habla*, nos habla del proceso de mirar imágenes de archivo, y de cómo, de forma casi imperceptible, la lleva a «montarse una película» sobre los personajes que se ven fotografiados. Alcaide otorga una personalidad a dos obreras de una empresa textil, y recrea el guion de una película donde dos obreras comparten inquietudes y trabajo, siendo el punto final una obra bordada por ambos personajes, donde cada una habla con una línea de bordado. Otorgando voz a dos mujeres anónimas.

La obra de la artista Toia Bonino, Contra la Carestía de la Vida, en la búsqueda de este lenguaje nuevo del que hablábamos como conclusión de esta experiencia colectiva de trabajo, enlaza su trabajo con el colectivo La Lengua en la Calle, con el que lleva trabajando desde hace años des-jerarquizando el lenguaje dentro de las pancartas y la protesta, y atravesando dicho lenguaje de forma urgente con el feminismo. El trabajo de Bonino siluetea los cuerpos de una fotografía de archivo, donde un grupo de mujeres posa aun con la bata de trabajo frente a la puerta de fábrica; el «resumen» de los cuerpos no borra la expresión de las mujeres, no homogeniza los cuerpos, al revés, les permite a cada una individualizarse dentro del grupo, termina con el diseño de un sello que sobre la imagen imprime el eslogan Contra la Carestía de la Vida. Introduce la palabra carestía, precio alto de las cosas comunes, poco usada como sujeto, en vez de hablar de precios o sueldos; es un claro ejemplo de lo expuesto en el texto sobre la forma en que introducimos el lenguaje: en este caso, es una firma, no el mensaje principal.

La pieza presentada por Irene Zóttola se ubica entre la serialización y la pancarta. Zottola presenta una serie de serigrafías en las que imprime un rostro y una pieza mecánica, una especie de mujer-máquina, que repite y cose formando una pancarta telar que remite a las piezas seriadas de las fábricas. La imagen que reproduce crea un cara despersonalizada y robótica, que va imprimiendo y deteriorando en la repetición.

La obra de Rosa Neutro escribe a mano en galego arengas obreras, creando pósteres en los que interviene cuerpos de mujeres obreras borrándoles el rostro y solo dejando su uniforme sin cuerpo, de la fábrica de sacos de Vitoria-Gasteiz, y las coloca directamente sobre la pared encolándola como si fuese un panfleto de propaganda.

Dentro de la imaginería de la lucha obrera, el retrato es utilizado como elemento estereotipado, el cuerpo de todos y todas, asignando necesidades jerarquizadas por un sistema. De tal modo que en un cartel o imagen no es necesario que se reconozca una persona sino la función que realiza, lo que hemos comentado sobre construir modelos sociales identificables que sintetiza la labor social del trabajo. Las obras producidas para MUJER MÁQUINA FÁBRICA de Maider Jiménez y Yone Estivariz, dentro de este apartado, jaquean y a la vez utilizan el retrato como propuesta. Independientemente de cuál es tu condición laboral, el trabajo ha resultado ser insuficiente como identificador, y muy hábil como borrador de personalidades.

Maider Jiménez presenta la obra Vientre en Huelga. Es un retrato de una joven mujer que mira desafiante, expuesto a una altura estándar e impreso en lona, tensada con cordones y acoplándose a una estructura. Nos permite pensar en un retrato generacional que se plantea si la opción de no tener hijos es hoy en día una elección real. Reflexiona y se aliena sobre la idea de que el cuerpo sea utilizado como fábrica.

Yone Estivariz realiza Mi madre ya no es una obrera. Es una serie de treinta y una fotografías que, con un ritmo repetitivo, nos hablan de estructura y cuerpo. Una mujer de espaldas que pudiera ser cualquiera de nosotras es intercalada en el escenario prototípico de la fábrica. El espacio fabril como estructura aleccionadora nos recuerda a través de esta serie que nos borra el rostro, no por obreras, no por el trabajo de las jornadas laborales, y por supuesto no por dejar de serlo. Sino porque el trabajo es una canción interminable que sigue sin responder a quienes realmente somos.

Los y las obreras tienen disfraces, uniformes que le distinguen por la calle y dentro del ámbito fabril como empleadas, que determinan unas horas al día lo que hacen. Los uniformes que militarizan el trabajo lo vuelven más productivo, más concentrado, hacen que no se te estropee tu ropa, divide tu tiempo entre el laboral y el tiempo libre ¿seguimos dividiendo nuestro vestuario en trabajo y ocio? Es decir: ¿sigue prevaleciendo en nuestras estructuras mentales una división del tiempo?

Zaloa Ipiña elabora ocho cofias, que hace muchos siglos podían ser también masculinas, pero que viraron en nuestro siglo hacia un elemento de vestuario femenino, más concretamente de uniforme. Su objetivo principal era cubrir el cabello de las mujeres. y diferenciarlas de aquellas que llevaban el pelo al descubierto. Ipiña no solo confecciona distintas cofias, sino que utiliza antiguos percheros para colgarlas, e imprime en dichos percheros la frase «salario complementario», que era el nombre que se le daba al sueldo recibido por mujeres casadas, y por el que se les podía pagar menos.

La artista Maider Aldasoro crea un arnés con el cual saltar dentro de una estructura de fábrica abandonada, realizando un registro que coloca en loop para llegar a plantear qué pasa cuando lo que haces por placer se convierte en trabajo. Un loop que nos lleva a la neurosis del trabajo: ¿podremos dejar de saltar?

La subversión de archivos, la apropiación de imágenes para significarlas, o volverlas evidentes o simplemente jugar con

ellas, permite destituir el archivo como documentación, y nos permite simplemente verlo como elementos necesarios de narración.

La obra de Rocío Bueno es en un acto de borrar deliberadamente y volver a colocar de forma consciente cada uno de los rostros, una copia de fotografía de archivo intervenida, sobre otra copia del interior de la estructura fabril.

Y, por último, Irati Cano utiliza imágenes de archivo sobre las que coloca sonido. Utiliza la voz de un hombre que habla de por qué las obreras mujeres son más conflictivas que los hombres obreros. Y da tres razones. Vuelve acústica la imagen que trabaja con técnica documental, y critica por contraposición la mentalidad patriarcal de las mismas.

En estas obras se introducen conceptos donde el cuerpo es sujeto, se introduce lenguaje e idioma que permite datar y ubicarlas en el territorio. Y son un intento de reflexión sobre la creación de carteles y pancartas para una huelga, la creación de una imagen que una sentido y sentimiento, que resuma de otra manera.

Sin embargo, y esta es la conclusión, a pesar de adaptar el lenguaje y conjugarlo en femenino, de fechar para que quede constancia del ahora, de subvertir pancartas utilizando mismos medios expresivos, todo el tiempo y alrededor de esto han surgido la misma reflexión: la distancia entre el lenguaje heredado de la lucha obrera y nuestra realidad laboral. La imposibilidad de aplicar las condiciones laborales conseguidas dentro del ámbito artístico. Por más que realicemos un ejercicio empático con la lucha obrera: ¿podemos hablar de salario justo cuando la mayoría de nosotras es autónoma? ¿Podemos hablar de vacaciones? ¿De jornadas de ocho horas? No son estas preguntas una reivindicación sino una propuesta para pensar si el concepto del trabajo aún está relacionado con nuestra forma de vivir. ¿Es el trabajo un ítem para hablar de dignidad? ¿De realización? ¿Es el trabajo la manera de estar? Es aquí donde el lenguaje de protesta se nos queda corto en todos los niveles. ¿Podemos inventar, tal y como hizo Weil al elaborar un detalle exhaustivo de sus sentimientos, una forma de hablar del trabajo y resignificar, así como lo haríamos con las imágenes de archivo? ¿O sigue siendo cuestión de clase necesitar otras formas de trabajo?

¿Podemos luchar por un empleo? Es cierto que el lugar desde donde podemos planteamos qué tipo de trabajo queremos es un lugar de privilegio. Está claro que pensar en el cuerpo a la hora de elaborar una lucha es un privilegio, sabemos que

nosotras podemos, desde esta clase social que no pertenece a la obrera, pero que tiene conciencia laboral y de clase, posicionarnos. Y esa posibilidad es un privilegio. Pero ¿es esta la única manera de dedicarnos a lo que nos gusta hacer?

Retomando las palabras de Weil, el trabajo no solo nos permite vivir (aunque cada vez menos), sino que nos da una idea sobre nosotras mismas relacionando trabajo-dignidad, trabajo-vida, trabajo-cuerpo. No es una idea que sale de nosotras, sino que entra en nosotras. El trabajo es una cuña que entra diariamente en nuestro pensamiento, y nos identifica, quizás no como hasta ahora han venido haciendo desde la protesta, pero sí que pensamos en él las veinticuatro horas del día.

En este breve mundo, que podemos abarcar con esta línea de investigación y colaboración con artistas mujeres, donde reflexionamos sobre la palabra y las palabras que ya no sabemos utilizar en nuestro contexto artístico, donde en nuestra realidad económica y laboral, cuando se nos presenta la posibilidad de protesta, nos invade la pereza, del «para qué si hay otras peores», hemos podido registrar la imposibilidad de hablar del trabajo en los términos de protesta hasta ahora utilizados. Bien por inexistentes, bien por estar conjugados en masculino, o porque nos faltan verbos y frases más largas para contar la diferencia, porque nuestra condición es de autónomas o falsas autónomas, y la pancarta se ha quedado pequeña, el espray es contaminante, y ya no se pueden pegar carteles en las ciudades. Pero sí podemos, a lo Weil, hacer un diccionario laboral específico, un diario. MUJER MÁQUINA FÁBRICA nos está enseñando que el trabajo es otra cosa, que no sabemos qué es, pero que, en nuestra realidad económica, social, y política, no nos representa. Porque no es lo mismo trabajar, que trabajar. Pero aún no hemos encontrado el lenguaje para contarlo, quizás van las imágenes primero.

Bibliografía

Simone, W (2014) *La condición obrera*. Madrid: Trotta.



Imagen 1. Fondo Ayuntamiento de Bilbao. Funtsa, 1950-1955. Archivo Municipal de Bilbao. Cucharas de 2000 litros de capacidad, para el manejo de carbón fabricadas por Talleres Omega del barrio Zorrotza de Bilbao.



Imagen 2. Fondo Marín Funtsa. Argazkilaria. Fotografía de Paco Mar, 1967. Fundación Kutxa-Fototeka, San Sebastián. Fábrica de Chocolates Zahor. Oñati.



Imagen 3. Fondo Marín Funtsa. Argazkilaria. Fotografía de Paco Mar, 1947. Fundación Kutxa-Fototeka, San Sebastián. Mujeres y niños trabajando en fábrica de salazones. Pasajes San Pedro.

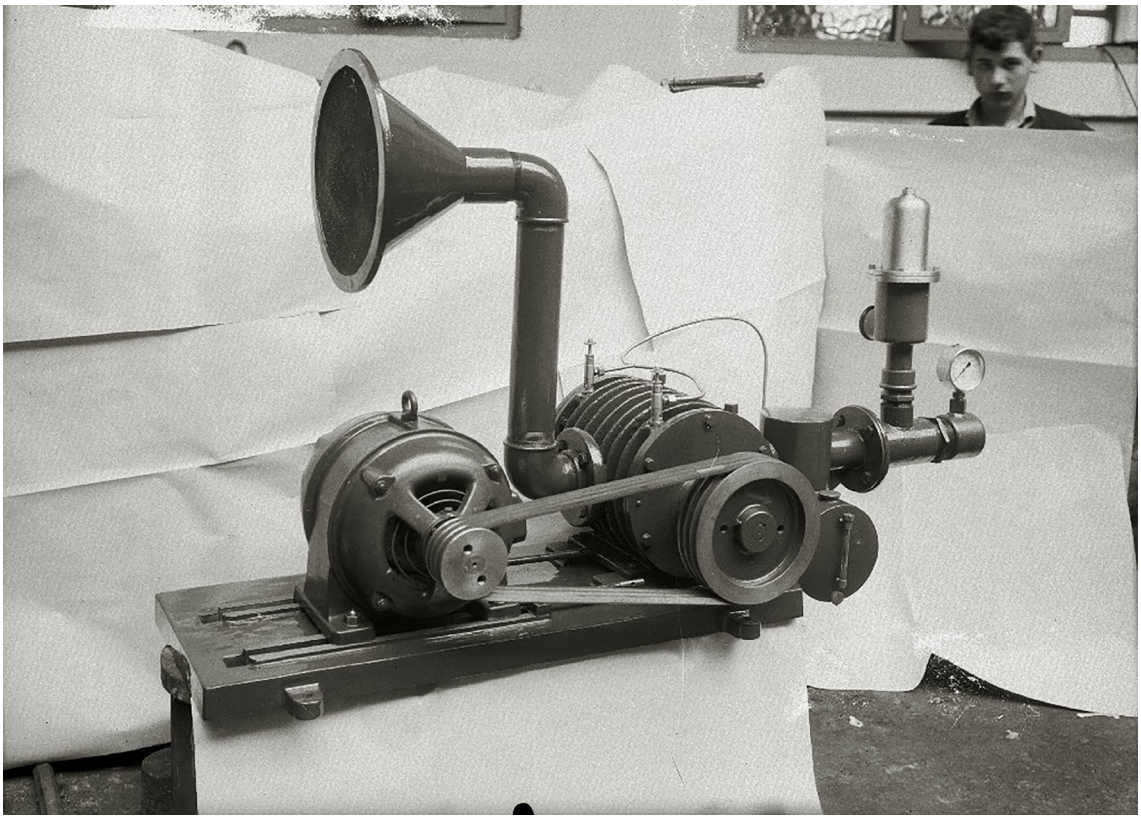


Imagen 4. Fondo Marín Funtsa. Argazkilaria. Fotografía de Paco Mar, 1950-1969. Archivo Fundación Kutxa-Fototeka de San Sebastián. Maquinaria Industrial.



Imagen 5. Fondo ARQUÉ. Funtsa, 1960. Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz. Fábrica Arregui.



Imagen 6. Fondo ARQUÉ. Funtsa, diciembre de 1962. Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz. Fábrica de sacos IBENSA.



Imagen 7. Fondo ARQUÉ. Funtsa, 1964. Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz. Calle Avenida de Gasteiz.



Imagen 8. Argazkilaria. Fotografía de Enrique Guinea, hacia 1914Gasteizko. Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz. Industrial Alavesa.



Imagen 9. Fondo ARQUÉ. Funtsa, 1958. Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz. Cartonajes JABAR.



Imagen 10. Argazkilaria. Fotografía de Federico Arocena, 1977. Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz. Calle Francia.

EL EFECTO BIARNÉS

Silvia Omedes
Fundación Photographic Social Vision
Imma Cortés
Fundación Photographic Social Vision
Marina Balagué
Fundación Photographic Social Vision

Resumen

Joana Biarnés fue la primera mujer fotoperiodista en España. Entre los años 1960 y 1980, creó una obra con estilo propio llena de honestidad, empatía y humor, fotografiando personajes y momentos históricos de la transición española. En una profesión ejercida por hombres, obtuvo un reconocido lugar en la prensa nacional, gracias a su compromiso y rigor profesional. En 1985, abandonó la fotografía, negándose a formar parte del amarillismo que se impuso en la profesión, y su obra, poco a poco, fue quedando en el olvido.

La recuperación del archivo Biarnés ha permitido a la Fundación Photographic Social Vision explorar su legado fotográfico y sacar a la luz material inédito de gran valor documental. Los setenta mil negativos que lo componen son testimonio del nacimiento de una sociedad moderna, que la autora captó con visión avanzada a su tiempo. La gestión y difusión del legado Biarnés ha propiciado múltiples exposiciones y publicaciones. En agradecimiento Joana quiso solidarizarse con el sector y, tras su fallecimiento, la Fundación creó la «Beca Joana Biarnés para jóvenes fotoperiodistas». Apoyar a un sector vulnerable y formarlo en los mejores valores del fotoperiodismo visual es cumplir con su deseo, con nuestra misión y mantener vivo «El efecto Biarnés».

Abstract

Joana Biarnés was the first woman photojournalist in Spain. Between 1960 and 1980, she created a work with her own style, full of honesty, empathy and humour, photographing characters and historical moments of the Spanish transition. In a profession exercised by men, he obtained a recognised place in the national press, thanks to his commitment and professional rigour. In 1985, he abandoned photography, refusing to be part of the yellow journalism that was imposed on the profession, and his work gradually fell into oblivion.

The recovery of the Biarnés archive has enabled the Photographic Social Vision Foundation to explore his photographic legacy and bring to light previously unpublished material of great documentary value. The seventy thousand negatives that comprise it bear witness to the birth of a modern society, which the author captured with a vision ahead of her time. The management and dissemination of the Biarnés legacy has led to numerous exhibitions and publications. In gratitude, Joana wanted to show solidarity with the sector and, after her death, the Foundation created the "Joana Biarnés Scholarship for young photojournalists".

Palabras clave

Mujer fotoperiodista pionera, legado fotográfico, investigación y difusión, beca, archivo fotográfico, conservación, difusión, gestión, recuperación, efecto Biarnés.

Keywords

Pioneering female photojournalist, photographic legacy, research and dissemination, scholarship, photographic archive, conservation, dissemination, management, recovery, Biarnés effect.

Introducción

Entre otras líneas de trabajo, la Fundación Photographic Social Vision desarrolla, desde Barcelona, diversas acciones para la conservación, gestión y difusión de los archivos de Isabel Azkarate, Ferran Freixa, Jacques Léonard, Oriol Maspons, Manuel Outumuro, Leopoldo Pomés, Mey Rahola, Joaquín Tusquets de Cabirol, Anna Turbau y, también, de Joana Biarnés.

Joana Biarnés fue la primera mujer fotoperiodista de España, se abrió paso en un oficio reservado a los hombres y logró triunfar en la profesión, especialmente durante los años sesenta y setenta. Sin embargo, su figura como fotógrafa acabó desvaneciéndose y permaneció olvidada hasta que, en 2012, su legado salió a la luz y se descubrió un tesoro fotográfico. Fruto de la relación profesional de Biarnés con nuestra Fundación, en 2014 definimos como «El efecto Biarnés» al sentimiento de admiración y enamoramiento repentino que Joana despertaba en las personas que trataban con ella —periodistas, estudiantes, comisarios, investigadores, etc.—, que de inmediato no dudaban en sumarse a la aventura de hacer posible que su historia de vida y su archivo fotográfico salieran a la luz.

Es obvio que el efecto Biarnés no fue fruto de nuestro diagnóstico, sino que nació con ella, como resultado de su

magnética personalidad. Joana fue una mujer vital, atrevida, moderna, intrépida, avanzada a su época. Y también generosa, humilde, con un gran sentido del humor. Su naturalidad y empatía nos atrapó a todos y lo que no podíamos imaginar es que aún hoy, cuatro años después de su muerte, el efecto Biarnés sigue vivo y contagiando a las personas que la descubren como mujer y fotógrafa.



Imagen 1. Joana Biarnés se reencuentra con Ramón Masats después de más de cincuenta años. Galería Ana Mas Projects, Hospitalet de Llobregat, 2017. Fotografía de Imma Cortés.

¿Quién es Joana Biarnés? La mujer, la persona, sus orígenes

Joana Biarnés creció en un entorno afectuoso y cálido, en un hogar donde se amaba y respetaba la fotografía, siendo, además, una actividad que mantenía y reforzaba la economía familiar. Su padre, Joan Biarnés, le otorgó apoyo constante, como progenitor y como fotógrafo. A su lado aprendió el

oficio, siendo su asistente, cubriendo eventos deportivos y también revelando carretes y ampliando fotografías en el cuarto oscuro. Biarnés padre era un profesional admirado y respetado en Terrassa, donde tenía un laboratorio en su propia casa y copiaba por encargo para otros fotógrafos, entre ellos, Ramón Masats.

Cuando Joana decide estudiar periodismo en Barcelona, su padre le advierte: «Joana, no será fácil. Este es un mundo de hombres y tendrás que espabilarte». Este consejo, en boca de quien nunca la trató diferente por ser mujer, no hizo más que reforzar la autoconfianza de Joana. Él aún le daría este otro consejo, «Joana, no me hagas bajar nunca la cabeza», que apuntalaría sólidamente los valores y principios que rigieron la vida de la autora.

Su perfil profesional

En 1962, Joana documenta como fotorreportera los devastadores efectos de las riadas del Vallés en su ciudad natal de Terrassa, siendo testimonio directo del dolor y la muerte de sus propios vecinos. Podemos entender que este hecho la reafirmará como fotoperiodista. Ella asume, desde el principio, la importancia de ejecutar su oficio con profesionalidad, rigor y atendiendo al detalle. Mantiene su archivo de forma ordenada y sus negativos bien conservados, sella sus imágenes, lleva siempre encima sus acreditaciones, actualiza los cuadernos de trabajo en los que referencia clientes y encargos.

En 1963, ingresa como colaboradora en la redacción del diario *Pueblo*, en Madrid. Pocos años más tarde, en el mismo medio, se convertiría en la primera mujer fotoperiodista contratada en España. Como única mujer en plantilla, siente la presión por destacar con su trabajo y encontrar un lugar entre sus compañeros.

De su padre aprendió que de la calle hay que volver con «La Foto» y a no conformarse hasta conseguirla. También sabe que hay que trabajar con un equipo profesional y Joana invierte sus ingresos en tener buenas cámaras. Además, aunque trabaja muchos años para el periódico, en algún momento decide no perder el control de sus negativos y, en lugar de dejarlos en la redacción, ser ella misma quien copia las fotografías en su laboratorio casero.

Joana sabe cuidar las relaciones profesionales y a sus retratados. Con empatía, confianza y respeto, logra afianzar relaciones duraderas y de proximidad con varios personajes

públicos. Nunca publica una foto que no dignifique a la persona retratada. Ante su cámara, las personas se relajan, confían en ella, y el resultado se traduce en imágenes repletas de naturalidad y frescura. Al haberse formado como fotorreportera de eventos deportivos, dispara rápido para captar el momento y gesto precisos.

Sin embargo, su trayectoria profesional se trunca en 1985, cuando el sector sufre una deriva amarillista. Ella se niega a sumarse al fenómeno de los *paparazzi* y rechaza retratar de forma poco constructiva a las personas. Consecuentemente, Joana abandona la profesión. En veinticuatro horas vende sus cámaras y guarda su archivo. Con el tiempo, el sector la olvida.

La labor del equipo Biarnés en la Fundación Photographic

En diciembre de 2013, visita Photographic un colega periodista, Jordi Rovira, que dice haber encontrado un archivo magnífico y desconocido, perteneciente a una mujer mayor en Terrassa y a la que quiere dedicar un documental. Tras visionar una presentación de algunas decenas de fotografías seleccionadas de este archivo, en la Fundación decidimos apoyar la producción del mismo. Cinco meses más tarde, el 1 de abril de 2014, Joana nos recibe en Viladecavalls, su localidad de residencia. La rodean cajas de fotografías y miles de negativos, que nos muestra con la ilusión de una niña. Sucumbimos automáticamente a su magnetismo. En casa de Joana, nos acompañan los fotógrafos Cristóbal Castro y Sandra Balsells, junto al periodista Jordi Rovira y Óscar Moreno, realizador del documental sobre Biarnés.

En ese punto, nuestra Fundación lleva más de una década especializada en gestión cultural en torno a la fotografía. Y, desde ese mismo día, empezamos a asesorar a Joana sobre cómo conservar y gestionar su archivo y, enseguida, empezamos a diseñar una estrategia para difundir su trabajo.

Descubrimos que Joana lleva meses triturando copias de época porque le ocupan espacio en casa y no considera que tengan ningún valor. Desconoce que tiene derechos de propiedad intelectual y que sus negativos deben conservarse, digitalizarse, investigarse y, a la luz de su gran calidad, difundirse. Le cuesta entender que el trabajo fotoperiodístico realizado a lo largo de más de veinticinco años pueda ser reinterpretado ahora como fotografía de autor, que pueda interesar a alguien e, incluso, que un archivo pueda generar ingresos económicos. Aun así, se deja aconsejar y emprende con gran entusiasmo y mucha fe la andadura que llevará a su redescubrimiento como autora.



Imagen 2. Joana Biarnés durante la recuperación de una parte de su archivo. Viladecavalls, 2015. Fotografía de Imma Cortés.

La estrategia

Tras recibir la Creu de Sant Jordi que otorga la Generalitat de Catalunya, Joana empieza a recibir propuestas de exposiciones y de publicaciones, las primeras, en su ciudad natal de Terrassa. Al mismo tiempo, trabajamos en la localización, digitalización y catalogación de sus negativos. Joana tiene muy buena memoria y aporta mucha información que vinculamos con sus notas de trabajo. ¡Encontramos setenta mil negativos! Una vez escaneados, los protegemos con materiales de conservación. Joana comprende rápido el valor de estas acciones y aunque solo le queda un 30 % de visión, se involucra con la máxima dedicación.

Hasta la fecha, ella valoraba su archivo únicamente como el fruto de un oficio bien desempeñado. Pero empujada y convencida por la gente que la rodeamos, decide invertir tiempo y recursos, destinando buena parte de su pensión a los costes que supone cuidar de su archivo.

Además de gestionar su archivo, desde el inicio nos ocupamos también de difundirlo. Ponemos su contenido a disposición de comisarios, investigadores, periodistas y lo hacemos llegar al gran público. Enseguida comprobamos que el efecto Biarnés cala fuerte entre los más jóvenes. Al ver el documental sobre su vida, *Joana Biarnés, una entre todos*, incluso los escolares quieren conocerla y escribir sobre ella.



Imagen 3. Joana Biarnés enfunda negativos durante la primera fase de catalogación y escaneado de su archivo recuperado. Terrassa, 2015. Fotografía de Imma Cortés.



Imagen 4. Joana Biarnés observa sus copias expuestas en la muestra colectiva «Fotografies com a espai públic» que recoge algunas de las adquisiciones realizadas por parte de la Generalitat de Catalunya en el marco del Pla Nacional de Fotografía. Arts Santa Mónica, Barcelona, 2017. Fotografía de Imma Cortés.

Sin embargo, el público desconoce que Joana había recibido una mala noticia en septiembre de 2014. Tiene un melanoma, muy agresivo, que se debe extirpar y tratar. En este punto, tan solo llevamos tres meses andando a su lado. Ella está a punto de inaugurar su primera exposición y nos hace prometer que, mientras viva, nunca hablaremos de su cáncer con nadie. No quiere que se la trate diferente, quiere disfrutar de esta nueva etapa vital sin condicionantes acerca de su valía como fotoperiodista.

Diseñar una estrategia de difusión de un archivo bajo la premisa que la autora pueda no vivir para ver sus resultados nos obliga a pensar en objetivos a priorizar y a alcanzarlos lo antes posible. En los siguientes e intensos cuatro años y contando siempre con su gran complicidad, apoyo, alegría y agradecimiento, los hicimos posible. Joana combinó trabajo y tratamiento, sin mencionar este último a nadie. Merecía vivir el descubrimiento de su legado y experimentar, como lo desea cualquier autor, el reconocimiento de su obra. Desgraciadamente, Joana fallece el 19 de diciembre de 2018.

Un año más tarde, presentamos en Palau Robert en Barcelona, la exposición «Viaje a un archivo. Crónica fotográfica del descubrimiento de Joana Biarnés 2015-2019». Proyecto compuesto por obra inédita de la fotógrafa Inma Cortés, también investigadora del archivo Biarnés. La cámara de Cortés pudo ser testigo y cómplice de esta última etapa, cuando Biarnés recibió el reconocimiento profesional e institucional, desde la perspectiva única que solo una colaboradora íntima podía obtener. La relación de amistad y admiración mutua establecida entre ambas se refleja en una crónica visual que supone una inmersión en los últimos años de vida de una mujer y fotógrafa irrepetible.

Resultados

En los años que Fundación Photographic trabajó mano a mano con Joana, disfrutando junto a ella de cada paso, llevamos a cabo:

- Tres exposiciones antológicas. Una en su ciudad natal de Terrassa; otra en el festival PhotoEspaña, en Madrid, que viajó también a la Lonja de Zaragoza y al Palau Robert de Barcelona; y una tercera, presentada en la Biennal Xavier Miserachs en Palafrugell (Girona) y en la Galería Valid Foto (Barcelona).
- Búsqueda de cómplices, subvenciones y patrocinios para producir sus exposiciones y libros.
- Edición del libro de Photobolsillo dedicado a ella y editado por Chema Conesa y La Fábrica.



Imagen 5. Joana Biarnés y Chema Conesa supervisan el montaje de la exposición retrospectiva «Joana Biarnés. A contracorriente» en Palau Robert. Barcelona, 2017. Fotografía de Imma Cortés.

- Edición de un libro antológico, *Disparando con el corazón*, publicado por Blume editorial y Photographic Social Vision.
- Supervisión de la producción de copias analógicas y definición de una estrategia para su venta en el mercado del arte nacional e internacional.
- Venta de obra a colecciones privadas y colecciones públicas.
- Participación en subastas.
- Creación de un tarifario para la cesión y uso de sus fotografías por terceros.
- Asesoría y gestión de sus derechos de propiedad intelectual.





Imagen 6. Joana Biarnés repasando las galeradas del libro antológico *Joana Biarnés. Disparando con el corazón*. Viladecavalls, 2017. Fotografía de Imma Cortés.

Imagen 7. Joana Biarnés y Jaume Figueras, su copista, revisando el positivado de algunas copias analógicas que se ponían a la venta. Barcelona, 2017. Fotografía de Imma Cortés.

- Coordinación de su participación en festivales de fotografía, ferias del sector y exposiciones colectivas junto a otros autores.
- Coordinación de entrevistas en todo tipo de medios.
- Comisariado de exposiciones temáticas, fruto de la investigación de su archivo y que sacan a relucir su amplia variedad temática. Es el caso de «Moda a pie de calle»; «Divas y cómplices» y «Visca el Pop» (todas ellas se inauguraron ya sin Joana).



Imagen 8. Momento de la subasta organizada por Christie's en el Museo Thyssen en beneficio de la Fundación Balia, para la que Joana cedió una de sus obras. Madrid, 2018. Fotografía de Imma Cortés.



Imagen 9. Joana Biarnés comienza a firmar las copias analógicas, que se realizaron a partir de los negativos recuperados, en la sede de la Fundación Photographic Social Vision. Barcelona, 2017. Fotografía de Imma Cortés.



Imagen 10. Joana Biarnés y Andreu Buenafuente durante la entrevista que este le hizo cuando la invitó a su programa Late Motiv. Madrid, 2018. Fotografía de Imma Cortés.

- Gestión de su obituario y gestión de prensa.
- Co-organización de varias exposiciones, de las que destacamos la recientemente presentada en Madrid y que ella siempre deseó ver inaugurada: «Joana Biarnés Madrid / Moda a pie de calle», en la Sala Canal de Isabel II. Una muestra que pone en valor su archivo fotográfico dedicado a la moda, sección de su legado que ella insistió mucho en que sacáramos a la luz.

Conclusiones

En muy poco tiempo y en vida de ella, conseguimos recuperar y difundir su valioso legado, y es porque desde la Fundación Photographic Social Vision ofrecemos un apoyo integral a autores —o a sus herederos—velando siempre por sus intereses patrimoniales y por el respeto a su obra fotográfica. Un archivo en manos privadas sobrevive si está bien conservado, si se gestiona adecuadamente, si es accesible a su público potencial y si es rentable, sobre todo para los propios autores o sus herederos.

Unos meses antes de fallecer, Joana decidió donar su archivo a la Fundación Photographic Social Vision para que lo siguiéramos conservando y difundiendo. Y también nos indicó que, si en algún momento este generaba ingresos, los destináramos a apoyar a profesionales del fotoperiodismos. Al volver a entrar en contacto con la fotografía en sus últimos años, Joana detectó que la situación para el fotoperiodismo

nacional había empeorado mucho y, por amor a su profesión, decidió una vez más llevar a cabo algo excepcional. Es por ello que, como homenaje a Joana y en honor a su última voluntad, en 2019 pusimos en marcha la Beca Joana Biarnés para Jóvenes Fotoperiodistas, que este año cumple su quinta convocatoria ofreciendo ocho mil euros a jóvenes profesionales que deseen investigar y desarrollar un proyecto fotoperiodístico de interés nacional.

Apoyar la labor de un sector hoy en día tan vulnerable, apoyando a profesionales y formándolos en los mejores valores del fotoperiodismo visual es cumplir con el deseo de Joana, con nuestra misión como Fundación y también mantener vivo «el efecto Biarnés».

Bibliografía

Biarnés, J. (2023). *Joana Biarnés. Moda a pie de calle*. Barcelona: Editorial Blume, Fundación Photographic Social Vision y Comunidad de Madrid.

Biarnés, J. (2017) *Joana Biarnés. Disparando con el corazón*. Barcelona: Editorial Blume y Fundación Photographic Social Vision.

Biarnés, J. (2015). *Juana Biarnés. Biblioteca de fotógrafos españoles*. Edición Photobolsillo. Madrid: La Fábrica.

Carabias, M. y García F. J. (coords.) (2014) *Joana Biarnés, El rostre, l´Instant i el lloc, Fotografies (1960-1970s)*, catálogo de la exposición (Sala Muncunill de Terrassa, del 6 de septiembre al 2 de noviembre de 2014). Terrassa: Ajuntament de Terrassa.

Cerezo, N. y Calafell, R. (2019) *Joana Biarnés, Valenta com tu*. Barcelona: La Galera.

Rovira, J. (2022) *No serà fácil. Joana Biarnés, una fotògrafa en un món d´homes*. Barcelona: La Campana.

Joana Biarnés Una entre tots (2016) Rovira, J y Moreno, Ó. Barcelona: Rec videoproduccions, TVE y TV3.

Raphael en Rusia (2021) Rovira, J. y Baig, X. Barcelona: Rec videoproduccions, TVE.

«Joana Biarnés» (Temporada 1, Capítulo 5) (2020) *Detrás del instante*. Rec videoproduccions y TVE.

UNA RESTAURADORA DE FOTOGRAFÍA EN LOS PAISES BAJOS. FOTOGRAFÍAS DE ESPAÑA EN EL NEDERLANDS FOTOMUSEUM

Virginia Morant Gisbert
Nederlands Fotomuseum

Resumen

Son numerosos los fotógrafos neerlandeses que se sintieron atraídos por España por diversos motivos y en diferentes épocas. Estos fotógrafos, entre los cuales destacan Cas Orthuys, John Fernhout, Sam Waagenaar o el artista Lucebert, volvieron a Países Bajos con los negativos en sus maletas y muchos de ellos nunca vieron la luz. Gracias a la labor del Nederlands Fotomuseum, una gran parte de estas imágenes son accesibles hoy a través de su plataforma digital.

La misión del Nederlands Fotomuseum es velar por el patrimonio fotográfico y hacerlo accesible al público. Para que este objetivo se cumpla, muchos profesionales tienen que trabajar de la mano, incluida la figura del restaurador de fotografía.

Abstract

Many Dutch photographers were interested in Spain for several reasons at different times. These photographers, including Cas Orthuys, John Fernhout, Sam Waagenaar and the artist Lucebert, returned to Holland with negatives in their suitcases and many of them never saw the light of day. Thanks to the work of the Nederlands Fotomuseum, a large part of these images are accessible today through its digital platform.

The mission of the Nederlands Fotomuseum is to look after the photographic heritage and make it accessible to the public. To reach this goal, many professionals have to work together, including the role of the photography restorer.

Palabras clave

Conservación y restauración de fotografía, patrimonio fotográfico, conservador-restaurador de fotografía, museo de fotografía, conservación de fotografía, materiales fotográficos, Nederlands Fotomuseum.

Keywords

Conservation and restoration of photographs, photographic heritage, photograph conservator-restorer, museum of photography, photographic materials, Nederlands Fotomuseum.

Introducción

El Nederlands Fotomuseum custodia más de cinco millones de negativos y diapositivas en diferentes soportes además de quinientas mil copias sobre papel. Entre su colección hay un número considerable de fotografías tomadas en España, que son testigos de sucesos importantes como la Guerra Civil española. También se documentan otros acontecimientos como el resurgir del flamenco con la proliferación de los tablaos y el creciente turismo en los años cincuenta.

Metodología

El Nederlands Fotomuseum fue fundado en 2003 y se originó gracias a la iniciativa de un fotógrafo aficionado, Hain Wertheimer (Países Bajos, 1913-1997) que tras su muerte dejó una cuantiosa suma de dinero para la creación y mantenimiento de un museo de fotografía. Con este objetivo tres instituciones se fusionaron para impulsar la iniciativa: el Nederlands Foto Instituut (NFI), el Nederlands Foto Archief (NFA) y el Nationaal Fotorestauratie Atelier (NFRA). La primera sede del Museo se ubicó en Witte de Withstraat, donde se trasladaron los archivos fotográficos del NFI y el NFA, destinándose un espacio para el atelier de conservación y restauración (NFRA) que Hans de Herder (Países Bajos, 1954) dirigía desde 1994.

En 2007, se encuentra un lugar más adecuado para el museo y se traslada al antiguo muelle Wilhelminapier de Róterdam. El museo se ubica en el edificio Las Palmas, construido en 1950 y utilizado en el pasado como almacén de mercancías navales. En este edificio se construyeron unas instalaciones a medida de un museo de fotografía, ubicándose en la planta baja las salas de exposiciones y en la primera planta los depósitos, las oficinas, un laboratorio de revelado y el atelier de conservación y restauración.

Los depósitos del museo, con temperatura y humedad controladas, albergan todos los fondos de la colección. Los conservadores y restauradores del museo determinan qué tipo

de material debe almacenarse en cada depósito atendiendo a su naturaleza y su estado de conservación:

- Depósitos a 3 grados y 35 % humedad relativa donde se conservan los negativos sobre soporte flexible monocromos y a color y copias sobre papel a color[1].
- Depósitos a 13 grados y 45 % de humedad relativa para copias monocromas sobre papel, copias *inkjet*, negativos sobre soporte de vidrio, libros y documentación.
- Depósitos a 18 grados y 45 % humedad relativa para álbumes y fotografía estuchada.
- Depósitos de cuarentena: la mayoría de los materiales que han entrado o entran a formar parte de la colección raramente están almacenados en condiciones ideales, por lo que pueden presentar ciertas patologías. Es por eso que dentro de estos espacios también existe una parte denominada de cuarentena, dedicada a materiales muy degradados o con deterioro biológico.

La colección del Nederlands Fotomuseum consta de 5.600.000 diapositivas y negativos y alrededor de 500.000 copias sobre papel, además de 7000 foto-libros, álbumes, hojas de contacto, documentación, cámaras, colección de estudio y una biblioteca especializada. El objetivo del museo es seguir creciendo como plataforma internacional para la fotografía holandesa a través de sus adquisiciones y donaciones de empresas y particulares.

La mayor parte de las fotografías de los fondos del museo datan del siglo XX. Entre los autores más importantes se encuentran Ed van der Elsken, Johannes Rombouts, Ata Kando y Cas Oorthuys. El trabajo de fotógrafos contemporáneos como Bertien van Manen, Vincent Mentzel, Viviane Sassen y Sara Blokland también está representado en la colección.

La misión del museo es velar por el patrimonio fotográfico neerlandés del pasado, presente y futuro y hacerlo accesible. Esto es posible gracias a su difusión en forma de exposiciones, publicaciones, actividades educativas y debates. El museo tiene una sala de exposiciones permanente y tres salas de exposiciones temporales en las que se llevan a cabo muestras de fotografía histórica y contemporánea con los propios fondos del museo y con préstamos de otras instituciones nacionales e internacionales. Las exposiciones tienen como denominador común la fotografía de los Países Bajos. La sala de exposición permanente se conoce como *Eregalerij*[2], y en ella se puede descubrir la historia de la fotografía holandesa desde 1841 hasta el presente a través de noventa y nueve imágenes distintivas

[1] Fotografía de revelado cromogénico.

[2] Galería de Honor.

que han tenido un impacto social y artístico, y son significativas para la fotografía en los Países Bajos.

Otra importante labor que se lleva a cabo en el museo es el rescate de archivos de fotógrafos que se encuentran en la fase final de sus vidas o han fallecido recientemente. El Nederlands Fotomuseum actúa como receptor de estos archivos, evitando así que se disgreguen o desaparezcan y garantizando su salvaguarda. Este es un proceso complejo que requiere una gran planificación. El departamento de conservación y restauración actúa estableciendo las directrices para preparar los archivos para el transporte, evaluando el estado de conservación de los materiales, la identificación de los procedimientos fotográficos, asesorando sobre el realojamiento en nuevas custodias apropiadas y contemplando la necesidad de llevar a cabo tratamientos de restauración, así como la cantidad de recursos y tiempo necesarios.

El museo también proporciona un servicio de producción de fotografías a partir de los negativos originales conservados en el museo. Un experto en el revelado analógico[3], se encarga de esta labor produciendo copias de alta calidad sobre papel baritado con recubrimiento de gelatina y haluros de plata[4].

[3] Actualmente, Hans Bol.

[4] Bromuro y plata (AgBr).

***Fotorestauratie* Atelier**

El atelier de conservación y restauración del museo se remonta a 1992, cuando Hans de Herder, con el apoyo del entonces Ministerio de Bienestar, Saludo Pública y Cultura, fundó el Taller Nacional de Restauración Fotográfica (NFrA), convirtiéndose en uno de los pocos estudios especializados en Europa[5]. Actualmente, son numerosos los laboratorios de conservación y restauración en museos e instituciones neerlandesas que cuentan con especialistas en patrimonio fotográfico. Este hecho nos hace reflexionar acerca de la situación de esta especialidad en los Países Bajos con respecto a la realidad española, en la que a nivel administrativo y laboral hoy en día esta profesión sigue siendo inexistente (Guerrero, 2018).

[5] Stedelijk Museum, Rijksmuseum, Stadsarchief de Amsterdam, Biblioteca de la Universidad de Leiden, Boijmans Van Beuningen Museum de Róterdam, entre otros.

Junto con cinco empleados, Hans de Herder se dedicaba al asesoramiento sobre los materiales de almacenamiento, la duplicación de negativos dañados y los tratamientos de restauración. El hecho de que existiera este atelier contribuyó a que desde hace más de veinte años se trabajara en la concienciación sobre la necesidad de contar con profesionales especializados en este campo que trataran de forma adecuada el patrimonio fotográfico. Contar con este departamento y con personal experimentado desde la creación del museo también ha permitido que los especialistas detecten las problemáticas

de la colección y hayan podido actuar para que se mantenga en buenas condiciones.

Además de Hans de Herder, es necesario mencionar a otros profesionales como Herman Maes, Henriette Verdonk, Katrin Pietsch y Lénia Oliveira que han trabajado como conservadores y restauradores de fotografía en el Nederlands Fotomuseum. Todos ellos se tuvieron que esforzar para acceder a una formación especializada, ya que las enseñanzas en conservación y restauración de patrimonio fotográfico no se habían implantado en muchos países[6]. Esta preparación les permitió abordar correctamente las problemáticas que presenta el patrimonio fotográfico con su gran diversidad de procesos y la difícil tarea de entenderlos desde una perspectiva historiográfica, química y emocional.

Ejemplo de ello es el proyecto de restauración de más de cuarenta y dos mil diapositivas a color de Ed van der Elske liderado por las restauradoras Katrin Pietsch y Lénia Oliveira. Ed van der Elske (Ámsterdam, 1925-Edam, 1990) es un gran símbolo para la cultura holandesa, sus fotografías marcaron una época y suponen un espejo en el que se asoman muchos holandeses.

Las diapositivas de Van der Elske se vieron afectadas por un ataque microbiológico de hongos debido a los altos niveles de humedad de la casa donde el fotógrafo tenía su archivo. Los hongos en las imágenes seguían creciendo, atacando lentamente la diapositiva y la imagen corría el riesgo de desaparecer.

Las restauradoras del Nederlands Fotomuseum, Katrin Pietsch y Lénia Oliveira, desarrollaron un tratamiento específico con el que los hongos de las diapositivas se podían eliminar. Lénia Oliveira dedicó dos años a la restauración de estas diapositivas, limpiando entre ciento cincuenta y doscientas diapositivas diarias (Fernadnes y Pietsch, 2019). Actualmente todas las diapositivas han sido restauradas y digitalizadas. Una vez más, la labor de estas dos restauradoras permitió que, en 2019, el museo inaugurara la exposición «*Lust for Life*. Ed van der Elsken a color», en la que el público pudo disfrutar de estas imágenes.

Resultados. Fotografías de España en la colección del Nederlands Fotomuseum

Actualmente disfrutamos del patrimonio fotográfico del Nederlands Fotomuseum a través de sus exposiciones. Esas imágenes que nos llegan, en positivo, ya sea en forma de copias *vintage* o reproducciones, provienen de los negativos

[6] En 2015 se implanta por primera vez un programa de estudios especializados en conservación y restauración de patrimonio fotográfico en la Universidad de Amsterdam. En 2020 se crea en la Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya el primer y único Máster oficial en Conservación y Restauración de Patrimonio Fotográfico en España.

que gracias a la labor realizada por los conservadores y restauradores se han preservado. Una parte de ese patrimonio neerlandés guarda la memoria y cultura de nuestro país.

Cuando empecé a trabajar en el museo, me llamó la atención ver una fotografía de la Plaza Mayor de Madrid en la pared del atelier de restauración. Esta fotografía muestra a una muchacha con mandil y una cesta de mimbre en cada brazo, de pie estática en el borde de una acera que hace chaflán, a contraluz, y envuelta en un contraste de luz y sombra matutino y primaveral. Una imagen totalmente reconocible dentro del imaginario español, de repente allí colgando de una pared en Países Bajos, adquiere significado diferente, se carga de exotismo transformándose en una suerte de pieza arqueológica, víctima del expolio de los exploradores antiguos. Este explorador era Cas Oorthuys, y como muchos otros fotógrafos holandeses, en algún momento de su vida viajó a España para fotografía sus paisajes y sus gentes.



Imagen 1. Madrid, ca. 1955. Imagen digital a partir de negativo sobre soporte flexible de acetato de celulosa, 6 x 6 cm. Fotografía de Cas Oorthuys. N.º Inv. CAS-69057-7. Nederlands Fotomuseum.

Esta imagen de Oorthuys, y el sentimiento de desarraigo al dedicarme al cuidado del patrimonio fotográfico de otro país, me llevó a la búsqueda de las fotografías de España custodiadas en el museo. Gracias al trabajo de los registradores y digitalizadores pude llevar a cabo una búsqueda de imágenes de España en la base de datos de la página web, resultando en un total de alrededor de nueve mil registros y sesenta y ocho fotógrafos y fotógrafas. Los archivos más extensos pertenecen a Cas Oorthuys, Bob van Dam, Lucebert y Paul Julien. Esto no quiere decir que no haya más fotografías, puesto que son muchos los archivos que todavía esperan a ser registrados y digitalizados. Durante este proceso de búsqueda, mis colegas[7] se encontraban registrando y realojando algunos de estos archivos todavía inaccesibles. En ocasiones, me advertían cuando encontraban referencias a España a través de anotaciones de los propios fotógrafos o cuando aparecían imágenes de personas cuya indumentaria le recordaba al estereotipo español. Este momento era muy interesante porque donde ellos veían una imagen de algo o alguien desconocidos, en mí se despertaba un sentimiento de arraigo y cercanía al identificar símbolos propios de mi imaginario sociocultural e histórico.

[7] Isabel Sinjorgo, Aglaya Tomasi y Martin Wijmenga.

Los mencionados archivos, producidos en su mayoría durante el primer tercio del siglo XX, son negativos sobre soporte flexible de nitrato y acetato de celulosa. Estos primeros soportes plásticos que la industria fotográfica produjo durante la primera mitad del siglo XX eran inestables y muy reactivos ante condiciones medioambientales no adecuadas. Debido a su vulnerabilidad al deterioro, las instituciones deben aislar y almacenar adecuadamente estos materiales, especialmente cuando presentan algún tipo de patología. Los materiales se protegen con fundas de papel o poliéster, adecuados para la conservación, y se almacenan en un ambiente controlado de baja humedad y temperatura. También es necesario realizar un chequeo periódico utilizando tiras detectoras de ácido[8] para monitorizar su estado de conservación.

[8] A-D Stips (Acid detecting strips). Image Permanence Institute en el Rochester Institute of Technology de Rochester, Nueva York.

El archivo del fotógrafo John Fernhout es un interesante ejemplo que encontramos de negativos sobre soporte flexible de nitrato de celulosa, custodiado en el depósito del Nederlands Fotomuseum. John Fernhout viajó a España en 1937 junto al cineasta Joris Ivens para rodar el documental propagandístico *The Spanish Earth*[9] en defensa de la República. John Fernhout documentó con su cámara el rodaje, produciendo un total de ciento cincuenta negativos de 35 milímetros, de los cuales hoy en día solo están digitalizados cuarenta y seis. El archivo de Fernhout se encuentra realojado

[9] *Tierra de España*. El documental fue producido por Estados Unidos entre marzo y mayo de 1937 en Madrid, en el pueblo de Fuentedueña y también en los frentes de combate del Jarama y Morata de Tajuña. La voz de la narración en inglés la puso Ernest Hemingway.

en sobres de papel y cajas de conservación. Debido a la vulnerabilidad del soporte, está almacenado en el depósito a 3 grados centígrados y 35 % de humedad relativa.



Imagen 2. Negativo sobre soporte flexible de nitrato de celulosa, 35 mm. Fotografía de John Fernhout, 1937. N.º Inv. FER-73-11. Nederlands Fotomuseum. Autora de la imagen digital, Virginia Morant.



Imagen 3. *Ernest Hemingway y Joris Ivens, Guadalajara, España*, 1937. Imagen digital a partir de negativo sobre soporte flexible de nitrato de celulosa, 35 mm. Fotografía de John Fernhout. N.º Inv. FER-73-11. Nederlands Fotomuseum.

Otro archivo representativo es el del anteriormente mencionado fotógrafo Cas Oorthuys. En los años cincuenta, con la intención de promocionar el incipiente turismo en España, algunas editoriales extranjeras empezaron a introducir los libros de viajes. La editorial Contact creó una serie de libros sobre

ciudades europeas, y le pidió a Oorthuys que se encargara de hacer un libro sobre España. Fue entonces cuando el fotógrafo viajo a nuestro país junto al poeta Bert Schierbeek, que posteriormente colaboraría en la elaboración de textos que acompañaban las imágenes:

A eso de las siete de la tarde la Gran Vía se convierte en un río de gente. Las oficinas se vacían, los obreros se van a casa, pero las tiendas y los cafés están concurridísimos, y los policías de tráfico, silbando y gritando, intentan frenar a los coches que zumban de un lado a otro. Al cabo de un rato se toma el aperitivo y se limpian los zapatos para el gran desfile al que no faltan las madres y los niños. En la calle Hortaleza los cafés de los artistas están a tope (Schierbeek y Oorthuys, 1956, p. 62).

El libro se tituló *Hart van Spanje*[10] y la primera edición se publicó en 1956. Oorthuys y Schierbeek llegaron a Madrid en mayo de 1955. Fue así como se tituló la exposición que tuvo lugar en la Fundación Carlos de Amberes de Madrid en 2006, en la que se exhibieron algunas de las imágenes del libro y otras inéditas[11]. Estas imágenes creadas en 1955 se pudieron mostrar en esta exposición gracias al excelente estado de conservación de los negativos originales. Todo esto fue posible como consecuencia del trabajo previo llevado a cabo por los conservadores y restauradores, que incluyó las operaciones de identificación, evaluación del estado de conservación, tratamientos de restauración, asesoramiento en la elección de los materiales de protección directa e indirecta y almacenamiento con temperatura y humedad controlada. Por otra parte, el hecho de que Oorthuys utilizara una cámara Rolleiflex con un formato de negativos de 6 x 6 cm, permitió que el fotógrafo Hans Bol realizara, cincuenta años más tarde, ampliaciones de gran calidad utilizando el procedimiento propio de ese periodo, el papel con recubrimiento de gelatina y haluros de plata[12].

Pero no solo la historia de España se ve reflejada en estos archivos, sino que también hay una gran cantidad de imágenes que preservan una parte de nuestra cultura. El arte del flamenco ya había atraído a fotógrafos extranjeros en el siglo XIX como Charles Clifford (Gales del Sur, 1820-Madrid, 1863) y Gustave de Beaucorps (Rochefort, 1824-Niza, 1906). Pero es en el siglo XX cuando otros fotógrafos como Lucian Clergue (Arlés, 1934-Nimes, 2014) Jacques Leonard (París, 1909 – l'Escala, 1994) y Juan Gyenes (Kaposvár, 1912-Madrid, 1995) dedicaron una gran parte de su obra a capturar este fenómeno cultural, y sus archivos enriquecen lo que hoy en día es el valioso patrimonio fotográfico flamenco.

[10] *El corazón de España*.

[11] Exposición de fotografía «Madrid, Mayo, 1955, Cas Oorthuys» que tuvo lugar en la Fundación Carlos de Amberes del 18 de enero al 3 de marzo de 2006.

[12] Bromuro y plata (AgBr).





Imagen 4 (izquierda). Negativo sobre soporte flexible de acetato de celulosa, 6 x 6 cm. Fotografía de Cas Oorthuys, 1955. N.º Inv. CAS-69091-3. Nederlands Fotomuseum. Autora de la imagen digital, Virginia Morant.

Imagen 5 (derecha). *Teatro Madrid. Concha Piquer, Madrid*, ca. 1955. Fotografía sobre papel baritado y haluros de plata producida por Hans Bol en 2006 a partir de negativo sobre soporte flexible de acetato de celulosa, 6 x 6 cm de Cas Oorthuys. Autora de la imagen digital, Virginia Morant.

En la década de los cincuenta del siglo XX, aconteció un suceso muy particular: la proliferación de los tablaos flamencos. Este hecho supuso una gran atracción turística, y a la vez, un impulso en la actividad laboral de una España que trataba de abrirse al mundo pese a la rigidez de la dictadura (Calzado Carmona, 2017). A partir de este momento se inicia una época muy floreciente para las artistas flamencas y folklóricas que van a atraer la mirada de los fotógrafos holandeses. Fotógrafos como Sam Waagenaar o Bob van Dam quisieron acercar esta realidad a los Países Bajos, siempre algo estereotipada, a través de los objetivos de sus cámaras. Desgraciadamente, la mayoría de estas imágenes nunca vieron la luz y permanecieron latentes sobre las tiras de negativos y sobres de papel *glassine*[13]. Estos embalajes originales pueden ser perjudiciales para el material fotográfico y, por lo tanto, deben ser sustituidos. Todo este proceso se lleva a cabo en el Nederlands Fotomuseum a través de un proyecto muy importante denominado *Actie Plan*[14], en el que un equipo de registradores, conservadores, digitalizadores y restauradores trabajan para que estas fotografías puedan ser accesibles al público. Para ello, estos negativos, se digitalizan y se transforman en imágenes positivas que pueden verse en la plataforma digital del museo[15].

Una vez el archivo está debidamente embalado y cada hoja está numerada, los registradores pueden describir las imágenes. Trasladan la información del embalaje antiguo, para que no se pierda, y sobre la base de estas anotaciones, registros y otras fuentes, cada objeto se describe de la manera más detallada posible. Cuando estas fotografías no contienen ninguna anotación del fotógrafo, en ocasiones los registradores no las pueden identificar. En este momento es cuando se evidencia que la descontextualización de la imagen puede

[13] Los sobres de papel *glassine* se han utilizado durante muchos años para el almacenamiento de negativos. Con el tiempo, este papel se vuelve ácido, quebradizo y amarillo. En presencia de humedad puede adherirse a las emulsiones y causar daños irreversibles.

[14] El proyecto *Actie Plan* ha sido posible gracias a la subvención anual extra estructural del Ministerio de Educación, Cultura y Ciencia de los Países Bajos.

[15] http://www.nederlandsfotomuseum.nl.

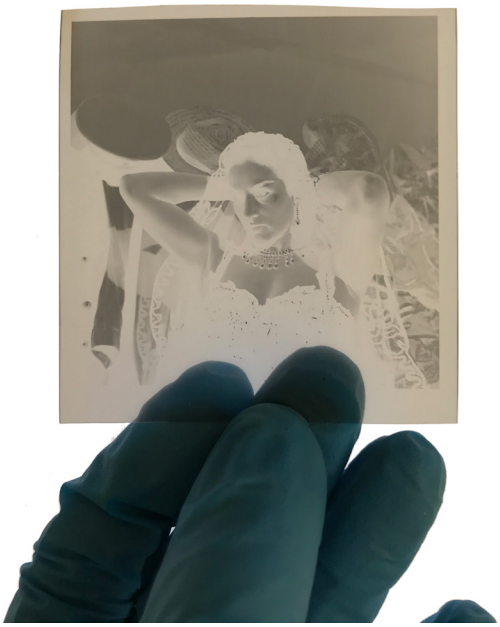




Imagen 6 (izquierda). Negativo sobre soporte flexible de acetato de celulosa, 6 x 6 cm, 1958-1960. Fotografía de Sam Waagenaar. N.º Inv. WAA-85-33. Nederlands Fotomuseum. Autora de la imagen digital, Virginia Morant.

Imagen 7 (derecha). *Mujeres de España; 32/9-12; 33/1-4: Madrid - Bailarina Lola Flores*, 1958-1960. Imagen digital a partir de negativo sobre soporte flexible de acetato de celulosa, 6 x 6 cm de Sam Waagenaar. N.º Inv. WAA-85-33. Nederlands Fotomuseum.

ocasionar una pérdida del valor contenido. Lola Flores, una de las «artistas más magnéticas que ha dado la copla y el flamenco» (Calzado y Sánchez, 2017) retratada por el fotógrafo Saam Waagenaar entre bambalinas en los años sesenta, podría pasar totalmente desapercibida en el contexto neerlandés.

Otras artistas relevantes, que actuaban en los grandes teatros, también captaron la atención de Waagenaar llegando a crear una serie denominada *Mujeres de España*. Pastora Imperio, Carmen Amaya, o Pilar López son solo algunas de las artistas que posaron ante su cámara en los entreactos o fueron retratadas en el fulgor de sus *performances*.

Waagenaar también visitó Granada y fotografió a tres mujeres ataviadas con trajes de gitana mientras bailaban sus faldas desde una azotea. Las imágenes se suceden casi como los fotogramas de una película por lo que se puede imaginar el compás a través de sus movimientos.

Otras artistas no tan conocidas posaron también ante el objetivo de Bob van Dam, esta vez mostrando el colorido de la indumentaria flamenca en su archivo de diapositivas a color sobre acetato de celulosa de los tablaos en Madrid en los años sesenta.

Existen todavía muchas fotografías de España por descubrir, como por ejemplo el fondo fotografía de histórica



perteneciente al Wereldmuseum[16] que pasó a formar parte en 2012 de la colección del Nederlands Fotomuseum. En ella, podemos encontrar fotógrafos como J. Laurent, Camino y otros autores desconocidos que recorrieron las ciudades de los viajeros románticos en el siglo XIX.

[16] Museo de las culturas, Róterdam.

Conclusiones

El Nederlands Fotomuseum ha sentado un precedente en la recuperación y protección de archivos fotográficos en peligro de disgregación o desaparición, contribuyendo a la sensibilización social para valorar y entender la fotografía de otras épocas y culturas. Esta labor ha posibilitado que hoy podamos apreciar las fotografías producidas en el territorio español a través de los ojos de los fotógrafos neerlandeses. Estas fotografías se encuentran fuera de su contexto espacio-temporal y provocan en el espectador un instante mágico en el que se pone de manifiesto un nuevo valor transfronterizo.

Afortunadamente en España, estamos viviendo un momento de cambio en el que se está poniendo de manifiesto el sentido y valor de la fotografía para nuestra cultura, historia y sociedad. Hemos sido conscientes de la necesidad de crear un centro para poder salvaguardar y difundir el patrimonio fotográfico.

Imagen 8 (p. anterior, izquierda). *Mujeres de España; Carmen Amaya,* 1958-1960. Negativo sobre soporte flexible de acetato de celulosa, 6x6 cm. Fotografía de Sam Waagenaar. N.º Inv. WAA-85-60. Nederlands Fotomuseum. Autora de la imagen digital, Virginia Morant.

Imagen 9 (p. anterior, derecha). *Mujeres de España; Gitanas, Granada,* 1958-1960. Imagen digital a partir de negativo sobre soporte flexible de acetato de celulosa, 6x6 cm de Sam Waagenaar. N.º Inv. WAA-85-11. Nederlands Fotomuseum.



Ahora que hemos dado el paso para crear un centro de fotografía moderno, útil y eficaz, es necesario que tomemos como referencia otras instituciones que ya cuentan con una vasta experiencia y dispongamos de los espacios y profesionales adecuados.

Uno de los perfiles ausentes en el campo del patrimonio en España es precisamente el del conservador-restaurador de fotografía (Guerrero, 2018). Para que el Centro Nacional pueda garantizar su compromiso con la preservación del patrimonio fotográfico es necesaria la incorporación de estos profesionales que, con su formación y experiencia específicas, pueden abordar la problemática de un objeto tan complejo y poliédrico como es la fotografía.

Imagen 10. *Bailarines españoles, Madrid,* 1966-1967. Imagen digital a partir de positivo sobre soporte flexible de acetato de celulosa, 6 x 6 cm de Bob van Dam. N.º Inv. DAM-100069-05. Nederlands Fotomuseum. Autora de la imagen digital, Virginia Morant.

Agradecimientos

Gracias al Nederlands Fotomuseum por su apoyo para poder participar en este congreso. Un agradecimiento especial a

todos y todas mis colegas del departamento de colecciones y al equipo del *Actie Plan*.

Mi admiración y agradecimiento a las conservadoras-restauradoras de patrimonio fotográfico Katrin Pietsch y Lénia Oliveira por todo el conocimiento, trabajo, y apoyo prestado.

Bibliografía

Calzado Carmona, D. (coord.) (2017) *Patrimonio flamenco. La historia de la cultura jonda en la BNE*, catálogo de la exposición en la Biblioteca Nacional de España del 27 de enero al 2 de mayo de 2017. Madrid: Ministerio de Cultura.

Calzado Carmona, D. y Sánchez, T. (2017) «La oscura raíz del grito». En: Calzado Carmona, D. (coord.) *Patrimonio flamenco. La historia de la cultura jonda en la BNE*, catálogo de la exposición en la Biblioteca Nacional de España del 27 de enero al 2 de mayo de 2017. Madrid: Ministerio de Cultura.

Fernandes, L y Pietsch, K. (2019). «Mouldy Matters: conserving Ed van der Elsken's 42.000 colour slides», *Topics in Photographic Preservation*, 18, pp. 167-180. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/336220804_Mouldy_Matters_conserving_Ed_van_der_Elsken%27s_42000_colour_slides [consultado 11-06-2023].

Guerrero, A (2018). "El conservador-restaurador de materiales fotográficos en España: estado de la cuestión de una profesión indefinida y una especialidad emergente". *Las profesiones del Patrimonio Cultural, Competencias, formación y transferencia del conocimiento reflexiones y retos en el Año Europeo del Patrimonio Cultural 2018*, 3, pp. 366-373. Disponible en *https://www.researchgate.net/publication/348870930_El_conservador-restaurador_de_materiales_fotograficos_en_Espana_estado_de_la_cuestion_de_una_profesion_indefinida_y_una_especialidad_emergente* [consultado 11-06-2023].

Herrera Garrido, R. (2022). *Conservación y restauración de fotografías*. Madrid: Síntesis.

Nederlands Fotomuseum (2023). *Nederlands Fotomuseum*. Disponible en: https://collectie.nederlandsfotomuseum.nl/collectie [consultado 11-06-2023].

Onno, Z. (2008) *Memorix Maior* [Base de datos]. Heerhugowaard: Picturae.

VV. AA. (2006) *Madrid, mayo 1955. Cas Oorthuys*, catálogo de la exposición (Fundación Carlos de Amberes, del 18 de enero al 3 de marzo de 2006). Madrid: Fundación Carlos de Amberes.

Schierbeek, B. y Oorthuys, C. (1956) *Hart Van Spanje*. Ámsterdam: Contact.