

La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica

Bernardo Riego

1. Una tradición editorial desarrollada en el propio entorno fotográfico

La Fotografía, su pasado histórico y las imágenes que desde su nacimiento en 1839 han ido creando diferentes autores se han movido a lo largo del tiempo en una curiosa paradoja; por un lado, la Historia académica ha ignorado la existencia del fenómeno fotográfico, aunque en muchas ocasiones ha utilizado sus imágenes como meras ilustraciones a los textos, pero sin que apenas se hayan hecho esfuerzos en la integración de las mismas como fuentes de conocimiento histórico. Por su parte, el propio entorno fotográfico ha generado una extensa producción bibliográfica que no se ha limitado a la publicación de libros técnicos, sino que ha abarcado múltiples facetas. A principios de este siglo editoriales especializadas en fotografía, como la francesa Paul Montel, tenían en su catálogo editorial títulos referidos a toma de vistas y técnicas de laboratorio, pero también ofrecían libros sobre Fotografía y Derecho, documentación a través de la Fotografía y, por supuesto, obras que narraban la Historia de la Fotografía.

Por tanto, el llamativo fenómeno actual en el que se aprecia una enorme producción de libros fotográficos que tienen relaciones más o menos cercanas con el Arte, la Filosofía, la Historia o la Comunicación ancla sus raíces en una larga tradición de autosu-

ficiencia del propio mundo de la Fotografía, y no deja de ser un reflejo más de la propia difusión de la tecnología fotográfica que supo desde los primeros tiempos adaptarse y dar respuestas a muchas necesidades y en muy diversos campos.

Este artículo se va a centrar en analizar la denominada «Historia de la Fotografía», sus rasgos esenciales y sus relaciones con la Historia. Analizaremos las características de la producción historiográfica desarrollada en España a partir de la década de los años ochenta, momento en el que, con mecanismos similares a los acaecidos en otros países con anterioridad, se acomete la recuperación del pasado fotográfico nacional. Describiremos algunos de los debates que en los últimos tiempos se han suscitado internacionalmente respecto al modelo historiográfico dominante en Fotografía, y por último, esbozaremos algunas propuestas de estudio de la Fotografía como una tecnología que debe ser tenida en cuenta por la historia contemporánea, y la necesidad de integrar las imágenes fotográficas como una fuente de conocimiento histórico, que por sus características precisa de métodos de análisis específicos y diferenciados a los de las fuentes escritas tradicionalmente utilizados ¹.

2. Etapas en la construcción de la «Historia de la Fotografía»

El primer libro sobre fotografía apareció en agosto de 1839 en París y su autor fue Louis Jacques Mandé Daguerre, inventor del primer proceso técnico para la producción de imágenes fotográficas en metal. Daguerre presentó su obra como si se tratase de un libro histórico ². Fue en todo caso una utilización espuria para convencer

¹ Algunos aspectos que complementan este texto han sido ya publicados con anterioridad, véase RIEGO, Bernardo, «De la "Fotohistoria" a la Historia con la Fotografía», en *Fotografía y métodos históricos*, 1994, pp. 11-37. Sobre el uso de la Fotografía y sus imágenes en la Historia: RIEGO, Bernardo, «La Mirada Fotográfica en el Tiempo: una propuesta para su interpretación histórica», en *Las edades de la mirada*, DÍAZ BARRADO, Mario P. (ed.), Universidad de Extremadura, 1996, pp. 215-236.

² El libro se tituló *Historique et description des procedes du daguerréotype...* La primera edición apareció en París el 20 de agosto de 1839 y era a la vez

a sus contemporáneos de que los avances del *daguerrotipo* eran muy superiores y no tenían relación con los trabajos de su socio y predecesor Nicephore Niepce. En los años siguientes a la invención de la Fotografía se publicaron muchos artículos y algunos libros que tuvieron como objetivo definir el papel de algunos de los actores que intervinieron tanto en Francia como en Inglaterra en los orígenes de la invención. En unos casos se trataba de ponderar la importancia de Niepce³, y en el caso británico, los artículos históricos que se publicaron resaltaban el papel de William Henry Fox Talbot⁴, que fue quien realmente sentó las bases de lo que ahora conocemos como «fotografía» con su sistema de impresión en dos etapas negativo y positivo. En estos mismos años, autores como Ernest Lacan⁵, redactor jefe de la revista *La Lumiere*, contribuyeron con su libro publicado en 1856 a fijar los datos y sucesos relevantes de la «invención francesa» de la Fotografía; por la influencia cultural que Francia tenía en aquel momento en todo el mundo, este esquema obtuvo una difusión predominante frente a las visiones británicas. Esta mezcla de reivindicación histórica de los orígenes a la vez que las espe-

una especie de manual técnico. En España se hicieron tres traducciones, la primera fue publicada por Eugenio de Ochoa en Madrid a finales del mes de septiembre de este año; la segunda fue publicada en Barcelona por el introductor en España de la Medicina Legal, el Dr. Pedro Mata, apareció a finales de noviembre del mismo año, la tercera, y más importante por las mejoras técnicas que proponía, apareció en enero de 1840, y fue traducida por el introductor en España de la fisiología comparada, Joaquín Hysern y Molleras, y editada por el catedrático de Farmacia de la Universidad de Madrid Juan María Pou y Camps.

³ Fue el caso del libro publicado por el hijo de Niepce dos años después de la presentación de la invención de Daguerre en París, con objeto de reivindicar la memoria y los trabajos de su padre: NIEPCE, Isidore, *Historique de la découverte impromptement nonné daguerréotype*, París, 1841 (facsimilar: París, 1987).

⁴ Por ejemplo, en los artículos aparecidos en *The Illustrated London News*: «Photography its origin, progress on present state» (31 de julio de 1852, p. 87, Y28 de agosto de 1852, p. 176).

⁵ LACAN, Ernest, *Esquisses photographiques. A propos de l'exposition universelle et de la guerre d'orient*, París, 1856 (reimpresión facsimilar: París, 1986). Su texto «Origine de la Photographie», incluido en esta obra, tendría una enorme influencia posterior, siendo la base de infinidad de artículos periodísticos e incluso de láminas de Epinal sobre la invención de la Fotografía.

ranzas que abrían las continuas innovaciones técnicas, fue superada en las últimas décadas del siglo XIX con obras como la de Josef Maria Eder que sentaron las bases de la primera *escuela* historiográfica que ha tenido la Fotografía.

2.1. *La técnica fotográfica y sus avances como objeto de análisis histórico: La influencia de Josef Maria Eder*

Josef Maria Eder, director de la Escuela Imperial de Fotografía de Viena, químico de formación y autor de varios libros sobre técnicas y avances fotográficos, publicó en 1890 su gigantesca *Geschichte der Photographie* ⁶. En la concepción de Eder, la Historia de la Fotografía era sobre todo una fértil consecuencia de los logros acumulados en la Física y en la Química de los que dependía su origen y desarrollo. Por este motivo en su libro se destacan los avances que tanto en el pasado se produjeron en el ámbito de la fotoquímica, de la óptica o en la cámara oscura, y cuáles fueron las aportaciones que se acumularon desde la aparición en 1839 del daguerrotipo y del sistema en dos etapas del británico Talbot. En la obra de Eder hay páginas y páginas dedicadas a diferentes logros científicos que mejoraron la técnica fotográfica, se detallan también nombres de diversos inventores, se aportan incluso fórmulas de reacciones químicas. Eder y su metodología descriptiva tuvieron una enorme influencia tanto por su propia posición y prestigio personal, como por el rigor de su obra, basada en las continuas citas a fuentes originales como, por ejemplo, las Actas de la Academia de Ciencias de París. De todos modos no debemos perder la perspectiva del enfoque enormemente descriptivo que tenía en época de Eder la historia general, por lo que su esfuerzo está plenamente integrado en el conocimiento general de su tiempo. Al año siguiente, en 1891, Louis Alphonse Davanne, miembro de la Sociedad Francesa de Foto-

⁶ Nosotros hemos manejado la versión norteamericana de esta obra de EDER, Josef Maria, *History Of photography*, Nueva York, 1972. Esta traducción incluye los prefacios publicados de 1890 a 1905.

grafía, estableció tres etapas en la Historia de la Fotografía marcados por los avances técnicos ⁷. Esta periodización será retomada por la historiografía posterior y llegará ampliada hasta nuestros días.

El libro de Josef Maria Eder y los que se enmarcan en esta tradición historiográfica, como *El posterior* de Georges Potonniée ⁸ o *El* que publicó el profesor alemán Erich Stenger con motivo del centenario de la invención de la Fotografía ⁹, y en menor medida el publicado por el profesor de química de la Universidad de Kansas Robert Taft en 1938 ¹⁰ que aún está inmerso en esta tradición pero que ya anticipa los cambios que se van a producir en la historiografía; tienen en común una característica específica; la Historia de la Fotografía es una sucesión de logros y utilidades en diversos campos de la técnica y de la industria en la que no hay lugar para valorar las imágenes fotográficas que no son más que la lógica consecuencia de los avances en la investigación físico-química.

Para la escuela histórica que había abordado la Fotografía desde finales del siglo XIX, sus avances técnicos y los cambios que estos logros producían eran el objeto del análisis. Sin embargo, desde sus inicios la Fotografía había planteado un verdadero problema de percepción en los espectadores de las imágenes que esta tecnología producía. Por influencia del primer positivismo, y por la propia concepción inicial de lo que era la invención, se concebía a la Fotografía como una técnica que posibilitaba la *autorreproducción espontánea de la Naturaleza* gracias a la química, que era capaz de retener y fijar la luz en el fondo de una cámara oscura. La idea del escritor Jules Janin de que la Fotografía es «*un espejo que retiene las mira-*

⁷ El primer período fue el de la *placa daguerrolípica*, el segundo el del *colodión húmedo* y el tercero (y contemporáneo de Davanne) el del *gelatinobromuro de plata*, también conocido como *placa seca*. Véase "Invention et applications de la Photographie", en *Conférences publiques sur la photographie théorique et technique*, París, 1891-1900 (edición facsímil: París, 1985).

⁸ POTONNIÉE, Georges, *Histoire de la découverte de la photographie*, París, 1925.

⁹ STENGER, Erich, *The history of photography. Its relation to civilization and practice*, Nueva York, 1939 (reimpreso en Nueva York, 1979).

¹⁰ TAFT, Robert, *Photography and the american scene*, 1968 (la primera edición fue publicada en 1938).

das»¹¹ expresa plásticamente una concepción que acompañó a la naturaleza de lo fotográfico durante muchas décadas. Como consecuencia de esta concepción positivista y bajo la posterior presión del *realismo* se planteó a los científicos del siglo pasado la consecución de otra conquista paralela, el denominado «daguerrotipo sonoro». O dicho de otro modo, si la técnica había conseguido retener la luz y la imagen de la Naturaleza de modo especular, tenía que ser capaz de capturar las ondas sonoras del mismo modo. La profusión de experimentos alrededor del sonido son una extensión lógica del reto tecnológico de poder almacenar otras manifestaciones físicas del mundo real además de la luz en forma de imagen fotográfica¹².

2.2. *Imágenes y autores como elemento central del análisis histórico: La escuela «Newhall» y su contribución a la valoración cultural de la Fotografía*

Una nueva sensibilidad comienza a surgir en la década de los años treinta, y tomará cuerpo en forma editorial a fines de la década siguiente en los Estados Unidos. Si para los historiadores de la Fotografía que habían conformado la tradición decimonónica lo que se estudiaba sobre todo era la historia de una técnica, una nueva generación comienza a valorar la importancia de las imágenes y de los autores que las hicieron posibles. Unánimemente se considera que el precursor de esta nueva sensibilidad será Beaumont Newhall, quien ya en 1937 con motivo del catálogo de una exposición realizada

¹¹ JANIN, Jules, publicó un influyente artículo con sus impresiones sobre lo que significaba la nueva invención en *L'Artiste* de París el 27 de enero de 1839. Inmediatamente apareció traducido en España en la *Gaceta de Madrid* el 22 de febrero de 1839.

¹² Véase sobre «el daguerrotipo sonoro» PERRIAULT, Jacques, *Memories de l'ombre et du son. Une archéologie de l'audio-visuel*, París, 1981. Sobre la formación de la industria del sonido pero centrado en los Estados Unidos: WELCH, Walter L., y STENZEL BURT, L. B., *From tinfoil to stereo*, 1994. En España también se diseñaron máquinas parlantes como el «Tecnefón» de Severino Pérez que se presentó en Madrid en 1865, fue apoyado por el Ministerio de Fomento y del que informó la prensa de entonces con cierta profusión.

en el Museo de Arte Moderno de Nueva York comienza a apuntar un nuevo enfoque en la historia que cristalizará definitivamente tras su contacto con las colecciones fotográficas francesas, en el libro *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, aparecido en 1949 en los Estados Unidos ¹³. Poco después, Helmut Gernsheim, un joven oficial de inteligencia de las fuerzas aéreas norteamericanas que trabajaba en la interpretación de fotografías, que ha quedado impresionado con el enfoque de Newhall, comienza a su vez a elaborar su propia visión histórica ¹⁴. Ambos autores tendrán una enorme influencia y abrirán las vías de una nueva concepción de la historia de la Fotografía. A partir de sus obras no sólo las etapas técnicas sino sobre todo los fotógrafos en tanto que autores singulares comienzan a ser valorados. Se retoma la periodización temporal basada en determinados hitos técnicos que ya había esbozado Davanne, que se convierte ahora en el referente básico para entender los tipos de imágenes y las etapas (la época del daguerrotipo, la etapa del colodión, la placa seca y la instantánea, etc.). A la vez se conforma todo un «panteón» de nombres de autores fotográficos con su correspondiente jerarquización. Los autores reseñados van a tener su reflejo en el mercado del coleccionismo. De este modo, y por influencia de esta concepción de la Historia, las imágenes fotográficas comienzan a valorarse como obras «artísticas», se propicia el establecimiento de diversas colecciones institucionales así como otras de carácter

¹³ El catálogo de 1937 se tituló: *Photography 1839-1937*. La versión española de su libro de 1949: *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, 1983. Beaumont NEWHALL reconoció públicamente la influencia que ejerció sobre su obra las reflexiones del historiador del arte Heinrich Schwarz, sin duda autor de una de las más inteligentes aproximaciones a la problemática que plantea la fotografía como producto visual. Una visión autobiográfica de NEWHALL: «50 ans d'histoire de la photographie», en *Les Cahiers de la Photographie*, núm. 3, París, 1981. Un resumen de su obra e influencia puede consultarse en la introducción de VAN DEREN COKE (ed.) al libro *One hundred years of photographic history. Essays in Honor of Beaumont Newhall*, Albuquerque, 1975.

¹⁴ GERNSEIM, Helmut y Alison, *The history of photography: From the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to 1914*, Nueva York, 1955. Una versión española más concisa: *Historia gráfica de la fotografía*, Barcelona, 1967.

privado. No es casualidad que las «Historias de la Fotografía» publicadas por Beaumont Newhall y la posterior del matrimonio Gernsheim tienen como sustrato básico determinadas colecciones fotográficas norteamericanas¹⁵.

Esta escuela historiográfica que ha comenzado a mostrar sus fisuras conceptuales de forma evidente, y a ello dedicaremos el apartado cuarto de este texto, ha tenido una enorme importancia en muchos sentidos. En primer lugar ha logrado que la Fotografía y sobre todo sus imágenes hayan alcanzado un valor cultural aceptado socialmente y ha propiciado la existencia de instituciones en gran número de países que han apostado por la conservación y difusión del patrimonio fotográfico que se asimila así a un objeto artístico y ha permitido la formación de expertos en esta materia. Como consecuencia directa, las imágenes fotográficas han penetrado como objetos de colección, dando como resultado subastas internacionales en las que la autoría de determinadas imágenes se valora económicamente al igual que otros objetos artísticos. Si bien los precios de las obras fotográficas alcanzan precios inferiores a la pintura en las subastas que realizan Shoteby's y Christie's cada año, se puede constatar una valoración ascendente, y las subidas de valor de la obra de un determinado fotógrafo está en muchas ocasiones vinculada a la aparición de monografías sobre su trabajo.

3. Características de la historiografía fotográfica española: una recepción tardía y fragmentada de la tradición internacional

Una de las particularidades de la historiografía fotográfica española es su fecha de inicio, enormemente tardío si lo comparamos

¹⁵ En el caso de NEWHALL su selección se basa en los fondos de la George Eastman House de Rochester y del MOMA de Nueva York. Gernsheim por su parte difundirá su propia colección hoy conservada en la Universidad de Texas. Véase LEMAGNY, Jean Claude, «L'historien devant la photographie: un itinéraire», en *Les Cahiers de la Photographie*, núm. 3, París, 1981. Este texto aparece también en una posterior recopilación de artículos de LEMAGNY, conservador de fotografía del siglo XX en la Biblioteca Nacional de París, *L'Ombre et le temps. Essais sur la Photographie comme art*, Francia, 1992, pp. 183-205.

con la de otros países, hasta el punto que hasta 1981 son tan escasos los trabajos realizados que pueden citarse sin dificultad. El más antiguo en el tiempo es el de Joaquín Rubió y Ors publicado en 1898 en dos artículos y que es un recuerdo nostálgico e impreciso de las primeras experiencias daguerrotípicas españolas, rememoradas por un anciano intelectual que las evoca ante la fascinación que le produce la llegada del cinematógrafo ¹⁶. Posteriormente, en 1939, con motivo del centenario de la invención de la Fotografía, Josep Demestres ¹⁷ relató los datos de la primera experiencia daguerrotípica en Barcelona, y en 1954 H. Alsina Munné ¹⁸ dedicó un breve capítulo de su libro a la Fotografía en España, en el que entre otras cosas recoge la posibilidad de un precursor español, el zaragozano José Ramos Zapetti. En 1960, el profesor José Altabella, recientemente fallecido, rescató del olvido la memoria y el trabajo de varios fotógrafos de prensa y reportaje famosos en la época de la Restauración. Años después, en 1976, los difundirá para el gran público en el suplemento dominical de *ABe* ¹⁹. En los años finales de esta década aparecen ya algunas obras que presagian la eclosión que se producirá en la década siguiente.

En 1980 se publica la primera edición del libro de Publio López Mondéjar *Retratos de la vida* ²⁰, dedicado a imágenes de la Mancha, y es a partir del año 1981 cuando aparecerán diversos libros que intentan rescatar del olvido a la Fotografía española. Es el caso

¹⁶ RUBJÓ y OHS, Joaquín, «El daguerrotipo y sus primeros ensayos en Barcelona y Madrid en noviembre de 1839: Cartas abiertas a D. Juan Mañé y Flaqueo», en *Revista Contemporánea*, t. CIX, Madrid, enero-marzo 1898, pp. 5-17 Y204-212.

¹⁷ DEMESTRES, Josep, «La primera fotografía en España», en *Catálogo del Salón de Navidad 1939*, Barcelona, 1939.

¹⁸ ALSINA MUNNNE, H., *Historia de la fotografía*, Barcelona, 1954.

¹⁹ ALTABELLA, José, «Juan Comba, Christian Franzen, Kaulak, José L. Campúa», en *Arte Fotográfico*, núm. 101, Madrid, 1960. Posteriormente, en 1976, y bajo el epígrafe «Los grandes de la fotografía española», ALTABELLA, José, publicará en *Los Domingos de ABC* cuatro reportajes dedicados a cada uno de los fotógrafos en los meses de enero (Franzen y Campúa), febrero (Juan Comba), noviembre (Kaulak).

²⁰ LÓPEZ MONDÉJAH, Publio, *Retratos de la vida, 1875-1939. Fotografías de Luis Escobar*, Madrid, 1980. (Al año siguiente sería reeditado por H. Blume Ediciones con un prólogo de Agustín Carda Calvo.)

del trabajo de Miguel Angel Yáñez Polo dedicado a los fotógrafos de Sevilla²¹, aunque el primer resumen de la historia fotográfica española lo publicará Marie Loup Sougez en su libro *Historia de la Fotografía*²². Ese mismo año aparece el libro de Lee Fontanella centrado en la Fotografía española del siglo XIX²³, considerada durante mucho tiempo una obra señera. Fontanella, cuyo trabajo más interesante ha sido un estudio sobre la imprenta y los escritores en la España isabelina²⁴, planteó este estudio como una ramificación de su investigación principal sobre la etapa romántica. Una de las claves del éxito editorial del libro y del prestigio que gozó en años sucesivos fue la cuidada maquetación y la reproducción de las imágenes fotográficas en cuatricromía; imágenes provenientes en gran parte de los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, a los que tuvo libre acceso Fontanella en unos años en los que aún no estaban catalogados. Una de las novedades que aportó fue la introducción práctica de una metodología de trabajo que se basó primordialmente en la tradición de la escuela Newhall, que en aquellos momentos apenas estaba extendida entre nosotros. Tras esta obra Fontanella ha utilizado su influencia para acometer algunas controvertidas operaciones de adquisición de patrimonio fotográfico español con destino a colecciones estadounidenses, a la vez que ha derivado sus intereses a otros aspectos vinculados con la etapa isabelina.

Puede considerarse un hito el encuentro que en 1985 tuvo lugar en el Museo Español de Arte Contemporáneo por iniciativa del entonces Archivo Ruiz Vernacci (hoy Fototeca del Patrimonio Histórico), dependiente de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Aquellas *Primeras Jornadas para la Conservación y Recuperación de la Fotografía* supusieron el encuentro de un nutrido grupo de personas que desde diferentes perspectivas estaban trabajando en la recuperación del pasado fotográfico nacional. Posterior a esta ini-

21 YÁÑEZ POLO, Miguel Angel, *Retratistas y fotógrafos*, Sevilla, [198].

22 SOUGUEZ, Marie Loup, *Historia de la fotografía*, Madrid, 1981 (5.ª ed., 1994).

23 FONTANELLA, Lee, *Historia de la fotografía en España. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, 1981.

24 FONTANELLA, Lee, *La imprenta y las letras en la España romántica*, Berna, 1982.

ciativa, en 1986, tuvo lugar en Sevilla el primer y hasta la fecha único Congreso nacional sobre Historia de la Fotografía en España articulado por comunidades autónomas realizado a iniciativa de Miguel Angel Yáñez Polo y su grupo de fohistoriadores. Las voluminosas actas de aquel Congreso²⁵ son el único intento colectivo que se ha hecho de elaborar una Historia de la Fotografía en España. Las desigualdades metodológicas y de contenido de este libro reflejan bastante bien la recepción fragmentada y caótica que se produjo en España de la historiografía internacional sobre Fotografía.

A partir de 1981 se ha producido una verdadera eclosión de libros sobre historia de la Fotografía española, realizados mayoritariamente desde una perspectiva regional o mostrando la obra de autores concretos. Una gran parte de la producción bibliográfica ha sido financiada por diversas instituciones públicas y algunos han surgido de la iniciativa privada. Muchos de los autores proceden del medio fotográfico, algo común a todos los países. Esta evolución ha sido paralela a la consolidación de la Fotografía como un fenómeno cultural, lo que ha propiciado la difusión de los antiguos archivos a través del soporte bibliográfico y de las exposiciones.

No es objetivo de este artículo detallar de manera exhaustiva las múltiples publicaciones que desde 1981 hasta la fecha se han ido sucediendo sino reflejar la consolidación del fenómeno fohistórico como género historiográfico con características similares al modelo internacional. En 1989, coincidiendo con el 150 aniversario de la invención de la Fotografía, la Biblioteca Nacional catalogó sus fondos, realizó una exposición y publicó un voluminoso catálogo siguiendo la pauta de otras instituciones internacionales. Aunque la publicación adolece de evidentes defectos que le restan operatividad²⁶, es cierto que tanto la exposición que se realizó como

²⁵ YAÑEZ POLO, M. A. (Et alli) (eds.), *Historia de la fOlografia española*, 1839-1986, Sevilla, 1986.

²⁶ ORTEGA, Isabel (ed.), *150 años de fotografía en La Biblioteca Nacional*, Madrid, 1989. Algunas de las deficiencias más llamativas: a) muchas signaturas se cambiaron a las pocas semanas de la publicación del libro, por lo que su inclusión no ha sido muy útil como obra de referencia; b) el catálogo parece contener una exhaustiva relación de libros sobre fotografía existentes en los fondos Biblioteca Nacional,

el propio catálogo han tenido la virtud de divulgar el valor de la Fotografía como patrimonio documental, que en el caso de la Biblioteca Nacional, imitando el modelo francés, se ha ubicado en la sección de Bellas Artes.

De todos los autores que desde comienzos de 1980 estuvieron presentes en la consolidación de la tradición fotohistórica y la valoración de la Fotografía como patrimonio cultural hay que destacar el esfuerzo de Publio López Mondéjar, que acometió a partir de 1989 la publicación y exhibición de una trilogía sobre Fotografía y Sociedad en España desde la invención de la Fotografía hasta la etapa franquista agrupadas bajo el epígrafe de *Las Fuentes de la Memoria* 27. Hay que valorar en el trabajo de López Mondéjar su labor de divulgación y sobre todo la enorme exigencia en la selección de las imágenes que ha publicado. Su trabajo es el más extenso y ambicioso que se ha producido en cuanto a ámbito temporal, ya que su primer libro lo dedica al siglo XIX, el segundo abarca la primera parte del siglo XX hasta la República y el tercero, publicado en 1996, recoge imágenes de la España franquista. Cada libro ha sido el soporte de una exposición itinerante y el hecho de su publicación en varias lenguas ha permitido también fijar internacionalmente la calidad y el nivel de la historia de la Fotografía española.

3.1. *Síntomas de una nueva etapa: la lenta pero persistente introducción de la Fotografía en la Universidad*

Antes de dedicar un breve espacio a revisar los debates internacionales sobre el modelo historiográfico dominante, vamos a terminar de perfilar los cambios que en la década de los años noventa se han producido en España respecto a la Historia de la Fotografía. Algunos síntomas indican que la etapa de la década anterior ha

pero realmente se han eludido obras recientes y catalogadas, sin que existiera un criterio claro para ello, dada la irrelevancia de algunas de las que se han referenciado.

27 LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Las fuentes de la memoria*, Barcelona, t. 1, 1989; t. II, 1992, Yt. III, 1996.

sido ampliamente superada y que nos encontramos ante nuevos retos de naturaleza distinta.

Una de las características más evidentes de la década es la lenta pero continua penetración de la Fotografía en los departamentos universitarios nacionales, especialmente en los de Bellas Artes y Ciencias de la Información, en menor medida en Historia del Arte y escasamente en Historia Contemporánea. La vía ha sido la lectura de tesis doctorales, algunos cursos de doctorado y cursos especializados de verano. Asimismo es constatable el interés de algunas instituciones públicas en la catalogación, conservación y difusión de su patrimonio fotográfico y se observa un punto de no retorno en el sentido de concebir a las imágenes fotográficas como un producto cultural socialmente aceptado. Asimismo algunos encuentros de carácter nacional, como las Jornadas «Antoni Varés» sobre «Imagen e Investigación Histórica» propiciadas desde el Ayuntamiento de Girona desde 1990 con carácter bianual, han marcado nuevas pautas al englobar la Fotografía como uno más de los problemas de la imagen ante la Historia. El seminario permanente sobre Historia y Fotografía organizado en la Universidad Carlos **III** de Madrid impulsado por Antonio Rodríguez de las Heras y Carlos Serrano augura que la Fotografía va a convertirse por fin en un tema de estudio que interesará a los historiadores profesionales. Por otro lado, la catalogación de la colección más importante existente en España, y sin duda una de las mejores de Europa, perteneciente al Patrimonio Nacional, y acumulada desde la época de Isabel II en el Palacio Real de Madrid, y la organización desde 1995 de un seminario sobre conservación del patrimonio fotográfico, patrocinado por el Ayuntamiento de Huesca y dirigidas por Angel Fuentes, un especialista en archivos formado en Rochester en el área de Conservación y Restauración de materiales fotográficos, son indicios de que aunque con lentitud se está en un camino de normalidad que a comienzos de la década pasada parecía mucho más lejano.

Aun que aún persiste una cierta tendencia, reflejo de la primera oleada que estuvo plena de un voluntarismo que se ha revelado ahora como un enorme obstáculo para la incorporación a este tema de intelectuales provenientes de otras disciplinas, en estos momentos,

el núcleo de trabajo español sobre Historia de la Fotografía está formado por autores con formación universitaria y con un buen nivel de información de los trabajos internacionales²⁸. Se ha producido ya el lógico abandono del aluvión que se dio en la década anterior en la que existía un complejo de intereses y pasiones desatadas alrededor de la Fotografía histórica. En estos momentos, es evidente la necesidad de avanzar sobre la integración de la Fotografía como un problema más de la Historia Contemporánea y de la Historia del Arte, construyendo adecuados instrumentos de análisis. Un trabajo que deben hacer los propios historiadores, alejándose de la influencia de la fotohistoria y sus paradigmas, que ha entrado ya en un debate sin salida, percibido incluso por algunos de sus protagonistas como a continuación podremos apreciar.

4. Señales de crisis en la historiografía fotográfica: los debates internacionales sobre los límites del modelo vigente

A lo largo del texto he utilizado frecuentemente el término «fotohistoria», un concepto que fuera del mundo fotográfico no tiene vigencia. La fotohistoria es el reflejo de esa autosuficiencia a que aludía anteriormente, y constituye una especialidad historiográfica que centra su análisis en los fenómenos puramente fotográficos que quedan sobredimensionados, y, en ocasiones, descontextualizados de problemáticas históricas complejas. Pongamos un ejemplo español: si se analizan las colecciones de imágenes que hace el fotógrafo

²⁸ Un ejemplo de esta persistencia puede apreciarse en el trabajo de Gerardo F. KURTZ. Un coleccionista fotográfico que colaboró en la exposición de la Biblioteca Nacional antes citada, y que sin formación adecuada, no tiene reparos en atreverse con temas tales como la Didáctica de la Historia, en *La fotografía, recurso didáctico para la historia*, Andorra, 1994. Un librito donde se mezclan propuestas de naturaleza extraña a los problemas históricos, consecuencia de no distinguir entre Ciencias Sociales, Historia y *Fotohistoria*. En su último artículo publicado insiste en el uso de conceptos confusos a los que pretende revestir de apariencia historiográfica. «Sobre el retrato fotográfico y el proyecto fotográfico-policia de Julián de Zugasti», en *Archivos de la Fotografía*, núm. 1, Zarauz, 1995, pp. 11-67.

británico Clifford sobre los viajes de la Reina Isabel II tras la revolución de 1854, un fotohistoriador verá en ellas el reflejo de la importancia artística de este fotógrafo, y por ello, estudiará sus cualidades formales, su construcción estética que se comparará con la obra de otros fotógrafos de su tiempo, pero su análisis no irá más lejos, y desde luego no se insertará en el estudio de una realidad histórica más compleja, como puede ser el hecho de que esas fotos no parecen hacerse con la intención artística que hoy quiere verse en ellas, sino como un instrumento político, como un eficaz discurso de progreso, en un período en que la Corona y su entorno han sacado consecuencias de las jornadas revolucionarias. Un fotohistoriador sólo ve en fotos como éstas la obra de un creador singular, y su descripción y valoración las efectuará en esta dirección, constituyendo finalmente el objetivo final y central de su visión histórica de la Fotografía.

En 1981, mientras en España se estaba comenzando a recuperar el pasado fotográfico, la revista francesa *Les Cahiers de la Photographie* promovió un debate sobre la situación, los límites y las características de la Historia de la Fotografía²⁹. Se trata de una cuestión que ya había tenido algunos tímidos precedentes, que siempre que se plantea tiene algo de tabú en el mundo fotográfico, y como un gaudiano ha aparecido y reaparecido desde entonces en algunas ocasiones. Haré una sucinta mención a las partes más relevantes que se explicitaron en la década anterior y que ya expliqué en el texto anteriormente citado, posteriormente me referiré a algunas de las últimas aportaciones publicadas.

En el debate de 1981 publicado en *Les Cahiers de la Photographie* es muy significativo la existencia de diversas posturas ante el tema de la Fotografía ante la Historia, por un lado autores como el ya citado Lemagny defendían que la Historia debía hacerse desde el núcleo fotográfico y denunciaba la *canibalización* que supone utilizar a la Fotografía para hacer «historias particulares» (es decir, ajenas a lo fotográfico) que utilizan las imágenes como simples ilustraciones.

²⁹⁾ «Quelle Histoire la Photographie!», en *Les Cahiers de la Photographie*, núm. 3, París, 1981.

André Rouillé por su parte ensanchaba el horizonte de análisis planteándose una serie de preguntas ante cada imagen, superando la idea del fotógrafo como centro del análisis, lo que revelaba «*no solamente la expresión de un individuo, sino (...) el producto de determinaciones históricas múltiples*». En ese mismo debate el profesor Angello Schwarz predijo una posibilidad que en estos momentos se percibe ya con absoluta nitidez:

Una historia de la fotografía replegada sobre sí misma no tiene ningún sentido sino es el de hacer funcionar el mereado de las antigüedades. La historia de la fotografía, historia particular, debe medirse, confrontarse con otras historias particulares con la historia global (00). Sin este reencuentro los historiadores de la fotografía (00) y la historia de la fotografía permanecerán encerradas en un *ghetto*, serán una isla separada de su continente natural.

En 1985, Laurent Roosens planteó el tema de la metodología de la Historia de la Fotografía en uno de los encuentros de la European Society for the History of Photography. Tras una exhaustiva revisión de artículos producidos en diversos países, sintetizó en varios puntos las críticas y deficiencias más acuciantes:

1.0 El peso amontonado bajo la historia de la fotografía por la historia del arte tradicional y la ausencia de un vocabulario específico con una taxonomía propia que retrasan su desarrollo como una disciplina autónoma. 2.º La necesidad de poner en contacto a la historia de la fotografía con la respectiva evolución cultural, política, científica y con el entorno socioeconómico, elucidando la interpenetración y la interdependencia que se deriva de esta situación. 3.º La necesidad de revisar los textos para presentar visiones diferentes a la historia de la fotografía ya establecida. 4.º La historiografía fotográfica debe elaborar una teoría válida y una clasificación uniforme basada en definiciones aceptadas. 5.º Debe verse a la imagen fotográfica y no al fotógrafo como el centro de una cadena continua en el proceso gráfico. 6.º La cuestión concerniente al objeto de la investigación fohistórica no ha sido hasta ahora respondida satisfactoriamente³⁰.

³⁰ ROOSENS, Laurent, «Which history of photography?», en *Proceedings and Papers of the European Society for the History of Photography*, Bradford, 1985, pp. 82-95.

Roosens señalaba además que «necesitamos teoría y definiciones» y concluía su documentado «estado de la cuestión» indicando que «la historia de la fotografía sufre un problema de identidad».

La insatisfacción frente al modelo vigente de Historia de la Fotografía se reveló abiertamente ya en la década de los años ochenta y desde entonces ha seguido larvada, reapareciendo de cuando en cuando como un tema a reflexionar. Una de las limitaciones evidentes que se aprecian es el hecho de que la Historia de la Fotografía está sometida a una estratificación cultural que dificulta el acercamiento de especialistas en historia general o en ciencias sociales que se encuentran ante una fenomenología y unos enfoques en muchos casos poco aprovechables. En un reciente libro sobre la posición de la fotografía en la cultura digital que está emergiendo, el profesor Martin Lister retomaba la preocupación por la Historia de la Fotografía. En su reflexión veía la insuficiencia que supone explicar su desarrollo en el tiempo como un producto primordialmente artístico cuando sus múltiples usos se entienden mejor si se los enfoca como un fenómeno tecnológico. Una postura que cada vez cobra más fuerza, sobre todo en los ámbitos anglosajones.

La historia convencional de la fotografía se ha escrito como la historia de la literatura o del arte y sería más adecuado comprenderla como la historia de una escritura (...) como una técnica que es empleada en diversos tipos de trabajo ³¹.

En la primavera de 1995, la revista especializada *La Recherche Photographique* ³² retomaba de nuevo desde París el tema de la posición de la Fotografía dentro de la Cultura incluyendo la Historia. Partiendo de la convicción de que a pesar de la importancia universalmente reconocida «la Fotografía -decía la propuesta lanzada por la revista- parece permanecer al margen de los mundos de la cultura y el arte que o bien se desinteresan o bien la desprecian». Para expresar sus puntos de vista, se pidió opinión a diversos espe-

³¹ LISTER, Martin, «introductory essay», en *The photographic image in digital culture*, Londres, 1995, p. 11.

³² «La Photographie est-elle une image pauvre?» monográfico de *La Recherche Photographique*, núm. 18, París, 1995.

cialistas europeos y norteamericanos. Dada la extensión de las colaboraciones resumiré algunas posturas sustanciales como la de André Rouillé, redactor jefe de la revista, que se encastilla en la idea de que el problema viene dado por la incomprensión de los intelectuales hacia el fenómeno fotográfico. Intelectuales que pueden ser «francamente hostiles» o que, a pesar de haber reflexionado sobre su presencia, como han sido los casos del filósofo Walter Benjamin, el semiólogo Roland Barthes o el sociólogo Pierre Bourdieu, no conocen la Fotografía «más que parcialmente o muy superficialmente». Es llamativo que André Rouillé, que en la década de los años ochenta exploró vías de avance metodológico para la Historia de la Fotografía y que conoce minuciosamente los documentos históricos franceses, se haya replegado en este discurso de resistencia en el que la Fotografía parece ser un arte sólo comprendido por los iniciados. De su texto y del de otros colaboradores no se desprende que exista en el núcleo cultural fotográfico la intuición de que se está dando en el mundo de la Fotografía un circuito cerrado de complicado acceso desde el exterior. Por eso tienen interés las aportaciones que para la revista dan otros autores europeos como la historiadora y crítica italiana Giuliana Scimé, que apuntaba que el término de *fotografía* como el de *escritura* son conceptos muy amplios e imprecisos y que tal vez se necesita una concreción. Aunque, de nuevo, es Angello Schwarz quien parece apuntar nítidamente al corazón del problema; a la necesidad de superar esa visión endogámica del mundo conformada a través de la *autosuficiencia fotográfica*. A la pregunta de que si la Fotografía hace «imágenes [culturalmente] pobres» el profesor Schwarz responde:

Si la fotografía es un sujeto a menudo ocasional o exótico en el debate cultural, no pienso que sea imputable a que los límites del Medio no han sido bien fijados, sino más bien a que el propio Medio fotográfico no ha sido valorado o lo ha sido insuficientemente por la cultura de quienes se dedican a la fotografía (...). Por «cultura» yo no entiendo únicamente la cultura fotográfica (...) además el debate cultural se lleva y se desarrolla bajo las exigencias de la necesidad y frente a las urgencias colectivas del saber. Y estas oportunidades y esta actividad no pueden ser satisfechas únicamente por la historia [de la fotografía], la crítica y el mercado del

arte, que constituyen las disciplinas de referencia y las predilectas de la mayor parte de los aficionados a la fotografía.

Los debates desde el núcleo fotográfico por su propio modelo historiográfico no se han cerrado, y sospechamos, tal y como parece sugerirlo Angello Schwarz en su reflexión, que hay una velada resistencia por parte de algunos de sus actores culturales europeos por avanzar hacia un camino de integración con la Historia o las Ciencias Sociales, con la Cultura en suma. El planteamiento de una nueva visión del trabajo historiográfico basada en problemáticas que atañen a la Historia y a los historiadores pondría en peligro algunos estatus consolidados. Eso puede explicar el recurso al arcano y a la necesidad «iniciática» para poder entender el fenómeno fotográfico. Aunque esta postura contrasta con la continuidad sin fisuras de la tradición norteamericana heredera de Newhall, representada hoy por el actual conservador del MOMA de Nueva York, Peter Galassi, quien en el primer texto suyo que se ha publicado en español con motivo de una exposición en el IVAM de Valencia en el verano de 1996 perseveraba en la vigencia del modelo historiográfico norteamericano con algunos ajustes adaptados a la sensibilidad actual³³. Los avances en este momento, y a la vista de las tendencias internacionales, sólo parecen posibles desde dentro del trabajo universitario y por posiciones elaboradas desde la independencia intelectual. Por esta razón, creo que hay que esperar con interés los resultados de los dos monográficos que están en elaboración y se publicarán en *History of Photography*, uno sobre historiografía dirigido por Anne MacCauley, de la Universidad de Massachussets, y otro sobre Fotografía e Historia del que será editor Mike Weaver, de la Universidad de Oxford. Dado el rigor que ambos exigen, el esfuerzo promete aportar nuevos elementos de interés en un momento en el que una parte sustancial del modelo que hemos heredado parece estar ya en un callejón sin salida y dominada por una visión estancada de sus propios objetivos.

³³ Véase la introducción de CALASSI, Peter, «Dos Historias», en *Fotografía americana, 1890-1965*, Catálogo de la exposición en el IVAM, Valencia, 1996, pp. 11-41.

5. Hacia el futuro: la necesidad de una redefinición del fenómeno fotográfico para su inserción en la Historia

¿Cuáles serían los elementos sustanciales que harían viable la utilización del fenómeno de la Fotografía en la Historia? Sin agotar la respuesta, parece evidente que el primer paso viene dado por la necesidad de redefinir el propio objeto histórico. La Fotografía no es exclusivamente una técnica, no es específicamente un objeto artístico; de hecho, en el siglo XIX esa conciencia de creación singular no está nada clara en los propios fotógrafos. Parece evidente que ya que se ha construido la base inicial de datos es el momento de abordar nuevas tareas. Conocemos a gran parte de los autores fotográficos, existen ya numerosas colecciones catalogadas, por lo que estamos impelidos a dar un paso adelante y en lugar de seguir haciendo una Historia de la Fotografía que apenas sobrepasa el interés del sector fotográfico, parece que es ya el momento de caminar en la dirección de hacer *Historia con la Fotografía*, pero para ello es preciso cambiar el punto de partida en el análisis de los fenómenos.

En primer lugar, hay que volver a entrar en los archivos y estudiar las fuentes originales que nos hablan de lo que significó en el pasado la presencia de la Fotografía. A poco que consultemos, veremos en seguida que la Fotografía fue percibida ante todo como una tecnología, que nació y se desplegó para dar respuestas a determinadas necesidades. Que se especializó en una serie de usos y fracasó o retardó su entrada en otros, y que, a lo largo de siglo y medio, transformó paulatinamente su propia imagen social. Parece evidente que sobre ese armazón conceptual, que como apuntábamos antes está fructificando como punto de partida en el ámbito anglosajón, puedan superponerse los fenómenos que se dieron y estudiarlos adecuadamente. Hay usos sociales, científicos, comunicativos y estéticos que se han producido y que están en relación con su tiempo histórico. Como tecnología la Fotografía nace y se adapta a una serie de condicionantes políticos y a un determinado discurso de poder cuya realidad no puede ser obviada, tal y como acertadamente ha apuntado

Anne McCauley en un trabajo reciente³⁴. Por ello hay que superar una historiografía que cumplió sus objetivos en las décadas precedentes pero que ha sobrevalorado el papel del autor en detrimento del peso institucional de la producción de imágenes y la ideología subyacente en sus funciones tecnológicas. Es necesario que la Fotografía como fenómeno de múltiples caras y las imágenes que ha producido, que han sido fruto de diversas concepciones, se inserten en el discurso histórico. Para ello es preciso que los propios historiadores desarrollemos instrumentos de análisis en cuanto a la interpretación de las imágenes en tanto que «textos visuales» que emiten información al igual que otras fuentes aunque con unas características específicas y diferenciadas de los textos escritos. No podemos olvidar que otras fuentes aparentemente no «textuales» como las series económicas, los censos y otros registros cuantitativos fueron incorporados al análisis histórico tras su oportuna adaptación. Alrededor de la imagen fotográfica como fenómeno histórico existe una diversidad de visiones que a veces desemboca en un cierto griterío. Es necesario caminar hacia un consenso en la terminología y los métodos que nos lleve a su integración como una fuente más. Mientras tanto, millones de documentos fotográficos nos están esperando desde hace mucho tiempo a los historiadores.

³⁴ McCauley, Arme, «François Arago and the politics of the French Invention of Photography», en *Multiple views: logan grant essays on photography. 1983-89*, YOUNGER, Daniel P. (ed.), Estados Unidos, 1991, pp. 43-69. «Como todas las tecnologías -escribe Anne MacCauley-, la fotografía fue conformada en respuesta a específicos programas sociales y políticos. En este sentido no fue políticamente neutra, sino que formó parte de una ideología, de un sistema de ideas destinados a hacer propaganda de un determinado orden social.»