

O

rigen y evolución histórica del patrimonio artístico fotográfico en los museos y los archivos estatales: el caso español en el final del segundo milenio

Diego Coronado e Hijón

*Dpto. de Comunicación
Universidad de Sevilla*

Resumen

La consideración de los valores no sólo informativos sino también estéticos del registro fotográfico, en la segunda mitad del siglo XX, acarrea una mayor sensibilización hacia el material fotográfico y su conservación. Esta toma de conciencia, que supone un importante giro respecto a la actitud mantenida por los propios profesionales de la fotografía durante la primera parte de la centuria, se debe en gran parte a la entrada en escena de los coleccionistas y a la aparición del mecenazgo de los museos y los centros de arte contemporáneo. El artículo describe la aportación de las instituciones y particulares más significativos, con especial incidencia en España y con una mención breve a Andalucía.

Palabras claves

Patrimonio Fotográfico / Conservación / Coleccionismo / Mecenazgo / Museo / Archivo / España / Andalucía

Tres factores claves en la evolución de la fotografía como arte: el mercado artístico; los museos y las editoriales fotográficas

Durante el último cuarto del siglo XIX, y al hilo del empuje proporcionado desde los tiempos de la escuela pictorialista, se constatarán las primeras entradas de la fotografía en el mundo de los museos y de los centros de arte. Ya en 1896, el DIT del Museo Nacional de USA, concluía unas negociaciones pioneras encaminadas a la compra y adquisición de una colección fotográfica propia, por un total de 300 dólares. Por su parte, en la París europea de los inicios del siglo XIX, se venden por primera vez, junto a la obra de los pintores impresionistas, fotografías enmarcadas de célebres fotógrafos afines a esta vanguardia (Demachy, Puyo, entre otros). Se trataba de tiradas limitada y los negativos eran destruidos de-

lante del cliente. Por entonces, en los mismos USA, la obra de fotógrafos de "estilo impresionista", como Edward Steichen, alcanzaba ya la cotización de los 60 dólares en el mercado internacional.

No obstante, y a pesar de lo mucho andado en esta dirección, la conservación de los documentos fotográficos dista hoy mucho de estar al alcance del resto de las ramas profesionales de la ciencia de la conservación del patrimonio documental. Frente, por ejemplo, a la conservación del papel, del tejido, de la numismática, las estampas, y un sinfín de materiales orgánicos, todos ellos conservados en museos y colecciones públicas con suficientes garantías de perdurabilidad demostrada, la ciencia de la restauración de materiales fotográficos camina en nuestro siglo a un ritmo bastante más lento de lo que cabría esperar; después del empuje experimentado en el siglo anterior.

Durante toda la primera mitad de nuestro siglo cesan drásticamente los gestos de sensibilización hacia el material fotográfico, por parte de sus propios profesionales —confiados tal vez en la gran nitidez y consistencia conseguido con los procedimientos modernos. Situación que comenzaría a cambiar de manera muy favorable, a partir de una nueva apuesta por el registro fotográfico, en tanto que material depositario de una formación estética además de una información científica. Origen ambivalente que ha llegado a confundir a todo el curso de la fotohistoria desde sus orígenes hasta nuestros días, empujada en la necesidad de mantener separadas estas dos prácticas bien diferenciadas —ora la documental o informativa, ora la ficcional o formativa—:

"Se trata, hasta cierto punto, de la misma invención, pero sólo hasta cierto punto, pues el uso social de estos dos tipos de fotografía no es en absoluto el mismo: el primer tipo sirvió inmediatamente para hacer retratos y fotografía documental de paisajes y arquitecturas. El segundo tipo dio lugar al nacimiento de prácticas más originales"

(Aumont, 1992: 174).

La aceptación de la fundamental aportación estética, –antes que puramente acumulativa o informativa–, que la fotografía documental está introduciendo en el sistema de registro y descripción de la mirada del hombre moderno, se la debemos en gran parte a la entrada en escena por un lado de la figura del coleccionista y, por otro lado, a la aparición sobre todo del mecenazgo de los museos y los centros de arte contemporáneos

Para nosotros se trata de dos vías diferentes pero divergentes en el desarrollo de la práctica fotográfica; dos vías que se tienden mutuamente la mano en lo relativo a la consideración que debía aplicarse en estos momentos a la fotografía. Y ello, porque en la búsqueda de su propia naturaleza, todos los procedimientos fotográficos antiguos –desde la Daguerrotipia, hasta el uso de la Placa Seca, pasando por los procedimientos no argentarios–, entroncarán desde sus inicios con el desarrollo de una concepción positivo-empirista que favorecerá el gusto por el detalle y lo accidental: desde los primeros “Puntos de Vista de Niepce”, hasta las distintas tomas faseadas de imágenes en movimiento de Marey y Muybridge, en la década de los ochenta; pasando por la crudeza de los primeros planos de Mathew Brady en el primer fotoperiodismo decimonónico.

Esta nueva toma de conciencia, y de aceptación de la fundamental aportación estética, –antes que puramente acumulativa o informativa–, que la fotografía documental está introduciendo en el sistema de registro y descripción de la mirada del hombre moderno, se la debemos en gran parte a la entrada en escena por un lado de la figura del coleccionista y, por otro lado, a la aparición sobre todo del mecenazgo de los museos y los centros de arte contemporáneos. Y como quiera que estos centros, para poder conservar, difundir e investigar sus fondos necesitaban garantizar la permanencia de sus materiales, se hizo necesaria la promoción y revalorización de la figura del conservador de fotografía. Fue a partir de entonces cuando se pondría en evidencia de forma más acuciante la inestabilidad de las colecciones fotográficas.

En esta etapa de revitalización y cuidados del documento fotográfico, la institución que servirá de modelo por el que van a transitar el resto de los museos y centros artísticos del mundo occidental, será el *Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA)*. Desde que en 1929 Alfred Barr tomara las riendas de su dirección, la fotografía entraría a formar parte de su ecuación en la definición del arte moderno, en tanto

que incógnita que era necesario despejar en la resolución de un problema nuevo. Afortunadamente, Barr contaba con la trascendental aportación que supuso para la fotografía americana y mundial, la obra de Alfred Stieglitz y los fondos almacenados en su galería 291, sita en el mismo número de la famosa Quinta Avenida del barrio neoyorquino de Manhattan. El carácter de vanguardia de esta galería que proporcionaba un espacio expositivo junto a un programa continuado de exposiciones plásticas, quedó refrendado desde el mundo editorial con la creación de un órgano crítico propio donde los fotógrafos compartirán la palabra junto a los mejores pintores y escultores del momento:

“Sólo aquéllos trabajos que muestren rasgos evidentes de individualidad y valor artístico, –independientemente de la escuela–, o contengan alguna cualidad excepcional o mérito técnico, o ejemplifiquen algún tratamiento digno de consideración, encontrarán reconocimiento en estas páginas”

(Stieglitz, 1903; traducción nuestra).

Esta catilina, escrita para la presentación del primer número de *Camera Work* de 1903, resume de manera concisa cuál sería la política de exposiciones y de difusión de la fotografía moderna que inspiraba a su autor. Las obras del propio Stieglitz, –junto a la de Eduard Steichen, Paul Strand, Alvin Langdon Coburn, Clarence White, Robert Demachy, Frank Eugene, Gertrude Käsebier, o Heinrich Kühn–, compartían sala y comentarios con las de los mejores artistas europeos: desde Rodin y Matisse (1908); Toulouse-Lautrec (1909); H. Rousseau (1910); Cézanne (1911); o Picasso (1911-1913); hasta Brancusi (1914), o Manolo (1914), por citar sólo una pequeña nómina de ellos¹.

Dos nuevas actuaciones personales adquieren ahora la proyección de pioneros en el campo de la conservación y la documentación de material fotográfico: por un lado, merece especial mención la colección

fotográfica de la "Farm Security Administration" (FSA), cuyos fondos fruto del programa de recuperación económica del "New Deal" impuesto por Roosevelt, y bajo la dirección de Roy Emerson Stryker, fueron los primeros en pasar a ser objeto de una catalogación documental bajo soporte de microfilm, tras la 2ª G.M. Con ello entroncamos con el tercer factor que va a actuar de motor de dinamización del relanzamiento de la fotografía en nuestra situación actual. Nos referimos al nuevo papel impulsado por las subastas de arte, cuyas puertas se abrieron de par en par para la fotografía —incluida la fotografía de documentación histórica. Tales son los casos de la recuperación de colecciones antiguas, propiciadas por la venta de veinte láminas de Blanquart-Évrard, hasta 1952 en poder exclusivo de Albert E. Marshall, a manos de la Southworth & Hawes Company de Boston; —cuyo precio, de tan solo veinte dólares, da una idea de cuál era el valor otorgado a estos documentos hasta ese momento. Frente a las astronómicas cifras que comenzaban a adquirir las obras pictóricas, las fotografías movilizaban un sistema de comercio mucho más accesible para los coleccionistas y las galerías públicas. Hasta ahora, el precio más alto pagado en subasta por una fotografía ha sido de 398.500 dólares; adjudicado el 8 de octubre de 1993, en la galería neoyorquina de Sotheby's².

En esta primera época fundacional de entrada de la fotografía en los museos, dos serán las instituciones pioneras en cuanto a la creación de Departamentos de Fotografía: El "Fotomuseum de Munich"; y, sobre todo, el propio MoMA, al frente de cuya sección de conservación de documentos gráficos y fotográficos, han figurado los mejores conservadores y críticos de la fotografía modernos: desde Beaumont Newhall y John Zarkowski, hasta Peter Galassi. Desde el primero hasta éste último, todos han estado marcados por el objetivo trazado desde la época de Barr; en favor de mantener encendida la mecha que aviva el fuego de la fotografía, entendida como documento artístico motor de nuestra contemporaneidad.

No en vano, la primera edición de la célebre "*History of the Photography*" a cargo de Newhall, partió de la muestra que sobre fotografía se celebró en el museo el mismo año de la creación de su Departamento de Fotografía en 1939, coincidiendo con la proclamación del aniversario del invento, siendo organizada y comisariada por el propio Newhall. No puede ser casuístico el hecho de que, a partir de ahora, los principales escritos que se dejen oír en el foro internacional de la fototeoría estén, en su mayoría, articulados en torno al eje de exposiciones en las que se vuelven a lanzar nuevos conceptos e ideas al hilo de revisiones y redescubrimientos de viejos maestros. Junto a estos nombres, merece igualmente ser recordado aquí a W. Becker —"*Photography's Beginning. A visual History*" (1989)—, director del departamento de Fotografía en la Biblioteca del Congreso de Washington. Sería precisamente él quien mejor llegara a sintetizar el nuevo giro que adquiría la situación a nivel internacional de los documentos fotográficos, en relación al mercado del arte:

"La historia del arte ha seguido siempre la evolución del mercado (...). Los cambios recientes se han producido tan rápidamente que un lento movimiento mecánico escasamente ha podido seguirlos. Y en ningún lugar el problema es tan aparente como en el caso del mercado de la fotografía desde la segunda guerra mundial (...). Es decir, es el coleccionista el que ha definido la situación, y los museos han intentado, en los últimos años, adaptarse a ellos".

(Cameron, 1989; en: Becker, 1989: 20; traducción nuestra).

A partir de este momento, el interés preferencial de todos ellos se centraría en el número relativamente escaso de documentos fotográficos en situaciones precarias de conservación, existentes en las distintas colecciones:

En los Estados Unidos, las dos formidables colecciones de sendas parejas de historiadores de la fotografía: la formada por Helmut & Alison Gersheim, en Austin; así como la colección organizada originariamente por los ya citados, Beaumont & Nancy Newhall, en la "Library of Congress", de Washington. Sin olvidar las curiosísima y completísima colección (con más de 400.000 registros), que custodia la firma Kodak, en la George Eastman House de Rochester (Nueva York). Al hilo de todo ello, los Gersheim —Helmut & Alison—, publicaban en 1955 su clásica, "*The History of Photography. From the Camera Obscura to the Beginning of Modern Era*". Obra que supondría un auténtico revulsivo, y un nuevo modelo de hacer historia de la fotografía³.

A título indicativo del nuevo interés mostrado hacia esta labor, baste recordar aquí la importancia que para los estudios de arte adquirieron sus investigaciones, llegando incluso a modificar las fechas que los historiadores anteriores habían previsto para los primeros documentos fotográficos, —los "*Puntos de Vista*" de Niépce. A Gersheim se le debe entre otras cosas, el mérito de haber establecido la fecha de 1815, como momento de inicio de los primeros experimentos fotográficos, y no en torno a 1822, como se había creído hasta entonces. Amén de haber rescatado la que hoy se considera la más primitiva fotografía conservada, el "*Punto de Vista: Desde la ventana del Gras*", en 1826⁴.

En cuanto a las colecciones antiguas depositadas en Europa, resulta de imprescindible visita los tesoros que alberga la "Société Française de la Photographie", en París; así como las colecciones del "Victoria and Albert Museum" (actualmente digitalizada en formato CD-Rom); las del Museo Fox Talbot; o la de la "Royal Photographic Society", en Gran Bretaña. Y en Alemania, las colecciones munitenses del "Deutsches Museum", y la del "Münchner Stadtmuseum"; así como la importante colección de la firma Agfa-Foto en Colonia; o las no menos importantes colecciones hamburguesas: la del "Museum für Kunst

and Gewerbe" (Museo de Artes y Oficios), y la del "Staatliche Landesüilustelle". Todas ellas centradas en torno a los orígenes y evolución de la fotografía en el siglo XIX.

Y en el caso de colecciones de fotografía contemporánea, deben reseñarse igualmente la "Maison Européenne de la Photographie", en París; así como, en el caso alemán, las colecciones de la "Folkwang-Schule", en Essen; los fondos del ya citado Fotomuseum muniqués; así como los del "Museum Ludwig", en Colonia. Éste último viene desarrollando una importante labor de documentación y de difusión gráfica, cuyo último empeño viene recogido en la publicación que la editorial Benedikt Taschen, le brindó en 1997⁵.

Hoy la edición de libros de fotografía, se ha convertido en Europa, en una incipiente industria del comercio de imágenes fotográficas: con la organización de líneas editoriales independientes (caso de la Editorial Lunewerg, en España), o en asociación con grandes empresas. Organizando concursos internacionales de fotografía; y desarrollando todo un cuerpo técnico de profesionales, donde la figura del conservador ha encontrado un campo de aplicación seguro en la reafirmación de su papel y su lugar en la recuperación y mantenimiento de colecciones antiguas y modernas. Destacan como pioneras de esta labor bibliográfica, el espacio que las editoriales estadounidenses de "Amphoto" y "Arno Press", dedican a la literatura artística de los últimos años; y sobre todo la Revista Francesa de "Los Cahiers de la Photographie", uno de los principales foros hemerográficos para la difusión del nuevo interés despertado hacia la fotografía, surgida con una doble línea editorial: la de los estudios críticos y renovadores que comienzan a llegar a sus páginas; y la de la difusión de las principales obras de los clásicos de la fotografía de todos los tiempos que son ahora objeto de interés teórico y metodológico⁶. No es de extrañar que fuera precisamente en el marco de la primera publicación de esta última editorial donde un director de instituciones artísticas, —el propio Newhall—, terminara sintetizando los tres pilares básicos sobre los que se asienta hoy la consolidación definitiva de la figura del coleccionista y conservador de fotografía, en el triple espacio conjunto del museo, la editorial, y el mercado del arte:

"Los Museos, después de años de indiferencia reúnen en el presente activamente colecciones fotográficas, las Editoriales lanzan una tras otra monografías de fotógrafos hasta ahora poco conocidos, el Mercado del arte ofrece a menudo a la venta fotografías artística y las exposiciones abundan como nunca ocurrió antes". (Newhall, 1981. En: Riego & Vega 1994: 24; cursivas nuestras).

En esta dirección, todos los fotohistoriadores coinciden en señalar el aumento de publicaciones que desde diversos ámbitos del saber comienzan a producirse a lo ancho de toda la geografía occidental, a

partir de la década de los setenta. Desde la importantísima labor de revisión fototeórica efectuada por los múltiples catálogos con entidad de libros que comienzan a difundir un nuevo concepto en el estudio del material fotográfico, como consecuencia de este empuje progresivo en los mercados del arte, hasta la no menos importante labor desarrollada desde las nuevas redacciones editoriales especializadas en teoría y crítica del arte⁷. Laurent Roosens, haciéndose eco de la nueva situación a que había derivado la activa y múltiple producción fotográfica emanada desde los años setenta y ochenta, apostillaba:

"El actual interés en la historia de la fotografía no es resultado de un tardío reconocimiento, sino que siempre este interés ha sido mantenido por un pequeño pero entusiasta tronco de coleccionistas e historiadores"

(Roosens, 1985; Cit, en: Riego & Vega, 1994: 16).

Finalmente, podemos afirmar que sólo a partir de los dos últimos decenios de nuestro siglo, movidos por la búsqueda experimental y por el renovado interés que en la actualidad comienza a adquirir el estudio de antiguos y nuevos fondos, el conocimiento definitivo sobre materiales fotográficos parece que comienza otra vez a retomarse, de la mano de los nuevos logros químicos y físicos. A lo largo de la década de los noventa se inicia una nueva época caracterizada por el interés que no dejarán ya de tener las colecciones fotográficas, caracterizadas por las llamadas de atención que sobre ellas comienzan a recaer desde todos los foros profesionales. Por primera vez los laboratorios, los talleres, las empresas comerciales, así como todos los profesionales vinculados a la conservación de fotografía —biólogos, químicos, museólogos, documentalistas y archiveros, entre otros— han aunado sus esfuerzos para la reconstrucción de una vieja rama olvidada del tronco más amplio de la práctica profesional de la conservación.

La Real Sociedad Fotográfica y el caso español en la primera mitad del siglo

Este interés despertado por la fotografía moderna que se inicia con el despuntar del mundo industrializado implica un obligado correlato de manera sostenida en nuestro país, aunque transparentado por la personalidad de la España de esta primera mitad del siglo XX.

El ejemplo más temprano de ello lo tenemos representado por medio de la fundación de la Real Sociedad Fotográfica ya en 1899⁸, como institución dependiente del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Siendo en sus orígenes su Presidente de Honor Santiago Ramón y Cajal, y su figura más destacada Antonio Cánovas del Castillo Vallejo (Kaulak), —sobrino del dirigente conservador en época del gobierno de partidos turnantes instituidos por la Restauración Borbónica—.

La función encomendada entonces a la Real sería la de participar activamente por la defensa y ennoblecimiento del Arte Fotográfico, desde su doble vertiente expositiva y editorial. No sería casual que fuera el propio Kaulak quien se constituyera en el creador de la primera revista de importancia en España, "La Fotografía" (1901-1914), y que posteriormente, siendo él mismo presidente su encaminaría a la Sociedad Fotográfica, hacia la política de salones y concursos de arte fotográfico, muy en boga en el continente europeo desde la década de los setenta del siglo anterior.

Siguiendo esta misma estela, aparecen en 1918 la "Unió Fotográfica" de Barcelona, cuyo órgano de difusión va a ser en los años veinte la "Revista Lux", precedente primero de las revistas "Foto" (1928-1932); y de su sucesora "Art de Llum" (1933-35). A partir de este momento la empresa editorial catalana tiene que frenar su afán de producción debido al parón que supondría para todo el ámbito cultural la llegada de la contienda nacional.

Desde el punto de vista de la técnica, a lo largo del primer cuarto comienzan a hacer acto de presencia las placas ortocromáticas, y poco después las películas pancromáticas. Los positivos más usados comienzan a ser los papeles sensibilizados con bromuro, que sustituyen al citrato de plata. Sin embargo, esta primera época del siglo XX en el acontecer español permanece aún alejada de la moderna ciencia de la conservación de los materiales fotográficos, y su reflejo resulta bien manifiesto en el seno de las distintas sociedades fotográficas que van apareciendo por el resto de las grandes capitales españolas, demasiado interesadas en su política de concursos y salones de arte fotográfico parapetados en la producción de relamidos y decimonónicos anuarios fotográficos, anclados aún por el lastre de su imposición pictórica. La razón de ello la queremos justificar una vez más en los mismos factores de base que actuaron primero en Europa, la infravalorización de una estética documental –en el siglo XIX–, y que provocaron después –primera mitad del siglo XX– su contrita y arrepentida revalorización de la mano de los propios fotógrafos y artistas que comenzaban a mirarse en la obra de los principales documentalistas y colecciones fotográficas de incalculable valor artístico –además de patrimonial: son los casos, por citar sólo algunos ejemplos más destacados, de la retratística de Nadar; así como de Eugène Atget, en el caso de fotógrafos de arquitectura y patrimonio; sin olvidar la revisión ejercida sobre la supuesta fotografía científica de autores como Albert London⁹ o el propio Muybridge.

El caso de estos dos últimos fotógrafos resulta paradigmático, por cuanto tanto el uno –médico forense–, como el otro –estadista y matemático–, se interesaron por la fotografía desde una vertiente claramente documental y científica. Sin embargo la obra de ambos es insuperable e inseparable de la evolución de las vanguardias fotográficas de primer cuarto de nuestro siglo; incidiendo una vez más en

esa vuelta de tuerca que supone asumir definitivamente por parte de los gestores y conservadores de fotografía de nuestros museos, el concepto de historicidad que conlleva la cuestión artística aplicada a cualquier medio. La introducción de este concepto, presupone que admitamos las continuas fluctuaciones del gusto a que es sometido el propio criterio de arte, en función de los factores estéticos dominantes en cada época. De esta forma podemos entender ya cómo lo que en el siglo XIX empezó siendo arte –pictorialismo–, es hoy testimonio de una época antes que de una verdadera vanguardia artística; y de la misma forma, pero a la inversa, lo que en el XIX se consideraba fotografía científica o documental, comienza ahora a ser rescatada por todos los centros y museos como los más valorados representantes de una concepción vanguardista adelantada a su tiempo, plenamente integrada en la estética de nuestros días¹⁰.

La situación cultural española, abandonada a su triste destino político durante todo el siglo XIX; con una clase política eminentemente oligárquica y con una burguesía (que prolonga esta misma condición a lo largo de al menos el primer tercio del siglo XX), favorecía que el panorama fotográfico se mantuviera al margen de los movimientos europeos de renovación formal que vinieron a agitar la cuestión artística. La fotografía de corte pictórico española, ciega y de espaldas a los avances plásticos que se estaban produciendo desde los nuevos movimientos de recuperación realista y documental en la Europa de los años veinte, –como la Nueva Objetividad–, sigue empecinada en perpetuar una estética bajo el concepto caduco de la representación pictórica; sin reparar aún que el proceso había empezado a invertirse, y que eran ahora los pintores los que indagaban en la fotografía un nuevo lenguaje a seguir, en tanto que mejor exponente de la "nueva visión" defendida por las vanguardias artísticas.

El principal representante de esta añeja tradición fotográfica nacional, es la figura de José Ortiz Echagüe. Su obra sucesivamente ampliada a lo largo de sus cuatro álbumes de fotografía, permanece arraigada aún a un sentido estético pictoricista-costumbrista, y folklórico-nacionalista que comulga claramente con el sentir de sus dirigentes políticos. Su primer álbum: "España: Tipos y Trajes", prologado por el propio Ortega y Gasset (1933), puede ser un vivo ejemplo de cuanto estamos diciendo, en orden a perpetuar –mediante el género retratista–, la tradición del español localista que se aferra a perder su condición elitista frente a formas foráneas e inferiores de tipos y atuendos (Cfr, Tuñón, 1981). El resto de las monografías de Ortiz-Echagüe resulta igualmente explícita en cuanto a las intenciones claramente comprometidas reveladas por el propio autor al elegir cada una de sus intitulaciones: "Mística y España"; y "España: Castillo y Alcázares"¹¹.

Contrastando la ingente cantidad de fotógrafos anónimos y sin aparente relevancia que la propia Sociedad Fotográfica mantiene entre sus fondos frente a

las obras reconocidas de Lorenzo Aramendia, Conde de la Ventosa, Antonio Portela, Kaulak, Pla Janini, o el propio Echagüe, se comprueba de inmediato el papel de abanderado de la vanguardia jugado por la figura del amateur en la evolución y actualización modernista de la fotografía española. Hemos de recordar aquí, la formación anticultural –"underground" diríamos hoy–, de los principales fotógrafos en los comienzos del medio, lo que permitió que su mirada se dirigiera en una dirección muy distinta a la de los fotógrafos pictóricos y costumbristas de la España rural, oligárquica y militar. Frente a ellos, la obra de fotógrafos contemporáneos de Echagüe, como son "El niño del TBO" (1942) y sobre todo, "La Reprimenda" (1950), –por citar sólo dos casos de la última monografía publicada por la Sociedad (Cfr, Doctor, 1996)–, son de una modernidad comparable a la de los más grandes fotógrafos del Grupo F/64 americano de este siglo¹². Recuperando nuevamente aquí las palabras de Barthes podemos decir con él que,

"...De ordinario el amateur es definido como una inmaduración del artista: como alguien que no puede –o no quiere– elevarse hasta la maestría de una profesión. Pero en el campo de la práctica fotográfica es el amateur, por el contrario, quien asume el carácter de profesional"

(Barthes, 1979: 170).

Anclados en el desconocimiento de esta consideración es como puede entenderse la angustiada incredulidad manifestada al respecto por los propios encargados de administrar y gestionar la política de exposiciones y compra de los fondos fotográficos, frustrados en sus intentos de atraer la atención del pueblo sobre el documento fotográfico español:

"Entonces, como casi hoy en día, la fotografía de creación no gozaba de una reputación y de un mercado que le pudiese conferir un espacio editorial propio ajeno a su aplicación a otros espacios como el periodismo o la literatura. A excepción de los libros de Ortiz Echagüe y poco más, centrados siempre en la difusión del turismo, es difícil encontrar empresas editoriales. Tampoco existían catálogos de exposiciones fotográficas porque éstas apenas se celebraban. (...). Hay que esperar hasta 1963 para que la Dirección General de Bellas Artes publique su primer catálogo de fotografía de autor. Se trata de Otto Steiner que expuso en el Ateneo de Madrid. Después no habrá otro catálogo institucional hasta 1976 con la exposición en Madrid de Miguel Úbeda, celebrada en el MEAC"

(Doctor, 1996: 17).

En primer lugar, si los dirigentes políticos asumen no invertir el pecunio público en exposiciones fotográficas quizás sea debido a que que en nada benefician a la clase política dirigente –para quienes no resulta

rentable tal política de gestión museística–, ni al propio pueblo a quien ha dejado de atraerle un pasado inventado, falso y maquillado por ideologías ya pasadas. Bajo el prurito pictórico de la "intencionalidad artística" se esconden a menudo trasnochadas propuestas en el mundo de la fotografía, que resultan imposible de congeniar con su función fundamental que es la de servir de seguro de la historia viva de un pueblo; ya sea pasada –fotografía documental–, presente –fotografía aplicada–, o futura –fotografía de creación–.

Y en segundo lugar, si cuando finalmente los poderes políticos se deciden a incluir a la fotografía dentro de los circuitos normales de la obra de arte y/o museable lo hacen en 1963, y para respaldar a un autor extranjero, quizás no sea tanto porque esa misma estética de vanguardia no se encuentre en nuestro país, cuanto que por estar seguramente amordazada y maniatada tras la condena de los créditos peyorativos de autoría de anónimos o desconocidos, y bajo unas técnicas que se detienen en la osadía de ensalzar de manera no idealizada el mundo cotidiano e intrascendente de la simple realidad colocada casual –y no casuísticamente–, delante del objetivo de la cámara.

Por todo lo anteriormente dicho, la entrada de la fotografía en los Museos españoles resulta bastante retardada con respecto al resto de los países más desarrollados, produciéndose ésta de forma muy lenta, a lo largo de un proceso que se inició en los ochenta, y que sin embargo alcanza a finales de nuestro siglo su época de mayor desarrollo jamás conocido.

Realmente, el primer maridaje entre fotografía y museo en España se inicia con las colecciones antiguas en el MEAC, y continúa con las nuevas aportaciones de la fotografía de autor contemporánea del Reina Sofía. La primera exposición de Fotografía documentada, pertenece curiosamente a Carlos Saura, siendo director del MEAC Fernández del Amo en 1953¹³. Los primeros fondos fotográficos del Reina proceden de los primitivos Premios Nacionales de Fotografía, que surgen en la década de los setenta, como un ejercicio de autorreorganización de la fotografía española tras su ostracismo de los Premios Nacionales de Bellas Artes, iniciados en la década de los cincuenta. A partir de los setenta, el panorama de la fotografía de autor española entra en otra etapa de reconocimiento y apuesta definitiva por el medio y actualización de sus fondos más antiguo¹⁴. En el MEAC se crea el primer Departamento de Conservación de Fotografía propio en 1984, que queda consolidado a partir de 1987 con la contratación de una Comisión Asesora encargada de seleccionar, organizar y enriquecer el Museo con nuevos fondos:

"Ciento cuarenta y seis años después [de la introducción del daguerrotipo], todavía no existe un Museo de la Fotografía en España; y a duras penas algunos museos, instituciones y

galerías consiguen poner en marcha una actividad continuada en torno a la fotografía. Menos aún, recuperar un patrimonio tanpreciado como el que en casi siglo y medio de existencia ha producido esta manifestación artística. El esfuerzo por evitar su definitiva e irreparable pérdida histórica, debe sacudir en estos momentos la conciencia colectiva de nuestro país, para detener al menos el alarmante deterioro y la evasión de los hitos dentro y más allá de nuestras fronteras, respectivamente. (...) En esta línea de recuperación del pasado histórico de la fotografía, exhibirla, estudiarla, acrecentar de modo continuo los fondos e impulsar todos los aspectos de desarrollo y difusión que ello implique, está y pretende seguir estando el Departamento [de Fotografía] del MEAC"

(Alonso Fernández, 1986) ¹⁵.

En esta política de arraigo de una tradición fotoartística nacional, la Institución que iba a tomar el testigo de la mano del MEAC iba a ser el Centro de Nacional de Arte Reina Sofía (CNARS). A finales de los ochenta inicia el desarrollo de lo que es hoy su Departamento de Conservación Fotográfica, plenamente integrado en la gestión de Museos, con una actividad efervescente volcada en el cuidado, almacenaje y preservación de todos sus registros. Labor que sería felizmente culminada en su primera fase, sobre un fondo de 800 fotografías, en el año de 1998. Estos fondos proceden en su mayoría del anterior MEAC, de los Concursos Nacionales de Fotografía, de diversas exposiciones de fotografía contemporánea (Witkins, Mappelthorpe), así como de donaciones (Colección Cornell Capa), y adquisiciones realizadas por la propia entidad, (caso de la colección Dora Marr) ¹⁶.

Convendría señalar finalmente en el terreno de compras, dos de las más acertadas políticas de adquisición de material fotográfico para uso de colecciones públicas en nuestro país: la que viene siendo llevada a cabo por el Instituto de Arte Valenciano (IVAM), desde finales de los ochenta; así como la más reciente llevada a cabo por el Centro Andaluz de la Fotografía, en Almería (CAF). No hemos de perder de vista que el IVAM abrió sus puertas al público por primera vez en 1987, precisamente con una exposición de Josep Renau, "The American Way of Life", lo que viene a deletrear muy a las claras cuál iba a ser la política que iba a primar esta institución en lo relativo a la conservación, gestión y compra de fondos de arte moderno. Junto a los clásicos europeos y norteamericanos, —desde Eugène Atget, Hippolyte Bayard, Julia Margaret Cameron, Stieglitz y H. Fox Talbot en los orígenes, hasta Alexander Rodchenko, Lisette Model, Irving Penn y Sebastiao Salgado; pasando por Robert Capa, Cartier-Bresson, Walker Evans, Robert Frank, o William Kleim, entre otros—, la colección del IVAM cuenta con lo más sobresaliente de nuestra vanguardia fotográfica nacional —desde Pere Catalá i Pic; Gabriel Cualladó; Niko-

lás de Lekuona; hasta Josep Renau y Joan Fontcuberta, entre otros—.

Todo ello, no es óbice para continuar con una acertada política de conservación de los fondos antiguos almacenados en sus archivos, —todos ellos actualizados, limpios, catalogados y en permanente estado de prevención atmosférica y medioambiental. Son los casos de los depósitos antiguos cedidos por la Real Academia de BB.AA. de San Carlos; la obra contemporánea de Gabriel Cualladó: a cuya obra (personal) sumó su colección (particular); también la colección de los hermanos Mayo; o el depósito en fin, donado por la familia (Enrique) Ordóñez/Falcón (Inés), en 1992. Sin olvidar los premios Hoffmann de fotografía, en los que se puede recoger lo más sobresaliente de la última generación de fotógrafos jóvenes en España.

Archivos y colecciones fotográficas españoles a finales del 2º milenio

A partir de esta constatación, resulta normal el hecho de que el interés por cuidar y mantener a salvo los documentos fotográficos en nuestro país, no se inicie hasta la década de los ochenta, procedente en primer lugar, y de manera más voluntariosa, por parte de los archivos estatales con colecciones fotográficas. De entre éstos, destacan los archivos de la administración central. Aquí, a diferencia de los Museos, la fotografía no asume su papel de imagen de transmisión estética, aunque sí el de una cierta forma de mirar y registrar nuestro pasado.

Mientras que la política museológica obliga a primar el valor artístico y estético de los registros custodiados en sus almacenes; en torno a los Archivos, se tiende hoy a desarrollar una doble política en la concepción de los registros fotográficos: por un lado, se está recuperando el material fotográfico que documentan bienes muebles e inmuebles. Por otro lado, aparecen colecciones fotográficas cuyo valor es el de servir de testimonio del curso de la gestión administrativa del estado. Y por último, se desarrollan las colecciones de fotografías históricas, fruto del trabajo de maestros o de campañas de documentación estatales, cuya consideración —a diferencia de las anteriores—, es eminentemente artístico.

El Archivo que conserva el mayor fondo de imágenes es el **Archivo General de la Administración**. Situado en la localidad madrileña de Alcalá de Henares, se creó con el fin de reunir con carácter documental los fondos fotográficos de la administración pública que habían perdido su vigencia administrativa. Desde 1969, fecha de su creación, ha conseguido recuperar más de un millón de imágenes, procedentes de la gestión estatal, desde 1875 y hasta 1980; esto es, aproximadamente el intervalo por el que España normaliza su situación política interna y se incorpora al tren de las democracias más avanzadas. En sus colecciones podemos encontrar, esa

misma división ya clásica existente entre fotografías anónimas o públicas (documentos), y fotografías de autor o de colección (artísticas). Entre las colecciones de procedencia pública, merecen destacarse las campañas de restauración o intervención en monumentos del Patrimonio Histórico Español; la colección de la Dirección General de Turismo; el archivo del Servicio oficial de Fotografía, en el antiguo Ministerio de Información y Turismo; el de la Dirección General de Regiones desvastadas; y el de la Delegación Nacional de la Sección Femenina.

Por su parte, entre las colecciones de consideración artística recuperadas por este archivo hemos de destacar el voluminoso fondo perteneciente al antiguo Organismo Autónomo de Medios de Comunicación Social del Estado. Entre los medios de información adscritos a lo que se llamó en su día la Cadena de Prensa y Propaganda de la vieja Delegación Nacional, podemos destacar: los diarios "Arriba", "Marca", "El Ruedo", "7 Fechas", "Mundo Gráfico", o "La Esfera"; con obras de fotógrafos como Laurent, Hermanos Mayo, Díaz Casariego, Centelles, o Alfonso, entre otros. De la propia actividad como reporteros de la saga de los Alfonso, el Ministerio adquirió en 1992 otra colección de carácter privado y de valor eminentemente estético.

El organismo con mayor documentación sobre Patrimonio Artístico nacional es hoy sin duda el **Instituto del Patrimonio Histórico Español**, –antes Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (ICRB), de Madrid. El criterio seguido en la catalogación de estos fondos ha intentado en todo momento respetar la plena integración en la colección original de la que procedían las fotografías, pasando así a desarrollar distintos Bancos de Imágenes temáticos o por autor. Entre estos últimos, destacan el Archivo Moreno, con más de 60.000 registros de documentación del patrimonio español en exclusiva; y el **Archivo Ruiz Vernacci**, comprado por el Estado español (O.M. de 14110/1975), para reunir unas 50.000 reproducciones de obras de arte nacional e internacional, realizadas por el taller de J. Laurent, socios y sucesores: Lacoste, Roig y sobre todo el propio Ruiz Vernacci. La obra de Laurent conservada en éste último, se encuentra clasificada en:

- Serie A: Pintura española antigua y moderna.
- Serie B: Escultura, tapices y armaduras.
- Serie C: Ciudades y Monumentos (Cfr; Gutiérrez & Teixidor, 1992).

Por su parte, el **Archivo Moreno** –anteriormente Archivo de Arte español–, fue comprado por el anterior Ministerio de Educación y Ciencia en diciembre de 1951, a los herederos del fotógrafo Mariano Moreno, cuyo estudio se encontraba en la Plaza de las Cortes de Madrid. Sus fondos surgieron de las grandes exposiciones realizadas por la Asociación de Amigos del Arte, así como por los trabajos que el propio Moreno desempeñó para la Junta de Icono-

grafía Nacional. Esta labor aparece documentada en registros de distintos formatos que van desde el gran formato de 9 x 12 cm, hasta el formato medio de 4 x 6 cm, sobre vidrio y otros soportes flexibles.

Una simbiosis de ambos archivos son los **Fondos del Palacio Real**, depositario conjunto de parte de la obra de J. Laurent, y sobre todo de su colega británico Ch. Clifford. La obra de este último es estructurada en álbumes que él mismo preparaba, listos para la venta en forma de recuerdos o tarjetas postales. En Madrid, aparecen documentados los siguientes álbumes temáticos:

Primer Bloque: "*Vistas Fotografiadas de la Alameda, del Palacio de Madrid, del de Guadalajara, y de la casa de los Mendoza en Toledo*"; Y, –"*Monumentos erigidos en conmemoración del restablecimiento de S.M., y la presentación de S.A.R. la princesa de Austrias en el Templo de Atocha*", –ambas de 1852.

Segundo Bloque: "*Vistas de Toledo y Extremadura*"; "*Viaje a Valladolid e inauguración del Puente Príncipe Alfonso*"; y "*Viajes a la prensa y demás obras de Isabel II*". Fechadas las tres en 1858.

Tercer Bloque, y último: los fondos que documentan los "*Viajes de su A.R. por Alicante, Baleares y Barcelona*"; así como al sur, "*Viajes por Andalucía, y Murcia*". Éste último es el fondo más numeroso (150 imágenes), y están datados al final de la vida de Clifford en 1862, un año antes de su propia muerte. Los soportes preferidos por el fotógrafo seguirían siendo las placas de cristal 9 x 12 cm, y las de gran formato las más usadas¹⁷. Y en cuanto a las técnicas, éstas evolucionaron desde el Papel encerado y la Placa Húmeda al colodión, hasta los papeles de citrato y de bromuro de plata.

Con respecto a la obra de Laurent merece destacarse su campaña sobre la inauguración de la línea férrea Madrid, Zaragoza y Alicante. Regalado posteriormente a la Reina Isabel II, y finalmente legado para el patrimonio del Palacio Real. Entre sus fondos se encuentran además, la colección de álbumes de Clifford sobre los viajes de la Reina, y la colección reunida por el propio Alfonso XIII, relativa a la 1ª G.M.¹⁸.

Pero el archivo más completo y prolijo, –que reúne junto a las imágenes de la Guerra Civil, o la obra de fotógrafos como Clifford, Laurent, Nadar, Amer o el propio Moreno, fotografías de la gestión estatal y clerical–, es el **Archivo Histórico Nacional**. Aparecido en 1866 con el claro objetivo de conservar la documentación relativa al clero y a la administración eclesiástica tras la aplicación de las medidas desamortizadoras del diecinueve español, pronto ampliaría su cupo para incluir entre sus fondos cada vez más información procedente de la Administración laica, hasta abarcar hoy día a distintas colecciones de carácter privado o "contemporáneas". Sus fondos se encuentran repartidos entre distintas secciones, en Madrid, Salamanca y Toledo.

A ellas, hay que añadir las donaciones y adquisiciones contemporáneas de fotógrafos de renombre como son: la reportera Kati Horn; el fotógrafo hispanista Robert Capa; o la colección Louis Deschamps. Una colección sin duda muy original, extensa y variopinta que abarca desde los tiempos de la arqueología fotográfica hasta nuestros días, es la que se encuentra alojada en La Biblioteca Nacional. Organismo sin duda pionero en nuestro país, por cuanto las tareas de clasificación y preservación fotográfica en esta entidad fueron iniciadas ya en 1988. Sus más de 600.000 registros sobre papel dedicados a la Fotografía han sido clasificados entre: Libros de Fotografía. Libros con Fotografía; y por último Fotografías sueltas. De entre éstas, aparece documentada la obra de fotógrafos como Kaulak (el ya referido Antonio Cánovas, cuyo estudio se encontraba en el nº 4 de la Calle Alcalá); o los Amer y Ventosa, entre otros.

A todo lo anterior, hemos de sumar en esta misma línea de recuperación y catalogación de fondos de gran trascendencia histórica, que vienen llevándose a cabo en la misma ciudad de Madrid, la Fototeca del CSIC, "Diego de Velázquez", con unos importantes fondos de reproducción de arte y arquitectura española e iberoamericana, realizadas entre otros por el profesor Diego Angulo.

El obligado contrapunto a la capital del reino, se sitúa sobre todo en el amplio y extenso panorama que podemos encontrar igualmente en Barcelona. Junto al Archivo Fotográfico de Cataluña; el Archivo de la Ciudad de Barcelona; o el Museo Frédéric Marés, por citar los casos más sobresalientes, destaca el Arxiu Mass. Su origen (desarrollado de forma paralela al de la Real Sociedad de Madrid), se localiza en el año de 1900, siendo su fundador Adolfo Mass Hiniesta, intelectual barcelonés muy vinculado a las vanguardias y a la ideología modernista. El registro nº 1, es la casa Amatller (Puig y Cadaf), que junto con la casa Lleó y Morera (Domenech y Montaner), y la casa Batlló (Gaudí), configuran la famosa manzana barcelonesa de la discordia, en el Paseo de Gracia. Sede hoy del Archivo, e integrado desde 1941 en las dependencias del Instituto Amatller de Arte Hispánico. Aquí se custodian, junto a los 200.000 registros originarios del propio Arxiu Mass, los 100.000 registros negativos procedentes de los hermanos Guidol; así como 50.000 registros positivos del fotógrafo Vicente Moreno. Lo que le convierte en la mejor fuente de información e investigación de todos los archivos fotográficos centrados en el patrimonio artístico e iconográfico nacional.

Asimismo, para el caso de la Comunidad Andaluza, es obligada la consulta de la encuesta efectuada por el Archivo Municipal de Sevilla sobre el conjunto de colecciones fotográficas residentes en las ocho capitales¹⁹. A partir de ella se constató un variado y amplio abanico de colecciones existentes, de entre las que destacan por ser las más antiguas: la colección del Archivo Municipal de Granada (cuyos primeros fondos documentados ya en 1854, abarcan fotografías de José Miguel Castillo Higuera, Carmen Grana-

dos, J. Laurent, A.J. Conte, entre otros). así como la colección del Patronato de la Alhambra, también en Granada; o incluso las que cobija el Centro de la Tecnología de la Imagen, en la Universidad de Málaga (con fondos que abarcan desde 1860 hasta 1893).

En cuanto a colecciones de nuestro siglo en nuestra comunidad, merecen destacarse los fondos de fotografía arqueológica recopilada por la familia Bonsor en Mairena del Alcor; (recientemente estudiada por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico)²⁰; así como las colecciones fotográficas del General Primo de Rivera, y la de las familias Quijano y José López (todas éstas en el Museo Histórico de Jerez).

Mención aparte merece la joven colección del Centro Andaluz de la Fotografía, más centrada en registros de creación de artistas contemporáneos nacionales, –desde Toni Catany, Manuel Falces, hasta Ouka Lele y Chema Madoz, entre otros–. Sin por ello desestimar las colecciones ya clásicas referidas a la propia Comunidad Andaluza, como son: las Fotografías de la Andalucía del siglo XIX, de J. Laurent & Cía; así como las del grupo AFAL, el más representativo grupo contemporáneo andaluz. Junto a ello, viene desarrollando una interesantísima línea de recuperación de exposiciones itinerantes de colecciones de fotografía antiguas, entre las que pueden citarse la desarrollada en torno a Nadar, en octubre de 1995, así como la más reciente celebrada con motivo de las Campañas desarrolladas por las Misiones Heliográficas, para la documentación patrimonial de las pirámides egipcias, así como de otros bienes patrimoniales pertenecientes al antiguo territorio colonial francés. En esta misma línea de recuperación de clásicos de la historia de la fotografía, destaca con singular relevancia la célebre colección de 120 fotografías dedicadas a rememorar la esencia del patrimonio fotográfico estatal, bajo el sugestivo título de *"Las fuentes de nuestra memoria española en el siglo XIX (I, II y III)"*, publicados por la editorial Lunweg, en estrechísima colaboración con Publio López Mondéjar; desde 1992 y hasta 1996.

Por último en la ciudad de Sevilla destaca la labor de digitalización emprendida tanto en el Archivo de Indias, así como sobre el recién historiado fondo de los pioneros del fotoperiodismo andaluz, –los maestros José Serrano e hijos (Francisco y Manuel y Juan José), Ángel Gómez Beades "Gelán", Serafín Sánchez Rengel, y Cecilio Sánchez del Pando–. Colección que ha sido objeto de una encomiable labor de análisis documental y conservación preventiva, a cargo de la Hemeroteca Sevillana.

A partir de unos fondos cuyo inventario total se desconocía, se llegó en una primera fase de actuación de urgencia a superar el centenar de registros custodiados, limpios saneados y archivados, listos para su documentación informática. Hoy con sus más de 16.000 unidades duplicadas sobre positivos, y con más de 7.000 imágenes catalogadas y volcadas sobre soporte digital de disco óptico, representa una experiencia única sin precedentes en nuestra comunidad.

Fuentes documentales

Bibliografía

- AA.VV. (1999): *Bellezas de España*. (12 vol.). Madrid: Plaza & Janés.
- AA.VV. (1996): *Libre blanc del patrimoni fotogràfic a Catalunya*. Coord: Zelich, Cristina. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- AA.VV. (1995): *Fototeca digital del Patrimoni Històric*. Ministerio de Cultura. Subdirección General de Información e Investigación en Técnicas de Conservación y Restauración. Madrid, ICRBC.
- AA.VV. (1989): *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: guía inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ediciones El Viso, Ministerio de Cultura.
- AA.VV. (1984): *Madrid: ayer y hoy. Fondo documental del Archivo Ruiz Vernacci*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Ministerio de Cultura. Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis (Coord, 1986): *La fotografía en el museo*. Madrid: Catálogo del Museo Español de Arte Contemporáneo MEAC: 09/12/85 - 12/01/86.
- BARNOUW, Erik (1974): *El Documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- BRAOJOS GARRIDO, A. (1993): Metodología para el tratamiento de la documentación fotográfico-periodística como instrumento de la Historia. La experiencia sevillana. En: *IIª Jornadas archivísticas: la Fotografía como fuente de información*. (Pp, 141-150). Dptº provincial de Huelva, 04/10/93.
- COLOMA MARTÍN, I. (1986): *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*. Málaga: Colegio de Arquitectos. Col, Arte y Arquitectura.
- DOCTOR RONCERO (Coord, 1996): *La Fotografía publicada: análisis de la edición fotográfica contemporánea en España*. IIIª Jornadas de Estudio. Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural. Consejería de Educación y Cultura de la CAM.
- DORRONSORO, Josune (1980): *Significación histórica de la fotografía*. Caracas: Edit, Equinocio. Universidad Simón Bolívar.
- GERNSHEIM, Helmut & Alison (1966): *Historia de la fotografía: de la cámara oscura a los comienzos de la era moderna*. Barcelona: Ediciones Omega, 1967.
- GUTIÉRREZ, A. & TEIXIDOR, C. (1992): *El Archivo fotográfico Ruiz Vernacci: fondos y metodología de conservación*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de BB.AA.
- HEREDIA HERRERA, A (1993): La Fotografía y los archivos. En: *IIª Jornadas archivísticas: la Fotografía como fuente de información*. (Pp, 7-16). Dptº provincial de Huelva, 04/10/93.
- REAL SOCIEDAD FOTOGRÁFICA (1996): *50 años de fotografía española: 1900-1950*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- RIEGO, Bernardo et alli, (1997): *Manual para el uso de archivos fotográficos*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- TUÑÓN de LARA, M. (1981): *Medio Siglo de Cultura Española: 1885-1936*. Barcelona: Bruguera. Col, Libro Blanco.

Algunas direcciones web-site de interés en la red

Archivo Fratelli Alinari:
<http://www.firenze.net/alinari/>

Archivo Mercenary:
<http://www.hovasse.demon.co.uk/>

Centro de Arte Fotográfico:
<http://www.photography.org/>

Centro Internacional de la Fotografía:
<http://www.icp.org/>

Fox Talbot Museum, Inglaterra:
<http://www.r-cube.co.uk/fox-talbot/>

George Eastman House, Rochester (New-York):
<http://www.eastman.org>

Maison Européenne de la Photographie, París:
<http://pictime.fr/maison-europeene/>

Museo Fotográfico de California:
<http://www.cmp.ucr.edu>

Museo Francés de la Fotografía:
<http://www.arkham.be/photo/>

Museo Nacional de Fotografía, Cine y Televisión:
<http://www.nmsi.ac.uk/nmpft/>

MoMA, Museum of Modern Art, en Nueva York:
<http://www.moma.org/menu.html>

Programa de Conservación IFLA:
<http://www.gopher://marvel.loc.gov>

Real Sociedad Fotográfica Española:
<http://www.redestb.es/csim/rsf/>

Servicios Fotográficos de la Fundación Smithsonian:
<http://photo2.si.edu>

Sociedad Fotográfica Histórica de Canadá:
<http://web.onramp.ca/phsc/>

Sociedad Americana de Fotografía Histórica:
<http://www.superexpo.com/aphs>

Notas

1. En 1978 la Editorial norteamericana Dover publicaba, en colaboración con el Museo Internacional de la Fotografía y la George Eastman House, un exhaustivo catálogo con un índice completo de sus fondos, acompañado de una triple ficha de obras, títulos y autores, a cargo de Marianne Margolis. Esta colección de fotografías resulta hoy de inevitable referencia para investigadores, conservadores y documentalistas de material fotográfico.
2. La fotografía en cuestión, era la imagen de las manos de Georgia O'Keeffe, realizada por su marido Alfred Stieglitz en 1920.
3. En esta obra, podemos ver, tras un primer esfuerzo dedicado al estudio del origen del medio a partir de los distintos procedimientos técnicos que lo hicieron posible, —desde el papel, el metal, el vidrio, y hasta la película—, un desglose de la historia contemporánea de la fotografía centrada en la vinculación de unos géneros —técnicos— y unos autores —artísticos—.
4. Fue Gersheim quien establece el año de 1826 como fecha definitiva para datar el documento fotográfico más antiguo que ha llegado hasta nuestros días. Anteriormente se creía que era otro Punto de Vista de Niepce, "La Mesa Puesta", el documento más antiguo, perteneciente a 1822; pero el propio Gersheim se encargaría de refutar tal suposición, demostrando que pertenecía a 1826. No obstante, este debate desgraciadamente se ha hecho huero, pues éste último "Punto de Vista", se perdió misteriosamente en una macroexposición organizada precisamente por la Sociedad Francesa para la Fotografía.
5. Existe traducción española en: Museum Ludwig Colonia: "La Fotografía del sigloXX".
6. Su primera publicación tuvo lugar en 1981 y, desde entonces, el cargo de redactor jefe lo ha desempeñado Gilles Mora; estando integrado en la actualidad su comité de redacción por Jean-C. Lemagny, Claude Nori, Denis Roche, Jean Arrouye, Jean W. Kemp y Patrick Roegiers. Para consultar las relaciones que se producen entre Fotografía e Historia, consúltese el número monográfico dedicado a este tema y publicado en 1981, con el título, "Quelle Histoire la Photographie!", N°3. Con artículos de especial interés para el cambio de giro epistemológico producido en el panorama de la fotohistoria internacional: Beaumont Newhall: "150 Ans d'Histoire de la Photographie" (Pp, 5-9). J-Claude Lemagny: "L'Historien devant la Photographie: un Itinéraire", (Pp, 10-22). Bruno Cay, "Notes pour une Histoire de la Photographie", (Pp, 27-34). De André Rouillé, "Pour une Histoire Social de la Photographie du sic XIX Siècle", (Pp, 35-38). De Angelo Schwarz, "Photographie au Siècle XIX et Méthode Historique", (Pp, 39-42). Al final de este mismo número, una entrevista mantenida con Ruggero Romano y realizada por el propio Angelo Schwarz con el título, "Histoire et Photographie Historiens et Photographers", (Pp, 43-48).
7. Entre las revistas de discusión de temas históricos y estéticos del medio, merecen recordarse, "Afterimage", en USA; "European Photographie", en Alemania; "Rivista di Storia e Critica della Fotografia", en Italia; sin olvidar claro está a los "Les Cahiers de la Photographie", ya comentados, que junto a los "Cahiers du Cinéma", y los "Cahiers de la Publicité", aglutinará en torno suyo en Francia, a los máximos especialistas en el estudio de la imagen producida por las nuevas industrias audiovisuales —desde el cartel hasta el cine, pasando por la moda y la fotografía.
8. El propio rey Alfonso XIII concedería al sitio el rango de Real Institución.
9. Véase nuevamente en este punto, el catálogo de la exposición que se le dedicó en el mes de abril de 1999 al fotógrafo Albert London, en el Hotel Sully de París (abril/99).
10. Véase sino de nuevo, la Exposición y el Catálogo que la Fundación la Caixa ha editado con ocasión de su reciente exposición, titulada: "La Fotografía Pictorialista en España: 1900-1936". Donde el recorrido historiofotográfico efectuado, —además de coincidir con unas fechas muy significativas para nuestra cultura estética dominante—, viene a dar la vuelta a la concepción artística de estas fotos, que se nos muestran ya no tanto por lo que de novedoso y original aportan, cuanto que por lo significantes y documentales nos resultan hoy, con toda su carga de testimonio patrimonial y político de un pueblo y de una época.
11. La más importante fuente de información sobre la obra de José ortiz-Echagüe se encuentra depositada en el archivo fotográfico de la Universidad de Navarra.
12. Ahora puede verse más allá de cualquier lectura de ánimo de lucro, el gesto amoroso en la intención de la fotógrafa neyorquina Berenice Abbott (ayudante de laboratorio por otra parte del propio Man Ray), comprando cuantos registros fotográficos consigue de la obra de Eugène Atget.
13. Muy recientemente, ha tenido lugar en nuestra ciudad, una segunda muestra fotográfica de este cineasta, en el edificio de las Atarazanas en Sevilla, organizada por el Centro Andaluz de la Fotografía (CAF). (Sevilla, Mayo/99).
14. Resulta de una valentía encomiable, la decisión del mismo al rechazar una colección de bromóleos de Joaquín Pla Janini, muy acorde por otra parte, con una lógica museológica adscrita desde los inicios a unos criterios de renovación y de apuesta clara por una saneada política de adquisiciones y compra de una nueva fotografía.
15. En torno al primer Daguerrotipo al que alude Luis Alonso Fernández, en su exiguo comentario al catálogo de la Exposición que el MEAC celebra, con objeto de homenajear la definitiva reconciliación entre el Museo y la Fotografía en España, nos encontramos las mismas luchas de apropiación de adelantos teóricos que aparecen en cada país. Según algunos historiadores, este primer daguerrotipo sería realizado en Barcelona el 18 de noviembre de 1839; a cargo de los catedráticos Mariano de la Paz Graells, conjuntamente con los hermanos Camps, Juan María y José. Para otros, el primer daguerrotipo fue realizado unos días antes —el 10 de noviembre del treinta y nueve—, y se debería a Tomás Alabern.
16. Acompañando esta política de adquisiciones y compras de material fotográfico contemporáneo, el Museo se ha encargado de desarrollar una voluminosa bibliografía dedicada a catalogar cada uno de sus ingresos. El último catálogo monográfico, ha salido en febrero de 1999, dedicado a las 250 imágenes tomadas por Robert Capa durante la guerra civil española, en poder de su hermano Cornell, y donada por éste finalmente a la entidad. Cf: MNCARS (1999): "Capa: cara a cara. Fotografías de Robert Capa sobre la guerra civil española." Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
17. Formato éste que coincide con el tamaño original de las primeras "Cartas Postales", y que ha llegado inclusive a perpetuarse hasta nuestros días en la industria fotográfica por medio del tamaño estándar de la foto familiar de consumo masivo.
18. La labor de intervención y restauración llevada a cabo sobre estos fondos puede ser contemplada en la exposición que recientemente se mostraba al público en la primavera/verano de 1999, en el mismo escenario del Palacio Real de Madrid.
19. La encuesta, realizada entre 1992 y 1993, se llevó a cabo sobre 340 instituciones públicas (163 Bibliotecas; 89 Museos; 45 Archivos; 23 Periódicos; y 16 Gabinetes de Prensa), de las que sólo 45 pudieron responder con responsabilidad a las más elementales cuestiones relacionadas con unas condiciones mínimas de garantía de conservación y actualización de sus fondos.
20. Véase el catálogo que el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), le dedica con ocasión de un estudio monográfico sobre un Proyecto de Museo para la casa donde vivió la última parte de su vida hasta su muerte: "Bonsor y su colección: un proyecto de museo". Sevilla-IAPH, 1994.