



# VNiVERSiDAD D SALAMANCA

**Departamento de Historia del Arte / Bellas Artes**  
**Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología**

**LA FOTOGRAFÍA QUÍMICA EN LA ERA DE LA IMAGEN DIGITAL.  
ARTISTAS Y PRÁCTICAS EN EL CONTEXTO ESPAÑOL (2000-2020).**

Tesis para optar al grado de Doctor presentada por

**Juan Antonio Gil Segovia**

Director:

**José Luis Pajares Gómez**

Tutor:

**José Vicente Luengo Ugidos**

**Salamanca**

**2021**





# VNiVERSiDAD D SALAMANCA

Departamento de Historia del Arte / Bellas Artes  
Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología

**La fotografía química en la era de la imagen digital.  
Artistas y prácticas en el contexto español (2000-2020).**

Tesis para optar al grado de Doctor presentada por  
**Juan Antonio Gil Segovia**

Director:

**José Luis Pajares Gómez**

.....

Tutor:

**José Vicente Luengo Ugidos**

.....

**Salamanca**

**2021**





*A Clarabel*



## **AGRADECIMIENTOS**

Ha pasado mucho tiempo desde que empecé esta investigación, es este un proyecto al que he dedicado un considerable esfuerzo y que ha pasado por varias fases. Mientras estas se iban sucediendo ha habido varios altibajos, salpicados por crisis y satisfacciones. Puedo decir que he transitado por un camino en el que nunca me he sentido solo y quiero mostrar mi mas profundo agradecimiento a las personas que me han acompañado:

En primer lugar, a mi familia, muy especialmente a mis padres, por su cariño y comprensión. Nada sería posible sin ellos.

En segundo lugar, quiero dar las gracias a José Luis Pajares Gómez y a José Vicente Luengo Ugidos, Director y Tutor de este trabajo respectivamente, por la excepcional labor que han desempeñado, por sus consejos y observaciones, así como por su infinita paciencia.

Del mismo modo, quiero reconocer expresamente las aportaciones de todos y todas los y las artistas que, siempre con extrema amabilidad, han respondido a mis preguntas en las entrevistas que he realizado durante estos años, ya fuera en persona, por teléfono o a través del correo electrónico. En este sentido, me gustaría agradecer especialmente el que algunos/as de ello/as me hayan abierto las puertas de sus estudios, permitiéndome acceder a la intimidad de su espacio creativo.

También quiero mostrar mi gratitud al personal de las bibliotecas de la Universidad de Salamanca, al de las bibliotecas públicas de la Junta de Castilla y León y al de las facultades de Ciencias de la Información y de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, por el trato siempre amable y por el eficiente trabajo en la gestión de sus fondos, los cuales han sido una valiosísima referencia para esta investigación.

Por último, mi agradecimiento más especial es para mi pareja, Clara Isabel Arribas Cerezo, porque ha estado a mi lado cada uno de estos días, ayudándome y apoyándome desinteresadamente. Sin ella este trabajo sencillamente no habría sido posible.



## ÍNDICE:

Resumen.....	14
Palabras clave .....	14
Abstract.....	15
Key words .....	15
1. CAPITULO I: INTRODUCCIÓN .....	17
1.1. Introducción.....	18
1.2. Definición del tema .....	22
1.3. Objetivos e hipótesis.....	28
1.4. Criterios .....	35
1.5. Justificación.....	37
1.6. Viabilidad del tema.....	41
1.7. Metodología.....	46
2. CAPITULO II: CONTEXTUALIZACIÓN .....	49
2.1. Características principales .....	50
2.1.1. Un tema de reciente aparición.....	50
2.1.2. Marco geográfico y temporal .....	57
2.1.3. El condicionamiento de la mediación técnica .....	72
2.2. Arte y fotografía .....	80
2.3. Breve panorámica del estado de la cuestión.....	94
3. CAPITULO III: DISCUSIÓN GENERAL .....	111
3.1. Problemas terminológicos .....	112
3.1.1. Fotografía química .....	114
3.1.2. Fotografía digital.....	121

3.1.3.	Posfotografía .....	130
3.2.	La cuestión tecnológica .....	146
3.2.1.	El determinismo tecnológico.....	148
3.2.2.	Los medios muertos y la arqueología de los medios.....	159
3.2.3.	La resistencia creativa .....	172
3.2.4.	La novedad de los nuevos medios.....	186
3.3.	Fotografía química e imagen digital.....	198
3.3.1.	Similitudes entre fotografía química e imagen digital .....	201
3.3.2.	Diferencias entre fotografía química e imagen digital.....	214
3.4.	Fotografía y pintura .....	229
4.	CAPITULO IV: ARTISTAS Y PRÁCTICAS .....	261
4.1.	Notas sobre fotografía en España I (1939-1999).....	262
4.2.	Notas sobre fotografía en España II (2000-2020) .....	287
4.3.	Artistas y prácticas .....	307
4.3.1.	Albert Alcoz .....	315
4.3.2.	Julio Álvarez Yagüe .....	317
4.3.3.	Carla Andrade .....	319
4.3.4.	Israel Ariño.....	323
4.3.5.	Juan Baraja .....	325
4.3.6.	Carlos Barrantes .....	327
4.3.7.	Luis Baylón .....	331
4.3.8.	Sergio Belinchón.....	335
4.3.9.	Leonor Benito de la Lastra .....	339
4.3.10.	Manuel Brazuelo .....	345
4.3.11.	Javier Campano .....	347

4.3.12.	Vari Caramés .....	350
4.3.13.	Ramón Casanova .....	354
4.3.14.	Juan Manuel Castro Prieto.....	356
4.3.15.	Toni Catany .....	361
4.3.16.	Tomy Ceballos.....	364
4.3.17.	Eduardo Cortils.....	366
4.3.18.	Alfonso de Castro .....	369
4.3.19.	Estela de Castro .....	373
4.3.20.	Iosune de Goñi.....	375
4.3.21.	Juan del Junco.....	378
4.3.22.	Javier Esteban .....	383
4.3.23.	Lluís Estopiñan .....	385
4.3.24.	Isabel Flores.....	390
4.3.25.	Fotolateras .....	392
4.3.26.	Ferran Freixa .....	397
4.3.27.	Alberto García-Alix .....	399
4.3.28.	Jordi Gual .....	405
4.3.29.	Martí Llorens .....	407
4.3.30.	Diego López Calvín.....	410
4.3.31.	Chema Madoz.....	414
4.3.32.	Óscar Molina .....	419
4.3.33.	Xavier Mulet.....	424
4.3.34.	Isabel Muñoz .....	426
4.3.35.	José Luis Pajares.....	428
4.3.36.	Cristina R. Vecino .....	433

4.3.37.	Aleydis Rispa.....	437
4.3.38.	Alfredo Rodríguez .....	440
4.3.39.	Txema Salvans.....	445
4.3.40.	Unai San Martín .....	449
4.3.41.	Manuel Sendón.....	451
4.3.42.	Manuel Sonseca.....	455
4.3.43.	Antonio Tabernero.....	459
4.3.44.	María Tinaut .....	461
4.3.45.	Juan Ugalde .....	467
4.3.46.	Manuel Vilariño.....	473
4.3.47.	Darío Villalba .....	476
4.3.48.	Blanca Viñas.....	483
4.3.49.	Luis Vioque .....	486
4.3.50.	Ramón Zabalza .....	488
4.3.51.	Iniciativas y otros artistas .....	492
	CONCLUSIONES .....	517
	BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS .....	533
	RELACIÓN DE IMÁGENES .....	587
	ANEXOS .....	607
	ANEXO I.....	610
	ANEXO II.....	631
	ANEXO III .....	632





## **Resumen**

La fotografía, en el ámbito de lo puramente formal, tal y como la entendíamos hace tan solo unos años, era inequívocamente la conjunción de elementos ópticos y mecánicos junto con procedimientos químicos. Sin embargo, al menos desde la década de 1970, se viene trabajando en medios digitales para la obtención de fotografías, una tecnología que ha alcanzado su madurez en los primeros años del siglo XXI. La aparente colisión entre el procedimiento técnico-químico y el técnico-informático se ha podido notar de manera contundente tanto en lo social como en lo artístico, pasando por lo documental. Para algunos/as el cambio excede lo meramente técnico y es tan radical que comienza a hablarse de “postfotografía”, entrando en una nueva era de la imagen. Sin embargo, en esta nueva época, unos medios no han terminado con otros, creándose relaciones simbióticas entre todos ellos.

Un aspecto colateral a la llamada revolución digital es la nueva consideración de los procesos fotoquímicos; estos no han desaparecido por la aparición de la imagen digital, por mucho que esta circunstancia fuera vaticinada una y otra vez, pero sí han quedado relegados al uso de profesionales y especialistas de algunos ámbitos, entre ellos los del arte contemporáneo. En este caso se va a poner de relieve no solo el uso de fotografía química por parte de algunos artistas actuales, sino la importancia del proceso mismo en la construcción de la imagen.

En el arte contemporáneo, al igual que en otros ámbitos, el impacto de las nuevas tecnologías ha sido notable. Sin embargo, la creación artística es un espacio en el que tienen cabida opciones minoritarias y experimentales. En este caso se aborda la presencia de procesos fotográfico-químicos en la obra de artistas españoles actuales, de manera exclusiva o combinados con procesos digitales.

## **Palabras clave**

Fotografía química, imagen, digital, postfotografía, arte, pintura, medios.

## **Abstract**

Only a few years ago the photography was understood as the 15span of optical and mechanical elements alongside chemical procedures. However, at least since the 1970s, work has been done on digital media for obtaining photographs, a technology that has reached its maturity in the early years of the 21st century. The apparent collision between the technical-chemical procedure and the technical-computing procedure can be strongly noticed in the social, in the artistic and in the documentary. For some people the change is not only technical and is so radical that people are beginning to talk about “postphotography”, entering into a new age of the image. However, in this new age new elements haven’t ended with the others, making symbiotic relations between them.

A collateral aspect of the digital revolution is the new consideration of photochemical processes; they have not disappeared because of the digital image has arrived, although that was predicted again and again, but they are almost exclusively used by professionals and specialists in some areas, including contemporary art. In this case we are going to point out not only the use of chemical photography by some today’s artists, but the importance of the process itself for the image construction.

In contemporary art, as in other areas, the impact of new technologies has been remarkable. However, artistic creation is a space in which minority and experimental options have a place. In this case we deal with the presence of photochemical processes in today’s Spanish artists, in an exclusive way or combined with digital processes.

## **Key words**

Chemical photography, image, digital, postphotography, art, painting, media.



## **1. CAPITULO I: INTRODUCCIÓN**

## 1.1. Introducción

Las cuestiones relativas al mundo de la imagen son numerosas y complejas, lo son ahora, pero lo son desde hace mucho tiempo. Las pinturas rupestres de las cuevas prehistóricas ejemplifican cómo tanto la creación como la contemplación de imágenes han sido cuestiones de importancia capital en el despertar de la conciencia cultural del ser humano como especie. Civilizaciones pretéritas, como los mayas o el antiguo Egipto, desarrollaron intrincados sistemas de comunicación visual, con sus propios códigos y lecturas, así como ritos y celebraciones en los que la imagen jugaba un papel preponderante. Con el paso de los siglos muchas cosas han cambiado, pero la cuestión de la producción de imágenes y su posterior gestión siempre ha estado ahí; del Imperio Romano a las redes sociales, pasando por los regímenes totalitarios del siglo XX. Las distintas creencias religiosas han elaborado discursos propios y han tratado de reafirmarlos posicionándose de determinada manera respecto al ámbito de la visualidad: la Iglesia católica, reaccionando a la reforma protestante mediante un barroco exuberante preñado de proselitismo, o el islam radical, practicando la iconoclasia con reliquias históricas, son distintos ejemplos de ello.

Esta atención continuada hacia los productos visuales es debida a diversos factores; las imágenes se predisponen a innumerables funciones y su recepción, en función del contexto en el que se produzca, está abierta a múltiples interpretaciones, generando tanto fervientes adhesiones como odios irracionales. Dicho esto, no parece sencillo emprender la tarea de investigar sobre aspectos concretos de este ámbito, especialmente si tenemos en cuenta el nivel de concreción que requiere un trabajo académico de este tipo. Sin embargo, el momento actual, caracterizado por la sobreabundancia de imágenes de todo tipo, es una etapa muy interesante para realizar investigaciones en el campo de la estética y permite el desarrollo de múltiples aportaciones desde numerosos puntos de vista: la ciencia, la comunicación o el arte, entre otros.

Las imágenes producidas en siglos pasados, por lo general, han sido estudiadas con bastante profundidad, lo cual no impide que se pueda seguir haciendo, de hecho, podríamos decir que es importante continuar explorando nuestro pasado icónico, pero, del mismo modo, también es necesario comenzar a descifrar nuestro pasado reciente. Esto es algo que se torna urgente en el momento presente, a la vista de la velocidad vertiginosa con la que se suceden las novedades tecnológicas y su correlativo impacto social. Actualmente, la conectividad ilimitada, los dispositivos multitarea, la sobreabundancia de información o los avatares virtuales forman parte natural de la vida de millones de personas, para los cuales conceptos como realidad, identidad o tiempo significan algo muy distinto a lo que suponían para generaciones anteriores. En este contexto, la elaboración, distribución y recepción de imágenes también ha cambiado radicalmente, introduciéndose importantes novedades y modificando el panorama previo.

En los primeros años del siglo XXI la proliferación de ordenadores personales, teléfonos inteligentes y, en definitiva, la expansión masiva de internet son hechos constatados, así como el auge de plataformas como YouTube o Wikipedia y de redes sociales como Facebook o Twitter. Todo ello ha posibilitado el desarrollo de innumerables proyectos e iniciativas, pero, tras una primera etapa de admiración y adhesión acrítica hacia todo lo digital, resulta necesario cuestionar si todo lo relacionado con esta ya no tan nueva tecnología es positivo. Paul Virilio nos indica que “Frente al objeto técnico, sea el que sea, hay que distanciarse de nuevo. Hay que volverse crítico”<sup>1</sup>, dicho de otro modo: “A medida que la representación se envuelve en algoritmos (los algoritmos de la simulación o los del marketing corporativo) la teoría se vuelve más esencial que nunca”<sup>2</sup>. Estos planteamientos nos incitan a plantearnos ciertas preguntas: ¿Es posible vivir sin estar conectado permanentemente? ¿Las redes nos convierten realmente en seres más sociales? ¿La multiplicación de dispositivos mejora por sí sola la educación o nuestro conocimiento del mundo? ¿El internet que tenemos es el que realmente queremos? ¿internet y la tecnología digital tienen ideología? ¿Existen países desarrollados y

---

<sup>1</sup> Virilio, Paul: *El ciber mundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 35.

<sup>2</sup> Tim Druckery citado en Lister, Martin: “Ensayo introductorio”, en Martin Lister (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 18.

subdesarrollados tecnológicamente? ¿Debemos tirar a la basura todos nuestros dispositivos tecnológicos en el momento que dejen de ser el último modelo? o ¿Dónde terminan estos tras ser presas de la obsolescencia programada? Entre muchas otras.

En los últimos años, mucho tiempo después de que Marshall McLuhan acuñara el término “aldea global”, se ha intensificado el disenso respecto al modelo tecnológico-vital vigente. Recientemente se han publicado en España una serie de títulos que nos invitan a repensar dicho modelo, tales como: “Contra el rebaño digital. Un manifiesto” (Jaron Lanier, Debate, 2011), “El desengaño de Internet. Los mitos de la libertad en la red” (Evgeny Morozov, Destino, 2012), “Memecracia: los virales que nos gobiernan” (Delia Rodríguez, Gestión 2000, 2013), “Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante” (Luciano Concheiro, Anagrama -finalista del Premio Anagrama de Ensayo-, 2016), “La gran adicción: cómo sobrevivir sin internet y no aislarse del mundo” (Enric Puig Punyet, Arpa Editores, 2016), “Fraudebook. Lo que la red social hace con nuestras vidas” (Vicente Serrano, Plaza y Valdés, 2016) “El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital” (Remedios Zafra, Anagrama -Premio Anagrama de Ensayo-, 2017), “Niños sobreestimulados. Cómo educarlos sin dañarlos y protegerlos de los peligros que esconden las nuevas tecnologías” (Alicia Banderas, Círculo de Lectores, 2017), “La nueva edad oscura. La tecnología y el fin del futuro” (James Bridle, Debate, 2020) o “Lo imprevisible. Todo lo que la tecnología quiere y no puede controlar” (Marta García Aller, Planeta, 2020) entre otros. No se trata de desconectar definitivamente de forma masiva, sino de conectar de manera inteligente, podría ser una conclusión común a todos ellos.

Podríamos decir que la relación de cada uno/a de nosotros/as con los medios y respecto a la tecnología es un posicionamiento personal, una definición de cierta parte de nuestra personalidad:

Apostar por una mirada arqueológica en estos tiempos, en los que lo nuevo parece captar completamente nuestros deseos e imaginación, no deja de ser toda una declaración de principios. Lo nuevo, y su ahijada la innovación, se han instalado



como auténtico motor de un ideario del progreso que lo alimenta todo en su voluntad diferenciadora, impulsando estrategias, tácticas y discursos de todo tipo y en todas direcciones (incluyendo las que surgen de las bases, englobadas en el término innovación social). Durante las últimas décadas, la economía política de lo nuevo ha regido el devenir de nuestras culturas inquietas, inscritas en demasiados años de teleologías desacomplejadas. Lo nuevo ocupa un lugar hegemónico en nuestra cultura<sup>3</sup>.

Lo que aquí nos ocupa, en concreto, es un aspecto muy específico de este posicionamiento crítico: es esta una investigación centrada en las posibilidades de supervivencia de procesos fotoquímicos para la elaboración de imágenes en los comienzos del siglo XXI. Más concretamente, es una búsqueda de artistas que utilicen lo que comúnmente se denomina como “fotografía analógica” en lo que, también comúnmente, se ha llamado “era digital” y que desarrollen su trabajo principalmente en el territorio español. No obstante, también se tratará de determinar los motivos de estos usos, porque si es importante conocer quién utiliza estos sistemas, lo es más saber qué motivos existen detrás del uso consciente de medios teóricamente obsoletos en un contexto que incita a lo contrario. Por último, y en menor medida, se buscarán referencias internacionales con el fin de contextualizar y comparar la situación existente en España.

Somos plenamente conscientes de que esta investigación sobre lo “viejo” se realiza ejerciendo cierta fricción con lo “nuevo” (presuponiendo que esta división maniquea sea válida), pero sabiendo que también se genera un dialogo entre ambas cosas, puesto que lo uno y lo otro lo son por oposición mutua:

Las posibilidades creativas de lo nuevo suelen ser descubiertas lentamente por medio de esas formas e instrumentos antiguos que han sido despachados por lo nuevo, pero que, justamente, con la presión de lo nuevo, se dejan arrastrar a un florecimiento casi eufórico<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Alsina, Pau; Rodríguez, Ana & Hofman, Vanina Y.: “El devenir de la arqueología de los medios: derroteros, saberes y metodologías”, *Artnodes*, 21, 2018, p. 2.

<sup>4</sup> Benjamin, Walter: “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989, p. 310.

## 1.2. Definición del tema

Estamos ante una investigación teórica de carácter académico, tal y como muchas otras que se llevan a cabo en los más distintos ámbitos de conocimiento, pero sujeta a una particularidad: la de abordar el análisis de un periodo muy reciente, tanto que llega hasta el momento presente. Esta circunstancia viene dada por el tema objeto de esta investigación, que básicamente es la búsqueda de la respuesta a las siguientes preguntas: ¿es posible utilizar la fotografía química como medio de elaboración de imágenes en el siglo XXI, tras la expansión masiva de la tecnología digital? y, en caso afirmativo, ¿quién lo hace, con qué fines y por qué motivos?

El centro de interés de la investigación es una situación específica, aunque contextualizada dentro de un marco de actuaciones mucho mayor, y por lo tanto compleja, sobre la que, desde nuestro punto de vista, es necesario reflexionar. El trabajo está restringido al medio fotográfico, pero entendiendo este de una manera amplia, abierta e interdisciplinar, con la intención de trazar conexiones con diferentes formas artísticas como la pintura o el vídeo. Los motivos desencadenantes de la investigación son la propia práctica artística y la experiencia personal, explicados ambos con mayor detalle en el apartado dedicado al posicionamiento personal.

La elección de una determinada herramienta o de otra bien distinta puede deberse al azar, a cuestiones económicas y técnicas o a convicciones personales. En el caso que nos ocupa, previsiblemente, vamos a encontrarnos especialmente con este último caso. Esto es debido a que, en la práctica artística profesional, se elige una herramienta concreta para obtener un resultado específico. El virtuosismo técnico hoy en día tiene más que ver con una correcta elección de los medios que con una pericia mayúscula a la hora de utilizarlos. La elección de un determinado medio por convicción personal responde a ciertos matices diferenciadores; con distintas herramientas siempre habrá procesos dispares y se generarán resultados diferentes, cuestiones estas muy importantes en el trabajo de infinidad de artistas.

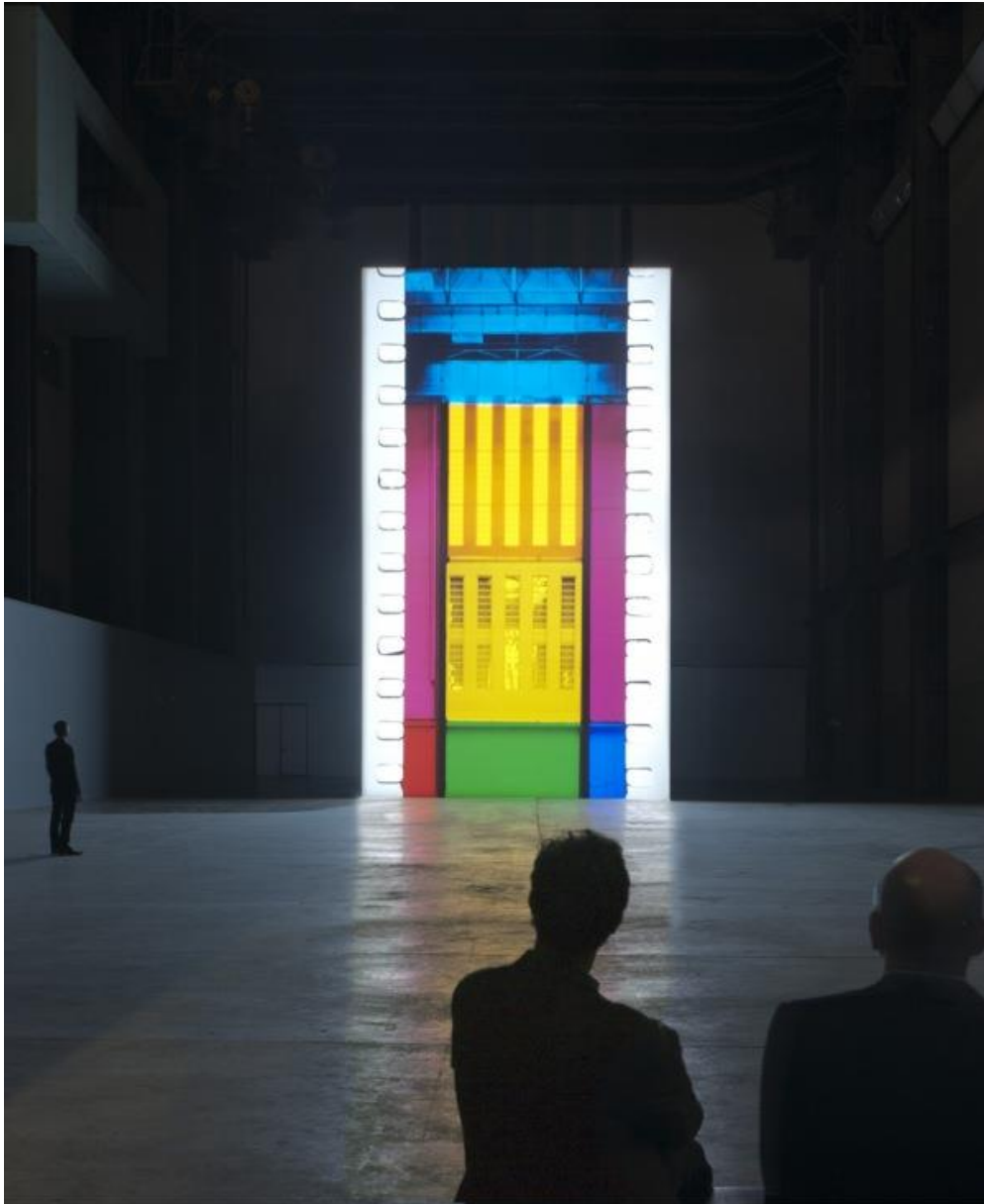


Fig. 1. Tacita Dean: *Film*, 2011, proyección de celuloide, 10'42''. Vista de la exposición *The Unilever Series: Tacita Dean* (Tate Modern, Londres, 2011–2012).

Tacita Dean (1965) es la autora de “Film” (2011), una sucesión de imágenes, de 35 minutos de duración, mostrada en una proyección vertical en la sala de turbinas de la Tate Modern de Londres. La pieza, que dura 10 minutos y 42 segundos, se reprodujo en bucle continuo y muestra imágenes tomadas con su cámara junto a intervenciones manuales (arañazos, pintura) sobre el propio negativo, del cual se muestran las perforaciones laterales (fig. 1). A propósito de esta obra se ha escrito lo siguiente:

la forma de grabar es diferente (si hablamos de imágenes en movimiento): en analógico no tienes margen de error (solo puedes hacerlo una vez, no hay posibilidad de “borrado”), y como máximo puedes capturar once minutos seguidos. Parecerá una desventaja, pero para algunas personas, como Tacita Dean, es simplemente otra forma de trabajar; “es un medio diferente”. Por lo tanto, “mantengámoslo”. Entramos en un terreno filosófico si analizamos las consecuencias de que hoy en día, gracias a “lo digital”, todo se puede borrar, regrabar, manipular, etc...de tal manera que ya no haya espacio para el error, y con el analógico, todo tenía que estar muy bien planificado, preparado y ensayado, ya que el más mínimo fallo no iba a poder ser modificado. ¿Cómo afecta este hecho a nuestra concepción y aceptación del fracaso? ¿Y qué valor tiene ahora el éxito?<sup>5</sup>.

La postura de esta artista inglesa es clarividente en este contexto; la especificidad de cada medio, los matices diferenciadores entre los procesos químico y digital son relevantes para algunos/as artistas. Tan comprensible es que cuando alguien va de vacaciones quiera tomar tantas fotografías como pueda, sin tener que pensar en cambiar el carrete cada 24 o 36 tomas, como que alguien quiera disponer únicamente de 24 o 36 capturas porque esa circunstancia condiciona todos los demás aspectos del proceso creativo. Cuando se habla de sustitución de lo analógico por lo digital no nos estamos refiriendo únicamente al cambio de unos objetos por otros; cambia el tiempo de los procesos, pero tanto el tiempo de las imágenes como el tiempo de los propios objetos también se ve modificado. Existen unos tiempos (de maduración, podríamos decir) insoslayables; lo queramos o no, tanto en el momento previo a la toma de la imagen como el que transcurre entre la captura de la misma y su posterior revelado son distintos en los procesos químico y digital, el tiempo de meditación respecto a la imagen no son iguales.

La base del capitalismo es la renovación constante e ininterrumpida de las mercancías de consumo y esta máxima domina actualmente toda nuestra cotidianidad. Dentro de esta lógica el beneficio económico es el baremo y, por lo tanto, lo que no genera un superávit de carácter crematístico es desechado, el nicho

---

<sup>5</sup> Santos, Juan José: “Tacita Dean: El último rayo verde”, *Arte y Crítica* (en línea), febrero de 2015. Recuperado de <http://www.arteycritica.org/tacita-dean-el-ultimo-rayo-verde/> (última consulta: 4 de enero de 2019).

de mercado que comienza a generar pérdidas es abandonado. “No creo que en la historia del arte ningún artista se haya visto obligado a perder su principal medio de expresión”<sup>6</sup> protestaba Tacita Dean en 2011, incidiendo en un aspecto sobre el que no se reflexiona tan habitualmente, pese a ser algo fundamental: la dependencia de una industria que abastece de materiales y soportes técnicos a los/as artistas. La industria se mueve en la esfera del mercado y la economía, el arte en la de lo poético, lo simbólico y lo trascendental, pero, lo queramos o no, el arte necesita de la industria para materializar sus múltiples discursos.

Pero, más allá de los materiales que ofrece o deja de ofrecer la industria, el trabajo de los/as artistas hoy en día también está sujeto a las normas del capitalismo, concretamente en las del capitalismo cultural. El artista, como productor (tanto de imágenes como de capital intelectual), está “ubicado hoy en día, ya sea por elección o no, dentro del mercado de la industria del entretenimiento”<sup>7</sup>. Esta es una de las consecuencias de un tiempo marcado por las transformaciones, que afectan desde la cultura a la economía, formando casi un único todo:

esto señala un tránsito –que ya es lugar común reconocer- hacia las que se denominan *economías del conocimiento*, economías en las que los procesos de generación de riqueza tienden de manera creciente a centrarse en la producción de conocimiento, cognitiva (y el capitalismo se hace, de hecho, *cognitivo*, cultural). Pero señala al mismo tiempo una transición –no tan evidente- desde las clásicas *economías de comercio y mercancía* (sentenciadas por el intercambio lucrado *de objetos*) a las nuevas *economías de distribución*, economías red, en las que lo único regulable es *el acceso* a los flujos circulantes de cantidades discretas de información, de contenido<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Pollock, Griselda: “Modernidad líquida y análisis transdisciplinar de la cultura”, en Zygmunt Bauman *et al.*, *Arte, ¿líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007, p. 32.

<sup>8</sup> Brea, José Luis: *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, edición en formato pdf de libre descarga modificada por el autor respecto a la primera edición impresa (Barcelona, Gedisa, 2007), 2009, p. 11. Originalmente disponible en [http://www.jose-fernandez.com.es/ediciones\\_cc/c\\_ram.pdf](http://www.jose-fernandez.com.es/ediciones_cc/c_ram.pdf), actualmente disponible en [http://www.jose-fernandez.com.es/wp-content/uploads/2013/06/Cultura\\_RAM-Brea-Jose-Luis.pdf](http://www.jose-fernandez.com.es/wp-content/uploads/2013/06/Cultura_RAM-Brea-Jose-Luis.pdf) (última consulta: 7 de enero de 2019).

Brea continúa: “Ése sería tal vez el mundo de las *mercancías desvanecidas*. El mundo de las últimas cosas, ahora convertidas en *imagen*”<sup>9</sup>, incidiendo tanto en la sobreabundancia de imágenes como en el desplazamiento de estas de lo material hacia lo puramente etéreo:

y en efecto, esas formas fetichizadas necesitarían haberse adelgazado hasta su *anorexia inmaterial*, haberse hecho tan *infradelgadas* como para caber en un escenario totalmente saturado, en el que la oferta habría crecido tanto (...) que su multiplicación habría acabado por ocupar la totalidad del «lugar» del mundo - liquidado todo *espacio liso*, mudo<sup>10</sup>.

No obstante, si bien es cierto que no cabe atisbo de duda en la existencia de la relación entre capitalismo e imagen digital, la cuestión de que esta última “flota evanescente, independiente y desprendida de cualquier soporte”<sup>11</sup>, en la práctica, no está tan claro;

¿qué entendemos por desmaterialización de las imágenes? Hablamos de desmaterialización pero no tenemos ejemplos que nos den a entender que pueda existir una imagen sin un soporte objetual aún cuando su archivo se realice sintetizado a códigos numéricos<sup>12</sup>.

Esto es debido a que, aunque en la actualidad tengamos acceso a un número prácticamente ilimitado de imágenes digitales, estas deben visualizarse a través de un dispositivo tecnológico, un objeto material, al fin y al cabo. Además, aun cabiendo la posibilidad de que dicho hipotético dispositivo se encuentre vacío (no contenga imágenes en su *memoria*, sino que se preste para visualizar las disponibles en internet, por ejemplo), la contemplación de estas imágenes estaría supeditada a la capacidad de los grandes espacios de almacenamiento conocidos como centros

---

<sup>9</sup> Brea, José Luis: *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal, 2010, p. 71.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Brea, José Luis: “Las tres eras de la imagen: la imagen electrónica”, *Exit express*, nº especial quinto aniversario, julio de 2009, p. 90.

<sup>12</sup> García Gil, Fernanda: “Poéticas de desmaterialización y rematerialización de la imagen”, en Fernanda García Gil & Miguel Peña Méndez (Coord.), *Imagen/Imaginario. Interdisciplinariedad de la imagen artística*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2006, p. 72.

de procesamiento de datos (o *data center*). Estos son instalaciones que albergan enormes discos duros en los que se almacena la información de grandes compañías (Facebook, Google). En algunos casos se puede hablar de complejos mastodónticos que comprenden varios edificios y cuya superficie total puede llegar a los 55.000 metros cuadrados<sup>13</sup>. Podría decirse que para que las imágenes digitales floten evanescentes en la nube se deben encontrar todas a la vez el mismo lugar (en el sentido de estar todas almacenadas en el mismo y gigantesco disco duro).

De esta última reflexión se desprende que todas las imágenes están ancladas de alguna forma con lo material. Del mismo modo, podríamos afirmar que en cualquier proceso de elaboración y distribución de imágenes interviene lo material, lo objetual, lo puramente físico. No obstante, es cierto tanto que el entorno natural de la imagen digital es la pantalla (las pantallas, mejor dicho) como que el de la imagen química es el papel (o los papeles: el fotográfico, el de las publicaciones, etc.).

Dentro de esta multiplicidad de formas y soportes se pueden distinguir varias maneras de acercarse a esos procesos de elaboración y distribución de las imágenes, y el hecho de trabajar con medios considerados obsoletos encierra la paradoja de que en el momento presente su uso no es igual (tanto material como conceptualmente) que hace dos, tres o cuatro décadas porque

cada nueva tecnología que aparece tiende no solo a sustituir y usurpar parcelas de las tecnologías anteriores (de las cuales ha partido en lógica evolución), sino que también se permite el lujo de redefinirlas conceptualmente y de poner en tela de juicio la propia naturaleza de sus antecesoras, es decir, la función para la que fueron creadas y también sus límites formales y conceptuales<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> EFE: “Facebook construirá su tercer centro de datos en Europa en Dinamarca”, *eldiario.es* (en línea), 19 de enero de 2017. Recuperado de [https://www.eldiario.es/tecnologia/Facebook-construira-centro-Europa-Dinamarca\\_0\\_603339996.html](https://www.eldiario.es/tecnologia/Facebook-construira-centro-Europa-Dinamarca_0_603339996.html) (última consulta: 16 de febrero de 2019).

<sup>14</sup> Gómez Isla, José: “Introducción. La trama audiovisual ante su complejidad tecnológica, terminológica, metodológica y conceptual”, en José Gómez Isla (ed.), *Cuestión de imagen. Aproximaciones al universo audiovisual desde la comunicación, el arte y la ciencia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, p.13.

### 1.3. Objetivos e hipótesis

La tendencia de los seres humanos a producir imágenes como sistema de comunicación es muy antigua, no obstante, en las últimas décadas el número de imágenes ha aumentado exponencialmente y, aunque no todas tengan un origen técnico, sí es cierto que en la elaboración de la mayoría de ellas ha intervenido la tecnología. La génesis técnica de imágenes tampoco es nada nuevo, ya que abarca una serie de procesos que se conocen desde hace siglos y que, junto con los avances más recientes, forman un amplio elenco de posibilidades que han servido a muy distintos fines a lo largo de la historia. En los comienzos del siglo XXI se produce mayor cantidad de imágenes que en cualquier otro periodo de la humanidad. Desde 1839 el número de fotografías realizadas ha crecido exponencialmente año tras año hasta llegar a nuestros días. Este aumento ¿responde a una mayor necesidad de comunicación por parte del ser humano?, ¿es un crecimiento natural, unido al de las cifras de población? o, en cambio, ¿los dispositivos tecnológicos de nuevo orden han hecho florecer nuevos comportamientos?

Hoy en día se habla del paso de la imagen analógica a la digital, de la transición de una cultura visual a otra. Del mismo modo, hay quien opina que el debate analógico-digital está superado, y lo estaría, quizá, si la fotografía química hubiera desaparecido o si la posibilidad de utilización de ambos sistemas por parte de un/a mismo/a autor/a fuera una práctica normalizada y no una rareza. Sin embargo, hay quien se niega a utilizar técnicas digitales, quien no quiere saber nada de la fotografía química, quien se vale de una u otra en función de qué resultados quiera obtener y quien, en el contexto de sobreabundancia de imágenes virtuales en el que nos encontramos, ha vuelto su mirada con intereses renovados hacia antiguas fotografías en papel como las de los álbumes familiares o las tarjetas postales, por lo que creemos firmemente que no es un debate superado y sobre el cual debemos pararnos a reflexionar.

La fotografía es un medio de representación que se sustenta en una serie de procedimientos técnicos y que responde a una necesidad inherente al ser humano:



poder capturar, conservar y mostrar imágenes de todo tipo de manera relativamente sencilla. Esta cuestión es sumamente importante, puesto que vendría a ser, en cierto sentido, algo similar a lograr detener el tiempo, trastocando con ello las nociones de realismo, memoria, verdad o belleza para siempre. Desde que se diera a conocer públicamente el daguerrotipo, en la Academia de las Ciencias de París en el año 1839, el desarrollo de la fotografía, la expansión de sus límites y el perfeccionamiento técnico han sido procesos imparable que todavía hoy continúan. El paso de la reproducción de la realidad de manera manual a un sistema de carácter técnico-mecánico marcó un punto de inflexión, no ya en el ámbito de las artes plásticas, sino en prácticamente todas las actividades y esferas humanas, puesto que podemos decir que fue una invención que cambió el mundo por completo.

Pero ¿qué características la definen? La fotografía es fruto de la unión de los conocimientos de varias disciplinas, al menos óptica, geometría, física y química. Por lo tanto, la historia de la fotografía puede insertarse en el discurrir histórico tanto de la ciencia como del arte y en ninguno de los casos estaríamos errando. La fotografía, debido a su alto grado de iconicidad, históricamente ha sido utilizada para innumerables usos: arte, ciencia, periodismo, medicina y un largo etcétera. Esta situación, en los albores del siglo XXI, lejos de mitigarse, se ha acentuado: la irrupción de los sistemas digitales de captación, tratamiento y distribución de imágenes son sin duda hechos que marcarán un punto de inflexión en la cultura visual mundial. Esta nueva era se ha gestado, entre otras cosas, a causa de que la imagen fotográfica sufra una expansión sin precedentes; si en los siglos XIX y XX unos pocos producían fotografías para la mayoría, en la actualidad todos hacemos fotografías para todos, la frontera entre productores y consumidores tiende a desaparecer, creándose la figura híbrida del prosumidor, una única categoría que lo engloba todo.

Este nuevo panorama ha generado una profunda crisis de identidad en el seno de la fotografía. En este contexto afloran distintas maneras de entender la representación visual mediante procesos técnicos, existiendo tanto apocalípticos como integrados, así como algunas posturas intermedias. Explorar algunos aspectos de esta poliédrica

situación para arrojar algo de luz en esta crisis de identidad de la fotografía es el objetivo principal de este trabajo. En concreto, esas posiciones intermedias a las que hacíamos referencia son las que más nos interesan, porque probablemente sean las más plurales y abiertas. Se plantea la hipótesis de base de que ambos sistemas (analógico y digital) pueden convivir en armonía, no existiendo motivos, creemos, que nos induzcan a pensar que son antagónicos o incompatibles. La cuestión puede plantearse como una suma de recursos, no como una superposición de funciones.

La mediación técnica que lleva implícita el medio fotográfico hace que debemos prestar atención a la cuestión tecnológica y cómo esta afecta al discurso de la imagen. En este sentido, lo que aquí planteamos es que los dispositivos tecnológicos, más allá de simples objetos productores potenciales de imágenes, son verdaderos generadores de sentido. Sin embargo, no se pretende que esta investigación quede reducida exclusivamente a un estudio puramente técnico. Los textos que hablan sobre fotografía normalmente atienden exclusivamente a su vertiente o bien formal o conceptual, raras veces se funden una y otra vertiente, por lo que en esta investigación se quiere poner en práctica un planteamiento transversal, partiendo de la idea de que son dos caras de una misma moneda y a ambas se debe aludir si se quiere ofrecer un estudio riguroso sobre fotografía. En este sentido es de justicia reconocer que el uso de un dispositivo o herramienta específica condiciona (ya sea de manera buscada o inconscientemente) el resultado, existen determinados procesos que solamente son posibles con la tecnología digital y lo mismo ocurre con la imagen fotoquímica. Pero si realizamos una lectura más profunda, podremos descubrir cómo en la elección de una determinada herramienta de trabajo subyacen otras razones como una tecnofobia (o tecnofilia) militante, la reivindicación de las cualidades y especificidades de un determinado medio (como la imagen latente en la fotoquímica o la transmisión instantánea en digital), así como la recuperación de procesos en desuso desde hace décadas, como si de una investigación de carácter antropológico se tratara.

Textos como “La cámara de pandora. La fotografi@ después de la fotografía” (2010) o “La furia de las imágenes. Notas sobre la Postfotografía” (2016), ambos

de Joan Fontcuberta, teorizan acerca de las posibilidades y las paradojas de la imagen digital. Otros como “El ver y las imágenes en el tiempo de Internet”, de Juan Martín Prada (2018), lo hace principalmente sobre cómo lo digital ha trastocado todo lo relacionado con lo visual y el mundo de la imagen. No obstante, este objeto teórico posee ya un cierto recorrido, pudiendo retrotraernos a referencias como “La imagen fotográfica en la cultura digital” de Martin Lister (comp.), publicado en España en 1997. En este libro se incide en cómo la aparición de la manipulación de imágenes por ordenador transforma el terreno de la fotografía, aunque muestra fundadas reticencias a la hora de hablar de revolución o de novedad radical. La tecnología digital trae consigo otros medios para crear imágenes de apariencia fotográfica, pero sin partir necesariamente de la toma directa de imágenes del mundo real, comenzando a hablar de postfotografía (fig. 2).

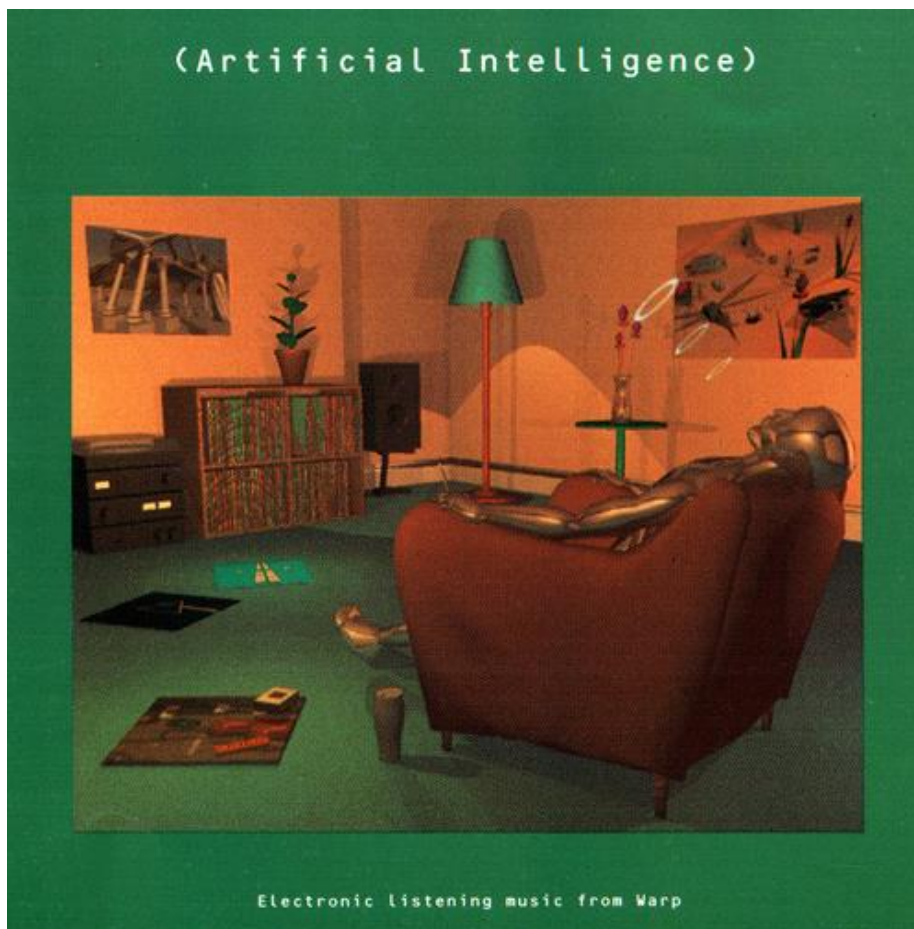


Fig. 2. Varios artistas: *Artificial Intelligence* (detalle), 1992, Sheffield, Warp Records. Imagen digital de la portada: Phil Wolstenholme. Diseño: Designers Republic.

A pesar de estas profundas variaciones (o quizá debido a ellas), en las páginas siguientes se plantea la hipótesis de que en el ámbito del arte contemporáneo se puede dar una serie de comportamientos divergentes respecto a los usos tecnológicos mayoritarios. Los/as artistas, con el paso de los siglos, han ido teniendo a su alcance cada vez un mayor número de herramientas técnicas y, en cada época, siempre ha habido quien ha investigado las posibilidades creativas de los medios más novedosos. En un primer momento, las prácticas artísticas ligadas a los soportes técnicos de reciente creación pueden, y suelen, calificarse como experimentales y/o vanguardistas. No obstante, con el paso del tiempo y debido a la cada vez más constante aparición de novedades técnicas, dichas prácticas pierden su carácter novedoso, convirtiéndose en formas convencionales ampliamente extendidas. Pero no solo eso, esta aparente renovación provoca que cada vez más instrumentos pasen a engrosar el conjunto de “lo obsoleto”, generando, a su vez, un interés por dicho conjunto. Como consecuencia de ello, creemos que el uso de algunas de estas herramientas teóricamente obsoletas puede tener cabida en el contexto del arte contemporáneo. Estos usos, improbables en otros campos, pueden tener su espacio en el ámbito creativo debido a que este se caracteriza, en general, por una mayor flexibilidad y a que se encuentra regido por unas dinámicas muy específicas. Entre ellas podríamos resaltar la del cuestionamiento de la norma y el alejamiento del criterio mayoritario o generalizado, características que forman parte del pensamiento creativo, según expertos en la materia<sup>15</sup>.

En este sentido, creemos que esta corriente tiene presencia en España, al igual que parece suceder en otros países desarrollados. Sin embargo, en este país no se han publicado monografías sobre el tema, como sí ha ocurrido, por ejemplo, en Estados Unidos, lugar donde se publicó “Photography’s Antiquarian Avant-Garde: The New Wave in Old Processes” de Lyle Rexer, en una fecha ya un tanto lejana como es el año 2002. En la presentación de este libro en la plataforma de venta Amazon se puede leer:

---

<sup>15</sup> Torrance, E. Paul: *Orientación del talento creativo*, Buenos Aires, Troquel, 1969, pp. 131-153.

La vanguardia de la fotografía antigua muestra la rebelión total de los fotógrafos contemporáneos contra el advenimiento de la fotografía digital y su reversión a los métodos fotográficos utilizados en el siglo XIX. Estos fotógrafos buscan volver a involucrarse en los hechos físicos de la fotografía, su material y procesos, recurriendo a la historia de la fotografía en busca de metáforas, información técnica e inspiración visual. Los artistas de este volumen son de todo el mundo y utilizan una amplia gama de procesos fotográficos. Entre los artistas y procesos presentados se encuentran los daguerrotipos de Chuck Close [fig. 3], las copias de colodión de Sally Mann, los fotogramas tintados de Jayne Hinds Bidaut, los fotogramas de Shirine Sharif, los dicromatos de carbón [proceso al carbón] de Gabor Kerekes y las copias en tonos plateados de Laurent Millet. Para estos artistas, estos pasos hacia el pasado son una forma de reimaginar y redirigir no solo el objeto fotográfico, sino también el acto de la fotografía misma<sup>16</sup>.

Aunque existe una evidente cercanía con estos planteamientos, es necesario remarcar que no nos alineamos exactamente con una “rebelión total (...) contra el advenimiento de la fotografía digital”. Más bien lo hacemos con la idea de que los medios digitales no tienen por qué sustituir a los analógicos (ni al dibujo, ni a la pintura...), puesto que son diferentes y, por lo tanto, pueden funcionar de manera complementaria. En este sentido, consideramos que negarse a ver los aspectos positivos de la tecnología digital es un error mayúsculo, pero también lo es considerar que absolutamente todos los procesos fotoquímicos de creación de imágenes pueden ser fácilmente sustituidos por los nuevos medios. Por lo tanto, confiamos en que se va a mantener la pluralidad de medios, entre otras cosas porque:

La tecnofobia camuflada de argumento cultural ha demostrado históricamente su corto recorrido, precisamente porque la cultura se alimenta de la tradición, pero también, y muy poderosamente, de la renovación. La aparición de todo nuevo soporte de comunicación ha representado siempre una redistribución de roles con

---

<sup>16</sup> Recuperado de <https://www.amazon.es/Photographys-Antiquarian-Avant-Garde-Processes/dp/0810904020> (última consulta: 8 de octubre de 2019). Originalmente en inglés, traducción del autor.

respecto a los preexistentes, pero casi siempre desde la óptica de la coexistencia, y no de la exclusión<sup>17</sup>.

Esta coexistencia se da, por ejemplo, en procesos híbridos como los negativos (de origen químico) escaneados y tratados digitalmente o en publicaciones como “The Book of Alternative Processes” (Christopher James, 2001), en la que se da cuenta tanto de técnicas del siglo XIX (como la cianotipia o el papel salado) como de procesos digitales de edición de imágenes.



Fig. 3. Chuck Close: *Elizabeth (Murray)*, 2000, daguerrotypy, sin datos de la medida.

---

<sup>17</sup> Cordón García, José Antonio; Gómez Díaz, Raquel & Alonso Arévalo, Julio: *Gutenberg 2.0. La revolución de los libros electrónicos*, Gijón, Ediciones Trea, 2011, p. 17.

#### **1.4. Criterios**

Probablemente ya han quedado patentes los criterios acerca de la temática que se aborda en este trabajo, especialmente en el apartado inmediatamente anterior, en el cual figuran los objetivos que se persiguen, así como las hipótesis que se plantean. No obstante, consideramos oportuno detenernos (muy brevemente) en la experiencia personal del autor que ha terminado desembocando en la realización de esta investigación.

Abordar la tarea de realizar una tesis doctoral supone la elección de un tema, muy concreto y específico, sobre el cual realizar una investigación original y relevante. En el caso que aquí nos ocupa, la opción elegida viene dada por la experiencia personal del propio autor, cuya formación artística (Licenciatura en Bellas Artes en la Universidad de Salamanca) coincidió en el tiempo con los primeros compases del siglo XXI (titulación cursada entre los años 2001 y 2006) y con la popularización de cámaras digitales de cierta calidad a precios asequibles. Esta situación tuvo, como efecto colateral, la paulatina caída en desuso de medios químicos como forma de obtención de imágenes fotográficas, tal y como si ambas formas de producción fueran antagónicas. Aunque si bien es cierto que este proceso comenzó en el siglo XX, siendo ya palpable al final de la década de 1990, no es hasta estos últimos lustros cuando la tecnificación de gran parte de los ámbitos de la actividad humana ha alcanzado una velocidad de vértigo.

Prácticamente sin darnos cuenta, en aquel momento, estábamos viviendo ya en ambientes dominados por las llamadas “nuevas tecnologías” y podríamos rastrear sus consecuencias hasta en la más nimia de las actividades. En un periodo de tiempo asombrosamente corto los medios técnicos de producción de imágenes han pasado a estar dominados en su mayoría por la tecnología digital. En este contexto, un creador abierto a experimentar con los nuevos medios, pero consciente (al mismo tiempo) de las posibilidades de procedimientos manuales y técnicos clásicos, se pregunta si esta coexistencia es posible y si existen otros artistas con planteamientos afines.



El enfoque de este trabajo está condicionado por la creencia en la posibilidad de continuidad de procesos de construcción de imagen relacionados con medios químicos y/o analógicos en el contexto español reciente, así como su relación con otras formas de representación como la pintura. Tal y como estamos reflejando, la experiencia personal del propio autor sirve como detonante para la realización de una investigación, la cual ha transcurrido en paralelo al desarrollo del trabajo artístico del autor (fig. 4).



Fig. 4. Juan Gil Segovia: *Masa*, 2018, acrílico sobre madera y cianotipia sobre papel montado sobre madera, 63 x 50 x 13,5 cm., ejemplar único. Colección Institución Cultural El Brocense, Diputación de Cáceres.



## 1.5. Justificación

Los cambios surgidos como consecuencia de la aparición de la tecnología digital son palpables a todos los niveles y en todas las esferas. En el ámbito genérico de “lo visual”, conceptos como archivo, memoria o verosimilitud han sido profundamente trastocados. En este sentido, aunque es verdad que una fotografía (del tipo que sea) en ningún caso es una transcripción totalmente fiel de la realidad, nunca como ahora la autoridad de la fotografía como documento fidedigno ha estado tan cuestionada. La posibilidad que ofrece el medio digital de manipular una imagen sin dejar ningún tipo de rastro, unido a que no existe una matriz a la que acudir en caso de duda, ha provocado el nacimiento de un tipo de imagen fotográfica que tiene la posibilidad de no servirse directamente en ningún momento de la realidad objetiva.

Aunque, si bien es cierto que se puede constatar la existencia de formas de la fotografía química en la imagen digital (lo que nos impediría hablar de revolución radical), las novedades introducidas por la tecnología digital en el ámbito fotográfico han provocado cambios lo suficientemente importantes como para establecer una comparativa con la situación de la primera mitad del siglo XIX, cuando se popularizaron el daguerrotipo y el resto de los sistemas químico-técnicos de representación. Del mismo modo, en ambos momentos hemos asistido a unas consecuencias similares, entre otras:

- Aumento del número de imágenes producidas
- Merma en la calidad de muchas de estas imágenes
- Importantes cambios en los medios de comunicación
- Entusiasmo generalizado
- Desconfianza por parte de ciertos sectores profesionales e industriales
- Nuevas posibilidades de negocio y nichos de mercado
- Declive de ciertos sectores u ocupaciones
- Nacimiento de nuevos debates éticos

Uno de estos debates éticos, que se produjo en el siglo XIX y que se repite ahora, es “la pérdida de poder del artista como “hacedor de imágenes” en un mundo tecnológico multicultural en el que cualquiera puede crear su propio mundo y difundirlo ampliamente”<sup>18</sup>. Esto supuso, y supone, una redefinición del papel del artista, el cual, en la actualidad, debe ser consciente de la “competencia” existente en lo que ha producción de imágenes se refiere. Por ello, la recurrente idea del artista ensimismado que produce imágenes únicas y hermosas no es, además desde hace tiempo, el único camino a seguir. En este momento quizá sea más necesaria la presencia de el/la artista-investigador/a, capaz de aportar nuevos puntos de vista sobre el presente, el futuro o el pasado. En este sentido, es necesario remarcar que “Los procesos, las técnicas, los métodos sin teoría, son impensables en la investigación artística; la teoría y la práctica no son contrarias, sino complementarias”<sup>19</sup>.

Una de las variantes de el/la artista-investigador/a, y la que aquí nos interesa, es la que relaciona la práctica artística con los medios técnicos, sean estos de reciente aparición o no, dado que “La creación visual discurre por la aparición de nuevos medios y nuevas tecnologías, pero también por la aplicación de nuevos conceptos y nuevos usos de procedimientos olvidados”<sup>20</sup>. En concreto, nuestro interés se centra en artistas interesados/as tanto en esta recuperación como en la pervivencia de procesos que no han llegado a ser olvidados, aunque sí desplazados en gran medida. Este desplazamiento se ha producido por la masiva expansión de las técnicas digitales, sobre las cuales se ha centrado el foco de atención en los últimos años:

en los años noventa comienzan a sentirse los efectos de la revolución tecnológica y las infinitas posibilidades de deconstrucción y manipulación que ofrece la nueva

---

<sup>18</sup> Fernández Martínez, Dolores: “Nacidos bajo el signo de Saturno. Mito y leyenda del artista en la actualidad”, Intervención dentro del grupo ACIS. *Grupo de Investigación de Mitocrítica* (ref. 941730), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 27 de febrero de 2013, p. 2. Recuperado de [https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-34667/20130223\\_Fernandez\\_Martinez\\_Mito\\_del\\_artista.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-34667/20130223_Fernandez_Martinez_Mito_del_artista.pdf) (última consulta: 10 de octubre de 2019).

<sup>19</sup> Meseguer, Rosell: *Luna Cornata. Recetario analógico-digital de los procesos fotosensibles y sus combinaciones pictóricas. XIX-XXI*, Consejería de Cultura de la Región de Murcia-Ediciones Tres Fronteras, Murcia, 2008, p. 15.

<sup>20</sup> Tió, Salvador: “Procesos fotográficos alternativos”, en Joan Costa & Joan Fontcuberta, *Foto-Diseño*, Barcelona, CEAC, 1988, p. 150.

era digital (...). Los ordenadores de nueva y novísima generación han venido a romper bruscamente los viejos convencionalismos técnicos de representación visual. Algunos temen o desean que la presente revolución digital puede significar algo más que un mero cambio tecnológico, para convertirse en el huevo de la serpiente de un tiempo nuevo en la historia del arte, que afectaría profundamente al futuro de los medios audiovisuales analógicos como el cine, el vídeo, la televisión y la propia fotografía. No es casual que comience [sic] a hablarse ya de la obra de arte en la época de la representación digital (...), y no faltan los mesías de una inminente era cibernética y decididamente postfotográfica. Se ha ido creando así un cierto tecnofetichismo<sup>21</sup>.

Debido a ello, consideramos importante realizar una investigación centrada en los caminos que, de forma total o parcial, se han alejado de estas nuevas formas de producción. Del mismo modo, creemos necesario aportar un punto de vista divergente respecto a las narrativas que parecen haberse impuesto, de manera bastante generalizada, acerca de la novedad radical y la superioridad indiscutible de la tecnología digital:

Lo que más me ha divertido siempre de los apologetas de internet es que las mejores odas al invento, las más creativas y futuristas, estaban describiendo algo tan antiguo como una biblioteca. La cultura libre y gratuita, las montañas de información, la posibilidad de usar un registro sencillo para acceder directamente a lo que nos interesa... Lemas deslumbrantes para describir una tecnología que existe desde los tiempos de Asurbanipal<sup>22</sup>.

A pesar de poder encontrar ciertas similitudes entre el nacimiento de la fotografía química y la popularización de la imagen digital, como ya hemos comentado, ambos momentos no son iguales, más bien podríamos decir que, pese a compartir ciertas características, son diferentes. Ahora podemos decir, por ejemplo, que la historia de la fotografía ha sido relatada en numerosas ocasiones desde distintos puntos de vista, además, esta se encuentra íntimamente ligada a otras historias,

---

<sup>21</sup> López Mondéjar, Publio: *150 años de fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg, 1999, pp. 271-272.

<sup>22</sup> Soto Ivars, Juan: "Cuestión de supervivencia", *El Cultural*, 18-24 de octubre de 2019, p. 6.

como la del arte, la de la pintura, la de la ciencia o la de la propia humanidad. Últimamente se están realizando algunas relecturas de la historia del medio: desde una perspectiva de género, llamado la atención sobre la importancia de las escenas alejadas de los principales focos de interés o incidiendo en la importancia que han tenido publicaciones como los fotolibros.

Del mismo modo, en los últimos años, prácticamente se han convertido en algo habitual los proyectos expositivos y/o editoriales que agrupan una serie de autores/as utilizando criterios estrictamente geográficos (artistas españoles/as, artistas europeos/as, etc.), generacionales (artistas menores de 40 años, menores de 30, etc.) o incluso formales (solo pintura, solo escultura, etc.). Si tomamos como paradigma delimitador el uso de unas determinadas herramientas, en el ámbito de lo fotográfico, nos daremos cuenta de que esto no es tan habitual y, en la amplia mayoría de los casos, los proyectos suelen dar cuenta de la relativa novedad que supone todo lo digital (algo normal, por otro lado), como por ejemplo “Ninfografías infomanías. Poéticas fotográficas en la era digital” (Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 2001-2002) o “La estampa digital”, celebrada durante el mes de mayo de 1998 en la Calcografía Nacional o las más recientes “Fotografía 2.0”, “P2P. Prácticas contemporáneas en la fotografía española” (ambas en PHotoEspaña 2014) o “From here on” (Arts Santa Mónica, Barcelona, 2013).

Todo esto, sin embargo, nos demuestra que el momento actual se presenta ante nosotros como una época muy interesante sobre la que reflexionar y desde la que llevar a cabo atractivas investigaciones. En el caso concreto que aquí nos ocupa buscamos aportar información relevante sobre un contexto en el que las novedades técnicas han propiciado, no ya la apertura de nuevos caminos en el ámbito de la imagen, sino que “La aplicación de la tecnología digital ha contribuido a establecer debates sobre el futuro de la fotografía, pero también sobre su pasado y su presente”<sup>23</sup>.

Tal y como se ha mencionado anteriormente, esta investigación no tendría sentido sin la irrupción de las nuevas tecnologías, pero el análisis que aquí se efectúa se

---

<sup>23</sup> Bright, Susan: *Fotografía hoy*, Nerea, San Sebastián, 2005, p. 8.

hace desde el punto de vista de que la práctica fotoquímica no necesariamente debe ser sustituida, sin por ello negar la novedad ni las bondades del sistema digital. En este sentido, es necesario señalar que parecen haberse creado dos bandos en gran medida antagónicos (sobre todo en el ámbito de los/as profesionales de la práctica fotográfica): los/as que reniegan radicalmente de la tecnología digital y los/as que, fascinados por esta, consideran que la fotoquímica ya no tiene sentido, quedando en medio un grupo, probablemente el más interesante, de usuarios/as con unos planteamientos más pragmáticos, es decir, que no renuncian a utilizar ni uno ni otro soporte técnico. Consideramos que esta situación tan solo se ha estudiado de manera superficial y, por lo tanto, debe realizarse un acercamiento más profundo, con la finalidad última de enriquecer el ámbito teórico-práctico de la imagen fotográfica en el contexto del arte contemporáneo español.

No obstante, tal y como apunta José Gómez-Isla, quizá no exista un punto de vista erróneo a la hora de realizar una investigación en el contexto de los estudios visuales:

al encontrarnos ante una encrucijada irresoluble de caminos epistemológicos, podemos sospechar que la pregunta de partida haya estado mal planteada desde su origen. Quizás lo que ocurra es que, en el ámbito de los estudios visuales no haya ángulos de visión (ni metodologías de análisis) que puedan considerarse acertados por contraposición a otros que pudiéramos calificar como errados o inadecuados<sup>24</sup>.

### **1.6. Viabilidad del tema**

Algunos/as autores/as que han escrito sobre fotografía en la esfera del arte contemporáneo han apuntado la necesidad de estudiar con mayor profundidad el impacto producido por la tecnología digital y en qué lugar queda la imagen producida por medios químicos:

Extrañará la ausencia de una reflexión sobre el paso de lo analógico a lo numérico, si bien un número creciente de artistas reelabora sus imágenes con el ordenador.

---

<sup>24</sup> Gómez Isla, José: *Op. cit.*, p.9.

Esto es debido a que la autora, más allá de su relativa competencia sobre este punto, confiesa su escepticismo frente al entusiasmo que suscita hoy en día el arte tecnológico. Este podría ser el tema de otro ensayo<sup>25</sup>.

La opinión de Dominique Baqué es compartida por otros autores: “Fotografía analógica y digital comparten hoy tiempo y espacio; la primera es susceptible de ser digitalizada y sus características despertarán mayor interés como objeto de investigación y de estudio en el futuro”<sup>26</sup>. En esta misma dirección, la popularización de la imagen digital y la aparición de términos como postfotografía “pone de relieve la conciencia de que con ellas se están dando cambios importantes respecto a la fotografía analógica siendo motivo de discusión la relaciones continuidad / ruptura entre las mismas”<sup>27</sup>.

El que se mencione el tema pero que no se profundice en ello es posible que se deba a que sobre este tipo de estudios recae, en ocasiones, cierto estigma que pone en cuestión su densidad teórica, limitando su impacto al de poco más que un manual de técnicas artísticas. Debido a ello, los acercamientos a la materia es posible que sean un tanto superficiales, incidiendo en la idea de la sustitución de un sistema tecnológico (analógico) por otro (digital) -algo que no es del todo cierto- o, más recientemente, la “vuelta” de tecnologías obsoletas (discos de vinilo, fotografía instantánea) como fenómeno de moda -algo que no refleja totalmente la magnitud del tema-.

Decimos que la idea de la sustitución de un sistema tecnológico de producción de imágenes por otro no es del todo cierta, porque dicho reemplazo no ha llegado a consumarse, habiendo pasado, eso sí, de una a “varias fotografías”:

Debido al impacto de esta tecnología digital, algunos teóricos describen la situación actual como «postfotográfica». Pero en vez de emplear un solo término, que por

---

<sup>25</sup> Baqué, Dominique: *La fotografía plástica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 9.

<sup>26</sup> Sánchez Vigil, Juan Miguel: *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*, Gijón, Trea, 2006, p. 28.

<sup>27</sup> García Alonso, Rafael: “Aproximación al análisis sociológico de la fotografía” en María Olivera Zaldua y Antonia Salvador Benítez (Eds.), *Del Artefacto Mágico al Píxel. Estudios de Fotografía*, Madrid, Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense, 2014, p. 522.

extenso que sea jamás podrá cubrir adecuadamente la amplitud y profundidad de este medio, probablemente sea preferible pensar que hay «varias fotografías»<sup>28</sup>.

El hecho de asumir la existencia de “varias fotografías” alimenta la creencia de que es necesario estudiar todas ellas, especialmente las que se encuentran alejadas del foco mediático, así como las relaciones que se establecen entre ellas, tanto a nivel formal como conceptual. Por lo tanto, no podemos estar de acuerdo con afirmaciones como la siguiente: “creemos que no existe ninguna diferencia conceptual entre ambas técnicas [química y digital], aunque los materiales y los instrumentos sean diferentes, al igual que la manera de proceder”<sup>29</sup>. Nuestro desacuerdo se fundamenta en que consideramos que si los materiales, los instrumentos y la manera de proceder son diferentes, los resultados también lo son y, por lo tanto, sí existen diferencias (aunque sean mínimas), tanto a nivel material como a nivel conceptual. Por ello, sí nos alineamos, en cambio, con afirmaciones como esta:

La investigación sobre el modo en el que los medios inciden en la forma de percibir, transmitir y asimilar la realidad ha puesto de manifiesto algunos de los cambios más significativos en los procesos de transferencia y recepción de la información<sup>30</sup>.

Como consecuencia lógica de lo expuesto en el párrafo anterior, creemos que la elección de un determinado medio técnico no es gratuita (o no debería serlo), en el sentido de que debe meditararse tal elección, puesto que condiciona, al menos en cierta medida, el resultado. Del mismo modo, debemos ser conscientes de que el uso (o el no uso) de la tecnología tiene unas profundas implicaciones sociales, económicas e incluso políticas:

Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en las imágenes. Necesita procurar muchísimo entretenimiento con el objeto de estimular la compra y anestesiar las heridas de clase, raza y sexo. Y necesita acopiar cantidades ilimitadas de información para poder explotar mejor los recursos naturales, incrementar la

---

<sup>28</sup> Bright, Susan: *Op. cit.*, p. 9.

<sup>29</sup> Perea González, Joaquín; Castelo Sardina, Luis & Munárriz Ortiz, Jaime: *La imagen fotográfica*, Madrid, Akal, 2007, p. 11.

<sup>30</sup> Cordon García, José Antonio; Gómez Díaz, Raquel & Alonso Arévalo, Julio: *Op. cit.*, p. 40.

productividad, mantener el orden, librar la guerra, dar trabajo a los burócratas. (...)  
La producción de imágenes también suministra una ideología dominante. El cambio social es reemplazado por cambios en las imágenes. La libertad para consumir una pluralidad de imágenes y mercancías se equipara con la libertad misma. La reducción de las opciones políticas libres al consumo económico libre requiere de la ilimitada producción y consumo de imágenes.<sup>31</sup>.

Por lo tanto, en este momento, en el que conviven “varias fotografías”, creemos que resulta clave no solo estudiar las distintas corrientes, sino también el posicionamiento de los/as autores/as, ya que las motivaciones subyacentes son las que han determinado la aparición de esta multiplicidad de caminos.

Continuando con la relación entre el capitalismo y el consumo ilimitado de imágenes (una relación ya advertida por Susan Sontag en una fecha temprana pero que en la actualidad es más evidente que nunca), creemos que es necesario poner otra cuestión sobre la mesa: el mercado tecnológico, a través del cual percibimos el mensaje de que debemos sustituir un sistema de producción de imágenes (fotoquímico) por otro (digital). Conceptos como novedad, eficiencia, economía o ecología son enarbolados por la industria de las nuevas tecnologías para cimentar la idea de un cambio necesario, una visión (no ya la del cambio, sino la de que los sistemas digitales sean más eficientes, económicos o ecológicos) que es cuestionada por algunos/as artistas, tal y como podremos comprobar.

Ya hemos comentado que en otros países han visto la luz libros como “Photography’s Antiquarian Avant-Garde: The New Wave in Old Processes” (Lyle Rexer, 2002), obra que estudia el uso de procesos fotográficos antiguos por parte de artistas contemporáneos, un título al que podemos sumar otros como “Alternative Photography: Art and Artists” de Malin Fabbri, publicado en Suecia en 2006. Se trata este de una recopilación de 115 artistas internacionales que trabajan en la actualidad con procesos fotográficos alternativos. El libro ha sido publicado a través de AlternativePhotography.com, filial editorial del sitio web del

---

<sup>31</sup> Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*, México D.F., Alfaguara, 2006, pp. 249-250.



mismo nombre<sup>32</sup> y gestionado por el propio Fabbri, una comunidad internacional *on line* de personas interesadas en los llamados procesos fotográficos alternativos.

Otras publicaciones internacionales relacionadas son “The book of alternative photographic processes” (2001) de Christopher James o “Jill Enfield’s Guide to Photographic Alternative Processes: Popular Historical and Contemporary Techniques” (2002) de Jill Enfield, los cuales resultan interesantes por aportar información tanto de procesos fotoquímicos como de técnicas digitales, mostrando una visión no excluyente de la fotografía. En España, aunque se han editado títulos como “Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX” (Cristina Zelich, 1995), no ha visto la luz ninguna obra que analice el uso de estas herramientas por parte de artistas españoles o internacionales. Lo más parecido que se ha producido en nuestro país es “Playlist. Jugando con juegos, música, arte”, una exposición (acompañada de una publicación) que tuvo lugar en 2009-2010 en Laboral Centro de Arte y Creación Industrial (Gijón). Este proyecto, aunque no está relacionado con la fotografía, se centra en el uso de medios muertos y tecnología obsoleta por parte de artistas actuales con fines creativos. Por lo tanto, como contribución principal de esta investigación podríamos destacar que no existe una investigación como esta en el ámbito español.

El sistema español del arte (territorio en el que, al fin y al cabo, se mueve esta investigación) tiene un tamaño que permite ser estudiado, bajo este prisma concreto, prácticamente en su totalidad. Lo que queremos decir es que el sistema español del arte no es ni demasiado grande ni demasiado pequeño como para que resulte inabarcable o de contenido escaso, teniendo un volumen que se presta a la obtención de un número suficiente de ejemplos significativos que ejemplifiquen una determinada teoría.

Por último, debemos apuntar que consideramos interesante que sea un artista el que hable de la obra de otros artistas, su punto de vista siempre va a ser sustancialmente diferente al de un crítico de arte, un historiador o un teórico. Un ejemplo paradigmático de esta cuestión es el libro “El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros” (2001), del

---

<sup>32</sup> <http://www.alternativephotography.com/>

pintor inglés David Hockney, el cual deduce mediante el análisis visual y el apoyo de cierta documentación, que desde el siglo XV numerosos artistas (más de los pocos comúnmente aceptados) han utilizado herramientas, como la cámara oscura, en la realización de sus pinturas y dibujos.

Un creador de imágenes técnicas conoce los procesos, las diferencias entre ellos y cómo estos influyen tanto en el resultado final como en lo que se quiere transmitir mediante la obra de arte, por lo que sus aportaciones teóricas pueden ser relevantes. En este sentido, terminamos este apartado con una cita del artista Bernardí Roig sobre el ámbito de lo visual en el momento actual:

Si algo caracteriza nuestra época es la hipervisibilidad y la saturación icónica. Vivimos en una amnesia colectiva, aplastados por un rococó tecnológico que ha extirpado la experiencia y la ha sustituido por una secuencia en bucle de actos banales y de baja intensidad que nos lleva a tener recuerdos falsos y experiencias impersonales. Todos recordamos lo mismo y sentimos lo mismo, pero lo que recordamos y sentimos no lo hemos vivido<sup>33</sup>.

### **1.7. Metodología.**

Este trabajo, dado que la materia objeto de estudio es radicalmente reciente, necesita de una metodología sustancialmente diferente a la de investigaciones de otro tipo, especialmente a las que, debido a sus especificidades, únicamente se puede acudir a archivos y fuentes documentales de distinto grado. En el caso que nos ocupa, en cambio, no hay apenas precedentes documentados y, por lo tanto, se parte de un trabajo de campo para las partes centrales de la investigación más que de fuentes documentales. Dicho de otro modo, se ha recurrido a las fuentes documentales en los tres primeros capítulos (introducción, contextualización y discusión general), mientras que en el cuarto (artistas y prácticas) el peso recae sobre la obtención de

---

<sup>33</sup> Bernardí Roig citado en Torío, Marcos: “Contra la tecno-amnesia”, *El Mundo*, 2 de noviembre de 2014, p. 43.

datos, mediante el contacto personal con los protagonistas, la transmisión de contenidos a través de entrevistas y la consulta de sus propias páginas web.

Por ello, la metodología consta de dos partes bien diferenciadas pero complementarias:

- Contacto personal con diferentes miembros de la comunidad artística relacionados con el tema objeto de estudio, ya sea de manera directa (siempre y cuando esto sea posible) o indirecta (de manera telefónica o a través del correo electrónico), para recabar datos de primera mano. Siempre que el entrevistado acepte su intervención será registrada en archivos de audio y/o vídeo, así como fotografías para una óptima transmisión de contenidos.

- Consulta de fuentes bibliográficas de distinto signo. Actualmente podemos distinguir dos grandes grupos en este sentido: las que podemos encontrar en soporte físico y las digitales o virtuales. Aunque se dan casos en los que podemos encontrar el mismo contenido en ambos soportes, esto no es lo más habitual. A pesar de las iniciales (y, hasta cierto punto, comprensibles) reticencias del ámbito académico a aceptar los recursos digitales, estos parecen ya prácticamente integrados tanto en esta como en otras esferas sociales. Dentro del primer grupo las tipologías más relevantes serían: libros, catálogos de exposiciones, revistas especializadas, prensa generalista y otros. Y en cuanto a recursos virtuales: páginas web (de artistas, galerías, museos o festivales), publicaciones digitales (libros electrónicos o archivos en formato pdf) así como diferentes blogs y foros de opinión.

Por lo tanto, en la redacción de la tesis doctoral, se combinarán y cotejarán datos obtenidos mediante las entrevistas a algunas de las personas en ella citadas, junto con otros recuperados de distintos recursos bibliográficos, intentando en todo momento relacionar directamente la información obtenida de ambos tipos de fuentes.

Esta actitud responde también a la intención de recoger dos puntos de vista: el de los creadores y el del resto de figuras presentes en el ámbito artístico. La información que pueden ofrecer los artistas sobre su propia obra (y sobre la de otros

artistas) es sustancialmente diferente de la que pueden ofrecer teóricos o historiadores sobre la obra de esos mismos artistas, ni mejor ni peor, simplemente distinta, al mismo tiempo que necesaria para esta investigación.

Por último, los criterios utilizados para decidir qué autores/as incluir y cuáles no han sido los siguientes:

- Estar trabajando (o haber trabajado durante cierto tiempo) con procesos fotográfico-químicos de algún tipo, independientemente de si esta acción se realiza de manera exclusiva o en combinación con otras formas artísticas.
- Que esta práctica se haya realizado dentro del espacio temporal que abarca esta investigación (2000-2020).
- Estar trabajando (o haber trabajado durante cierto tiempo) dentro del contexto español.
- Haber desarrollado una carrera profesional de una cierta relevancia y longevidad.
- Que dicha carrera haya tenido lugar en el ámbito del arte contemporáneo y no en otros, como por ejemplo la fotografía de prensa.

## **2. CAPITULO II: CONTEXTUALIZACIÓN**

## **2.1. Características principales**

En un primer acercamiento al estado de la cuestión podemos destacar las siguientes características principales: es un tema de reciente aparición, se desarrolla en contexto geográfico y temporal determinado (el español entre 2000 y 2020), y se da el condicionamiento de la mediación técnica. A continuación, pasamos a desglosar cada una de ellas.

### **2.1.1. Un tema de reciente aparición**

La elección de este tema, radicalmente reciente, hace que se carezca de la perspectiva histórica con la que sí cuentan muchos trabajos de investigación. Esta circunstancia, aparentemente negativa, puede no serlo tanto o, mejor dicho, la ausencia de perspectiva histórica puede verse compensada con el acceso directo a experiencias y situaciones que se están desarrollando en el tiempo presente, y cuya huella en la historia no está garantizada. De hecho, este trabajo puede servir para que esta huella comience a generarse. Por otro lado, la perspectiva histórica no garantiza por sí misma una investigación acertada, si esta no se realiza con el suficiente rigor, tan solo supone tener una mayor cantidad de referencias bibliográficas sobre las cuales sustentar la investigación.

Del mismo modo, no puede entenderse un trabajo académico como este fuera de una cadena, es decir, se sustenta en investigaciones anteriores y, previsiblemente, servirá a otras futuras que, entonces sí, cuenten con una mayor perspectiva histórica sobre el momento actual. Una de las referencias que se ha manejado en la elaboración de esta investigación es “Arte Español Contemporáneo. 1992-2013”, un estudio dirigido por Rafael Doctor en el que aborda así la cuestión:

Otra de las premisas esenciales a la hora de plantearnos este trabajo ha sido la de asumir la importancia que tiene el hecho de burlar la perspectiva histórica que se suele exigir a la hora de afrontar el estudio de una época. Al contrario, nuestra

postura parte de entender que el conocimiento y participación en la propia época concede al estudio un matiz más alto de credibilidad<sup>34</sup>.

El contexto histórico en el que se desarrolla esta investigación abarca un arco cronológico de dos décadas, ya que se han escogido los años 2000 y 2020 como fechas de apertura y cierre respectivamente. Sin embargo, si bien es cierto que en este periodo se pueden constatar una serie de cambios tecnológicos, sociales y, por extensión, artísticos que dan pie a la realización de esta investigación, no podemos afirmar que esta situación comience y termine en dichos momentos. Resultaría demasiado reduccionista situar en el quicio de los siglos XX y XXI (es decir, exactamente en el año 2000) la implantación definitiva de la tecnología digital como corriente hegemónica de producción de imágenes y su rápida expansión generalizada. Este proceso, aunque rápido, ha necesitado de al menos dos décadas para manifestarse prácticamente por completo, lo que implica el tener que analizar este fenómeno desde una perspectiva un poco más amplia. No obstante, quizá un abanico de casi veinte años puede parecer excesivo, pero, insistimos en que estamos hablando de situaciones complejas que han necesitado de al menos un par de décadas para manifestarse (en concreto, el auge de la tecnología digital, la supuesta desaparición de lo analógico y la reciente reconsideración de este último).

A pesar de ello, y dejando de lado una fecha redonda como es el año 2000, debemos citar algunos datos relevantes que se sitúan en ese momento. Es entonces cuando “aparecen en el mercado las primeras cámaras réflex digitales competitivas y con éxito de ventas, como la Nikon D1, aparecida en 1999”<sup>35</sup> y un año después se comercializa en Japón el primer teléfono móvil con cámara de fotos, el Sharp J-SH04<sup>36</sup> (fig. 5).

---

<sup>34</sup> Doctor Roncero, Rafael: “Arte español contemporáneo”, en Rafael Doctor Roncero (Dir.), *Arte Español Contemporáneo. 1992-2013*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 8.

<sup>35</sup> Alcina Rodríguez-San León, Javier: “Gestión de color en la fotografía actual”, en Juan Carlos Alfeo y Luis Deltell (eds.), *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*, Madrid, Fragua, 2016, p. 44.

<sup>36</sup> Ha, Peter: “Sharp J-SH04”, *Time* (en línea), 25 de octubre de 2010. Recuperado de [http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2023689\\_2023708\\_2023648,00.html](http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2023689_2023708_2023648,00.html) (última consulta: 16 de febrero de 2019).



Fig. 5. Teléfono móvil Sharp J-SH04, 2000.

Por otro lado, el artista y teórico Joan Fontcuberta apunta que “con el cambio de milenio se ha producido una segunda revolución digital, caracterizada esta vez por la preeminencia de internet, las redes sociales y la telefonía móvil”<sup>37</sup>, existiendo, por lo tanto (según él), una primera revolución digital, todavía en el siglo XX, marcada por los comienzos de internet, los primeros teléfonos móviles y las primigenias cámaras digitales.

Casi a modo de curiosidad, apuntamos que fue concretamente en 1975 cuando se desarrolló la primera cámara capaz de almacenar la imagen como información electrónica. El resultado no se puso a la venta, fue un proyecto de investigación de la marca Kodak desarrollado por el ingeniero Steven J. Sasson. Ese prototipo, que utilizaba una lente recuperada de una cámara Súper 8, realizaba fotografías en

---

<sup>37</sup> Fontcuberta, Joan: *La furia de las imágenes. Notas sobre la Postfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, p. 31.



blanco y negro con una resolución de 0,01 megapíxeles y tardaba casi medio minuto en lograr reproducir en una pantalla externa la imagen capturada. El objeto pesaba en torno a 4 kg. y supuso el comienzo de la tecnología CCD para la captación electrónica de imágenes, así como del software de conversión de esta información en una imagen visible<sup>38</sup>.

En lo que se refiere al retoque digital, este apareció poco después. En 1982 se generó cierta polémica cuando los editores de la revista “National Geographic” comprimieron digitalmente una imagen horizontal de las pirámides egipcias de Guiza, transformándola en una composición vertical para que encajase en la portada. Para ello, hubo que aproximar dos de las pirámides más de lo que en realidad están (figs. 6 y 7)<sup>39</sup>. Según parece, la revista manipuló la imagen sin consultar al autor, que fue quien dio la voz de alarma. Otro detalle de la imagen que ha pasado más desapercibido es que Gahan pagó a los hombres montados en los camellos para que pasaran repetidamente ante el objetivo hasta obtener la foto que él quería<sup>40</sup>, por lo que, en realidad, estaríamos ante dos manipulaciones distintas. En cualquier caso, ese mismo año también es señalado como el inicio de la tecnología digital debido al desarrollo de uno de los primeros modelos comerciales por una importante marca: “La era digital en fotografía comenzó en 1982, cuando Sony lanzó su cámara Mavica, capaz de almacenar hasta 50 fotografías de baja resolución en un disquete”<sup>41</sup>. Sin embargo, no fue hasta 1990 cuando apareció la primera versión del programa informático de manipulación de imágenes Photoshop<sup>42</sup>, y aunque este fue distribuido en un primer momento solo para ordenadores Macintosh<sup>43</sup>, es indiscutiblemente el software más utilizado en producción y posproducción de imágenes digitales.

---

<sup>38</sup> Tapia, María: “¿Quién hizo qué? La cámara digital”, *Fuera de serie* (suplemento dominical del diario *El Mundo*), 2 de marzo de 2014, p. 11.

<sup>39</sup> Warner Marien, Mary: *100 ideas que cambiaron la fotografía*, Barcelona, Blume, 2012, p. 205.

<sup>40</sup> Bronx Documentary Center: “Pyramids of Giza, Egypt, February 1982, Photo by Gordon Gahan”, *Bronx Documentary Center-Altered Images* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.alteredimagesbdc.org/national-geographic/> (última consulta: 17 de febrero de 2019).

<sup>41</sup> Calbet, Javier & Castelo, Luis: *La fotografía*, Madrid, Acento Editorial, 1997, p. 87.

<sup>42</sup> Acaso, María: *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*, Madrid, Catarata, 2009, p. 28.

<sup>43</sup> Lieser, Wolf: *Arte digital*, Königswinter, H. F. Ullmann, 2009, p.75.

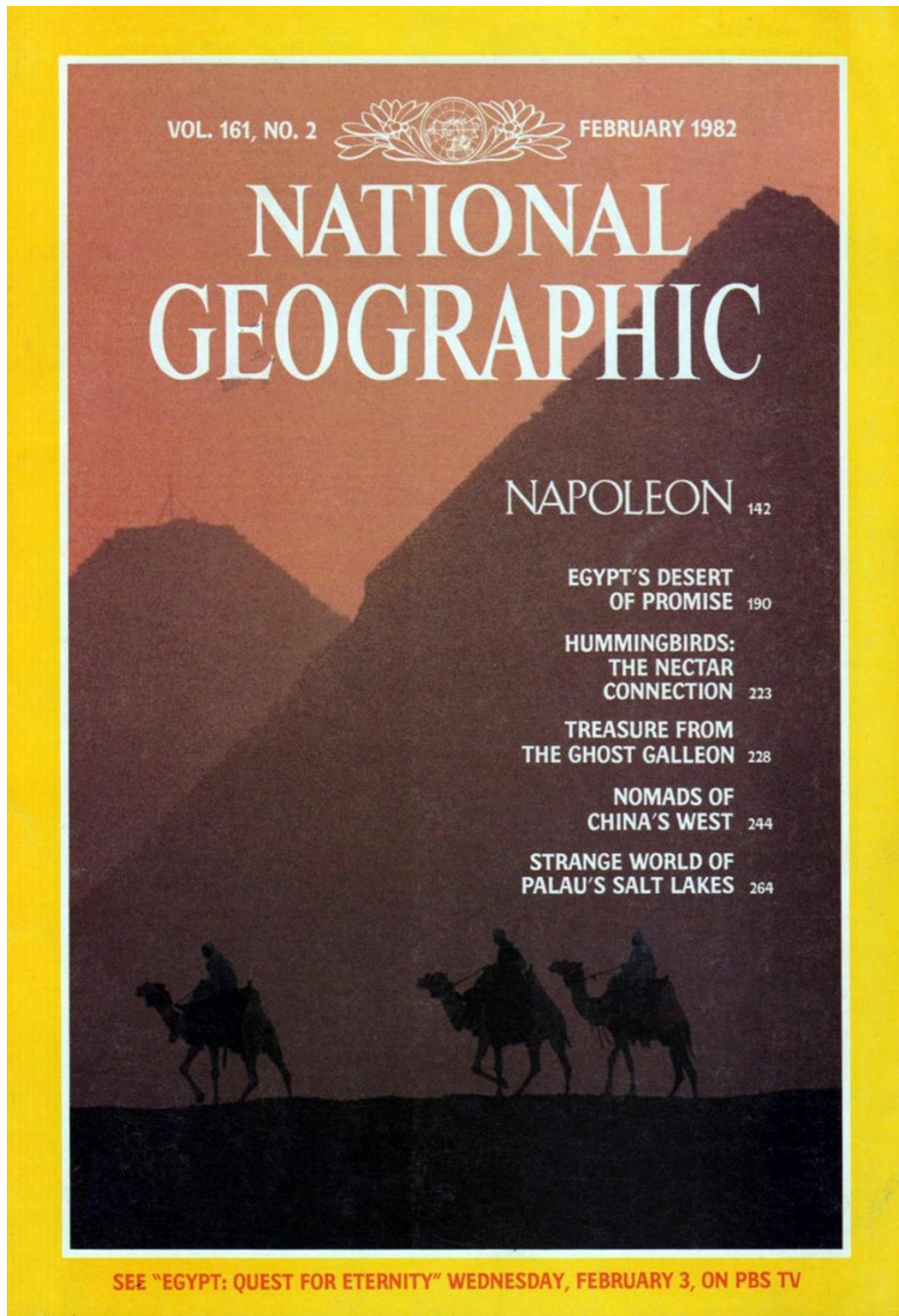


Fig. 6. Portada de la revista *National Geographic* con la fotografía de Gordan Gahan manipulada digitalmente, febrero de 1982



Fig. 7. Fotografía original de Gordan Gahan, 1982.

Tal y como se puede apreciar, el inicio de la era digital se encuentra en tal o cual fecha en función de qué fuente se consulte, por lo que la cuestión se torna en un debate fútil. Debido a ello, hemos elegido la cifra redonda del año 2000 hasta el momento en el que se escriben estas líneas. En este espacio de tiempo, de manera inexorable, la tecnología digital se ha ido alzado como sistema preponderante en prácticamente todos los ámbitos. En el contexto que aquí nos ocupa (el terreno de la elaboración y distribución de imágenes) también ha ocurrido algo similar.

En cualquier caso, parece evidente que podríamos hablar de un cambio de tendencia, siempre aproximadamente, entre los años 2001, fecha en la que se vendió la mayor cantidad de película fotoquímica de la historia<sup>44</sup>, hasta 2012, año en el que la marca Kodak entró en bancarrota<sup>45</sup>. La icónica compañía se encuentra inmersa

---

<sup>44</sup> Nuño, Ada: “La verdadera causa de la ruina de Kodak”, *El Confidencial.com* (en línea), 23 de octubre de 2018. Recuperado de [https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2018-10-23/por-que-kodak-se-arruino-y-fujifilm-triunfa\\_1633856/](https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2018-10-23/por-que-kodak-se-arruino-y-fujifilm-triunfa_1633856/) (última consulta: 18 de febrero de 2019).

<sup>45</sup> Pozzi, Sandro: “Kodak deja el negocio de las cámaras”, *El País* (en línea), 9 de febrero de 2012. Recuperado de [https://elpais.com/economia/2012/02/09/actualidad/1328798356\\_664885.html](https://elpais.com/economia/2012/02/09/actualidad/1328798356_664885.html) (última consulta: 18 de febrero de 2019).

en un profundo estado de reconversión y reestructuración desde 2005, año en que sus números comenzaron a empeorar hasta que, a partir del citado 2012, se centró en el negocio de las impresoras y empezó a vender algunas de las patentes que ha ido acumulando en más de cien años de historia y que alcanzan una cifra que supera el millar<sup>46</sup>. Como resultado de la venta de esas patentes, desde el año 2013, la empresa JK Imaging Ltd. posee la licencia de fabricación de las cámaras Kodak<sup>47</sup>. Tras todo ello, en 2020 se produce un giro inesperado, anunciándose que la compañía recibe un préstamo de 765 millones de dólares del gobierno de EEUU para producir ingredientes utilizados en medicamentos genéricos para el coronavirus<sup>48</sup> a través de su división de productos químicos<sup>49</sup>.

Sin embargo (sin que lo digital dejara de ser, digamos, una corriente hegemónica y sin una fecha clara de inicio), en los últimos años es posible detectar un renovado interés por las tecnologías consideradas obsoletas, desplegado además en diversos ámbitos; sirva como ejemplo el auge del fotolibro, especialmente a partir de 2009<sup>50</sup>, y que continúa hasta la actualidad. Este renovado interés por el papel ha sido posible gracias a las nuevas tecnologías, que han facilitado tanto la creación de nuevas editoriales como el incremento de la autoedición por parte de los propios autores<sup>51</sup>. En resumen, ante este intrincado panorama, desarrollado en las siguientes páginas, se ha considerado necesario abarcar un marco temporal relativamente amplio.

---

<sup>46</sup> Pérez, F. “Kodak, la imagen fija de la bancarota”, *ABC*, 20 de enero de 2012, p. 38.

<sup>47</sup> Tapia, María: *Op. cit.*

<sup>48</sup> Llorente, Analía: “Coronavirus en Estados Unidos: Kodak, una leyenda de la fotografía, se expande como empresa farmacéutica con apoyo del gobierno”, *BBC news* (en línea), 31 de julio de 2020. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-53604236> (última consulta: 22 de octubre de 2020).

<sup>49</sup> Bravo, Darío: “Kodak se dispara hasta un 80% en Bolsa con el visto bueno al préstamo de Trump”, *Expansión* (en línea), 7 de diciembre de 2020. Recuperado de <https://www.expansion.com/mercados/2020/12/07/5fce22e0e5fdeaa6168b45e0.html> (última consulta: 10 de diciembre de 2020).

<sup>50</sup> Art Photo Bcn: “Jesús Micó: "lo que busco en todo autor/a es que tenga un evidente sentido crítico"”, *Art Photo Bcn* (en línea), 15 de marzo de 2018. Recuperado de <https://artphotobcnblog.wordpress.com/2018/03/15/jesus-mico-lo-que-busco-en-todo-autor-a-es-que-tenga-un-evidente-sentido-critico/> (última consulta: 21 de abril de 2019).

<sup>51</sup> Biblioteca Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *Libros que son fotos, fotos que son libros* (hoja de sala), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

### **2.1.2. Marco geográfico y temporal**

Esta investigación se desarrolla en un marco geográfico y temporal determinado. Como ya se ha comentado en el apartado inmediatamente anterior, el espacio cronológico que se investiga es el de las dos primeras décadas del siglo XXI (2000-2020). Es evidente que ni el arte ni la fotografía (ni, probablemente, cualquier otra cosa) en España en el año 2000 eran iguales que el año 2020, y lo que vamos a tratar de desentrañar es qué cambios se han producido (y, del mismo modo, cuáles no han tenido lugar) en el sistema del arte y la fotografía desde el prisma del uso de unas determinadas herramientas.

Este marco temporal se conjuga con un área geográfica determinada, en este caso el estado español. Esto quiere decir que, además del citado espacio temporal, se investiga el trabajo de autores y autoras no necesariamente españoles/as, pero que sí llevan a cabo su trabajo mayoritariamente dentro del contexto artístico español. Esta determinación conlleva que la investigación quede unida de manera indisoluble a las características específicas del contexto artístico y tecnológico español. En este sentido, y de manera bastante general, podríamos decir que en estos contextos la situación en España es relativamente similar a la de otros países de su entorno.

Sin embargo, es necesario profundizar un poco más en esta clasificación, puesto que cada país posee su propia idiosincrasia, más allá de su nivel de desarrollo. Las zonas con un sistema artístico más sólido y avanzado del planeta coinciden con las que tienen un mayor desarrollo económico (Estados Unidos, Inglaterra o Alemania) por razones obvias. España, aunque es un país avanzado, no posee un sistema artístico tan potente como se podría presuponer a la vista de sus cotas de desarrollo en otros ámbitos. El contexto artístico español se caracteriza, de manera muy general, por un mercado artístico débil, una escasa presencia internacional del arte español contemporáneo y una red de museos extensa, pero desigual, y bastante reciente.

Dichas características serán desarrolladas más extensamente en el apartado dedicado a la fotografía en España (en el capítulo IV), así que por el momento nos limitaremos a situar el panorama nacional dentro de un contexto más amplio. El citado escaso impacto internacional del arte español es una queja generalizada del sector, pero quizá el asunto no ha sido estudiado en toda su profundidad. El aspecto concreto del mercado ha sido objeto de la publicación de los “Cuadernos Arte y Mecenazgo” (cinco hasta la fecha), editados por la Fundación Arte y Mecenazgo de la Obra Social La Caixa. En ellos se analiza el coleccionismo de arte en España (cuaderno 2), el mercado español del arte en 2012, 2014 y 2017 (cuadernos 1, 3 y 5) y los fundamentos del mecenazgo (cuaderno 4). En el primero de ellos se podía leer:

A pesar de haber duplicado prácticamente su tamaño en los últimos diez años, el mercado español del arte es relativamente pequeño en comparación con sus homólogos europeos e internacionales. Representa menos del 1% a nivel mundial, cuota que además es inferior al peso de la economía española, que superó el 2% del PIB mundial en 2011. Una constante en los comentarios de los miembros del mercado del arte es que, aunque España cuente con un número relativamente elevado de habitantes con rentas altas, la “cultura del coleccionismo” parece haber quedado relegada a otros mercados más desarrollados a lo largo de la última década. Asimismo, en estos últimos tiempos, el mercado ha tenido que hacer frente a unas circunstancias económicas en acelerado deterioro, que han sido desproporcionadamente más severas en España que en muchos otros Estados de la Unión Europea (...). Mientras que durante la crisis económica el mercado mundial de arte registró un mejor comportamiento que el de otros sectores, ya que los inversores buscaban activos de valor tangible a largo plazo, algunos galeristas comentaron que en España los coleccionistas todavía no habían interiorizado la idea del arte como un refugio seguro para sus inversiones al que podría haberse recurrido para diversificar el riesgo, tal y como habían hecho otros compradores más “sofisticados” de otros mercados<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> McAndrew, Clare: *El mercado español del arte en 2012*, Cuadernos Arte y Mecenazgo nº1, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo–Obra Social La Caixa, 2012, p. 73.



Esta debilidad endémica del mercado español condiciona todo el sistema nacional del arte, haciendo que este sea más frágil. La situación se produce, además, en un contexto peculiar; España, patria de nacimiento de las principales figuras del arte del siglo XX (Picasso, Dalí, Miró), es, por el contrario, un lugar que ha llegado muy tarde a ese concepto, un tanto vago, que es “modernidad”, además en muchos aspectos (industrial, económico, cultural, etc.). En el ámbito que nos ocupa, podríamos decir que hasta la década de 1950 no se encuentran las primeras iniciativas que comienzan a apostar tímidamente por el arte de vanguardia, en concreto la política de promoción, especialmente internacional, de artistas del grupo El Paso y Dau Al Set, entre otros, por parte del alto funcionario Luis González Robles.

La fotografía como arte durante la España franquista no tuvo consideración alguna por parte de los poderes públicos, siendo lo más destacable algunas iniciativas particulares (grupo “La Palangana”, “Boletín AFAL” o la revista “Nueva Lente”). En este sentido, quizá la primera iniciativa de coleccionismo fotográfico en España se originó en el seno de la revista “Cuadernos de Fotografía”. La publicación lanzó en septiembre de 1972 la colección de láminas de imágenes fotográficas “Serie A” de autores españoles. La tirada estaba limitada a 1000 ejemplares y, con el objetivo de estimular las ventas, las imágenes se imprimieron a doble tinta, ya que es un procedimiento más económico que el positivado. Sin embargo, esta interesante iniciativa se dio de bruces con la realidad del país y de la época, ya que apenas se consiguió el número necesario de suscripciones para cubrir los costes de edición:

La editorial confiaba en que esta colección constituyera un aporte valioso a la cultura actual y llenara un hueco en el contenido documental y expresivo del coleccionismo. La respuesta del público fue muy escasa. Evidentemente, el carácter arriesgado del proyecto chocó frontalmente con el desinterés generalizado de público e instituciones por el arte fotográfico<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Carabias Álvaro, Mónica: “Cuadernos de fotografía (1972–1974), una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII - Historia del Arte* (nueva época), 3, 2015, p. 211. DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12692>

Resulta evidente que no es hasta después de la dictadura cuando el proceso de asimilación de las corrientes artísticas contemporáneas comienza de manera real y un tanto acelerada:

La normalización de España en sintonía con la cultura occidental actual, ha pasado por la creación de casi todo en el terreno del arte: legislaciones, nuevos museos, fundaciones, galerías y casas de subastas, la feria internacional ARCO, a la que se siguen sumando otras muchas de carácter nacional, y todo ello a la vez que se construía la descentralización autonómica. Cuando se comparan las cifras aportadas al arte en nuestro país frente a otras naciones europeas, verdaderamente sorprende cómo se ha hecho tanto con tan poco. Y también la capacidad de asimilación de los cambios que se estaban produciendo simultáneamente por la confluencia creciente de institución y mercado en Occidente. En España, posiblemente esta confluencia fue más notoria, al producirse con cierta brusquedad<sup>54</sup>.

Desde 1975 el contexto cultural y artístico español ha mejorado notablemente, con la profesionalización del sector, el crecimiento de un mercado casi inexistente y la apertura de galerías y museos de arte contemporáneo en prácticamente todo el territorio nacional. No obstante, queda mucho camino por recorrer todavía:

el coleccionismo se habría fortalecido con el proceso de normalización del arte contemporáneo en la vida española, arropado por un ciclo expansivo en todos los ámbitos de la vida española —detenido abruptamente hacia 2010—. Pero quizá se trate de algo parecido a un espejismo porque, a pesar del camino recorrido, el coleccionismo privado sigue siendo un asunto en buena medida pendiente. También lo es la sensibilización real de la sociedad hacia el arte que podría esperarse, quizá ingenuamente, del boom de equipamientos culturales y museos por toda la geografía española. Aunque supuso sin duda una mejora sustancial respecto a la situación de épocas anteriores, por su confesado atropellamiento y falta de coordinación con la realidad cultural del país, aquel proceso de ilimitadas edificaciones de museos y centros de arte no dio como resultado automático la

---

<sup>54</sup> De la Villa, Rocío: *Guía del arte de hoy*, Madrid, Tecnos, 2003, p. 33.



educación estética de la población, ni tampoco cambió su mentalidad acerca de lo que significa socialmente la adquisición de arte, sea o no contemporáneo<sup>55</sup>.

La fotografía y su mercado en España (a pesar de poder constatarse un interés creciente) se encuentran en la misma situación de precariedad, ejemplificada en el fracaso de las ferias de fotografía en nuestro país (Dfoto, MadridFoto). Se podría decir que las ferias generalistas en España sobreviven a duras penas y en muchos casos principalmente a expensas de la inversión pública (y no tanto privada, como sería deseable), por lo que no es extraño que las ferias especializadas fracasen. Como excepción tenemos el caso de Estampa, restringida en un principio a obras producidas mediante técnicas de estampación (más económicas, al no ser obras únicas), pero, con el paso del tiempo, esta especificidad se ha ido diluyendo, pudiéndose encontrar en la feria obras de todo tipo desde hace unos años. Una decisión que quizá responda a la necesidad de mantenerse (a costa de sacrificar la especialización) o desaparecer.

A la hora de evaluar cómo se encuentra el medio fotográfico Joan Fontcuberta propone el siguiente baremo: “Cuando me preguntan cuál en la situación de la fotografía en un país, pregunto: ‘¿cuántas tesis sobre ella se leen al año?’. En España, muy pocas”<sup>56</sup>. Esta sentencia sale a relucir en una conversación de cuatro expertos (Alejandro Castellote, Elba Benítez y Catherine Coleman además del propio Fontcuberta) con Elena Vozmediano, publicada en 2007, que trataba de analizar los últimos diez años de fotografía en España. Resulta llamativo comprobar cómo, más de una década después, la situación descrita en aquellas páginas no ha cambiado en exceso. Y es que la fotografía está (ya estaba entonces) aparentemente integrada en la sociedad y en el sistema del arte contemporáneo español, pero Alejandro Castellote (hablando sobre el festival de fotografía más importante de este país [PHotoEspaña]) apunta que “Cuando en una ciudad se celebra un festival de fotografía es porque no existen infraestructuras estables: nadie se plantea hacerlo

---

<sup>55</sup> Jiménez-Blanco, María Dolores: *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*, Cuadernos Arte y Mecenazgo n°2, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo–Obra Social La Caixa, 2013, p. 131.

<sup>56</sup> Vozmediano, Elena: “Una década de fotografía. Cuatro expertos analizan los últimos diez años de fotografía en España”, *El Cultural*, 31 de mayo de 2007, p. 48.

en Nueva York”<sup>57</sup>. Si esto ocurre en Madrid, no es extraño que estos festivales florezcan por toda la geografía, aunque con ciertas diferencias. PHotoEspaña tiene una vertiente comercial con exposiciones en galerías (normalmente en el llamado “Festival Off”, expandiéndose a galerías de toda España en los últimos años), tratando de potenciar el mercado fotográfico, mientras que otros festivales españoles se centran casi exclusivamente en la difusión (mediante exposiciones de figuras reconocidas del medio, por ejemplo) y la pedagogía (a través de conferencias y talleres). María Dolores Barrena Delgado, recogiendo la opinión de Anthony Georffieff, apunta que el modelo de festival de fotografía “prolifera pero con variaciones en su calidad”<sup>58</sup>, añadiendo que

el problema de muchos de estos festivales es que, frecuentemente, se centran en sí mismos y en el concepto de festejo, dejando a un lado la meta última que, en esos momentos, era [es] la desmarginalización definitiva de la fotografía con respecto al resto de las artes<sup>59</sup>.

Volviendo a la cuestión de las tesis sobre fotografía en España que sacaba a relucir Joan Fontcuberta, podemos aportar algunos datos concretos, ya que se han publicado algunos artículos que analizan esta cuestión, entre ellos “Tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española. Análisis de la producción y dirección (1976-2012)” y “Análisis de las tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española (enero de 2013–marzo de 2016)”, ambos de Juan Miguel Sánchez Vigil, Juan Carlos Marcos Recio y María Olivera Zaldua. En el primer artículo se recoge que “El total de tesis resultantes es de 275 entre 1976 y 2012, con una media anual de 7,63 y una clara tendencia al alza”<sup>60</sup>, siendo en realidad 278, ya que se corrigió el número en el segundo artículo al añadir 3 trabajos que no figuran en la base de datos Teseo y de cuya existencia tuvieron constancia los autores con posterioridad

---

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Barrena Delgado, María Dolores: “Los festivales de fotografía. El análisis cuantitativo como herramienta para matizar la historia de la fotografía”, *I Congreso Internacional sobre Fotografía: Nuevas propuestas en investigación y Docencia de la Fotografía*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2017, p. 128.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Sánchez-Vigil, Juan Miguel; Marcos-Recio, Juan Carlos & Olivera-Zaldua, María: “Tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española. Análisis de la producción y dirección (1976-2012)”, *Revista Española De Documentación Científica*, 37 (1), 2014, p. 4.

a la publicación del primer artículo. Respecto al periodo recogido en el segundo artículo, se confirma la tendencia alcista:

Las tesis leídas en el periodo analizado fueron 96, con una media anual de 30 y mensual de 2,5 entre 2013 y 2015, repartidas así: 15 en el año 2013, 24 en 2014 y 33 en 2015 (...). En el primer trimestre de 2016 se leyeron 24, debido a la extinción de los antiguos programas. De la comparativa resulta una clara tendencia al alza, ya que entre 1976 y 2012 se leyeron 278 tesis con una media de menos de 8 por año frente a las 30 actuales<sup>61</sup>.

No obstante, es necesario apuntar que dentro de todas estas tesis hay varios enfoques, de tal forma que los autores han establecido siete categorías: Arte, Autores (vida y obra), Comunicación, Documentación, Historia, Sociología, y Técnica y Tecnología.

Otra investigación aporta el dato de que, según el directorio Ciberneta de tesis doctorales, entre 1986 y 2004 se realizaron 90 tesis sobre fotografía de las 1.636 recogidas dentro de la categoría “Teoría análisis y crítica de las Bellas Artes” (que abarca disciplinas como el teatro o las artes decorativas), lo que supone tan solo un 5%<sup>62</sup>.

No tenemos constancia de que existan datos publicados sobre este tema desde 2016 (al menos por ahora), pero esperamos que continúe subiendo el número de tesis sobre fotografía, de tal forma que reflejen el impacto real del medio fotográfico tanto en el ámbito de las artes plásticas como en la sociedad en general.

Una cuestión relacionada con las tesis sobre fotografía es la docencia de esta materia en las universidades españolas. Según parece (y la lógica avala esta teoría),

---

<sup>61</sup> Olivera Zaldua, María; Sánchez Vigil, Juan Miguel & Marcos Recio, Juan Carlos: “Análisis de las tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española (enero de 2013–marzo de 2016)”, *Ibersid: Revista De Sistemas De Información Y Documentación*, 10 (2), 2016, pp. 14-15.

<sup>62</sup> Castelo Sardina, Luis: “Panorama de las enseñanzas de fotografía en la facultad de Bellas Artes de Madrid. UCM. 1979-2017”, *I Congreso Internacional sobre Fotografía: Nuevas propuestas en investigación y Docencia de la Fotografía*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2017, p. 514.

el número ascendente de tesis leídas está en relación con el aumento de asignaturas y titulaciones propias sobre fotografía en los planes de estudios, algo ya reflejado en el último artículo citado:

En los tres últimos años (2013-2016) se ha observado un aumento del interés por los estudios de la fotografía en las universidades españolas, planteamiento justificado por la creación de nuevos Grados y Másteres, como el Grado de Fotografía de la Universidad Rey Juan Carlos y la Escuela TAI, o el Máster en Patrimonio Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, iniciados en los cursos 2014-2015 y 2012-2013, respectivamente, o por el excelente resultado de otros ya en funcionamiento como el Máster en Fotografía de la Universidad Politécnica de Valencia<sup>63</sup>.

Una cuestión relacionada tanto con las tesis sobre fotografía como con la creación artística desde este medio es la enseñanza de fotografía en las universidades. Para conocer este panorama se ha rastreado la presencia de esta disciplina en los estudios universitarios y se ha realizado una encuesta a 71 profesores/as de fotografía de 17 universidades españolas<sup>64</sup> en las que se imparten enseñanzas oficiales de Grado en Bellas Artes. Aunque también se imparten asignaturas de fotografía en otras titulaciones<sup>65</sup>, como el Grado en Comunicación Audiovisual, nos hemos limitado a Bellas Artes por ser el título más estrechamente ligado a la creación artística y porque esta investigación nace en el contexto de una facultad de Bellas Artes. No obstante, es necesario reseñar que este panorama se encuentra actualmente en un proceso de cambios, ya que se están implantando grados y másteres especializados en fotografía, así como ciclos formativos de dicha materia. Esta ampliación de la oferta (que constata un interés creciente en la materia) contrasta con la situación de la fotografía en la mayoría de los departamentos de las universidades españolas, ya

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>64</sup> Universidades de Málaga, Sevilla, Granada, Complutense de Madrid, La Laguna, Barcelona, Miguel Hernández (Elche), País Vasco, Vigo, Salamanca, Murcia, Zaragoza, Castilla la Mancha, Nebrija (Madrid), Francisco de Vitoria (Madrid), Politécnica de València y Rey Juan Carlos (Madrid).

<sup>65</sup> Nos referimos principalmente a la práctica de la fotografía, sobre la historia de la fotografía como materia docente en las universidades españolas véase: Vega, Carmelo: “La fotografía en la Universidad ¿Una historia con futuro?”, *Revista Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 6, 2008, pp. 47-52.

que normalmente la fotografía no solo no se considera una disciplina autónoma, sino que además se encuentra integrada en áreas tan dispares como diseño e imagen (Universidad Complutense de Madrid), pintura (Universidad de Salamanca) o escultura (Universidad de Granada).

Lo que se ha intentado averiguar con esta búsqueda de información es si continúa habiendo contenidos procedimentales relacionados con la fotografía química en la enseñanza universitaria de fotografía. Lo que nos hemos encontrado, en primer lugar, es que hay algunos centros que no ofertan el Grado en Bellas Artes como tal, sino una variante denominada Grado en Artes Digitales, concretamente las universidades privadas Camilo José Cela (Madrid) y Ramon Llull (Barcelona). Estas titulaciones, como su propio nombre indica, se centran en tecnologías digitales aplicadas a las artes plásticas, quedando fuera de estos planes de estudios la fotografía química, al menos en lo que a contenidos prácticos se refiere. No obstante, en el Grado en Artes Digitales de la Universidad Ramon Llull, sí se cursan asignaturas como “Dibujo tradicional” y “Pintura tradicional”. En otro centro, también privado, como es la Escuela Universitaria de Artes y Espectáculos TAI solo ofertan actualmente la doble titulación Grado en Bellas Artes + Experto en Diseño Digital, en la que la práctica de la imagen fotográfica parece quedar restringida a asignaturas como “Fotografía digital” o “Laboratorio digital”.

En la mencionada encuesta, realizada durante el curso 2020-2021, se formularon las siguientes preguntas:

- ¿Impartes en tu asignatura contenidos relacionados con la práctica de la fotografía química?
- ¿Contemplas en tu asignatura ejercicios prácticos de fotografía química como, por ejemplo, revelado en el laboratorio o procesos fotográficos alternativos?

Respondieron a las preguntas 50 de los/as 71 encuestados/as (70,4%) y se obtuvieron los siguientes resultados:

- ¿Impartes en tu asignatura contenidos relacionados con la práctica de la fotografía química?
  - Sí: 28 (56%).
  - No: 22 (44%).
  
- ¿Contemplas en tu asignatura ejercicios prácticos de fotografía química como, por ejemplo, revelado en el laboratorio o procesos fotográficos alternativos?
  - Sí: 23 (46%).
  - No: 27 (54%).

Como vemos, existe un ligero desfase en las respuestas (es decir, aunque son preguntas estrechamente relacionadas, ha habido algunos casos en los que un/a mismo/a encuestado/a ha respondido cosas distintas en función de la pregunta), creemos que esto se debe a que la fotografía química, entendida aquí como tradición fotográfica o historia de la fotografía, se encuentra presente en prácticamente cualquier clase de enseñanza sobre el medio, y probablemente la primera pregunta ha sido entendida en este sentido por algunos/as encuestados/as. La segunda pregunta, en cambio, se interesa explícitamente por la práctica directa de la fotografía química y si está práctica se encuentra presente en las programaciones de las asignaturas.

En base a estas respuestas, podríamos decir que los contenidos prácticos relacionados por la fotografía química tan solo se contemplan en algo menos de la mitad de las clases de fotografía de las facultades españolas de Bellas Artes. Sin embargo, cada universidad es un caso, existiendo tanto centros en los que la mayoría del profesorado declara sí trabajar con fotografía química (Universidad de Granada) como lo contrario (Universidad del País Vasco), junto a universidades en las que se da un empate técnico (Politécnica de Valencia). No obstante, la falta de respuesta de un número importante de profesores/as (casi un tercio) nos impide, por desgracia, sacar unas conclusiones totalmente rigurosas.

En la consulta realizada se han obtenido también otros datos de interés facilitados por el profesorado consultado, los más significativos son:

- Debido a la situación derivada del coronavirus, en prácticamente todos los casos no se ha podido trabajar temporalmente con material fotoquímico y realizar prácticas de laboratorio, recurriendo exclusivamente a trabajos con fotografía digital.
- Los contenidos relacionados con la fotografía química han ido perdiendo terreno de manera gradual respecto a los relacionados con lo digital, llegando a desaparecer los primeros en algunos casos. En este sentido, también se comenta que muy probablemente se mantenga una cuota, aunque sea pequeña, de contenidos fotoquímicos en el futuro. También hay centros que imparten talleres o seminarios relacionados con la fotografía química, en ocasiones con artistas invitados.
- En algunas Universidades (la del País Vasco, en concreto) la fotografía química ya no se imparte en la titulación de Grado, pero sí en la de Máster.
- En esta misma Universidad (y en otras) hay profesorado que se plantea volver a incluir algunos procesos fotoquímicos en sus clases de Grado.
- La fotografía química está presente en muchos Trabajos Fin de Grado y Fin de Máster.
- En algunos casos se matiza que, aunque no se contemplen en el temario prácticas directas con fotografía química, se hacen constantes alusiones a la fotografía anterior al surgimiento de lo digital y, en ocasiones, el alumnado puede presentar trabajos realizados con fotografía química, aunque no se imparta directamente en la asignatura.
- En la Universidad de Málaga declaran no tener todavía laboratorio, aunque se encuentran en proceso de tenerlo, previsiblemente en el curso 2021-2022 se encuentre disponible y se incluirán prácticas de laboratorio en la enseñanza de fotografía.

El interés creciente por la fotografía (reflejado en el aumento de las investigaciones y titulaciones) enlaza con otro de los aspectos a los que es necesario referirse en esta

investigación: la presencia de la tecnología en este mismo contexto geográfico y temporal. En este sentido, adelantamos que España es una potencia mundial en el uso de dispositivos digitales, frente a la irrelevancia y la fragilidad de nuestro contexto artístico, aunque este sea un uso un tanto desequilibrado, tal y como veremos.

Para conocer, aunque sea someramente, los usos de la tecnología digital en la sociedad española acudimos en primer lugar a la edición más reciente de “Sociedad Digital en España”, una publicación editada por la Fundación Telefónica que ve la luz periódicamente desde el año 2000. En ella se refleja la situación española actual en el contexto tecnológico global:

A lo largo de 2018, se ha evidenciado el liderazgo español en materia de infraestructuras digitales. Somos un país líder en cobertura de banda ancha, se ha iniciado el despliegue del 5G, se dispone de habilitadores y capacidades tecnológicas de primer nivel, y los niveles de consumo de contenidos digitales y de acceso a la red se encuentran entre las primeras posiciones de Europa. El uso y aplicación de la Administración electrónica en nuestro país nos sitúa en una posición de liderazgo no solo en el ámbito de la Unión Europea, sino también a nivel mundial<sup>66</sup>.

A través de otras fuentes conocemos que España era en 2015 el país de Europa con mayor número de smartphones, unos 26 millones<sup>67</sup>, en un mundo en el que hay más teléfonos móviles que letrinas (7000 millones frente a 4500)<sup>68</sup>. Al año siguiente, en 2016, España era el país europeo con el mayor índice de adicción a internet: un 21,3% frente al 12,7% de media en la Unión Europea<sup>69</sup>.

De forma paralela, e interrelacionada, puede constatarse un uso mayúsculo de las redes sociales por parte de la sociedad española, según el Estudio Anual de Redes

---

<sup>66</sup> Fundación Telefónica: *Sociedad Digital en España 2018*, Madrid-Barcelona, Fundación Telefónica-Taurus, 2019, p. 314.

<sup>67</sup> Márquez, Tatiana: “Cómo combatir la adicción al móvil”, *El Mundo*, 18 de noviembre de 2015, p. 40.

<sup>68</sup> Valerio, María: “La paradoja de un mundo con más móviles que letrinas”, *El Mundo*, 12 de septiembre de 2014, p. 65.

<sup>69</sup> Homedes, Olga: “¿Quién aguanta más sin coger el móvil?”, *Papel* (suplemento del diario *El Mundo*), 14 de agosto de 2016, p. 9.



Sociales en España 2018, elaborado por Interactive Advertising Bureau (IAB Spain), son usadas por el 85% de los internautas de entre 16 y 65 años (unos 25,5 millones de personas), a las que habría que sumar los/as usuarios/as que se encuentren por debajo o por encima de dichas edades<sup>70</sup>. No obstante, en el momento en el que se iniciaba esta investigación, España presentaba niveles de exclusión digital “elevados en comparación con el resto de la UE sobre todo entre los mayores de 55 años, entre las rentas más bajas y entre la población con menores niveles de educación”<sup>71</sup>. Ya advertíamos que se trata de un uso un tanto desequilibrado:

España destaca por sus buenos resultados en el desarrollo de la banda ancha ultrarrápida y en los servicios públicos a través de internet, pero arroja unos resultados pobres en cuanto a las competencias digitales básicas por parte de la población y destaca la preocupante falta de profesionales altamente cualificados en este ámbito<sup>72</sup>.

Otras situaciones que ponen de relieve las paradojas de la implantación de la tecnología digital en España son la “la lenta conversión digital”<sup>73</sup> del sector de las pymes o el alto grado de penetración de *fake news* en la sociedad española. El caso del comportamiento rezagado de las pequeñas y medianas empresas españolas respecto a sus homólogas europeas se debe, en parte, al déficit en la formación en TIC de muchos profesionales<sup>74</sup>. La falta de madurez del mercado digital nacional también parece estar detrás de que solo una de cada diez *startups* termine consolidándose (frente a una de cada cuatro que lo consiguen en Estados Unidos, por ejemplo)<sup>75</sup>.

---

<sup>70</sup> Bouza, Pepe: “Así usa España las redes sociales en 2018”, *La Razón Verano* (suplemento del diario *La Razón*), 19 de agosto de 2018, p. 7.

<sup>71</sup> Sánchez Silva, Carmen: “El 64% de los mayores de 55 años no ha visitado Internet en su vida”, *El País* (en línea), 24 de junio de 2013. Recuperado de [https://elpais.com/sociedad/2013/06/23/actualidad/1372020659\\_242125.html](https://elpais.com/sociedad/2013/06/23/actualidad/1372020659_242125.html) (última consulta: 8 de junio de 2019).

<sup>72</sup> Arroqui, Mirentxu: “Aprobado raspado de España en el uso de altas tecnologías”, *La Razón*, 12 de junio de 2019, p. 33.

<sup>73</sup> Pérez, P.: “La lenta conversión digital”, *Tu Economía* (suplemento del diario *La Razón*), 24 de abril de 2016, p. 52.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> González, José Antonio: “Cómo echar el cierre a una ‘startup’”, *El Diario Montañés*, 28 de junio de 2017, p. 7.

En cambio, con respecto a las *fake news* no están claras sus causas, pero según algunas fuentes el 86% de la población española no es capaz de distinguir una noticia falsa de una verdadera<sup>76</sup>. Según el mismo estudio, el 60% de los/as españoles/as cree saber identificar las *fake news* pero solo lo consiguen el 14%. En los países desarrollados la superabundancia de dispositivos, junto a fenómenos como las *fake news*, ha provocado que nuestro tiempo haya dejado de ser “el de las sociedades de la información para convertirse en el de las sociedades de los medios de acceso a la información”<sup>77</sup>.

Por último, debemos destacar que el confinamiento provocado por el coronavirus en el año 2020 ha revelado las carencias existentes en España respecto a la digitalización en diversos sectores:

Niños y niñas sin dispositivos adecuados para seguir las clases a distancia, centros sin la tecnología adecuada y profesores sin las habilidades necesarias para poder cerrar esa brecha digital. En otros ámbitos ha ocurrido algo parecido. Las pymes son objeto ya desde hace algún tiempo de procesos de transformación digital, pero el empujón que han sufrido con los cierres les está abocando a un nuevo escenario en el que si no tienes esa tabla de salvación que puede suponer lo digital, naufragas<sup>78</sup>.

La situación derivada de la pandemia ha puesto de relieve que la abundancia de dispositivos y la repetición como un mantra de sentencias como “vivimos en la era digital” no bastan por sí solos para explotar todo el potencial de la tecnología digital. Del mismo modo, la llamada brecha digital tampoco puede reducirse a una cuestión de edad (el binomio nativos/as digitales-inmigrantes digitales), ya que debemos tener en cuenta también la renta, el lugar de residencia, la situación laboral o la formación académica.

---

<sup>76</sup> González, Guillermo: “La realidad es lo de menos”, *La Razón*, 14 de agosto de 2018, p. 2.

<sup>77</sup> Martín Prada, Juan: “El nuevo régimen de la visualidad”, en José Gómez Isla (ed.), *Cuestión de imagen. Aproximaciones al universo audiovisual desde la comunicación, el arte y la ciencia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, p. 111.

<sup>78</sup> Carlos Guadián citado en Ventura, Borja: “La tecnológica es la última brecha social”, *Yorokubu* (en línea), 31 de marzo de 2021. Recuperado de <https://www.yorokubu.es/brecha-tecnologica/> (última consulta: 11 de mayo de 2021).

La educación es uno de los campos en los que la brecha tecnológica ha quedado más expuesta:

Pese a los esfuerzos que muchas Administraciones y trabajadores del sector han hecho, ha quedado de manifiesto que sin un cambio en las metodologías y en las herramientas de soporte, la exclusión que buena parte del alumnado ha sufrido se puede agrandar<sup>79</sup>.

De ello se desprende que esta cuestión tampoco se puede limitar al acceso a los dispositivos tecnológicos, debemos tener en cuenta “la capacidad para aprovecharlos o incluso obtener y discriminar información”<sup>80</sup>, siendo necesario fomentar una verdadera alfabetización digital desde la escuela para poder “Redefinir nuestra relación con la tecnología, comprenderla, controlarla y usarla. Y tenemos que hacer todo esto manteniendo independencia y soberanía”<sup>81</sup>. De los datos aportados en este punto pueden extraerse algunas conclusiones que nos ayudan a contextualizar esta investigación:

- El mercado y el sistema de las artes en España se encuentran por debajo del nivel económico del país. A pesar de haberse realizado grandes avances en los últimos años, todavía queda un importante espacio para la mejora.
- La fotografía ha ido adquiriendo, en las últimas décadas, importancia y presencia en las artes, la investigación y la educación.
- En la enseñanza universitaria de fotografía la imagen digital también ha ido ganando terreno en las últimas décadas, aunque se mantiene la presencia de la fotografía química, pero de forma desigual.
- Los medios digitales se encuentran bastante integrados en la sociedad española, aunque existen brechas entre distintos sectores de población.
- Pero, en cuanto al uso de dichos medios, parece anteponerse la vertiente social y hedonista frente a las labores profesionales o la búsqueda de información rigurosa.

---

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> José Carlos Sánchez citado en *ibidem*.

<sup>81</sup> Stéphane Grueso citado en *ibidem*.

### 2.1.3. El condicionamiento de la mediación técnica

Así, en el momento en que se prepara *la automatización de la percepción*, la innovación de una visión artificial, la delegación a una máquina del análisis de la realidad objetiva, convendría volver sobre la naturaleza de la imagen virtual, imagería sin soporte aparente, sin otra persistencia que la de la memoria visual mental o instrumental. En efecto, hoy no se puede hablar del desarrollo de lo audiovisual sin interpelar igualmente ese desarrollo de la imagería virtual y su influencia sobre los comportamientos, o más aún, sin anunciar también esta nueva *industrialización de la visión*, la expansión de un auténtico mercado de la percepción sintética, con lo que eso supone de cuestiones éticas, y no solamente las de control y vigilancia con el delirio de la persecución que supone eso, sino sobre todo la cuestión filosófica de ese *desdoblamiento del punto de vista*, esa división de la percepción del entorno entre lo animado, el sujeto vivo, y lo inanimado, el objeto, la máquina de visión<sup>82</sup>.

Desde hace varios siglos, pero especialmente desde el siglo XIX, la técnica media de alguna forma en prácticamente todas las imágenes que vemos y producimos. De hecho, los dispositivos relacionados con la visualidad son, probablemente, los que en mayor medida se han visto impulsados por el desarrollo de la técnica. Este desarrollo se ha producido en dos direcciones: en el de la elaboración de imágenes y en el de su consumo. Dentro del primer grupo podríamos incluir la cámara oscura, la cámara clara o la cámara fotográfica, y dentro del segundo la linterna mágica, el microscopio o el telescopio, entre otros, además de la cámara oscura. Esta doble vertiente de la cámara oscura se debe a que fue utilizada en el pasado para, por ejemplo, visualizar eclipses sin peligro de daño ocular (fig. 8). Desde el año 2000, tal y como hemos visto, los teléfonos móviles concentran las posibilidades de realización y visualización de imágenes, además de poseer la facultad de enviarlas a otros dispositivos.

---

<sup>82</sup> Virilio, Paul: *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 77-78.

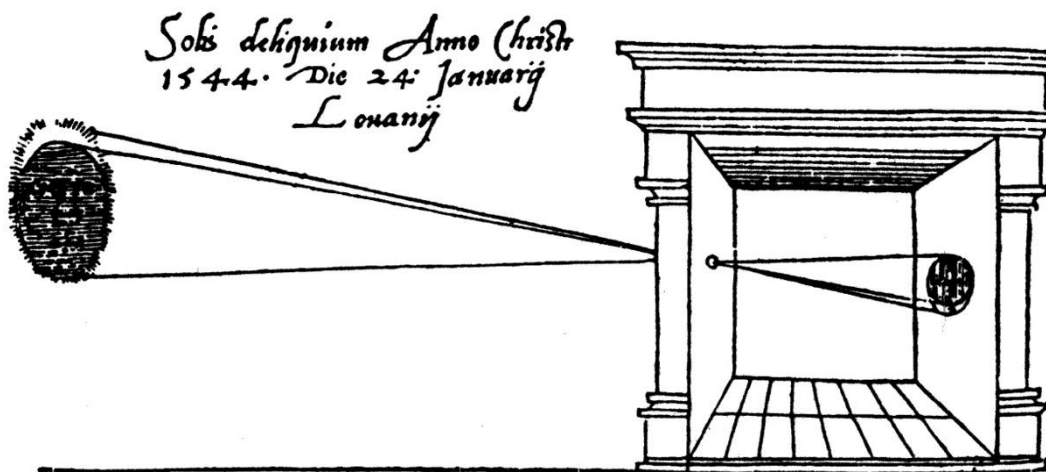


Fig. 8. Regnier Gemma Frisius: *De radio astronómico et geométrico liber*, 1545. Grabado que representa un eclipse solar ocurrido el 24 de enero de 1544 y que está considerado el primero que representa los fundamentos de la cámara oscura publicado en occidente.

Como vemos, la mediación técnica se materializa en innumerables dispositivos con distinto grado de complejidad. El pincel, en manos del pintor, puede considerarse un dispositivo técnico, digamos sencillo, pero de carácter técnico. Por lo tanto, desde este posicionamiento, entendemos que la práctica artística, desde el mismo momento en que se materializa, cuando se hace visible, lo hace por medios técnicos. Las únicas manifestaciones artísticas que podríamos excluir de este contexto serían las totalmente desmaterializadas (acciones, *happenings* y *performances*), aunque generalmente registradas y documentadas mediante instrumentos tecnológicos.

En el caso de la imagen digital, de manera general, también se nos presenta como algo supuestamente desmaterializado. Sin embargo, por el momento no se puede disociar una imagen de su medio de visualización, esta siempre permanece anclada a un soporte técnico de algún tipo. El trabajo de los/as artistas visuales produce, aunque sea en última instancia, algún tipo de imagen; y cualquier medio, técnica o procedimiento está unido a un determinado dispositivo, es decir, a un objeto, al fin y al cabo. Dentro del inagotable caudal de imágenes al que nos enfrentamos diariamente, una parte de ellas han sido realizadas con fines artísticos y, a la hora de abordar su análisis, habría que reflexionar acerca de qué es lo que vemos, qué es

lo que se esconde tras esos símbolos (toda imagen es un símbolo) y cómo se han generado, además de cómo ha llegado hasta nosotros.

Actualmente existe una amplia variedad de medios técnicos y numerosas maneras de acercarse a ellos. La elección de una herramienta concreta condiciona, al menos en cierta medida, el resultado final. En este contexto, esta investigación presta especial atención al uso de determinados medios, así como a su uso simbólico en la actualidad. Desde el momento en el que se despliegan estas afirmaciones pueden surgir conexiones con el determinismo tecnológico, aunque, si bien se profundizará en esta relación en próximas páginas, adelantamos que nos situamos en un punto intermedio entre este y su opuesto, el determinismo social. Uno y otro difieren en que, según el determinismo tecnológico, los medios técnicos determinan por sí solos lo que con ello hagamos, mientras que, por el contrario (para el determinismo social), somos los seres humanos los que posibilitamos todo lo que se hace, siendo la tecnología un medio neutro a nuestra disposición. Hemos dicho que pretendemos colocarnos en un punto intermedio, puesto que creemos que los seres humanos tienen capacidad de decisión ante los medios técnicos (por ejemplo, poner en práctica usos no normativos de la tecnología) pero, del mismo modo, creemos que estos no son inocuos. Por lo tanto, pensamos que

Cuando un creador o productor de imágenes recurre a la cámara oscura ha tomado ya una decisión que repercutirá directamente en las imágenes que produzca en el futuro y que, por tanto, afectará a la comunicación visual<sup>83</sup>.

Desde este posicionamiento, abordamos la especificidad de determinadas imágenes técnicas, su estatuto en la actualidad, así como las relaciones con otras clases de imágenes, tratando de cubrir un espacio teórico un tanto vacío, según parece:

la inmensa mayoría de los estudios sobre imagen se han llevado a cabo desde disciplinas que normalmente son ajenas a la propia producción audiovisual, puesto

---

<sup>83</sup> Susperregui, José Manuel: “La luz y el discurso de la fotografía”, en José Gómez Isla (ed.), *Cuestión de imagen. Aproximaciones al universo audiovisual desde la comunicación, el arte y la ciencia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, p. 154.

que existe un cierto grado de dificultad para que el análisis de la imagen pueda ser abordado desde el campo específico de conocimiento que las genera, es decir, desde el de la propia tecnología y la «gramática» audiovisual que la hacen posible<sup>84</sup>.

Esto es así, al menos en cierta medida, debido a que los estudios teóricos y los manuales técnicos de cualquier disciplina parecen irremediabilmente separados, como si la técnica fuera conceptualmente neutra y la teoría fluyera por sí sola sin interacción alguna con los medios o soportes técnicos.

La “automatización de la percepción”, la “industrialización de la visión” y el “desdoblamiento del punto de vista”, a los que hacía referencia Paul Virilio en la cita introductoria de este apartado, son cuestiones provocadas por la mediación técnica que existe en el ámbito de lo visual. Del mismo modo, la tecnología digital ha producido lo que podríamos denominar “hiperlenguaje visual” o más bien “hiperdesarrollo del lenguaje visual”<sup>85</sup>. En palabras de María Acaso, este hiperdesarrollo del lenguaje visual

auspiciado por las nuevas tecnologías, produce la multiplicación de imágenes en todos los aspectos de nuestra vida, y esto produce un efecto rebote: el hecho de que vivamos la experiencia como incompleta si no se exhiben las reproducciones visuales de dicha experiencia. (...) las representaciones visuales que configuran este mundo hiperestético acaban por convertir lo cotidiano (o no) en espectáculo, y lo privado en público, porque como condición *sine qua non* unimos a la construcción de la imagen un deseo de compartir su visión<sup>86</sup>.

Según la autora, la técnica al servicio de la imagen conduciría a la “espectacularización de los mensajes visuales” y, en último término, al desarrollo del “hiperconsumo”<sup>87</sup>, convirtiéndose los propios dispositivos en fetiches tecnológicos, cuya adquisición es símbolo de estatus social (fig. 9).

---

<sup>84</sup> Gómez Isla, José: *Op. cit.*, p.10.

<sup>85</sup> Acaso, María: *Op. cit.*, p. 26.

<sup>86</sup> *Ibidem*, pp. 31-32.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 27.

**SAMSUNG**

Una  
**SMARTgirl**  
cada día se gusta más

**Galaxy S7 edge**  
Fotos nítidas con poca luz  
#SMARTgirl

The advertisement features a woman in a shimmering black dress taking a selfie with a Samsung Galaxy S7 edge. She is smiling broadly with her tongue sticking out and making a peace sign. The background is a dark red curtain. The Samsung logo is in the top right corner. The text 'Una SMARTgirl cada día se gusta más' is overlaid on the image. Below the image, the product name 'Galaxy S7 edge' is displayed, along with the tagline 'Fotos nítidas con poca luz' and the hashtag '#SMARTgirl'. A smaller image of the phone is shown in the bottom right corner.

Fig. 9. Publicidad del smartphone Galaxy S7 de la marca Samsung, 2016.



La tendencia a producir iconos más espectaculares es posibilitada principalmente por el software digital de tratamiento de imágenes, que vale tanto para crear obras de arte como para hacer la publicidad todavía más atractiva, la cual, además, se cuele por canales de reciente aparición como las redes sociales. Del mismo modo, si las cámaras sencillas y manejables democratizaron la creación de fotografías en el siglo XX, la expansión de la tecnología ha propiciado no ya que cualquier persona pueda realizar todavía más fotografías, sino que la manipulación de imágenes se encuentre al alcance de cualquiera, o, al menos, ciertos recursos de retoque estético (uso de filtros, regulación del contraste, aumento del brillo, etc.), algo que antes estaba reservado a los especialistas.

Debido a síntomas como estos podemos decir que nos encontramos en un momento en el que, más que una ruptura con el pasado, asistimos a una polarización de los aspectos que ya encontrábamos en el ámbito de la imagen desde hace mucho tiempo, habiéndose desarrollado sobremanera en los últimos años cuestiones como la inmediatez, la difusión o la creación de imágenes que imitan a la realidad:

Asistimos, en consecuencia, a una época de hipervisualidad encargada de dar forma verosímil a la ciencia-ficción. En ella, los nuevos mundos virtuales van a resultar cada vez más indiferenciados respecto a los registros fotográficos tomados directamente de nuestro mundo real<sup>88</sup>.

Pero, en el lado opuesto de esa polarización, nos encontramos con una serie de cuestiones en franco retroceso, tales como la verosimilitud de las imágenes o el “aura” de las mismas. Walter Benjamin, en su conocido texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, ya puso de relieve cómo la fotografía excede su papel de mera técnica al servicio de la creatividad o la comunicación, y tiene implicaciones sociales y culturales más complejas. Concretamente, habló de la pérdida del aura de la obra de arte debido a la posibilidad de reproducir su imagen

---

<sup>88</sup> Gómez Isla, José: “Poligrafías digitales: Nuevas propuestas discursivas en torno a la creación fotográfica”, en *Ninofografías infomanías. Poéticas fotográficas en la era digital* (Catálogo exposición), Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2001, p. 19.

de manera mecánica, multiplicándose hasta el infinito. Pues bien, en el contexto actual no resulta descabellado afirmar que algunos tipos de imágenes técnicas pueden poseer un cierto aura. Sin restar un ápice de razón a Walter Benjamin, realizamos esta afirmación en una época diferente y la sustentamos en una serie de razonamientos, como por ejemplo el de lo “rudimentarios” que resultan los procesos fotoquímicos frente a la sofisticación digital, acercando las imágenes producidas por estos medios a las realizadas con procedimientos pictóricos o dibujísticos, y es que “El culto del futuro (de una visión cada vez más rápida) alterna con el deseo de regresar a un pasado más puro y artesanal, cuando las imágenes tenían la calidad de algo hecho a mano, un aura”<sup>89</sup>.

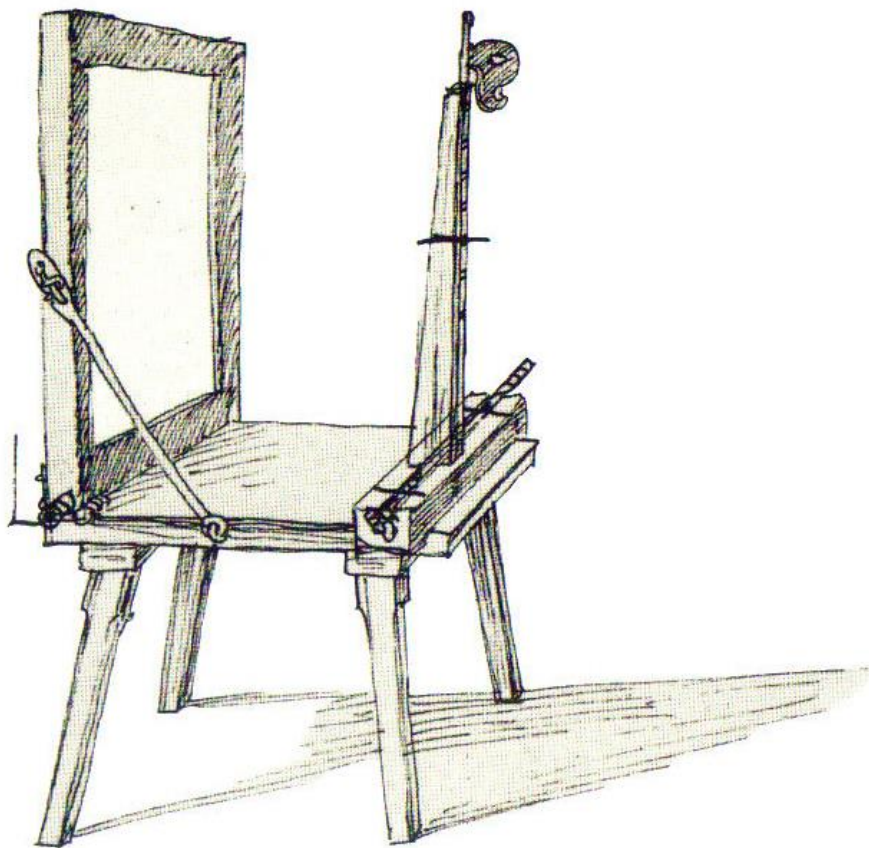


Fig. 10. Alberto Durero: *Aparato para dibujar*, 1515, dibujo a pluma sobre papel, colección British Museum, Londres.

---

<sup>89</sup> Sontag, Susan: *Op. cit.*, p. 178.

De manera recíproca, la práctica de la pintura y el dibujo ha recalado en varias ocasiones a lo largo de la historia en distintos dispositivos técnicos, tales como las máquinas de perspectiva (Alberto Durero -fig. 10-), la cámara oscura (Vermeer, Canaletto), la cámara clara (Ingres -figs. 11a y 11b-) o el proyector de diapositivas (Warhol), “tecnificando” de esta manera formas artesanales de producción de imágenes.

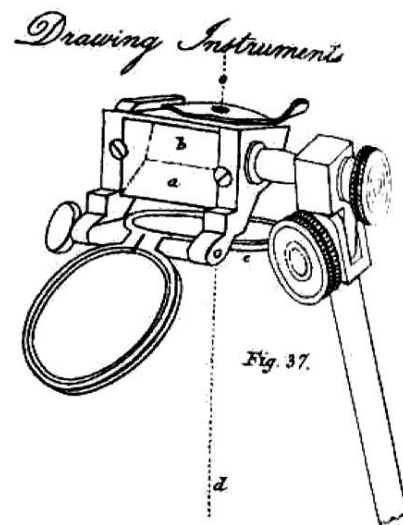


Fig. 11a. Imagen que representa a una persona dibujando con una cámara lúcida. Fig. 11b. Detalle de la parte superior de una cámara lúcida.

Esta “auratización” de ciertas imágenes fotográficas alcanza uno de sus puntos álgidos cuando recalamos en la llamada fotografía instantánea, puesto que, tal y como afirma Susan Sontag, “La cámara Polaroid revive el principio de la cámara de daguerrotipos: cada copia es un objeto único”<sup>90</sup>. Esta afirmación es importante porque la multiplicidad de la imagen (si esta es única e irrepetible o si es multiplicada infinitamente) afecta a la percepción que se tiene de la misma, un asunto íntimamente relacionado con los medios y soportes técnicos.

---

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 179.

## 2.2. Arte y fotografía

Vamos a dedicar un apartado de esta investigación al debate histórico sobre la relación entre el arte y la fotografía, una discusión que tiene su base en el carácter técnico de la imagen fotográfica, por un lado, y en su extremo realismo, por otro. El problema del carácter técnico de la fotografía, del cual acabamos de hablar, es que equivaldría, según algunos puntos de vista, a una automatización del arte, lo que supondría inmediatamente su deslegitimación como actividad artística. A pesar de todo:

La fotografía ha entrado en el mundo del arte sin abandonar su propia esfera técnica y estética, lo que puede ser importante y al mismo tiempo complicado. Igualmente, en este momento de innovación plástica, la fotografía se ha convertido en un punto de encuentro e hibridación entre la pintura, el cine, la publicidad, los *mass media*, la tecnología, la realidad y la ficción<sup>91</sup>.

Esta hibridación que comenta Rosa Olivares es, probablemente, uno de los aspectos más atractivos de la fotografía, y que se haya convertido en un punto de encuentro de varias disciplinas no hace otra cosa que reforzar ese magnetismo. Sin embargo, todavía podemos encontrar erróneas teorías comparativas, bastante extendidas socialmente entre pintura y fotografía, como es la cuestión de la destreza manual. Esta clase de distinciones tienen sus raíces en el siglo XIX, ya que comienzan con la invención de la propia fotografía. Esta visión superficial del asunto ha condicionado fuertemente la percepción de la artisticidad de la imagen fotográfica. Debido a ello, desde el siglo XIX, numerosos autores han intentado hacer arte con la fotografía, pero en no pocas ocasiones se han encontrado con posiciones conservadoras, la cuales han negado sistemáticamente que la imagen fotográfica pueda convertirse en algo distinto de un documento. Sin embargo, la mentalidad respecto a este medio ha ido cambiando con el paso del tiempo y podemos afirmar, citando a Vilém Flusser, que “La fotografía ha permitido superar la división de la

---

<sup>91</sup> Olivares, Rosa: “Fotografía española en el comienzo del milenio”, *100 fotógrafos españoles*, Madrid, Exit, 2005, p. 9.

cultura en científico-técnica y artística: es posible experimentar en la imagen la perfección científica y el comportamiento técnico”<sup>92</sup>.

Además de su carácter técnico, el aparente realismo de la imagen fotográfica ha entorpecido históricamente su consideración artística. Esto, además, produce colisiones entre arte y documento, entre artistas y fotógrafos:

En los últimos años las Escuelas de Bellas Artes producen riadas de artistas que usan la fotografía, pero pocos quieren denominarse fotógrafos. Porque curiosamente, cuanto más aceptado es el fotógrafo como artista menos interesante parece el papel del fotógrafo en sí mismo<sup>93</sup>.

Con afirmaciones como esta parece evidenciarse una brecha entre fotógrafos y artistas. Existen creadores/as multidisciplinares que utilizan pintura, fotografía u otros medios indistintamente, pero es cierto que también existen casos, dentro del arte contemporáneo, en los que la fotografía es el único medio utilizado. Debido a ello en la década de 1980 comienza a popularizarse la expresión “artistas que trabajan con la fotografía”<sup>94</sup>. En este contexto, podríamos deducir que el carácter artístico de la fotografía “se traduce en un abandono del valor documental en favor de una concepción del resultado como registro del propio autor”<sup>95</sup>. No obstante, esto no parece ser suficiente, o el único aspecto que debemos tener en cuenta, a la vista de la fama que ha desarrollado la primera corriente que quiso elevar la fotografía a la categoría de arte, el pictorialismo. Esta tendencia se caracterizó, precisamente, por abandonar el valor documental de la imagen fotográfica en favor de una concepción del resultado como registro del propio autor. Sin embargo, el pictorialismo parece haber pasado a la historia como un intento fallido de hacer pasar a la fotografía como arte, aunque hay quien opina, con cierta razón, que “la

---

<sup>92</sup> Flusser, Vilém: “Fotografía e historia”, *Concreta*, 8, otoño de 2016, p. 96.

<sup>93</sup> Olivares, Rosa: *Op. cit.*

<sup>94</sup> Bravo, Laura: *Ficciones certificadas: invención y apariencia en la creación fotográfica (1975-2000)*, Madrid, Metáforas del movimiento moderno, 2006, p. 15.

<sup>95</sup> Ribalta, Jorge: “Campo expandido”, *Lápiz*, 59, mayo de 1989, p. 46.

visión de las imágenes de los pictorialistas ha estado condicionada durante mucho tiempo por los criterios posteriores de la fotografía de vanguardia”<sup>96</sup>.



Fig. 12. Alexander Rodchenko: *Stairway*, 1930, fotografía química sobre papel, sin datos de la medida.

Del mismo modo, la fotografía de vanguardia también sufre de ciertos prejuicios. Nos referimos a que, aunque la experimentación propia del periodo de las vanguardias propició que numerosos artistas se acercaran al soporte fotográfico de una manera altamente creativa, la fotografía no ha sido considerada oficialmente como arte con mayúsculas hasta décadas después:

la fotografía entraba en el campo del arte, barriendo la tradición de un medio anclado en su propia historia y que era considerado incapaz de establecer cualquier tipo de dialéctica con las artes denominadas plásticas. Sin embargo, el medio fotográfico se infiltraba en el arte de una manera extremadamente curiosa y

---

<sup>96</sup> Honnef, Klaus: “Fotografía”, en Ingo F. Walther, *Arte del siglo XX*, Colonia, Taschen, 2001, p. 625.

paradójica: (...) como imagen-huella, reliquia, o como documento con calidades definatorias a menudo mediocres<sup>97</sup>.

Baqué se refiere al uso utilitario de la imagen fotográfica por parte de los artistas pioneros del *land art* o del *conceptual art*. Pero, esto supone que la fotografía no entró en el campo del arte durante las vanguardias, a pesar del partido estético y conceptual que algunos movimientos sacaron de la fotografía. Recordemos que durante las primeras décadas del siglo XX emergieron figuras como László Moholy-Nagy, Man Ray o Alexander Rodchenko (fig. 12), movimientos como el surrealismo -que tomó la fotografía como uno de sus medios predilectos; una técnica mecánica capaz de equipararse a la escritura automática- o procedimientos como el fotomontaje dadaísta (“obras improvisadas de una creatividad desconcertante a partir de una profusión de imágenes fotográficas”<sup>98</sup>), ejemplificado en los afilados trabajos de Raoul Hausmann, Hanna Höch o John Heartfield (fig. 13). En este sentido, Philippe Dubois nos advierte que quizá la cuestión de base esté mal planteada al preguntarnos cuándo el arte contemporáneo se volvió fotográfico<sup>99</sup>, ofreciendo una clarificadora respuesta: “en el filo del siglo XX, será más bien el arte el que tenderá a impregnarse de ciertas lógicas (formales, conceptuales, perceptuales, ideológicas u otras) propias de la fotografía”<sup>100</sup>.

Esta impregnación se produjo de varias formas. Una de ellas, más o menos indirecta, tuvo lugar ya en la década de 1960, la pintura (medio todavía dominante en el mundo del arte) volvía sus ojos hacia la imagen fotográfica a través de las serigrafías de Robert Rauschenberg y Andy Warhol y siendo incorporada al discurso artístico de muchos artistas relacionados con el *pop art*. Al mismo tiempo, una serie de pintores a ambos lados del atlántico practican otro tipo de acercamiento a la fotografía. Artistas como Gerhard Richter, Richard Artschwager, Vija Celmins o Malcolm Morley, entre otros, comenzaron a pintar fotografías:

---

<sup>97</sup> Baqué, Dominique: *La fotografía plástica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 42.

<sup>98</sup> Honnef, Klaus: “Fotografía”, en Ingo F. Walther, *Arte del siglo XX*, Colonia, Taschen, 2001, p. 630.

<sup>99</sup> Dubois, Philippe: *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2008, p. 227.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 228.

enmarcando la inmediatez de la experiencia contemporánea en la historia de un medio antiguo, de tal forma que el tema de la fotografía menos trascendente adquiriría una inesperada gravedad cuando era trasladado al lienzo<sup>101</sup>.



Fig. 13. John Heartfield: *Have no fear, he's a vegetarian*, 1936, fotomontaje, sin datos de la medida.

Otra fecunda vía también emergió en aquel momento, con un conjunto de artistas alemanes en la estela de Sigmar Polke (como Johannes Brus, Achim Duchow y

---

<sup>101</sup> Rugoff, Ralph: "Pintar la vida moderna", *Papel Alpha: Cuadernos de fotografía*, 8, 2010, p. 65.



especialmente Floris Neusüss) centrados en explorar tanto la simbiosis pintura-fotografía como las posibilidades expresivas de los propios productos fotoquímicos.

Es, precisamente, en los años 60 cuando la fotografía comienza a ser aceptada como recurso artístico de primer orden, un proceso de reconocimiento que, según parece, se basaría en un interés creciente por parte los/as artistas:

Fue su aparente falta de cualidades específicas la que la hizo tan atractiva para el pop art, el arte conceptual y para todo el arte que vino posteriormente. Sin la carga de peso de la tradición, la fotografía ofreció la posibilidad de reconectar con la vida social tras años de abstracción y de otras limitaciones conservadoras. De ahí la eficaz aceptación de la fotografía como tecnología industrial, automática y sencilla<sup>102</sup>.

Sin embargo, la fotografía ya tenía más de un siglo de historia y, por lo tanto, de tradición, aunque, también es cierto, que el peso de la tradición en disciplinas como la pintura es mucho mayor. Del mismo modo, la aceptación de la fotografía como tecnología automática por parte de los/as artistas ya se había producido, por ejemplo, en el seno del surrealismo, como ya hemos adelantado. No obstante, como también hemos comentado anteriormente, la aceptación canónica de la fotografía en el olimpo de las artes plásticas tuvo que esperar hasta un momento indeterminado de la segunda mitad del siglo XX, tal y como recoge Víctor del Río:

Los relatos sobre el ingreso de la fotografía en el discurso artístico contemporáneo tienen su propia función y en sus variantes ofrecen un arco temporal que abarca desde los orígenes de la neovanguardia hasta finales de los ochenta. Las diferentes hipótesis se encargarán de situar en un lugar o en otro esta incorporación<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> Company, David: “Pensar, no pensar y pensar de nuevo la fotografía”, en Alberto Martín (ed.), *Cruce de caminos. Sobre el arte y la fotografía*, Madrid, La Casa Encendida-Caja Madrid, 2006, p. 12.

<sup>103</sup> Del Río, Víctor: *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 78.

Durante este periodo (desde los sesenta hasta los ochenta), hubo varias exposiciones que supusieron un espaldarazo institucional a la fotografía como “When attitudes become forms” (Kunsthalle Berna, 1969), Documenta V (Kassel, 1972), Documenta VI (Kassel, 1977) o “L’invention d’un art” (Centre Pompidou, 1989), entre otras.



Fig. 14. Bernd & Hilla Becher: *Fachwerkhäuser*, 1959–61/1974, fotografía química sobre papel, 152,4 x 112,5 cm.

Podríamos decir que el mercado de la fotografía como arte empieza en la década de 1970, un inicio que se debe a que los artistas comienzan a hacer tiradas de varios ejemplares (hasta entonces lo más habitual era positivar una sola copia), las galerías comienzan a exponer obras en este soporte y algunas instituciones empiezan a interesarse por ella, siguiendo el ejemplo del MoMA, que dio una especial visibilidad al medio fotográfico a partir de 1962 gracias al trabajo de John Szarkowsky<sup>104</sup>. Finalmente, una aceptación bastante generalizada se produce en las décadas de 1980 y 1990, ya que es cuando realmente se normalizan las exposiciones de fotografía en galerías y museos de arte, y su promoción y venta en ferias.

De hecho, el contexto de las ferias de arte es uno de los lugares en los cuales se escenifica la relación del arte con la fotografía, ya que la recepción por parte del mercado de obras fotográficas es un factor determinante en su aceptación en el ámbito artístico. Algunas de las claves del éxito de la fotografía en el mercado del arte son el amplio rango de precios de este medio, algo relacionado con el carácter reproducible de la fotografía. Esto puede potenciar el coleccionismo específico (aunque también existe una minoría de autores/as que reniegan de la reproductibilidad de la fotografía mediante la creación de ejemplares únicos), pero esta característica también tiene una vertiente especulativa que no favorece la reputación del medio fotográfico como obra de arte de pleno derecho:

y no nos estamos refiriendo al momento de fijar el precio de la obra, sino a otro tipo de acciones que sólo una técnica favorable a la reproducción, modificación y serialización consienten... porque ¿quién nos explica qué sentido tiene ampliar algunas fotografías hasta el infinito a pesar de que el negativo (o la captura digital) no resista y el grano desvaído inunde la imagen?, o ¿por qué hacer nuevas series de fotografías de los años 70 ahora a tamaño póster traicionando las más de las veces su intimismo inicial o sencillamente su proporción y escala?, o ¿por qué existen series de la misma fotografía con diversos tamaños y distintos precios? (...) malabarismos técnicos que por desgracia sólo son justificables desde el punto de vista de hacer caja<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> Lafont, Isabel: "La fotografía, una moneda estable", *Babelia Extra*, 18 de abril de 2009, p. VI.

<sup>105</sup> Díez, Celia: "En un clic", *Exit Express*, 44, mayo de 2009, p. 69.

La postura de cada autor/a respecto al tiraje de sus fotografías es diferente y condiciona en parte su cotización. Por ejemplo, Irving Penn no permitía que se hicieran copias posteriores de sus obras y Alfred Stieglitz, yendo más allá, pidió a su esposa, Georgia O'Keeffe, que destruyera todos los negativos cuando él muriera; por el contrario, Berenice Abbott permitió tirajes de muchas copias durante las décadas de 1960 y 1970 y Lee Friedlander continúa positivando copias a partir de negativos antiguos<sup>106</sup>.

Otro factor que interviene en el precio de obras fotográficas es el concepto de copia *vintage*. Generalmente se entiende por copias *vintage* aquellas positivadas a partir del negativo original en un plazo de entre uno y cinco años<sup>107</sup>. Normalmente estas copias son más caras que otras realizadas con posterioridad. Además de las copias *vintage* a veces influye quién haya realizado la copia, por ejemplo: el fotógrafo Neil Selkirk positivó muchas copias de la obra de Diane Arbus (tanto en vida de la autora como después su fallecimiento, tras un encargo de los responsables del legado de la fotógrafa), pero su cotización en el mercado es muy distinta a las copias positivadas por Diane Arbus, a las que el mercado parece haber otorgado un aura casi benjaminiano. Según Sarah Hermanson Meister (conservadora del departamento de fotografía del MoMA), “Durante un tiempo, el mercado valoraba entre diez y veinte veces más una copia de Arbus que una de Selkirk salida del mismo negativo”<sup>108</sup>, aunque “las copias de Selkirk eran muy buenas a pesar de no ser *vintage*”<sup>109</sup>.

Esta especificidad del medio fotográfico ha provocado el nacimiento de las ferias especializadas. La primera (o, al menos, la primera importante celebrada en Europa) fue Paris-Photo, nacida en 1997 y cuyo éxito sostenido en el tiempo ha hecho que perdure hasta el día de hoy, más de dos décadas después. Este éxito contrasta con el fracaso de iniciativas como esta en España, del cual ya hemos hablado, y pone de relieve la falta de madurez del mercado artístico español.

---

<sup>106</sup> Lafont, Isabel: *Op. cit.*

<sup>107</sup> *Ibidem.*

<sup>108</sup> Sarah Hermanson Meister citada en Lafont, Isabel: *Op. cit.*

<sup>109</sup> *Ibidem.*

Sobre el nacimiento de esta feria Rafael Doctor escribió:

¿Es necesaria una feria específica de fotografía? Aunque el medio artístico en la actualidad está plagado de imágenes fotográficas, se está demostrando que esta absorción no anula las iniciativas más específicas. Lejos de hablar de la continuidad de otro tipo de mercado, de un gueto propio para una técnica, la convivencia de arte y fotografía se está produciendo en el arte occidental con la conjunción de estos dos resortes<sup>110</sup>.

Enlazado con esto, en las décadas de 1980 y 1990, aparecen corrientes de gran éxito internacional como los foto-cuadros (fotografías presentadas en grandes formatos, mayoritariamente en color y con estrategias compositivas propias de la pintura figurativa) de autores como Jeff Wall o Jean Marc Bustamante y la llamada “Escuela de Dusseldorf”, alumnos/as aventajados/as de Bernd & Hilla Becher (fig. 14) como Candida Höfer, Thomas Struth, Thomas Ruff, Axel Hütte o Andreas Gursky (fig. 17). Este último se ha erigido también como uno de los autores que más decididamente ha apostado por la tecnología digital en la creación de sus obras. Con ella Gursky elabora imágenes de un realismo casi inquietante; sus fotografías pueden ser contempladas de forma general (a veces con resultados cercanos a la abstracción, por la densidad de elementos contenidos en la imagen) u observando el detalle, apreciando así la alta resolución de esta clase de fotografías, generalmente de grandes formatos.

El éxito de estas corrientes se materializa en la repercusión en los medios y en las altas cotizaciones de estos/as artistas, que han arrastrado a todo el segmento de la creación fotográfica. De hecho, el mercado de la fotografía entraba en el siglo XXI con una bonanza nunca antes conocida, acumulando un alza en los precios de las obras en este soporte de un 92% en tan solo 6 años, los comprendidos entre 1997 a 2003, momento en el cual se aprecia una cierta recesión. No obstante, las mayores subidas y bajadas se producen en y a causa de las cotizaciones de unos pocos artistas (Andreas Gursky, Cindy Sherman, Thomas Ruff, Nan Goldin, etc.), manteniéndose

---

<sup>110</sup> Doctor Roncero, Rafael: “Inesperado éxito de ventas”, *El Periódico del Arte*, 7, enero de 1998, p. 35.

un coleccionismo estable de artistas jóvenes de varias nacionalidades con unas valoraciones que oscilan entre 1000 y 10000 euros por obra<sup>111</sup>. La subida de precios del mercado de la fotografía en el cambio de siglo es todavía más impresionante si se compara con los valores del mercado global del arte contemporáneo, como podemos comprobar en los siguientes gráficos (figs. 15 y 16):

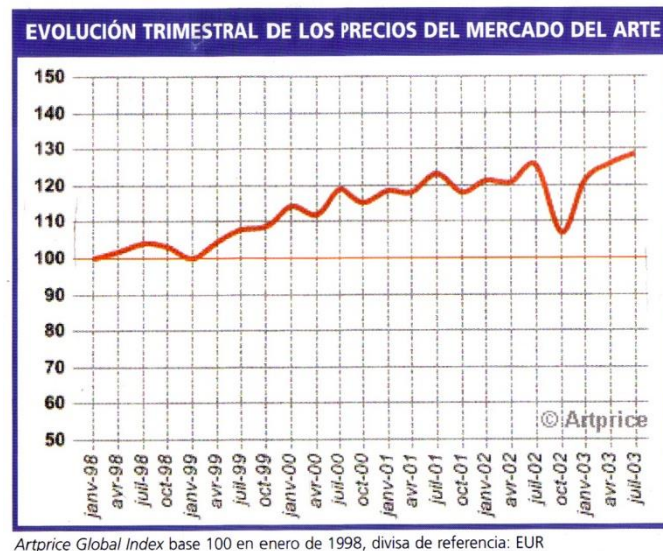


Fig. 15. Evolución de los precios del mercado del arte entre enero de 1998 y julio de 2003.



Fig. 16. Evolución de los precios de fotografía contemporánea entre diciembre de 1997 y junio de 2003.

<sup>111</sup> Díez, Celia: “De las crisis también se aprende”, *Exit Express*, 1, febrero de 2004, p. 37.

La tendencia al alza de la fotografía continuó hasta la crisis de 2008. Justo antes de ello, la fotografía fue el segmento de la creación contemporánea que más creció en la última década, ya que el índice de precios de los fotógrafos nacidos después de 1945 se revalorizó un 262 por 100 y un 207 por 100 si atendemos al total del mercado fotográfico<sup>112</sup>. En España, a pesar de no prosperar las ferias especializadas (y antes de que estas se formalizaran en nuestro país), también se pudo notar el auge comercial de la fotografía en los primeros años del siglo XXI:

Sin duda, en ARCO la estrella de la fotografía empieza a brillar con fuerza, hasta el punto que uno tiene la sensación de que puede constituir un refugio seguro contra la tempestad que produce la carrera errante de otros formatos más convencionales -la pintura- o la banalidad de algunos autores que ven en las instalaciones absolutos estéticos por su afán de búsqueda febril de la densidad y el peso de las imágenes celestiales y frías del ordenador<sup>113</sup>.

No obstante, como suele ocurrir con las subidas tan fuertes en un corto espacio de tiempo, luego se produjeron ciertos ajustes:

La subida de precios en otros tipos de soportes artísticos (fundamentalmente la pintura) hizo que determinados coleccionistas dirigieran sus miradas al campo de la fotografía, donde aquellos estaban aún contenidos. El auténtico “boom” de las cotizaciones se ha producido en los últimos siete años, [pero] el mercado ha ido efectuando sus propios reajustes, con descensos de hasta un 30% en la cotización de determinados artistas<sup>114</sup>.

Por último, debemos llamar la atención sobre la vertiente más desatendida del mercado, la correcta conservación de obras fotográficas:

Pocos autores, y pocos coleccionistas, se han preocupado por la permanencia de un soporte que, en contra de lo que se piensa, tiene una conservación problemática. A pesar de las mejoras en este campo, los soportes más utilizados actualmente se

---

<sup>112</sup> García-Osuna, Carlos: “El valor de la fotografía”, *El Cultural*, 19 de abril de 2007, p. 50.

<sup>113</sup> Molina, Ángela: “Fotografía y complicidad”, *ABC Cultural*, 17 de febrero de 2001, p. 40.

<sup>114</sup> Esparza, Ramón: “Sobre el estado de la fotografía”, *El Cultural*, 15 de abril de 2004, p. 33.

deterioran incluso conservados en la oscuridad, y falta por comprobar la conservación de algunos de los materiales de moda, como las tintas de las nuevas impresoras, el diasec o los adhesivos utilizados para fijar el papel fotográfico. Todo un mundo de sorpresas nos aguarda<sup>115</sup>.

Comenzábamos este apartado diciendo que el extremado realismo de la imagen fotográfica era uno de los principales escollos para poder reconocer su artisticidad, pues bien, la tecnología digital ha terminado con lo que quedaba de la idea de la fotografía como espejo de lo real. Esto podría suponer la confirmación definitiva de la fotografía como arte:

la simple pérdida de este vínculo con la «realidad» acaba con el debate sobre si la fotografía es o no es un medio de expresión artística. (...) la técnica fotográfica se ha convertido en una técnica artística, en un soporte de imaginación y de manipulación estética, y la cámara, en un equivalente mecánico de los instrumentos tradicionales de expresión artística, como el pincel, el lápiz, el martillo y el cincel...<sup>116</sup>

No obstante, cerramos este apartado con una cita (no exenta de cierta razón) de Rosa Olivares, en la que argumenta que el debate de la artisticidad de la fotografía es una construcción intelectual y no una discusión real:

La fotografía es aceptada desde su invención por los artistas plásticos, y no solamente para facilitar las sesiones con los modelos, para ‘llevarse’ al taller un fragmento de paisaje y poder trabajar más tranquilamente, sino que también es incorporada como una vía más de creación autónoma. Su aceptación como una técnica artística nunca ha sido un problema para los artistas, sino más bien para los especuladores, los teóricos, los historiadores, todas aquellas personas que se empeñan en poner nombres, fechas a todo, en poner puertas al campo<sup>117</sup>.

---

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> Honnef, Klaus: “Fotografía”, en Ingo F. Walther, *Arte del siglo XX*, Colonia, Taschen, 2001, p. 667.

<sup>117</sup> Olivares, Rosa: “Fotografía de los 80: recuperando la realidad”, en Fco. Javier San Martín (ed.), *La fotografía en el arte del siglo XX*, Álava, Diputación Foral de Álava, 2000, p. 149.





Fig. 17. Andreas Gursky: *Bahrain I*, 2005, C-print, 301,9 × 219,7 cm.

### 2.3. Breve panorámica del estado de la cuestión

Las imágenes, en el pasado, procuraban ser únicas y especiales, y en gran medida lo conseguían. Lo lograban por ser receptoras de sentido, depositarias de aura y reflejo del poder, además de ser un bien escaso. Actualmente podría decirse que todo esto ha cambiado, debido a que, tanto las imágenes como los soportes de estas (principalmente las pantallas) se han multiplicado, provocando una inflación icónica y una aparente banalización, por lo que podríamos pensar que ya no poseen aquellas características que un día tuvieron. No obstante, las imágenes siguen siendo muy poderosas, como demuestra el hecho de que “matamos y nos matan a causa de las imágenes”<sup>118</sup>, como se demostró tristemente con la matanza de “Charlie Hebdo”, acto desencadenado por la publicación de caricaturas de Mahoma. El trágico suceso de la revista satírica francesa no es la única evidencia del poder icónico; la fortaleza de la publicidad, la obsesión por la autoimagen o el triunfo de Instagram son algunos ejemplos. La sociedad nunca ha estado tan estetizada como en el presente, aunque, paradójicamente, nunca han sido tan fugaces las imágenes, inmersas en un torrente incesante de *selfies* y fotografías de todo tipo, imponiéndose un consumo rápido y poco profundo; son estas unas imágenes, “Faltas de recursividad, de constancia, de sostenibilidad, su ser es leve y efímero, puramente transitorio”<sup>119</sup>.

La tecnología digital ha posibilitado la producción y distribución masiva de material audiovisual, sin embargo, la fotografía continúa teniendo un papel preeminente por una razón fundamental: “La imagen fija de la fotografía tiene mayor fuerza como recordatorio que la continuidad de la televisión, porque nuestra memoria se condensa en un solo marco referente”<sup>120</sup>. Esta posición central de la imagen fotográfica en la sociedad actual también viene dada porque la tecnología digital ha facilitado hasta el extremo la captación de imágenes y su exposición pública. Esta simplificación de los procesos ha acarreado un importante cambio en los roles del creador y el consumidor de imágenes; antes unos pocos elegidos las elaboraban

---

<sup>118</sup> Fontcuberta, Joan: *La furia... op. cit.*, p. 8.

<sup>119</sup> Brea, José Luis: *Las tres eras... op. cit.*, p. 67.

<sup>120</sup> Sánchez Vigil, Juan Miguel: *Op. cit.*, p. 76.

para una mayoría de consumidores, mientras que ahora todo el mundo crea, distribuye y consume imágenes por igual.

En este contexto, de sobreabundancia de imágenes y de democratización de los procesos técnicos, también se ha producido una notable corrosión de la noción tradicional de autoría, floreciendo nuevos fenómenos creativos como el *sampling* o el *mash up*, consistentes en la reutilización y posproducción de material preexistente (de todo tipo, digital o analógico digitalizado) que circula por la red de manera incesante. Debido a todo lo expuesto anteriormente, la elaboración, distribución y recepción de las imágenes de carácter artístico se ha vuelto una cuestión más compleja si cabe, y muchas de ellas parecen haber quedado relegadas a una cierta marginalidad, al menos respecto a la espectacularización de otra clase de imágenes, según José Jiménez:

El diseño, la publicidad y los medios de comunicación de masas, intensísimas vías de experiencia estética vehiculadas con soportes tecnológicos, se han convertido en mediaciones previas, determinantes, respecto a la mediación crítica, en el acceso de los públicos, ahora ya en plural, a las obras de arte y experiencias estéticas en general. Esto implica un desplazamiento de la teoría: el espacio de la reflexión aplicada a lo concreto cada vez resulta más problemático, frente a la urgencia del dato y la crónica, la supuesta noticia, y la consiguiente deriva hacia la banalización y lo espectacular<sup>121</sup>.

¿Cuál es la postura de los artistas frente a lo banal, lo espectacular y lo inmediato? La respuesta no es unívoca, ya que la realidad artística es muy rica en posibilidades y variantes; existiendo artistas que parecen sentirse cómodos en posiciones cercanas al espectáculo sensacionalista (como Jeff Koons o Damien Hirst), otros que utilizan de manera brillante los nuevos medios, reelaborando material extraído de plataformas como YouTube o Facebook (tal y como hace Jasper Elings -fig. 18-) o adentrándose en las redes sociales para subvertir su mensaje (como Intimidad Romero o Amalia Ulman), y hay quien trabaja con tecnología calificada como

---

<sup>121</sup> Jiménez, José: *Crítica en acto*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, pp. 7-8.



obsoleta, vista esta con nuevos ojos en un contexto de aparente decadencia, eje central de esta investigación.

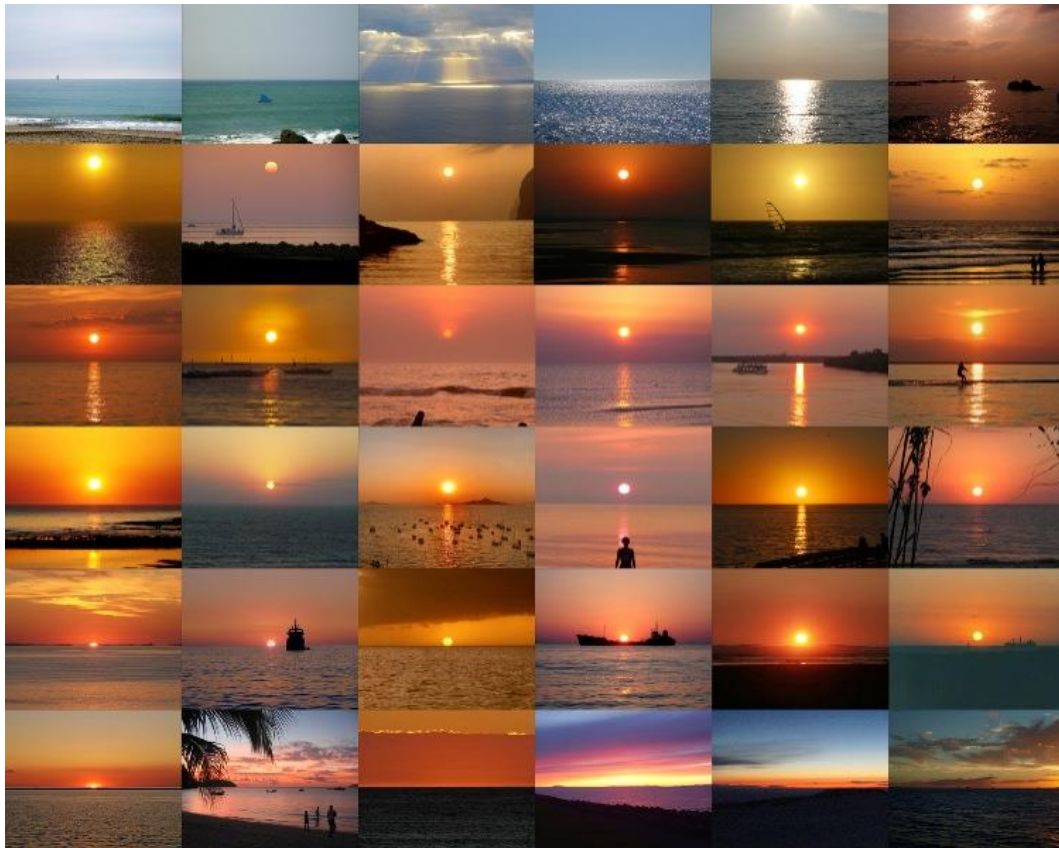


Fig. 18. Jasper Elings: *Sharing a beautiful sunset*, 2009, video fotograma a fotograma, 53’’<sup>122</sup>.

En la película futurista “Blade Runner” (Ridley Scott, 1982) se ejemplifican los recuerdos de los llamados “replicantes” mediante fotografías en papel. Aquellos humanos artificiales realmente carecían de recuerdos, poseían implantes de memoria, unos recuerdos ficticios que “se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia”. Esta coexistencia, en cambio, es real. Convivimos con imágenes de muy distinto tipo y en diversos soportes: las fotografías del álbum familiar, las de la publicidad y las publicaciones y, ahora, las imágenes digitales de las redes sociales e internet. En el ámbito concreto del arte contemporáneo ocurre lo mismo, en la actualidad es sencillo detectar una lista interminable de corrientes y tendencias,

<sup>122</sup> Video completo en: <https://www.jasperelings.info/sharing-a-beautiful-sunset/> (última consulta: 12 de noviembre de 2019).

junto a una plétora de técnicas y procedimientos, lo difícil parece vislumbrar algo que destaque claramente del resto, tanto en términos cuantitativos como cualitativos.

El impacto de los medios (tanto los técnicos como los de masas) favorece una visión un tanto idealizada de la realidad tecnológica, proclamando la aparición de novedades de manera constante (aunque luego algunas de esas novedades se desinflan rápidamente, como el caso de las Google Glass) y anunciando esporádicamente el rescate de medios aparentemente muertos (vuelven los vinilos, los carretes, etc.). Sin embargo, en la realidad actual se acumulan los dispositivos tecnológicos de distintas épocas, y el uso masivo de ordenadores personales y teléfonos móviles es compatible con las reticencias de parte de la industria, de los autores y del público con el libro digital, lo que impide su despegue definitivo, evolucionando de una manera bastante lenta respecto a otros productos digitales<sup>123</sup>.



Fig. 19. Jerry Spagnoli: *11 de septiembre 2001*, 2001, daguerrotipo, sin datos de la medida.

<sup>123</sup> Cordon García, José Antonio; Gómez Díaz, Raquel & Alonso Arévalo, Julio: *Op. cit.*, pp. 47-49.

Dicho de otro modo: “distintos regímenes escópicos -y, por supuesto, técnicos- pueden solaparse y cohabitar en distintos tiempos y épocas”, apunta el ya citado José Luis Brea, que añade que “la nuestra, a este respecto, es un buen ejemplo, en que conviven de hecho los tres”<sup>124</sup>, en referencia a la división histórica que propone en base al tipo de imagen, no única pero sí predominante, en cada una de tres eras existente hasta el momento: imagen materia, film y *e-image*. Pero no solamente se da un solapamiento de medios en el momento actual, en el que la imagen digital predomina con claridad por encima de las demás, sino que esta además redefine el papel de las imágenes elaboradas con medios predigitales y modifica la manera en la que estas son recibidas por parte del espectador. Esto es debido a que ahora no existe un modo único de realizar imágenes fotográficas, sino dos, y cada uno con procesos, soportes y connotaciones distintas.

Ese modo distinto de percibir según qué imágenes provoca que fijemos nuestra atención en fotografías como “11 de septiembre 2001” (fig. 19), de Jerry Spagnoli. Esta obra del autor norteamericano llama la atención, no por sus cualidades estéticas ni por ser una toma lejana de las torres gemelas de Nueva York envueltas en humo, sino porque efectivamente está tomada en tiempo real (es decir, no es un fotomontaje) y es un daguerrotipo. Se trata, por tanto, de una “imagen a destiempo”:

Crees haber visto todas las imágenes. Quizá por eso, en un primer momento, no le prestas atención a la fotografía que tienes frente a ti. Quizá por eso simplemente la dejas pasar y sigues leyendo. Pero enseguida la imagen te reclama. Hay algo en ella que te perturba. Y es entonces cuando adviertes que en esa imagen repetida algo que instaura una diferencia. No es sólo la lejanía —has visto otras imágenes lejanas. No es tampoco la inversión —puede tratarse de un error de impresión. Hay algo más. Es la sensación incómoda de que la imagen no está donde debería estar, la sensación de que se encuentra fuera de lugar, o mejor, fuera de tiempo. Por eso te demoras algo más frente a ella. Y, tras leer el texto que la acompaña, caes en la

---

<sup>124</sup> Brea, José Luis: *Las tres eras... op. cit.*, p. 5.

cuenta: la imagen es un daguerrotipo. Un daguerrotipo realizado el 11 de septiembre de 2001. En efecto, una imagen a destiempo<sup>125</sup>.

Al contemplar obras como esta nuestra percepción y nuestra memoria parecen sufrir un cierto desajuste, ya que se unen conceptos lejanos y aparentemente inconexos, como son el icónico y mediático atentado del 11 de septiembre de 2001 y la antigua técnica del daguerrotipo. Este, inventado en la primera mitad del siglo XIX por Louis Daguerre, es un procedimiento que solo permite obtener un original (un positivo invertido lateralmente) de cada exposición a la luz en una cámara oscura (no permite tiradas de varios ejemplares iguales) y que comenzó a caer en desuso tan solo unos años después de su presentación pública en 1839, principalmente por la progresiva aparición de procesos fotográficos reproducibles y técnicamente menos complejos.

Otro artista que vuelve a la técnica del daguerrotipo en pleno siglo XXI es Chuck Close, pintor norteamericano que se dio a conocer en la década de 1960 con sus retratos y autorretratos de estética hiperrealista. La relación entre este artista y Jerry Spagnoli además es real, porque fue este quien enseñó los detalles técnicos al pintor en la década de 1990<sup>126</sup>. Close, quien siempre ha utilizado imágenes fotográficas como herramienta auxiliar para sus pinturas, asegura no estar interesado en realizar daguerrotipos por ser un procedimiento antiguo, sino porque, desde su punto de vista, “la fotografía nunca ha sido mejor de lo que era en 1840”<sup>127</sup>. Conociendo la obra de Chuck Close resulta llamativa la diferencia de formatos entre sus obras pictóricas (casi siempre de gran tamaño) y sus pequeños daguerrotipos, al respecto el propio autor dice: “Las fotografías son a menudo tan grandes ahora que veinte o treinta personas pueden ver una al mismo tiempo, pero un daguerrotipo es la imagen

---

<sup>125</sup> Hernández Navarro, Miguel Ángel: “La imagen-(contra) tiempo”, *No (ha) lugar* (en línea), 15 de julio de 2010. Recuperado de <https://nohalugar.blogspot.com/2010/07/la-imagen-contratiempo.html> (última consulta: 15 de noviembre de 2019).

<sup>126</sup> Desmond, Michael: “Extremely generous and incredibly Close”, *National Portrait Gallery* (en línea), 1 de marzo de 2010. Recuperado de <https://www.portrait.gov.au/magazines/35/extremely-generous-and-incredibly-close> (última consulta: 15 de noviembre de 2019). Originalmente en inglés, traducción del autor.

<sup>127</sup> Chuck Close citado en *Ibidem*.

más íntima hecha con una cámara, porque es pequeña y solo una persona puede mirarla”<sup>128</sup>.



Fig. 20. Wolfgang Tillmans: *Blushes #101*, 2001, C-print, 60'5 x 50 cm., ejemplar único.

Pero estos dos ejemplos no son los únicos casos de artistas en activo seducidos por los procedimientos fotográficos antiguos, ya que algunos de los artistas

---

<sup>128</sup> Chuck Close citado en *Ibidem*.



internacionales actuales más conocidos utilizan, entre una amplia variedad de lenguajes, procesos fotoquímicos de algún tipo para elaborar sus obras. Entre ellos podemos encontrar a Wolfgang Tillmans, el ganador del prestigioso Premio Turner en el año 2000, que desde entonces tiene “un creciente interés por la imagen abstracta, por los accidentes de la luz y el papel fotográfico en experimentos de laboratorio”<sup>129</sup>. Estas inquietudes son evidentes en los trabajos pertenecientes a sus series “Blushes” (fig. 20), “Mental Picture” y “Collider”, en las cuales incide en la importancia del error, la experimentación con materiales químicos y los usos inadecuados de la técnica, al tiempo que se desmarca de las formas de trabajar con tecnología digital, ya que esta es de una precisión matemática, la cual posibilita una capacidad de control del resultado extremadamente precisa.

Hablando de fotografía y de puesta en valor de sus procesos clásicos, debemos referirnos al dispositivo seminal de las imágenes técnicas: la cámara oscura. Su funcionamiento es conocido desde hace siglos, Leonardo habla de ella en sus escritos, hay constancia de su uso en la realización de dibujos y pinturas durante varios siglos, y es la base de toda cámara fotográfica. Pero más allá de eso, que no es poco, nos referimos a ella gracias a su utilización por parte de algunos artistas actuales. Probablemente, el atractivo que suscita la cámara oscura en la actualidad reside en la simplicidad de su funcionamiento y que, pese a ello, es capaz de generar óptimos resultados. Es un arcaico dispositivo que mantienen de actualidad importantes artistas como Rodney Graham, el cual presentó en la exposición “Càmeres indiscretes” (Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona, 1992) obras como “Camera Obscura” (fig. 36), una instalación formada por una fotografía tomada en una cámara oscura (un árbol invertido, es decir, tal y como se proyectó en el interior de la cámara), una maqueta de la cámara oscura y del entorno en el que se situó, y una pequeña fotografía que muestra la cámara oscura frente al árbol. Graham también presentó “Millennial project for an urban plaza” (fig. 21), un diseño y una maqueta de un proyecto para la colocación de una cámara oscura en una plaza pública, una obra que recuerda las cámaras situadas en edificios como reclamo científico-turístico, bastante populares en el siglo XIX.

---

<sup>129</sup> Redacción: “Wolfgang Tillmans”, *Exit*, 18, 2005, p. 70.

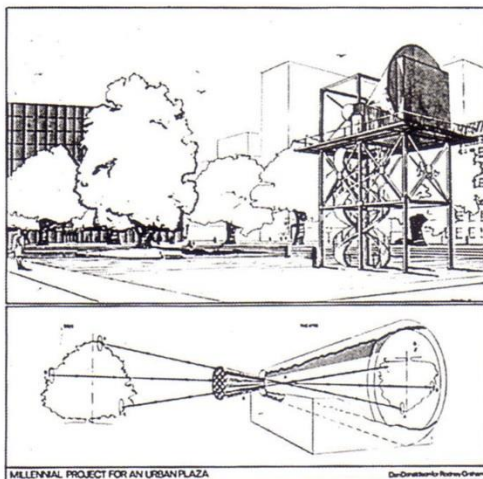
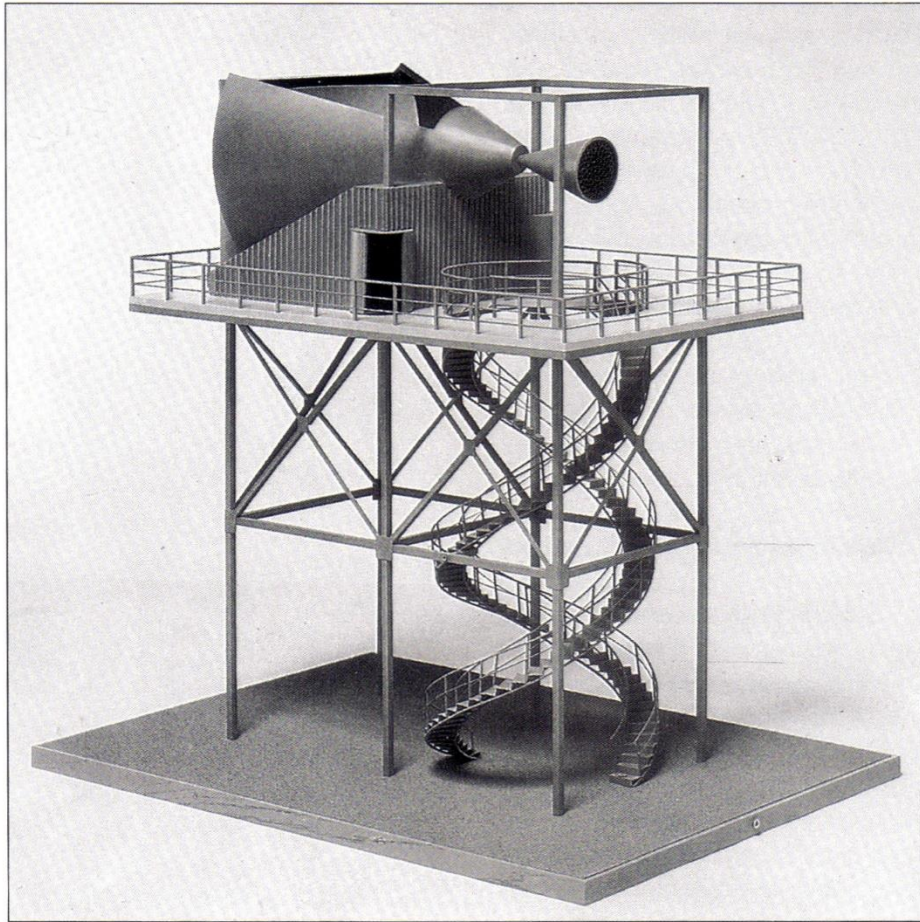


Fig. 21. Rodney Graham: *Millennial project for an urban plaza*, 1986, maqueta y dibujo del proyecto.

En la cámara oscura también se encuentra la génesis de la imagen cinematográfica, y la clásica proyección de imágenes en soporte celuloide es recuperada por artistas visuales como Tacita Dean, cuya obra “Film” es considerada “un autorretrato del medio”<sup>130</sup>, entre otras cosas por usar “técnicas predilectas de los orígenes del cine”<sup>131</sup> en pleno siglo XXI. Como es sabido, la fotografía es el antecedente directo del cine, siendo este una sucesión de imágenes fijas. En este sentido, uno de los autores que se anticipó a la imagen en movimiento fue Eadweard Muybridge (1830-1904) con sus celebre serie de fotografías que capturaron un caballo en movimiento y cómo este tiene las cuatro patas en el aire en algunos momentos, algo que hasta entonces no se había podido demostrar. Más de un siglo después de este experimento, llamado “Animal locomotion” (animal en movimiento), Muybridge es homenajeado por el artista inglés Steven Pippin, el cual llevó a cabo un proyecto fotográfico titulado “Laundromat-Locomotion (Walking in Suit)” -lavandería en movimiento (caminando en traje)- en el que se autorretrató andando (fig. 22). La particularidad de este proyecto, por el que fue nominado al Premio Turner en 1999, es que las fotografías fueron obtenidas en lavadoras convertidas en cámaras fotográficas y tanques de revelado y fijado al mismo tiempo.



Fig. 22. Steven Pippin: *Laundromat-Locomotion (Walking in Suit)*, 1997, fotografía química sobre papel, 76 x 76 cm. c./u. (tres partes de un total de doce). Colección Tate Modern, Londres.

<sup>130</sup> JGS (Julia Gwendolyn Schneider): “Tacita Dean” en Hans Werner Holzwarth (ed.), *Art Now* vol. 4, Colonia, Taschen, 2013, p. 106.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

La serie “Laundromat-Locomotion (Walking in Suit)” de Steven Pippin consta de doce imágenes positivas en blanco y negro, conseguidas mediante positivado por contacto a partir de negativos obtenidos en otras tantas lavadoras modificadas. El artista añadió una lente y un obturador en cada una, además de un disparador automático que él mismo activó al caminar sobre este. Las fotografías lo retratan de perfil, vistiendo un traje. Pippin a menudo usa un traje mientras trabaja y, en este caso, a propósito de ello ha dicho que su principal interés fue reflexionar sobre “la presencia física de la ropa dentro de la máquina siendo reemplazada por la imagen efímera de la ropa, proyectada en el interior por la acción de la luz que refleja una figura que pasa por el exterior”<sup>132</sup>. Del mismo modo, que los procesos de revelado y fijado de los negativos se produjera dentro del mismo habitáculo también tiene su interés para el artista, puesto que, de esta forma, se consigue:

cierto grado de autenticidad haciendo que parezca un Muybridge original de hace cien años. Los arañazos en la superficie negativa se convierten en un sustituto del tiempo, un proceso de envejecimiento artificial que otorga a las imágenes un aire accidental de autenticidad<sup>133</sup>.

Otra artista internacional actual interesada en el uso de cámaras oscuras para tomar sus fotografías es la alemana Vera Lutter (fig. 23), pero en este caso a una escala mayor, habitaciones enteras (como las primeras cámaras oscuras -antes de que estas fueran portátiles- de las que habló Leonardo en sus escritos<sup>134</sup>), como mayores son los tamaños de sus fotografías, así como sus tiempos de exposición (días e incluso semanas). Este último factor determina la ausencia de personas o animales, reflejando “un mundo inquietantemente silencioso, sin habitantes, que transmite una impresión de tiempo comprimido y conservado”<sup>135</sup>. Otros rasgos característicos del trabajo de Vera Lutter son los grandes formatos y la particularidad de que

---

<sup>132</sup> Bottinelli, Giorgia: “Steven Pippin. Laundromat-Locomotion (Walking in Suit)”, *Tate* (en línea), junio de 2002. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/pippin-laundromat-locomotion-walking-in-suit-p78483> (Última consulta: 20 de noviembre de 2019). Originalmente en inglés, traducción del autor.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> Da Vinci, Leonardo: *Tratado de Pintura*, Madrid, Editora Nacional, 1976, pp. 126-127.

<sup>135</sup> JA (Jens Asthoff): “Vera Lutter”, en Uta Grosenick (ed.), *Art Now Vol. 2*, Colonia, Taschen, 2008, p. 158.

presente como obras finales los negativos de papel obtenidos en las habitaciones que utiliza como cámaras oscuras. El uso de estos habitáculos permite a la artista trabajar en obras de tamaños muy grandes, unos trabajos además únicos, al no existir tirada de varios ejemplares, ya que es la matriz la que es presentada como obra definitiva, la imagen tal y como ha salido de la cámara oscura (únicamente invertida verticalmente).



Fig. 23. Vera Lutter: *Campo Santa Sofia, Venice, XXVII December 20, 2007, 2007*, fotografía química sobre papel, 248,9 x 288,3 cm. Ejemplar único.

Como podemos comprobar, hay una serie de artistas internacionales en activo que, en este contexto dominado por la imagen digital, prefieren trabajar directamente con cámaras oscuras construidas por ellos mismos, como Ilan Wolff, Abelardo Morell, Justin Quinnell o John Chiara, además de los que hemos visto en páginas anteriores. Del mismo modo, también hay artistas que trabajan en distintas



modalidades de fotografía sin cámara (quimigramas, fotogramas) como Adam Fuss, Garry Fabian Miller, Susan Derges, Alison Rossiter, Floris Michael Neusüss o Pierre Cordier, entre otros/as. En España, como no podía ser de otro modo, también existen estas y otras tendencias artísticas relacionadas con el uso de procedimientos fotoquímicos, de hecho, es el núcleo central de esta investigación y se encuentra plenamente desarrollado en el capítulo IV. No obstante, mostraremos aquí unas pequeñas pinceladas como parte de este estado de la cuestión.

Una de las formas más originales de legitimación de tecnología supuestamente obsoleta es la que realiza Daniel Canogar que, a través de su obra, reflexiona tanto sobre el *big data* como sobre la obsolescencia de los objetos tecnológicos. El artista piensa que “Hemos pasado de lo puramente material a la datificación, de algo que teníamos en la palma de la mano a que todo esté en la nube”<sup>136</sup>. Desde hace tiempo su obra es una reflexión acerca de lo rápido que han sido modificados nuestros hábitos (y de lo caduco de los “nuevos” dispositivos), conduciéndonos hacia un terreno incierto en el que un magma inabarcable de datos (que nosotros mismos hemos generado) escapan a nuestro control.

Otro autor interesado en rescatar los dispositivos tecnológicos en desuso es David Ferrando Giraut (fig. 24), aunque en este caso el autor elabora un discurso más basado en experiencias personales y en sensaciones ligadas a algunos de los objetos que lo han acompañado mientras crecía en su Galicia rural natal, presentando discos de vinilo originales en sus exposiciones, junto a polaroids con imágenes tomadas de películas clásicas o carteles antiguos de videocámaras analógicas. Giraut valora los distintos medios como una colección de posibilidades y de especificidades, “Cada aspecto de su producción condensa los logros visuales y tecnológicos –así como las limitaciones- de su propia era”<sup>137</sup>.

---

<sup>136</sup> Daniel Canogar citado en Valdés, Isabel: “El escáner que se enamoró de la impresora”, *El País* (en línea), 12 de diciembre de 2017. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2017/11/28/actualidad/1511881200\\_698329.html](https://elpais.com/cultura/2017/11/28/actualidad/1511881200_698329.html) (última consulta: 5 de agosto de 2020).

<sup>137</sup> Harbison, Isabel: “De nuevo, no muerto”, en David Ferrando Giraut, *The Fantasist* (catálogo exposición), A Coruña, MACUF, 2011, p. 11.



Fig. 24. David Ferrando Giraut: *Untitled (Salem's Lot)*, s. f., Polaroid, sin datos de la medida.

Es en el ámbito de la imagen fotográfica donde encontramos quizá el núcleo más importante de autores interesados en hacer que pervivan procesos clásicos, ahora minoritarios. Dentro de este grupo hay numerosas variantes, y una de las principales es la de fotógrafos que podríamos denominar “puros”, como Chema Madoz, Alberto García-Alix, Luis Baylón o Cristina García Rodero, que comenzaron a trabajar con fotografía química y la siguen utilizando en mayor o menor medida. Son autores conocedores del oficio fotográfico, con décadas de trayectoria y conscientes de las posibilidades y las limitaciones de cada medio. García Rodero, por ejemplo, ha declarado: “las fotografías con sales de plata dan una calidad que el digital no da, pero en cambio te permite trabajar con unas condiciones que con película sería muy difícil. Depende del trabajo que haga”<sup>138</sup>.

---

<sup>138</sup> Cristina García Rodero citada en Gándara, Yolanda: “Cristina García Rodero: «Cuando salgo a la calle no veo nada; sin embargo, cuando cojo la cámara suceden muchas cosas»”, *Jot Down* (en línea), julio de 2013. Recuperado de: <https://www.jotdown.es/2013/07/cristina-garcia-rodero-cuando-salgo-a-la-calle-no-veo-nada-sin-embargo-cuando-cojo-la-camara-sucedan-muchas-cosas/> (última consulta: 5 de agosto de 2020).

Existe otro grupo, formado también por profesionales experimentados, pero que no se limitan a trabajar con película y papel fotosensible, buscan acabados y procesos más singulares. Es el caso de Isabel Muñoz, Premio Nacional de Fotografía en 2016, conocida por emplear la platinotipia en la mayoría de sus fotografías. Esta es una técnica que se caracteriza por un acabado y una durabilidad excepcionales, para conseguir un positivo es necesario que el negativo sea del mismo tamaño, porque el positivado se produce por contacto, no por ampliación. Esta y otras cuestiones hacen que su proceso sea artesanal, lo que ha provocado que nunca haya sido usado de manera mayoritaria, a pesar de ofrecer una variedad tonal muy amplia, fue un proceso apreciado por algunos fotógrafos pictorialistas.

La cianotipia, al igual que la platinotipia, es un proceso fotográfico que hunde sus raíces en el siglo XIX y para el que también es necesario un negativo del mismo tamaño que el positivo que queramos obtener. Una de las particularidades de la cianotipia es la exclusiva sensibilidad de su emulsión a la luz ultravioleta. Dicha emulsión es una sencilla mezcla de citrato férrico amoniacal y ferrocianuro potásico en agua destilada, que hace de la cianotipia una técnica bastante popular. Entre otros artistas, Robert Rauschenberg la utilizó en sus inicios y en la actualidad autores españoles como Javier Riera, Keke Vilabelda, Javier Arbizu, Mónica Gener o Rosell Meseguer trabajan con este procedimiento<sup>139</sup>. Estos/as cuatro artistas, dentro de lo subjetivo del trabajo de cada cual, coinciden también en la multitud de medios abordados (pintura, fotografía, vídeo, libros de artista, etc.) y lo poliédrico de sus resultados. Es necesario apuntar también que se observa una amplitud generacional en todos los artistas interesados en este tipo de propuestas, un interés que muestran también algunos creadores emergentes nacidos en la era digital.

Existen más variantes aún de recuperación de procesos fotográficos tradicionales y/o experimentales. En este sentido es necesario destacar a Unai San Martín, especializado en fotograbado, y a Javier Esteban, que elabora piezas únicas de arena emulsionada. También es muy interesante la labor de “AtelieRetaguardia.

---

<sup>139</sup> El uso de este procedimiento en la actualidad por parte de artistas internacionales y españoles se aborda en el artículo “La cianotipia como recurso en el arte contemporáneo: una luz azul que no se apaga” que ha sido incluido como anexo en este trabajo.



Heliografía Contemporánea”, un colectivo catalán formado por Israel Ariño, Martí Llorens, Xavier Mulet, Rebecca Mutell y Arcangela Regis. Su trabajo se centra en la recuperación de procedimientos fotográficos antiguos como el ambrotipo y el ferrotipo, mediante los cuales retratan el paisaje urbano actual, en la estela de Jerry Spagnoli. En relación con artistas también citados anteriormente, como Steven Pippin o Vera Lutter, también hay autores españoles interesados en la cámara oscura como medio de creación; es reseñable el trabajo de la pareja formada Jordi Guillumet y Mònica Roselló que han destacado en el uso de la cámara estenopeica. Esta es básicamente una cámara oscura de tamaño generalmente medio-pequeño y que contiene un papel fotosensible en su interior. Con ello se consigue un negativo, que debe ser positivado por contacto. La cámara estenopeica, o *pinhole*, posee el encanto de la posibilidad de realizar fotografías con una simple caja de zapatos, con un minúsculo agujero en una de sus caras, y ofrece unos resultados no muy definidos, un tanto pictorialistas.



Fig. 25. Óscar Molina: *Photolatente*, 1998-2013, fotografía química, medidas variables.

Por último, no se puede pasar por alto uno de los acercamientos más originales al medio fotoquímico, el proyecto “Photolatente” de Óscar Molina (fig. 25), que consiste en sobres estancos que se comercializan con papeles fotosensibles en su

interior (similares a los envases en los que se suministra el papel fotográfico), con la particularidad de que estos están expuestos, es decir, la imagen permanece en estado latente, debe ser revelada para poder ser vista por el comprador, que efectúa la adquisición de la imagen a ciegas.

### **3. CAPITULO III: DISCUSIÓN GENERAL**

### 3.1. Problemas terminológicos

Al hablar de fotografía existe una cuestión que suele pasar desapercibida pero que provoca numerosas contradicciones: un lenguaje específico en ocasiones ambiguo, contradictorio o directamente erróneo. Esto es debido a varios factores; los numerosos usos que se ha dado a la imagen fotográfica, su relación compleja con disciplinas preexistentes (como el dibujo o la pintura), el hecho de ser un procedimiento a medio camino entre el arte, la química y la informática, así como la relativamente reciente popularización de las imágenes digitales. Además, la cuestión se desdobra en dos: los términos puramente técnicos y los teóricos, ya que en ambos casos existe confusión.

Abordamos esta cuestión para intentar evitar errores de interpretación en el discurso planteado en este trabajo. Debido a ello no vamos a revisar una amplia relación de términos utilizados en el ámbito fotográfico, tan solo lo haremos con algunos directamente relacionados con esta investigación, como fotografía química o posfotografía. Además, pretender corregir el lenguaje de una disciplina sería un acto de cierta prepotencia, además de algo imposible, aunque quizá se debería buscar un cierto consenso general al respecto.

La cuestión puede resultar baladí, aunque es significativo que los términos erróneos empiezan por los puramente científicos (por lo que no resulta raro que nadie pueda dar una definición completamente certera de conceptos teóricos como posfotografía), como es el caso de la llamada emulsión fotográfica (el material fotosensible presente en carretes y papeles fotográficos -el cual puede encontrarse también por separado para poder aplicarse sobre distintos materiales-). Según parece el término correcto sería “suspensión”, y no “emulsión”:

Los granos de BrAg (o de cualquiera de los haluros citados) se pueden separar con relativa facilidad y se mantienen en suspensión durante mucho tiempo. Para evitar la unión aleatoria de estos granos se utiliza un coloide, la gelatina, que actúa como protector. Desde que el Dr. Maddox precipitó haluros de plata, en 1871, en presencia de gelatina, no se ha encontrado un medio más apto para formar la

emulsión. De hecho, el resultado, en propiedad, no debería ser llamado “emulsión”, sino “suspensión”, pero este término erróneamente asignado, se ha difundido tanto que volver a introducir la terminología correcta sería poco menos que imposible<sup>140</sup>.

La cuestión de una terminología difusa puede llevar aparejado el surgimiento de problemas en la conservación de obras fotográficas en un futuro más o menos cercano:

Los cambios técnicos y materiales que presentan las colecciones de fotografía contemporánea han traído consigo nuevas terminologías. Su utilización es muy variada, por lo que en muchas ocasiones resulta un problema para su conservación, puesto que en varias situaciones el mismo conservador no sabe lo que tiene entre sus manos, además de ser un impedimento de comprensión para el público. Así mismo, con la aparición de la imagen digital la confusión terminológica ha aumentado, ya que en muchas ocasiones las imágenes salientes de un ordenador son denominadas fotografías y, aunque estéticamente el parecido sea muy cercano, no es lo mismo, los procesos son diversos<sup>141</sup>.

Además, a los términos conocidos y utilizados desde hace décadas se van sumando algunos nuevos, mientras otros caen en desuso. Del mismo modo que durante una parte del siglo XIX “daguerrotipar” llegó a convertirse en un verbo relativamente popular<sup>142</sup>, hoy en día hay quien habla de “photoshopear” una imagen o “googlear” un nombre o una palabra, mientras surgen nuevas acepciones de verbos como colgar o subir (una foto en/a internet, por ejemplo). En este contexto, tal y como afirma Joan Fontcuberta, “resulta realmente arduo asignar el nombre apropiado a cada cosa cuando nuestro vocabulario ya ha sido viciado por los intereses de la industria, la publicidad, la complicidad de los *mass media* y nuestra propia desidia intelectual”<sup>143</sup>.

---

<sup>140</sup> Perea González, Joaquín: *Un modelo de la comunicación fotográfica* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988, pp. 302-303.

<sup>141</sup> Llano Torre, Sheila: “Revisión de los actuales protocolos de conservación preventiva de colecciones de fotografía contemporánea en las instituciones españolas”, en Departamento de Conservación-Restauración, *Conservación de Arte Contemporáneo. 14ª Jornada*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, p. 100.

<sup>142</sup> Warner Marien, Mary: *Op. cit.*, p. 17.

<sup>143</sup> Fontcuberta, Joan: *La cámara de pandora. La fotografía@ después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 189.

En este momento, en el que hay varias formas de crear fotografías (y en el que todas estas creaciones acaban bajo ese mismo paraguas), quizá habría que empezar por cuestionar el propio término “fotografía”. Todo indica que la palabra deriva de la conjunción de dos vocablos griegos: *photos* (luz) y *graphein* (dibujar)<sup>144</sup>. Si esto es así, y lo tomamos literalmente, tendríamos que incluir entonces en esta definición las imágenes creadas mediante luz, pero no fijadas en ningún soporte, es decir, las imágenes efímeras producidas mediante una cámara oscura. Desde este punto de vista, la fotografía existe mucho tiempo antes del siglo XIX, momento en el que se desarrollaron varios métodos para fijar estos dibujos de luz en algún soporte.

En este sentido, conviene recordar que, además de las imágenes producidas por la cámara oscura (conocida varios siglos antes de la invención oficial de la fotografía), los alquimistas árabes del pasado conocían la fotosensibilidad de los haluros de plata<sup>145</sup>, lo que no se consiguió hasta el siglo XIX fue la forma de fijar la unión de las imágenes proyectadas junto a la fotosensibilidad de ciertos elementos.

Por lo tanto, para hablar con mayor propiedad, quizá deberíamos decir fotografía a secas para referirnos a imágenes no fijadas en ningún soporte y añadir a este término “química” o “digital” en función del sistema de registro utilizado. Tras poner sobre la mesa esta hipótesis, vamos a pasar a tratar de definir lo mejor posible los dos sistemas de fijación de imágenes fotográficas.

### **3.1.1. Fotografía química**

Entendemos por fotografía química el conjunto que forman las técnicas y procedimientos que se sirven de una u otra manera de un proceso lumínico y de otro de carácter químico para la elaboración de la imagen fija. Por lo tanto, esta

---

<sup>144</sup> Pérez Gallardo, Helena & Sougez, Marie-Loup: *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 181.

<sup>145</sup> Fontcuberta, Joan: *La cámara ... op. cit.*, p. 61.

definición comprende las realizadas a partir de cualquier tipo de negativo, imágenes sin cámara como los fotogramas, las fotografías instantáneas tipo Polaroid y las elaboradas mediante los llamados procesos alternativos (cianotipia, platinotipia, etc.). También estarían aquí incluidos los llamados quimigramas; imágenes realizadas con productos químicos fotosensibles, pero sin la mediación de ningún otro agente del medio fotográfico (sin cámara, sin negativo y sin objetos que plasmen su huella -como en los fotogramas-), generalmente aplicados con herramientas pictóricas (pinceles, brochas, etc.).

Esta amplia parte del universo fotográfico también recibe el nombre de fotografía analógica o argéntica e incluso clásica o tradicional. El término más extendido en el ámbito español, aunque no por ello el más adecuado, sin duda es fotografía analógica, pero este hace referencia únicamente al aspecto tecnológico de la formación de la imagen, una tecnología que engloba desde una cámara estenopeica, construida con una caja de zapatos hasta una cámara réflex con fotómetro eléctrico y sensor electrónico para reconocer la sensibilidad del carrete que albergue en cada momento, junto a otro tipo de cámaras como las de fotografía instantánea.

Hemos dicho que el término más extendido en el ámbito español es fotografía analógica, pero en los países hispanohablantes de Latinoamérica (o, al menos, en algunos) se conoce como fotografía análoga, lo cual añade todavía una mayor confusión, puesto que, por este término, podríamos entender que la fotografía (química o digital) es una analogía de lo real, contraponiéndose a la fotografía manipulada, siendo este otro debate completamente distinto (probablemente el mayor y más antiguo de la fotografía).

El término fotografía argéntica, en cambio, nos remite a los haluros de plata, por lo tanto, este sería adecuado para definir las imágenes que contengan dicho material, pero no para otras que estén realizadas, por ejemplo, con sales férricas, como los cianotipos. El término que sí englobaría a ambos tipos, junto a otros, sería el de fotografía química, puesto que la presencia de productos químicos sería, al mismo

tiempo, el denominador común de todos ellos y la mayor diferencia con las imágenes producidas por medios digitales. Debido a ello, hemos preferido referirnos a la fotografía no digital como química, porque los procesos químicos no están presentes de ninguna manera en la fotografía digital.

Otros términos como fotografía de carrete, de rollo o de película son incompletos si con ellos pretendemos hablar de toda la fotografía química, porque no englobarían a las cámaras de placas, a las instantáneas o a las estenopeicas (en las cuales, generalmente -aunque no siempre-, se utiliza papel fotosensible como soporte para conseguir un negativo).

Pero, volvamos de nuevo al término fotografía analógica para detenernos en un caso particular: el de las cámaras electrónicas analógicas, que representarían el paso intermedio entre las cámaras analógicas y digitales. Este es el caso, por ejemplo, de la cámara de la que hablábamos en las páginas 52-53 (fig. 26), el modelo (no comercializado) desarrollado por el ingeniero Steven J. Sasson para Kodak.

Este tipo de cámaras no son muy conocidas debido a que su impacto en el mercado fue muy reducido (principalmente por su precio elevado y su reducida calidad de imagen), su importancia radica en que suponen el primer paso hacia lo que posteriormente serían las cámaras digitales. De hecho, el sistema fotosensible que poseía esta primera cámara era un sensor CCD (que después se incluiría también en algunos modelos de cámaras digitales), pero el almacenamiento de la información electrónica se producía en una cinta magnética. Esta es visible en la figura 26 y, a pesar de ser un soporte analógico, lleva impresa la palabra digital, tal y como se puede apreciar en la imagen, sin embargo:

La cámara de Steve Sasson guardaba en una cinta **señales electromagnéticas**, pero estas no eran digitales, sino **analógicas**. En realidad el proceso de captura es bastante similar al de un video VHS, pero en vez de grabar secuencias de video, lo que hacía era capturar **fotogramas sueltos**. De ahí que en inglés se conociesen



como *still video images*, cuya traducción literal sería *imágenes de video paradas*<sup>146</sup>.

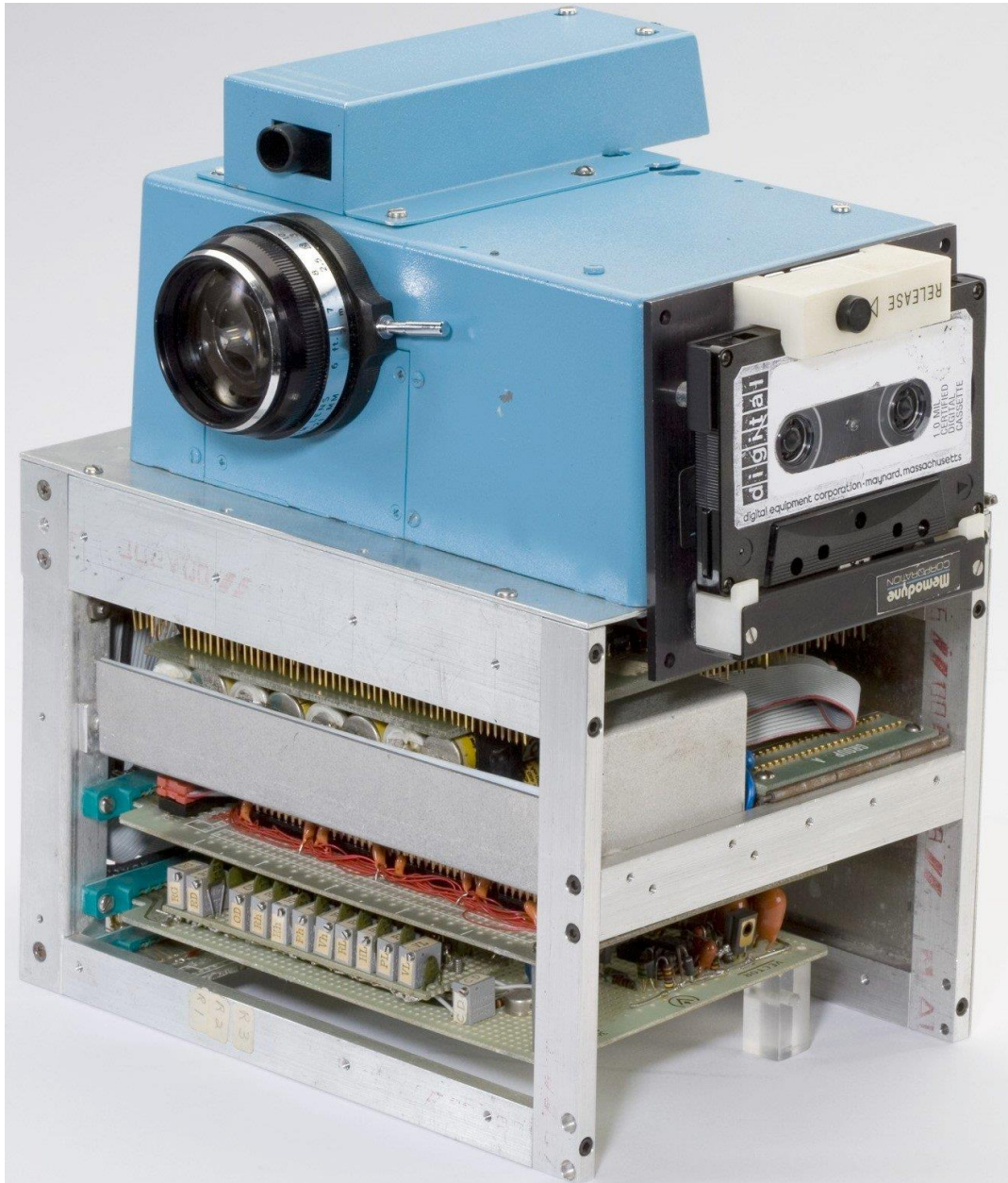


Fig. 26. Primera cámara capaz de almacenar la imagen como información electrónica, 1975.

<sup>146</sup> Cid, Miguel: “Fotografía analógica no es lo mismo que fotografía química”, *Hipertextual* (en línea), 9 de octubre de 2012. Recuperado de <https://hipertextual.com/archivo/2012/10/fotografia-analogica-no-es-lo-mismo-que-fotografia-quimica/> (última consulta: 18 de febrero de 2020).

Lo que ocurre es que:

En fotografía nos hemos acostumbrado a equiparar electrónico con digital, pero no es así. Lo vemos con más claridad en otros campos, como el vídeo o el sonido, en los que nadie duda que **una videocámara VHS no es digital**, aunque registre imágenes mediante sensores CCD. Aquí **nadie hablaría de «vídeo analógico» para referirse al celuloide**, como si pasa cuando se habla de «fotografía analógica» para referirse a la química<sup>147</sup>.

La realidad es que, a pesar de lo que comúnmente se cree, en muchos de los dispositivos digitales que manejamos en la actualidad (entre ellos las cámaras fotográficas) conviven tecnología analógica y digital:

Lo primero que hay que desmentir es la creencia común de que el sensor de la cámara digital produce una señal digital. El sensor de la cámara digital NO es digital; solamente electrónico. Tan electrónico como el sistema de una cinta de cassette o de un video VHS. Quizás debido a que vivimos en un mundo digital, nos hemos acostumbrado a ello, pero la electrónica puede ser de dos tipos -analógica o digital- y ambas conviven en muchos casos dentro del mismo aparato, como sucede en una cámara digital. El sensor de la cámara digital (igual que el de una videocámara o el de una webcam) produce señales electrónicas analógicas (no digitales) que luego son codificadas al formato digital binario por parte de otro chip, llamado conversor analógico-digital<sup>148</sup>.

El dispositivo conocido como conversor analógico-digital ya se encontraba presente en la cámara diseñada por Sasson en 1975, tal y como quedó reflejado en la patente del invento<sup>149</sup>, y, como acabamos de ver, se encuentra en las cámaras digitales actuales. Estas incluyen un sensor capaz de captar la luz para poder formar una imagen, los más comunes son el citado CCD y el conocido como CMOS. En el caso del CCD, como el que incluía la cámara de Sasson, necesita de la presencia en la

---

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> Rodríguez, Hugo: *Captura digital y revelado RAW*, Barcelona, Marcombo, 2011, p. 38.

<sup>149</sup> Lloyd, Gareth A. & Sasson, Steven J.: *Electronic still camera*, United States, US4131919A, 1978. Disponible en <https://patents.google.com/patent/US4131919> y en [https://www.lens.org/lens/patent/US\\_4131919\\_A/family](https://www.lens.org/lens/patent/US_4131919_A/family) (última consulta: 18 de febrero de 2020).

cámara del conversor analógico-digital. Sin embargo, los del tipo CMOS realizan la digitalización de la señal analógica dentro del propio sensor, por lo que no necesitan un conversor<sup>150</sup>.

Pese a todo, la cámara diseñada en 1975 es considerada la primera digital de la historia, y esto no es ni del todo cierto ni del todo falso. Como prueba de esto último aportamos el dato de que Kodak (desde que comenzaron a comercializarse cámaras digitales hasta el año 2007 -en el que expiró la patente en Estados Unidos-) ganó mucho dinero por el canon que debían pagar otras compañías al diseñar sus propias cámaras digitales, pero basadas en la tecnología desarrollada por Sasson<sup>151</sup>.

El propio Sasson ha dicho de esta cámara que “Era electrónica, pero hoy podríamos describirla con más precisión como una cámara «digital» porque así era el diseño del prototipo”<sup>152</sup>, y ha relatado cómo su desarrollo llevó un año de trabajo y cómo él y su equipo realizaron varias demostraciones internas en 1976, tomando fotografías de los ejecutivos de la compañía que les mostraban casi al momento en una pantalla externa a la cámara. El prototipo (cuya existencia no fue desvelada por Kodak hasta 2001) generó tantas expectativas como interrogantes: ¿Cuándo sería viable para su comercialización? ¿Qué necesidad había de ver las imágenes en un televisor? ¿Cómo se guardarían las imágenes? ¿Cómo sería un álbum de fotos electrónico?<sup>153</sup>.

Paradójicamente, Kodak ha sido la multinacional del mercado fotográfico más perjudicada por el éxito comercial de la tecnología digital aplicada al ámbito de la imagen, entre otras cosas, porque no se quiso apostar decididamente por una tecnología que la propia compañía había creado.

---

<sup>150</sup> Puerta, Rafa: “CMOS vs CCD”, *Hipertextual* (en línea), 18 de octubre de 2010. Recuperado de <https://hipertextual.com/archivo/2010/10/cmos-vs-ccd/> (última consulta: 19 de febrero de 2020).

<sup>151</sup> Estrin, James: “Kodak’s First Digital Moment”, *Lens-The New York Times* (en línea), 12 de agosto de 2015. Recuperado de <https://lens.blogs.nytimes.com/2015/08/12/kodaks-first-digital-moment/> (última consulta: 19 de febrero de 2020).

<sup>152</sup> Sasson, Steven J.: “Prototipo de la cámara digital Kodak de 1975”, en Todd Gustavson, *Historia de la cámara fotográfica. Del daguerrotipo a la imagen digital*, Madrid, Librero, 2016, p. 339.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

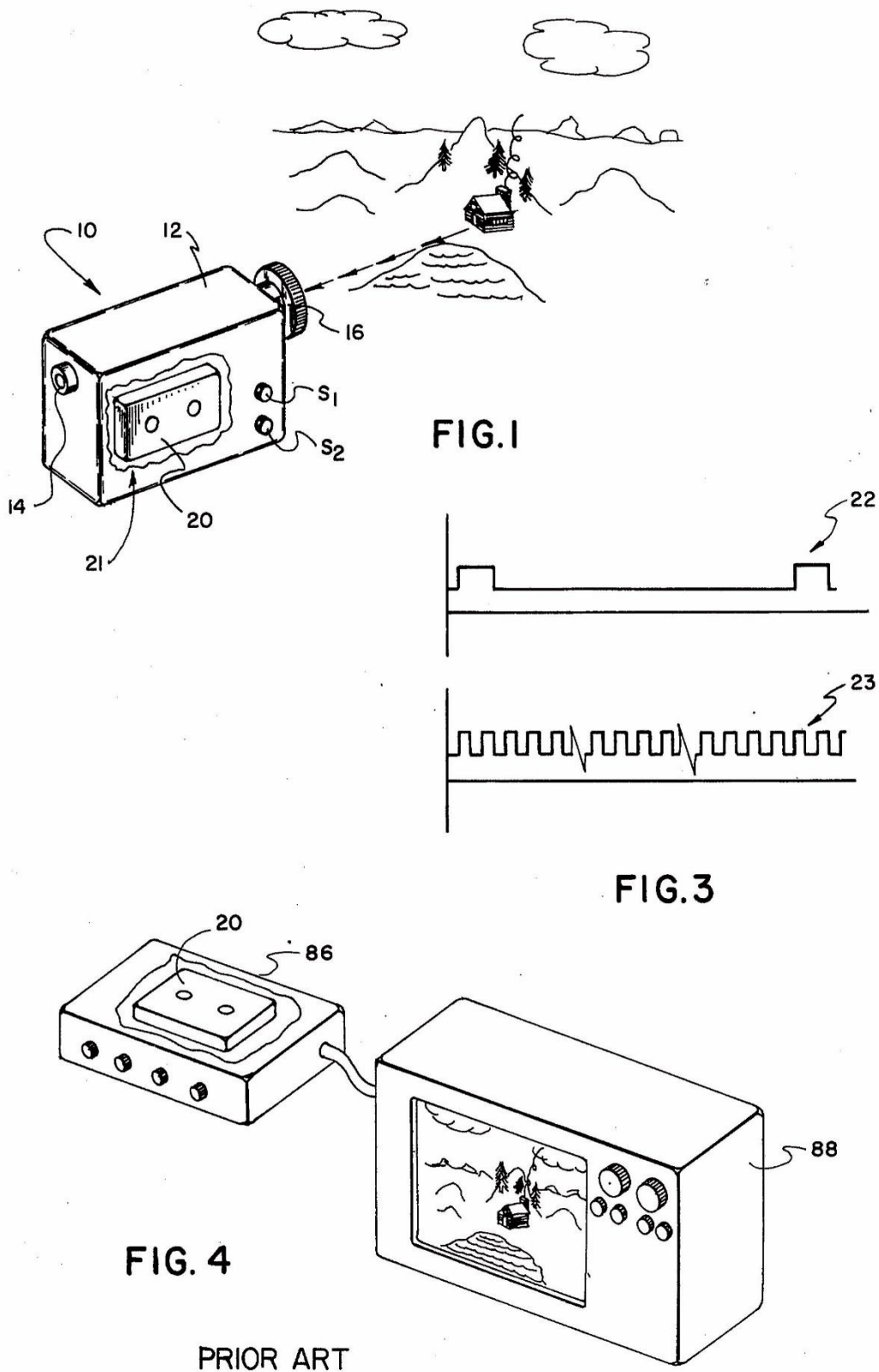


Fig. 27. Imágenes que acompañan a la patente de la que es considerada la primera cámara digital de la historia. Dicha patente fue registrada en 1977 en Estados Unidos.

### 3.1.2. Fotografía digital

En este punto trataremos primero la palabra digital antes de entrar a valorar la pertinencia de su comunión con el término fotografía. Hablar de digital nos puede remitir, de igual forma, tanto a la planta *Digitalis purpurea* como a los dedos (dedo deriva de la palabra latina *digitus*) además de a los números o dígitos. La *Digitalis purpurea* es llamada habitualmente dedalera o digital debido a que sus flores tienen forma de dedal. Respecto al tema de los dígitos, es de donde deriva su uso en el ámbito tecnológico, ya que lo que puede definir toda la tecnología así conocida es que es digital binaria, es decir, toda la información de este tipo es, en última instancia, un conjunto de ceros y unos. Esto supuso la aparición, en una fecha tan temprana como 1948, de la revolucionaria teoría matemática de la información, enunciada por Claude Shannon, según la cual palabras, sonidos o imágenes podrían enviarse por un cable desde un lugar a cualquier otro en forma de serie binaria de ceros y unos<sup>154</sup>.

Pocos años después, en 1957, se crea la primera imagen digital de la historia, es decir, casi dos décadas antes de la primera cámara capaz de registrar imágenes electrónicas, de la cual nos hemos ocupado recientemente. Esto es posible porque se trata de una fotografía química digitalizada mediante su escaneado (fig. 28). En concreto hablamos de una fotografía del hijo del científico Russell A. Kirsch, el cual capitaneó un equipo que construyó por primera vez un escáner de tambor que podría traducir una imagen fotográfica en código digital y almacenar así la información en un ordenador<sup>155</sup>. El entonces novedoso invento de Kirsch y sus compañeros (trabajadores del National Bureau of Standards, un laboratorio del gobierno de los Estados Unidos) fue ideado “para rastrear variaciones de intensidad sobre las superficies de las fotografías”<sup>156</sup>, de tal forma que “los patrones de luz y sombra se convierten en información digital procesable electrónicamente”<sup>157</sup>.

---

<sup>154</sup> Hamilton, Richard: *Proposiciones*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona-Universidad Autónoma de Barcelona, 2010, p. 79.

<sup>155</sup> Batchen, Geoffrey: “Electricity Made Visible”, en Hui Kyong Chun, Wendy & Keenan, Thomas (Eds.), *New Media, Old Media. A History and Theory Reader*, Londres, Routledge, 2005, p. 44.

<sup>156</sup> Mitchell, William J.: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MIT Press, 1992, p. 1. Originalmente en inglés, traducción del autor.

<sup>157</sup> *Ibidem*.



Fig. 28. Fotografía que es considerada como la primera imagen digital de la historia, 1957.

La tecnología digital comprende una amplia variedad de sistemas y dispositivos, desde un disco compacto hasta internet. Su enorme impacto en las sociedades avanzadas ha provocado una cierta fetichización de la palabra digital, la cual se suele asociar con algo novedoso y, en cierta medida, mágico, pues su funcionamiento interno es algo desconocido salvo para técnicos/as especializados/as. En esta misma línea, Garnet Hertz y Jussi Parikka apuntan que

El funcionamiento interno de los aparatos de consumo y de las tecnologías de la información está cada vez más escondido en las nuevas generaciones de dispositivos, lo que se ha vuelto una característica de la cultura tecnológica de las décadas recientes. (...) El funcionamiento interno cada aparato es desconocido por el usuario, la circuitería del dispositivo es una misteriosa “caja negra” totalmente irrelevante para su uso. Es solamente un objeto con una entrada particular que resulta en una salida específica; su mecanismo es invisible. Desde la perspectiva



del diseño, la tecnología está intencionalmente creada para hacer al mecanismo invisible y utilizable sólo como un objeto puntual<sup>158</sup>.

Continuando con la argumentación acerca de la fetichización de la palabra “digital”, recordemos que esta se ha utilizado incluso para nombrar la época actual, a la cual también podemos ver definida como era de la información (posibilitada por los medios digitales), aunque resulte aventurado pensar que dicha información esté siendo bien utilizada, e incluso utilizada a secas. Este exceso de información puede producir, entre otras cosas, que no logremos ver lo que hay fuera de nuestra burbuja informativa, es decir, nos impide apreciar la “fractura digital” existente entre los países desarrollados y el resto del mundo, el cual ha quedado dividido de facto en “info-ricos” e “info-pobres”, una situación que, no obstante, ya se advertía al menos desde la década de 1980<sup>159</sup>. Debido a ello, es imperfecto denominar esta época como “era digital”<sup>160</sup>, al menos en términos globales:

Aunque dos terceras partes del planeta no están conectadas a Internet, la época contemporánea ya se ha establecido como la “era digital” (...). Ese tercio que viaja por las redes se ha bastado para definir este tiempo que identifica, cada vez más, lo real con lo virtual, el tiempo con la velocidad de conexión, el espacio con el ancho de banda, el horizonte con la pantalla...<sup>161</sup>.

Las imágenes producidas mediante el sistema digital binario (las que, más allá de su apariencia, son un archivo formado por una sucesión de ceros y unos) se conocen de manera general como imagen digital. Esta denominación sería correcta, pues es imagen y esta se encuentra formada por dígitos, aunque estos no sean visibles en primera instancia.

---

<sup>158</sup> Hertz, Garnet & Parikka, Jussi: “Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method”, *Leonardo*, 45 (5), 2012, pp. 427-428. Originalmente en inglés, traducción de Germán Celestino y Monti.

<sup>159</sup> Mattelart, Armand: *Geopolítica de la cultura*, Bogotá, Ediciones Desde Abajo, 2002, pp. 125-131.

<sup>160</sup> No obstante, esta denominación es utilizada en el título de este trabajo, puesto que se refiere únicamente al contexto español, en el cual las tecnologías digitales sí se encuentran plenamente integradas, y dado que creemos que contextualiza correctamente el tema en un espacio -el título de este trabajo- en el cual es necesario dar una información general.

<sup>161</sup> De la Nuez, Iván: “Rabia ‘desde’ la máquina”, *Babelia*, 11 de febrero de 2012, p. 2.

Hablar de fotografía digital, en cambio, parece algo más complicado, pues hay quien pone en cuestión que cualquier cosa digital sea fotografía de algún tipo. Si bien es cierto que hay un notable consenso sobre el término fotografía analógica (aunque, insistimos, creemos que la denominación fotografía química es más certera, al menos en muchos casos), de donde deriva su uso indiscriminado, no ocurre lo mismo con el término fotografía digital:

Pero ¿es eso todavía fotografía? Surge por de pronto un problema de nomenclatura que no es baladí porque la palabra (...) posee el don de formatear nuestras imágenes mentales. La fotografía digital contiene poco de fotografía según sus patrones genealógicos. Convendría con mayor rigor denominarla “infografismo figurativo” o “pintura digital realista”, o mejor inventar algún término específico, o algún acrónimo que pudiese popularizarse rápidamente. Hay más diferencia semántica entre fotografía analógica y fotografía digital que entre cine y vídeo. Y a nadie se le ocurre hoy designar al vídeo como “cine electrónico” o “cine sobre banda magnético”. La persistencia del vocablo “fotografía” distorsiona nuestras expectativas. O si se prefiere, lo distorsiona el hecho de que lo utilicemos como sustantivo y no como adjetivo: como sustancia y no como atributo, como esencia y no como cualidad<sup>162</sup>.

El propio Fontcuberta, autor de la cita anterior, es uno de los que más ha hablado de “posfotografía” (otro de los nombres que podría darse a la imagen digital en relación con la fotografía), aunque no tenemos claro hasta qué punto este término de reciente aparición es lo mismo que otros denominan fotografía digital o, por el contrario, es algo distinto. En cualquier caso, este será abordado de forma específica en el siguiente apartado.

Fred Ritchin, por su parte, propone el término “hiperfotografía”, la cual sería:

una fotografía que no requiere ni la simultaneidad ni la proximidad del que ve y de lo que es visto, y que considera como su mundo cualquier cosa que exista, existió,

---

<sup>162</sup> Fontcuberta, Joan: *La cámara ... op. cit.*, pp. 188-189.



existirá o que podría llegar a existir, visible o no; en resumen, cualquier cosa que pueda sentirse o concebirse<sup>163</sup>.

Una de las personas que cuestiona abiertamente lo digital entendido como imagen de carácter fotográfico es el fotógrafo especializado en procesos químicos Xosé Gago, que, en su artículo “(Des)fotografía”, defiende de manera vehemente que **“lo digital es imagen, pero no es fotografía, ni tampoco es una evolución de la fotografía, sino otra “cosa” muy diferente**”<sup>164</sup>. A cambio, ofrece una colección de posibles denominaciones para la “cosa” digital: electrografía, infografía, numerografía, digitografía, virtúografía (“por lo de imagen virtual”<sup>165</sup>), binariografía (“por lo de imagen binaria”<sup>166</sup>) o pixelografía, aunque la que más repite es digitalica. Sin embargo, digitalica es un término que ya se utiliza, y con fines muy distintos, concretamente algunos relacionados con el uso farmacológico de la *Digitalis purpurea*. Algunos derivados químicos de la planta son usados para tratar enfermedades cardiacas, pero, al igual que ocurre con otros elementos presentes en la naturaleza (tales como el opio) sirven, en función de la dosis, tanto para curar como para matar. En concreto, el uso inapropiado de *Digitalis purpurea* se conoce como intoxicación digitalica<sup>167</sup>.

Continuando con Gago, este argumenta: “Y lo digital **no es fotografía**, en principio, **porque la imagen digital no se hace con fotones**, por lo cual tampoco necesita un material fotosensible para ‘escribir’ imágenes”<sup>168</sup>. Es decir, para el autor existe la fotografía (química) y la imagen digital, algo completamente diferente, sustentando su teoría, entre otras cosas, en el proceso de formación de la imagen:

---

<sup>163</sup> Fred Ritchin citado en Robins, Kevin: “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?”, en Martin Lister (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 57. Originalmente en Fred Ritchin: *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography*, New York, Aperture, 1990, p. 132.

<sup>164</sup> Gago, Xosé: “(Des)fotografía”, *Film und Foto*, 1, 2008, p. 65.

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

<sup>167</sup> Aquin Roll, Carlos; Astorga Zayas, Laina María & González García, Daylín Elizabeth: “Aspectos novedosos de la intoxicación digitalica”, *Medisan*, 23 (2), 2019, pp. 284-307.

<sup>168</sup> Gago, Xosé: *op. cit.*, p. 53.

Ambas tecnologías crean y dan acceso a imágenes, ciertamente, pero la una (la fotografía), da lugar a imágenes fotográficas, creadas por la luz, por los fotones, (de donde “foto-grafía”), sobre un material fotosensible, y la otra, (la electrografía, o imagen digital), da lugar a imágenes pixelográficas creadas mediante pulsos eléctricos que orientan partículas electromagnéticas en determinadas direcciones espaciales, de forma discreta, sobre los discos duros, y en donde **el electrón es el agente formador de la imagen, no el fotón**<sup>169</sup>.

Sin embargo, y a pesar de que existen diferencias evidentes entre lo químico y lo digital,

Sostienen los expertos que técnicamente no se puede separar de forma radical la tecnología microelectrónica de la fotoquímica pues en los captosres sensibles de las cámaras digitales se produce un fenómeno parecido al de la imagen latente: en los cristales de silicio hace falta también que la luz produzca unas partículas de impureza apenas perceptibles para permitir lo que se conoce como “desarrollo epitaxial”. Sin necesidad de entrar en esos complejos procesos, lo que resulta obvio por simple sentido común es que toda imagen infográfica es almacenada en una matriz numérica y solo resulta perceptible a la vista cuando se traslada a soportes tales como una pantalla o un papel. Es decir, todo archivo digital en formato gráfico es de hecho una imagen latente<sup>170</sup>.

Las diferencias y similitudes entre lo químico y lo digital son la base de dos influyentes textos en el ámbito fotográfico: se trata de “The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era” de William J. Mitchell (1992) y “The Paradoxes of Digital Photography” de Lev Manovich (1995). El primero habla de revolución digital, separando abiertamente fotografía química y digital; mientras que el segundo trata de desmontar las ideas de Mitchell sacando a flote una serie de paradojas de las que adolece la imagen digital. Aunque, desde nuestro humilde punto de vista, los argumentos de Manovich resultan certeros de manera general, no estamos de acuerdo con algunas de sus afirmaciones, como la de que la fotografía digital “simplemente no existe”. Si bien entendemos que el carácter

---

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>170</sup> Fontcuberta, Joan: *La cámara ... op. cit.*, p. 39.

provocador de tal afirmación puede incitar a reflexionar sobre el tema en cuestión, creemos que se trata de una clara exageración. Del mismo modo que el autor argumenta que “La imagen digital aniquila la fotografía mientras solidifica, glorifica e inmortaliza lo fotográfico”<sup>171</sup>, en lo que sería una evidente paradoja, creemos que su texto incurre del mismo modo en una paradoja, puesto que básicamente trata de refutar a Mitchell incidiendo en aspectos no solo no divergentes, sino convergentes, entre imagen digital y fotografía química; no dice que sean la misma cosa, pero sí que no son tan distintas. Es decir, la paradoja está en que afirma que la fotografía digital no existe mientras realiza una comparativa permanente entre esta y la imagen química (cosa que también hace Mitchell, aunque con resultados distintos y sin negar la existencia de la fotografía digital).

Tras lo expuesto hasta aquí debemos decir que sí creemos que la imagen digital exista, y consideramos además que sí es fotografía, con ciertas similitudes, pero distinta de la de origen químico, aunque fotografía, en cualquier caso, puesto que en ambos tipos convergen luz, materiales o dispositivos fotosensibles y formación de una imagen (tras un estado de latencia en sendos casos, tal y como afirma Foncuberta en la cita 170). Es necesario tener en cuenta que en muchas ocasiones (tanto en la imagen fotoquímica como en la digital) interviene la cámara fotográfica (y todas derivan de la cámara oscura), pero esta no ha sido incluida puesto que hay formas, tanto químicas como digitales, de formar una imagen sin cámara. En fotografía química ya hemos mencionado los fotogramas o los quimigramas, pero, en lo que respecta a la imagen digital, también es posible generar imágenes sin la mediación de una cámara, ya que es posible hacerlo, de principio a fin, en una pantalla y con el software adecuado. No obstante, es en este caso en el que la aplicación del término fotografía quedaría en entredicho, puesto que tendríamos la luz (la que emite la pantalla), pero no fotosensibilidad ni imagen latente (que sí encontramos en los sensores de las cámaras digitales). En este caso quizá sí sería adecuado, volviendo a la cita número 162, hablar de infografía o de pintura digital

---

<sup>171</sup> Manovich, Lev: “The Paradoxes of Digital Photography”, en Liz Wells (ed.), *The photography reader*, Londres, Routledge, 2003, p. 241. Originalmente en inglés, traducción del autor. Publicado originalmente en V. Amelunxen, Stefan Iglhaut & Florian Rotzer (eds.), *Photography After Photography*, Munich, Verlag der Kunst, 1995.

(aunque no “infografismo figurativo” o “pintura digital realista”, puesto que estas imágenes no tienen por qué ser ni figurativas ni realistas) o, de manera genérica, imagen digital. Según esto, toda fotografía digital sería una imagen digital, pero no todas las imágenes digitales serían fotografías digitales.

Pero todavía quedarían aspectos a los que prestar atención, y estos serían los lugares híbridos, en los que existen combinaciones entre la imagen química y la digital, entre la de carácter virtual y la física. ¿Una fotografía química digitalizada es una fotografía digital? ¿Una imagen digital impresa (en papel o tela) sigue siendo digital? A este respecto apunta José Ramón Alcalá que:

la única estampa (impresión) digital que existe es aquella que utiliza como gramática lo mecánicamente electrónico, o aquello que ha sido estratificado mediante la malla de puntos-píxel. No podemos definir como estampa o impresión digital, por ejemplo, a aquel proceso de fijación sobre una superficie objetual y estable que ha utilizado para su formalización los procesos convencionales de la fotografía química, aunque la imagen que se está imprimiendo haya sido enviada directamente a la unidad de impregnación desde un ordenador o cualquier otro dispositivo electrónico o digital de creación o visualización<sup>172</sup>.

Wolf Lieser aporta una tesis similar:

En su sentido más estricto, la producción digital puede definirse como arte cuando conceptualmente se utilizan las posibilidades del ordenador o de internet con un resultado que no sería alcanzable con otros medios. Asimismo, pertenecen al arte digital aquellas obras artísticas que, por un lado, tienen un lenguaje visual específicamente mediático y, por otro, muestran las metacaracterísticas del medio. Una foto escaneada no puede considerarse arte digital, aunque sea muy buena. Pero una imagen que haya sido tomada con una cámara de internet en Nueva York y

---

<sup>172</sup> Alcalá, José Ramón: “Los procesos de la gráfica en el arte digital”, en Ana Soler y Kako Castro (coords.), *Impresión piezoeléctrica: la estampa inyectada. Algunas reflexiones en torno a la gráfica digital*, Vigo, grupo de investigación dx5-Universidad de Vigo, 2006, pp. 106-107.

unos segundos más tarde se vea en Berlín, sí puede ser valorada como arte digital<sup>173</sup>.

Es decir, tanto para Alcalá como para Lieser, una imagen híbrida no sería digital, algo con lo que estamos de acuerdo, pero el asunto es que deberíamos saber cómo nombrar adecuadamente a estas imágenes de carácter mixto. Una posible solución sería especificar toda la información técnica de la obra en cuestión en exposiciones y publicaciones, algo que desgraciadamente no ocurre en numerosas ocasiones. La percepción de una determinada obra de un artista concreto puede variar si fue realizada en tal o cual año, y facilita su contextualización en el conjunto de su obra y en relación con la de otros artistas de la misma y de otra época, por lo que resulta frustrante visitar una exposición en cuyas cartelas (y su correspondiente catálogo) solo figura el nombre del autor/a y el título de la obra. En este sentido, una práctica relativamente habitual es utilizar película química para tomar fotografías y, posteriormente, proceder a escanear el negativo para realizar un trabajo de posproducción con medios digitales; en este caso, de nuevo, agradeceríamos que se especificara el proceso híbrido (por ejemplo: fotografía química digitalizada).

Otro proceso híbrido es una fotografía digital impresa, puesto que esta, una vez impresa, ya no sería digital, ya que no estaría compuesta por dígitos, sino por pigmentos adheridos a un soporte. Las únicas fotografías digitales que pueden ser así denominadas son las que permanecen en un soporte virtual, las que estén compuestas en última instancia por dígitos binarios. Retomando el último ejemplo del párrafo anterior, si decidiéramos imprimir esa imagen podríamos datarla técnicamente como, por ejemplo, fotografía química digitalizada impresa sobre tela. Como último eslabón de esta cadena habría que abordar los distintos tipos de impresión, tintas y soportes, pero eso ya es algo que se desvía de esta investigación<sup>174</sup>.

---

<sup>173</sup> Lieser, Wolf: *Op. cit.*, p.13.

<sup>174</sup> No obstante, como introducción a este ámbito (y al uso de ordenadores por parte por parte de los artistas desde los primeros momentos de la informática), resulta interesante consultar el texto del artista Richard Hamilton “Unos y ceros”, publicado en Hamilton, Richard: *Proposiciones*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona-Universidad Autónoma de Barcelona, 2010.

### 3.1.3. Posfotografía

La palabra posfotografía (o postfotografía), es un término que nos remite a algo después de la fotografía, pero ¿a qué exactamente? Vamos a intentar descifrarlo. En primer lugar, dejamos constancia que el debate tiene ya varias décadas de antigüedad:

Desde comienzos de la década de los noventa se empieza a hablar de una era post-fotográfica, en la que se ha superado el paradigma fotográfico como modelo de realismo. Ahora, la representación de lo real por un lado y lo virtual por otro van a comenzar a mezclarse de manera indisoluble en un nuevo tipo de imagen híbrida. La disolución de las diferencias formales entre la imagen de registro e imagen virtual han invertido de manera definitiva la primacía de la realidad sobre la imagen<sup>175</sup>.

Rescatamos varias evidencias de esa época: en el año 1990 se lanza al mercado la primera versión del popular software de retoque de imagen digital Photoshop<sup>176</sup>; poco después, en 1991, Roy Arden situó ya entonces a la imagen fotográfica “en un nuevo periodo de ‘posfotografía’”<sup>177</sup> con motivo de la exposición colectiva “Afterphotography”, que comisarió en la galería Monte Clark de Vancouver; y, todavía en la primera mitad de la última década del siglo XX, aparecen libros de referencia en el ámbito de la estética digital como “The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era” de William J. Mitchell (1992) o “La imagen fotográfica en la cultura digital”, obra colectiva compilada por Martin Lister publicada originalmente en inglés en 1995.

Pero ¿qué es exactamente la posfotografía? ¿Es lo mismo que la fotografía digital? Una cosa parece estar clara, y es su adscripción a la tecnología digital:

---

<sup>175</sup> Gómez Isla, José: *Fotografía de creación*, San Sebastián, Nerea, 2005, pp. 100-101.

<sup>176</sup> Pfiffner, Pamela: *Inside the Publishing Revolution: The Adobe Story*, San Francisco, Adobe Press, 2002, pp. 117 y ss., citada en José y Escanilla, David G.: *Análisis crítico técnico-conceptual sobre la posfotografía en España: Nuevos enfoques del artista postproductor* (Trabajo de Grado), Salamanca, Universidad de Salamanca 2012, p. 9.

<sup>177</sup> Del Río, Víctor: *Op. cit.*, p. 116.

Cada vez es más evidente que una parte del dominio específico del medio digital lo configura un territorio en el que la recodificación y la simulación se presentan como vías para obtener nuevas representaciones. Realidad virtual, síntesis de imagen,... toman a la fotografía como punto de partida, quedando quizás justificada lo que muchos autores han denominado genéricamente como postfotografía<sup>178</sup>.

Joan Fontcuberta también incide en la relación de la posfotografía con la tecnología digital y traza un paralelismo entre ambas:

A principios de los años 1990, la popularización de las cámaras digitales, los escáneres y los programas de retoque electrónico habían iniciado una transformación profunda en la naturaleza del medio: esto constituía la primera fase de la revolución digital. A las modificaciones estructurales de los soportes, en el tránsito de la imagen analógica a la digital, se insertaba el debilitamiento de los pilares ideológicos de la fotografía, la verdad y la memoria. Pero una década más tarde, el afianzamiento de Internet y la facilidad de transmisión de imágenes desmaterializadas nos propulsaron hacia un nuevo paisaje, el de la “Fotografía 2.0”, que significaba la consolidación de la cultura postfotográfica.<sup>179</sup>

El autor catalán es, de hecho, uno de los que más ha insistido en que el realismo fotográfico siempre ha sido un espejismo, no solo ahora (por mucho que esta idea, en este momento, esté más en entredicho que nunca). Sin embargo, no podemos dejar de apuntar que (quizá no entre los especialistas de la imagen, pero sí entre la población general) continúa existiendo fe en la veracidad de las imágenes técnicas. Aquel dicho popular que reza “ver para creer” parece seguir en cierta medida vigente, una realidad apuntalada por hechos como multas de tráfico justificadas mediante una captura fotográfica y por ámbitos como el de los *mass media*, unos

---

<sup>178</sup> Pérez Jiménez, Mauricio: “Reconsideraciones sobre la representación fotográfica en la era digital”, *Revista Bellas Artes*, 10, abril de 2012, p. 81.

<sup>179</sup> Fontcuberta, Joan: “From Here On: apuntes introductorios”, en varios autores, *From Here On. La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil* (catálogo exposición), México D.F.-Barcelona, RM-Arts Santa Mònica, 2013, p. 118.

“medios de formación de masas”<sup>180</sup> seguidos por millones de personas y capaces de moldear a su gusto la opinión pública, en el que la primacía de la imagen es fundamental. Una opinión pública formada por un conjunto acrítico de personas, víctimas de la expansión incontrolada de las llamadas *fake news* y el fenómeno de la posverdad. Es probable que esta laxitud en la recepción generalizada de fotografías se deba a varios factores: entre ellos la fascinación que provocan unas imágenes con un extremo grado de analogía con lo real o que muchas personas desconozcan la suma facilidad con la que se puede manipular hoy día una fotografía (dado que pensamos que un número importante de personas no están familiarizadas directamente con el software de edición de imágenes, por mucho que hayan oído hablar de ello). Cada vez que vemos una fotografía y esta nos parece real, aunque no lo queramos, nuestro cerebro traza una conexión entre la imagen y la realidad, creando un vínculo entre ambas, que es muy diferente al que se establece si lo que observamos es un dibujo o una pintura.

En este contexto algunos teóricos, como Joan Fontcuberta, Hans Belting, Fred Ritchin o Nicholas Mirzoeff, han hablado de la muerte de la fotografía, incidiendo en la idea de rupturas, entre la fotografía *de verdad* (química) y la *de mentira* (digital), entre la captación de lo real y el artificio construido en una pantalla de ordenador. El propio Nicholas Mirzoeff afirma que “La postfotografía es la fotografía de la era electrónica que ya no intenta reflejar el mundo sino que se encierra en sí misma para explorar las posibilidades de un medio liberado de la responsabilidad de señalar la realidad”<sup>181</sup>. Sin embargo, insistimos en que el realismo fotográfico es una quimera desde el nacimiento mismo de la fotografía, al igual que la manipulación y el fotomontaje, es decir, siempre ha sido una *representación* (tergiversada) de la realidad. Por ello creemos que la idea aportada, en esta ocasión, por Mirzoeff no es suficiente como para hablar de muerte de la fotografía y nacimiento de la posfotografía.

---

<sup>180</sup> De Azúa, Félix: “El panorama artístico está detenido”, *El País* (en línea), 1 de noviembre de 2002. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2002/11/01/cultura/1036105204\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/11/01/cultura/1036105204_850215.html) (última consulta: 19 de abril de 2020).

<sup>181</sup> Mirzoeff, Nicholas: *Una introducción a la Cultura Visual*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 122.



Sirva como ejemplo la larga tradición del fotomontaje, a la que pertenece la obra “Los dos caminos de la vida” (1857) de Oscar Gustave Rejlander (fig. 29), en la que, para la obtención de un positivo se utilizaron más de treinta negativos distintos sin que se puedan apreciar puntos de sutura en la imagen final. Esta pieza no es tan diferente de, por ejemplo, “A sudden Gust of Wind (after Hokusai)” (1993) de Jeff Wall (fig. 30), para la que el artista canadiense utilizó más de cien fotografías analógicas unidas digitalmente.



Fig. 29. Oscar Gustave Rejlander: *Los dos caminos de la vida*, 1857, impresión al carbón, 40,6 x 76,2 cm.

En este sentido, Víctor del Río apunta que:

En contra de lo que se presenta como una ruptura con estadios anteriores, la imagen digital parece más bien realizar un programa iniciado en los orígenes de la fotografía, y no tanto romper con ella. (...) Pero el hecho de que el medio informático ofrezca recursos inéditos en la producción de imágenes no hace sino potenciar aquello que siempre ha estado presente: que el acto fotográfico era en sí, desde un principio, *producción* de imágenes y no tanto *registro* de realidades<sup>182</sup>.

---

<sup>182</sup> Del Río, Víctor: *Op. cit.*, p. 139.



Fig. 30. Jeff Wall: *A sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993, transparencia en caja de luz, 250 x 397 x 34 cm.

Como podemos comprobar, hay quien plantea la idea de ruptura y quien lo ve como continuidad:

la fotografía digital no instaura una nueva era de la imagen, conocida como «postfotografía», que anuncie una forma de representación inédita en la historia de las imágenes que represente una suerte de «certificación de muerte» del medio fotográfico. De este modo, la utilización de expresiones como «muerte de la fotografía (o del cine, de la televisión, etc.)», «nuevo paradigma de la imagen digital» o «nueva cultura visual digital» parecerían ignorar, no sin cierta arrogancia, la historia y evolución de los medios audiovisuales de los últimos siglos, en la que se pueden identificar numerosas pistas sobre el futuro desarrollo del medio fotográfico y de otras formas de expresión audiovisual, al menos, doscientos años atrás<sup>183</sup>.

---

<sup>183</sup> Marzal Felici, Javier: “Reflexiones en torno a la semiótica de la fotografía en la era digital”, en *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2012, p. 1492.

Sin embargo, hay quienes nos resistimos a hablar tanto de muerte de la fotografía como de evolución del medio, puesto que esta última idea en concreto supone que la imagen digital es un producto más evolucionado que la fotografía química, por ser la primera más reciente y por basarse en los principios de la segunda, pero ¿en qué sentido la fotografía digital es más evolucionada? Creemos que por cada cosa que aporta se produce una pérdida: si los procesos digitales son más rápidos se pierde la experiencia del proceso fotoquímico de formación de la imagen, si con lo digital podemos controlar el resultado de forma matemática se extirpa la oportunidad de explorar el error y los accidentes que sí son posibles en el medio fotoquímico. Por lo tanto, un medio o un soporte técnico es más adecuado que otro en función del resultado que se quiera obtener o si se prefiere construir la imagen de una u otra forma (o combinando ambas). En definitiva, creemos que la imagen química y la digital tienen los suficientes puntos en común como para seguir hablando de fotografía, pero, del mismo modo, cada una posee el grado suficiente de especificidad como para hablar de varias fotografías.

En la línea de unicidad de la imagen fotográfica se encuentra Vilém Flusser, el cual, al diferenciar entre imágenes prehistóricas, históricas y poshistóricas, sitúa toda fotografía en el último grupo, dado que:

Los aparatos fotográficos se basan en ecuaciones de mecánica, química y óptica. Sin embargo, el portador de la consciencia histórica es el código lineal del alfabeto y no el código de los números. (...) El pensamiento numérico es atemporal, pues percibe el entorno como una masa de partículas en la que, accidental o deliberadamente, se forman unas agrupaciones. El orden en el entorno (si es que existe) solo se formula estadísticamente<sup>184</sup>.

Es decir, tanto la fotografía química como la digital (imágenes poshistóricas) están basadas en códigos numéricos, principalmente por los dispositivos técnicos que las generan, por lo que se opone a lo histórico, basado en el alfabeto:

---

<sup>184</sup> Flusser, Vilém: *Op. cit.*, p. 96.

Hay que diferenciar entre imágenes prehistóricas, históricas y poshistóricas y considerar la fotografía como la primera imagen poshistórica. Las imágenes prehistóricas son las producidas antes de la invención de la escritura lineal. Las imágenes históricas son aquellas que, directa o indirectamente, establecen una relación dialéctica con los textos. Las imágenes históricas condensan textos en la imagen. La diferenciación intenta (entre otras cosas) separar con la máxima claridad posible el pensamiento de la imagen del pensamiento de la escritura<sup>185</sup>.

Joan Fontcuberta, en cambio, ha aplicado la teoría evolutiva a la imagen fotográfica al hablar de “Darwinismo tecnológico”<sup>186</sup>, basándose en una mejor adaptación de la fotografía digital a la sociedad actual:

Cada sociedad necesita de una imagen a su semejanza. La fotografía argéntica aporta la imagen de la sociedad industrial y funciona con los mismos protocolos que el resto de la producción que tenía lugar en su seno. La materialidad de la fotografía argéntica atañe al universo de la química, al desarrollo del acero y del ferrocarril, al maquinismo y a la expansión colonial incentivada por la economía capitalista. En cambio, la fotografía digital es consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía, los capitales opacos y las transacciones telemáticas invisibles. Tiene como material el lenguaje, los códigos y los algoritmos; comparte la sustancia del texto o del sonido y puede existir en sus mismas redes de difusión. Responde a un mundo acelerado, a la supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y globalidad.<sup>187</sup>

Sin embargo, nos guste o no, en la actualidad conviven la sociedad industrial y la economía que privilegia la información como mercancía, el universo de la química junto con los códigos y los algoritmos, la realidad parece más plural que la teoría. Del mismo modo, debemos ser conscientes de que:

Cada era tecnocultural contiene dentro de sí [sic] las anteriores a ella. De ahí se deduce que los modos culturales anteriores tienden a seguir permeando los

---

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>186</sup> Fontcuberta, Joan: *La cámara ... op. cit.*, p. 12.

<sup>187</sup> *Ibidem*.

presentes y que es importante distinguir lo específico de los nuevos medios para reconocer por donde [sic] pueden avanzar las estéticas relacionadas con ellos. Una tentación muy corriente es pensar que cada nueva tecnología supone un corte radical con lo anterior. Esto no es así. Siempre existen adherencias<sup>188</sup>.

Es decir, “lo específico de los nuevos medios” no es incompatible con las “adherencias” que siempre se producen entre viejos y nuevos medios. Dicho de otro modo, lo antiguo está más presente de lo que parece (a veces contenido en la última novedad) y lo aparentemente reciente posee una genealogía que lo conecta con el pasado.



Fig. 31. Alikí Braine: *Hunting, Part 3*, 2008, Impresión Lambda a partir de negativo agujereado. 38 x 48 cm.

---

<sup>188</sup> Costa, José Manuel: “La Cebolla Tecno-Cultural”, en *Medialab-Prado* (en línea), Madrid, 2006. Recuperado de <https://www.medialab-prado.es/documentos/la-cebolla-cultural-pdf> (última consulta: 30 de octubre de 2020).



En este sentido resulta interesante el planteamiento que la publicación inglesa “Elephant” hace de la posfotografía en su artículo “Post-Photography: The Unknown Image”, publicado en 2017. En él llama la atención la inclusión de artistas que trabajan con fotografía química, ya sea combinada con sistemas digitales o en exclusiva. Este último caso es el de la artista francesa Alike Braine (fig. 31), cuyo trabajo se caracteriza por intervenir directamente el negativo de la imagen cortando partes o enmascarando zonas con pintura negra. Resulta llamativo no solo que su obra se haya relacionado con algo aparentemente tan virtual como la posfotografía, sino también su reivindicación de la fotografía como objeto físico en este contexto: “La premisa de mi trabajo siempre ha sido mostrar la fotografía como un objeto, hacer sentir y comprender su materialidad, (...) El trabajo para mí realmente necesita ser un objeto físico”<sup>189</sup>.

En el comienzo de este apartado dedicado a la posfotografía decíamos que parecía clara su adscripción a la tecnología digital, aunque acabamos de ver que no es así para todo el mundo. Otra cosa que parece estar clara es el papel predominante que tiene en la posfotografía el tráfico incesante de imágenes propiciado por internet y las redes sociales, en palabras de Joan Fontcuberta: “Lo crucial no es que la fotografía se desmaterialice convertida en bits de información sino cómo esos bits de información propician su transmisión y circulación vertiginosa”<sup>190</sup>. Sin embargo, siempre ha habido (y continúa existiendo) circulación de imágenes físicas, ya sea a través de publicaciones, mediante tarjetas postales o fotografías personales en soporte papel. Estas (aunque no propias, sino ajenas) son las que utiliza la artista londinense Julie Cockburn (fig. 32), englobada también en la corriente posfotográfica, por la revista “Elephant”, según la cual:

Las imágenes encontradas se han vuelto cada vez más importantes en lo que podría llamarse práctica post-fotográfica, con Internet sirviendo como laboratorio para un

---

<sup>189</sup> Shore, Robert: “Post-Photography: The Unknown Image”, *Elephant* (en línea), 10 de marzo de 2017. Recuperado de <https://elephant.art/post-photography-unknown-image/> (última consulta: 16 de abril de 2020). Artículo publicado originalmente en la edición en papel de la revista en el número 13 (invierno de 2012). Originalmente en inglés, traducción del autor.

<sup>190</sup> Fontcuberta, Joan: “Por un manifiesto posfotográfico”, *Cultura/s* (suplemento de *La Vanguardia*), 11 de mayo de 2011, p. 6.

tipo importante de experimentación de creación de imágenes. Compartir es una palabra clave de la era digital, y apropiarse, o tal vez “robar”, es una estrategia post-fotográfica importante<sup>191</sup>.

El trabajo de Julie Cockburn combina procesos manuales y digitales, ya que realiza bocetos virtuales antes de intervenir físicamente en las fotografías originales. Una combinación (de lo físico y lo virtual) que no es nueva en el ámbito posfotográfico, ya que la tecnología digital no solo no ha terminado con soportes preexistentes como el libro de fotografía, sino que lo ha potenciado. Al respecto Fontcuberta hace la siguiente reflexión:

Curiosamente, pues, a contracorriente de esta vida pantálica se produce el florecimiento del libro fotográfico, tanto en su versión electrónica como objetual. (...) No es nada extraño, pues, que el fotolibro como forma estructurada de pensamiento visual se convierta tácticamente en compañero de viaje de la postfotografía<sup>192</sup>.

Acerca de esta cuestión Lev Manovich apunta que esta tecnología ha provocado un “renacimiento del texto” (y, por extensión, del formato libro), al estimular la competencia entre diferentes formas culturales previas e internet y los medios digitales. De esta forma, según Manovich, los libros que se editan en la actualidad son más atractivos que nunca, mientras que “los libros electrónicos son mucho más tradicionales”<sup>193</sup>. Además, las publicaciones poseen un potencial innato que Horacio Fernández saca a relucir: “Las exposiciones, el otro sistema principal de ver fotografías, son mucho menos manejables: viajan mal, duran poco tiempo, llegan a menos gente. En los libros circulan mejor las ideas y la información”<sup>194</sup>.

---

<sup>191</sup> Shore, Robert: *Op. cit.*

<sup>192</sup> Fontcuberta, Joan: “From Here On... *op. cit.*”, p. 125.

<sup>193</sup> García Quiñones, Marta & Ranz, Daniel: “Definitivamente, creo que estamos en el principio”, *Artnodes*, 3, 2004, p. 3.

<sup>194</sup> Fernández, Horacio: *El fotolibro latinoamericano*, México D.F.-Barcelona, RM, 2011, p. 13.



Fig. 32. Julie Cockburn: *The Secret*, 2012, hilo cosido a mano sobre fotografía encontrada, 17,5 x 12,5 cm.

Volviendo al entorno virtual, aunque continuando con el tema de la circulación de imágenes, Fontcuberta trata de zanjar la cuestión sentenciando que “de hecho, la postfotografía no es más que la fotografía adaptada a nuestra vida *on line*”<sup>195</sup>, una existencia en la que “la interacción social se ha reducido a un intercambio de signos

---

<sup>195</sup> Fontcuberta, Joan: “From Here On... *op. cit.*, p. 125.



poco arraigados en la existencia material”<sup>196</sup>. Es cierto que la existencia en línea y el intercambio incesante de toda clase de información, posibilitado por internet y las redes sociales, se han convertido en una fuente casi inagotable de material para numeroso/as creadores/as, aunque muchas de las propuestas que surgen de este magma virtual pueden ser vistas como particulares versiones recientes del proyecto “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg o de la serie “Atlas” del artista alemán Gerhard Richter. Esta afirmación se desprende del afán por la recolección, el muestreo y la dotación de un nuevo sentido a imágenes ajenas que presentan muchas propuestas fotográficas con origen en internet.



Fig. 33. Martin Crawl: *Where to be when the past is over*, sin fecha, técnica mixta, medidas variables.

Una muestra representativa de esta corriente fue la exposición “From here on. La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil”, presentada en Les

---

<sup>196</sup> Henning, Michelle: “Encuentros digitales: pasados míticos y presencia electrónica”, en Martin Lister (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 284.

Recontres de la Photographie de Arles, en 2011, y en el centro Arts Santa Mónica de Barcelona, en 2013, y comisariada por un equipo curatorial formado por Clément Chéroux, Erik Kessels, Martin Parr, Joachim Schmid y Joan Fontcuberta. Entre los trabajos incluidos en la exposición podemos destacar la serie “Fatescapes” (escapar al destino), del artista eslovaco Pavel Maria Smejkal, formada por fotografías históricas muy conocidas relacionadas con hechos traumáticos (como la de la protesta de la Plaza de Tiananmén en 1989), de las cuales se ha apropiado y ha eliminado digitalmente la acción principal de la imagen, aunque, pese al borrado, las imágenes siguen siendo reconocibles; y “Where to be when the past is over” (Dónde estar cuando el pasado se acabe), de Martin Crawl (fig. 33), “un coleccionista con ojo de artista”<sup>197</sup> especializado en comprar fotografías antiguas en blanco y negro en la plataforma eBay que, una vez recibidas, vuelve a fotografiar con una figura de Lego delante, generando con ello no solo una nueva imagen, sino también un nuevo discurso.

Otro punto de vista acerca de la posfotografía es su comunión con la posmodernidad, de hecho, Abigail Solomon-Godeau habla de una “fotografía postmoderna”. Recogemos su teoría a través de David Escanilla, el cual apunta que esta “fotografía postmoderna”:

fija un antes y un después. Establece una marcada diferenciación entre, por un lado, la tradición y los parámetros fotográficos denominados «puristas» (aquellos que solo se sirven del uso del proceso mecánico de la cámara ya sea digital o analógica) y, por otro lado, la posfotografía, aquella que utiliza en mayor o menor medida los avances tecnológicos aplicados a la edición y postproducción digital de imágenes fijas por medio de *software*<sup>198</sup>.

Escanilla, alineado con quienes identifican posfotografía con posmodernidad, la define con sus propias palabras “como una fotografía aparecida a finales de los setenta que hace uso de la hibridación y de la heterogeneidad y que se sirve de las

---

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>198</sup> José y Escanilla, David G.: *Op. cit.*, p. 22. Originalmente en Solomon-Godeau, Abigail: “La fotografía tras la fotografía artística”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 76.

nuevas herramientas tecnológicas que no existían con anterioridad”<sup>199</sup>, también recoge las características que Laura Bravo otorga a la fotografía en el contexto de la postmodernidad:

la investigación y la puesta en evidencia de los estereotipos culturales con la que había sido construida la realidad por los medios de masas, la cita de estilos artísticos, la apropiación de imágenes, la hibridación de disciplinas, lenguajes o estéticas, la reasunción del kitsch y del pastiche, un concepto de la vida como representación teatral, un juego de ilusiones, de apariencias y simulacros y, en última instancia, una sustitución de la realidad por la ficción<sup>200</sup>.

William J. Mitchell también habla de cómo la imagen digital encaja a la perfección en el ámbito posmoderno al ser “un medio que privilegia la fragmentación, la indeterminación y la heterogeneidad”<sup>201</sup>. Como podemos comprobar, estas últimas opiniones comienzan con la teoría del cambio basado en innovaciones tecnológicas, pero la variación de la que se habla parece más bien de orden metodológico. Del mismo modo, la identificación de la posfotografía con la postmodernidad plantea una dicotomía entre lo moderno/técnico/fotográfico-químico/puro y lo posmoderno/tecnológico/digital-posfotográfico/impuro:

La agenda progresivista construye una polarización falsa entre el pasado y el futuro, entre fotografía y cultura digital. De acuerdo con su grandioso diseño, las nuevas tecnologías deben ser tecnologías buenas (lo asume, es decir, la tesis de la racionalidad de lo real). Desde una perspectiva tan determinista, tomar en serio las virtudes de la cultura fotográfica ya no es relevante, ni es significativo cuestionar las virtudes de la cultura posfotográfica. ¿No deberíamos estar poniendo a prueba esta lógica afirmativa?<sup>202</sup>.

Efectivamente deberíamos cuestionar estas y otras afirmaciones, porque, entonces ¿qué ocurre en el momento presente, en el que tanto modernidad como

---

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 28. Originalmente en Bravo, Laura: *Ficciones certificadas: invención y apariencia en la creación fotográfica (1975-2000)*, Madrid, Metáforas del movimiento moderno, 2006, p. 18.

<sup>201</sup> Mitchell, William J.: *Op. cit.*, p.8. Originalmente en inglés, traducción del autor.

<sup>202</sup> Robins, Kevin: *Op. cit.*, p. 54.

posmodernidad ya son historia? ¿también lo sería la posfotografía? Lo cierto es que en la actualidad conviven varias fotografías, la química con la digital, lo manual con lo tecnológico y la fotografía directa con el “juego de ilusiones, de apariencias y simulacros”<sup>203</sup>. Quizá lo que ocurra es que “En general, los adeptos y los críticos mayoritariamente han aceptado y celebrado la noción de revolución tecnocultural, y esta aceptación tan rápida ha tendido a inhibir compromisos críticos con la posfotografía”<sup>204</sup>, aunque “Si la idea de posmodernidad realmente tiene algún significado, seguro que debe referirse a la emancipación democrática y creativa”<sup>205</sup>.

Tras todo lo expuesto en este apartado, podemos decir que no nos resulta convincente la identificación de la posfotografía ni con la tecnología digital (porque para algunos, como hemos visto, la imagen química puede ser posfotográfica, siendo esta digitalizada puede compartirse en redes sociales, y con ella se puede practicar la hibridación), ni con la manipulación de imágenes (porque, tal y como hemos argumentado, la manipulación fotográfica nació con la fotografía, en el siglo XIX), ni con la posmodernidad (porque, al igual que la propia posmodernidad, sería ya parte del pasado). Tampoco es un argumento de peso la supuesta pérdida de lo real en fotografía con la llegada de la tecnología digital (la cual se trae a colación una y otra vez, aunque “no sin ingenuidad”<sup>206</sup>), por mucho que el software de edición de imágenes haya facilitado sobremanera el alejamiento de la realidad mediante la elaboración de “pseudofotografías”<sup>207</sup>. Pero es aquí donde podemos comenzar a plantear la definición de posfotografía que aceptaríamos como válida, y es la imagen de apariencia fotográfica pero completamente sintética, un producto artificial. De esta forma, la diferencia entre una imagen fotográfica y otra

---

<sup>203</sup> José y Escanilla, David G.: *Op. cit.*, p. 28. Originalmente en Bravo, Laura: *Ficciones certificadas: invención y apariencia en la creación fotográfica (1975-2000)*, Madrid, Metáforas del movimiento moderno, 2006, p. 18.

<sup>204</sup> Robins, Kevin: *Op. cit.*, pp. 49-50.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>206</sup> Lister, Martin: “Ensayo introductorio”, en Martin Lister (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 13.

<sup>207</sup> Costa, Joan: “El horizonte de la imagen técnica”, en Joan Fontcuberta & Joan Costa, *Foto-Diseño*, Barcelona, CEAC, 1988, p. 235. El término pseudofotografías también es utilizado por William J. Mitchell en su libro “The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era” (1992).

posfotográfica sería similar (aunque salvando las distancias, lógicamente) a la que habría entre un ser humano convencional y otro elaborado por completo en un laboratorio.

Esto supondría el soslayamiento absoluto de los axiomas clásicos de la fotografía; desde la teoría del “instante decisivo” de Cartier Bresson hasta aquello de “si una foto no es suficientemente buena es porque no estabas suficientemente cerca” de Robert Capa, pasando por “la cosa *necesariamente real* que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía”<sup>208</sup> de Barthes. Es decir, podríamos hablar de fotografía (química o digital) cuando la imagen posea algún elemento captado por una cámara y de posfotografía cuando la imagen, aunque esta tenga apariencia fotográfica, sea una construcción artificial similar a una pintura, pero realizada por medios tecnológicos. Jeff Wall se ha referido al ordenador como “segundo obturador”<sup>209</sup> por el potencial de esta herramienta, pues bien, esta propuesta de posfotografía sería la que únicamente utiliza este segundo obturador. De esta forma, “la imagen sintética representaría así una verdadera fractura epistemológica en la historia de la producción icónica y marcaría el definitivo paso del orden de la representación al de la simulación”<sup>210</sup>.

Terminamos este apartado, como no podría ser de otra forma, citando a Joan Fontcuberta, el autor de habla hispana que más ha teorizado sobre posfotografía, y poniendo de relieve lo escurridizo que es el terreno en el que nos encontramos: “Aceptamos el advenimiento de la posfotografía, pero desconocemos todavía el estatuto del nuevo escenario”<sup>211</sup>. En definitiva, por lo que parece, la posfotografía es “una nueva categoría, necesariamente ambigua”<sup>212</sup>, en la que aparentemente no hay certezas absolutas.

---

<sup>208</sup> Barthes, Roland: *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, Barcelona: Paidós, 1989, p. 120.

<sup>209</sup> Marzal Felici, Javier: *Op. cit.*, p. 1496.

<sup>210</sup> Pérez Jiménez, Mauricio: *Op. cit.*, p. 86.

<sup>211</sup> Fontcuberta, Joan: *La cámara... op. cit.*, p. 188.

<sup>212</sup> Fontcuberta, Joan: “Revisitar las historias de la fotografía”, en Joan Fontcuberta (ed.), *Fotografía. Crisis de historia*, Barcelona, Actar, 2003, p. 10.

### 3.2. La cuestión tecnológica

Ya hemos introducido este tema en el apartado denominado “el condicionamiento de la mediación técnica”. Como se empezó a vislumbrar entonces, la cuestión es compleja y puede ser abordada desde varios puntos de vista. Se ha hablado y escrito mucho de la relación entre la imagen y la técnica y, del mismo modo, se han realizado clasificaciones históricas en base a esta relación. Ya hemos mostrado anteriormente la que propone Vilém Flusser, el cual diferencia entre imágenes prehistóricas, históricas y poshistóricas, y lo hace basándose en la relación de las imágenes con el alfabeto y los códigos numéricos. Recordemos que, para Flusser, las imágenes prehistóricas son las anteriores a la invención de la escritura lineal, las poshistóricas (principalmente las fotografías) se basan en códigos numéricos debido a los dispositivos técnicos que las generan y se opondrían a las históricas (desde la invención de la escritura hasta la de la fotografía) basadas en el alfabeto.

José Luis Brea, en cambio, teoriza acerca de las imágenes y su grado de adherencia al soporte con el que se las relaciona, estableciendo la siguiente clasificación histórica: era de la imagen-materia (desde la prehistoria hasta la invención de la fotografía), era de la imagen fílmica (desde la invención de la fotografía hasta la popularización de la tecnología digital) y era de la imagen electrónica. David Hockney, por su parte, cuando mostró su estudio “El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros” (2001)<sup>213</sup> planteó la existencia de cuatro etapas históricas: era preóptica (desde la prehistoria hasta comienzos del siglo XV), era óptica (desde comienzos del siglo XV hasta la invención de la fotografía), era postóptica (desde la invención de la fotografía hasta la popularización de la tecnología digital) y era postfotográfica. Como vemos, lo que para Brea es la era de la imagen-materia para Hockney son dos: la era preóptica y la era óptica. La diferencia estriba en que, para el inglés, en torno a 1420-1430

---

<sup>213</sup> El estudio de Hockney plantea el uso de la cámara oscura por parte de numerosos artistas entre los siglos XV y XIX como herramienta para elaborar sus obras y será abordado con mayor profundidad en el apartado “Fotografía y pintura”.

algunos pintores comenzaron a servirse de dispositivos ópticos para la elaboración de sus trabajos.

En la siguiente tabla cronológica se muestran las clasificaciones históricas propuestas por Vilém Flusser, José Luis Brea y David Hockney:

	h. 3000 a. C.	1420-30	1826-1839	1980-2000
Vilém Flusser	Imágenes prehistóricas	Imágenes históricas		Imágenes poshistóricas
José Luis Brea	Era de la imagen-materia		Era de la imagen fílmica	Era de la imagen electrónica
David Hockney	Era preóptica	Era óptica	Era postóptica	Era postfotográfica

Hacia el 3000 a. C.: Invención de la escritura.

1420-1430: Inicio del uso de la cámara oscura como herramienta en la práctica pictórica según David Hockney.

1826-1839: Fechas de la fotografía más antigua conservada (realizada por Nicéphore Niépce) y del anuncio público de la invención del daguerrotipo por Louis Daguerre. Entre ambas situamos el nacimiento de la imagen fotoquímica.

1980-2000: Espacio de tiempo en el que colocamos la población de la tecnología digital.

Las tres clasificaciones son distintas pero, en cierto sentido, complementarias (Flusser relaciona las imágenes con el alfabeto y los números, Brea con los soportes de la propia imagen y Hockney con los dispositivos ópticos) por lo que todas nos parecen planteamientos en mayor o menor medida interesantes. Sirva su presencia aquí para ejemplificar la existencia de distintos planteamientos de autores de referencia respecto a la relación entre las imágenes y los medios tecnológicos.

En las próximas páginas vamos a tocar diferentes aspectos de la cuestión: intentaremos desentrañar el concepto de determinismo tecnológico, hablaremos de la interrelación entre medios muertos, arqueología de los medios y resistencia creativa, para terminar abordando la (hipotética) novedad de los nuevos medios.

### 3.2.1. El determinismo tecnológico

Tal y como acabamos de decir, vamos a tratar de averiguar lo que se ha denominado determinismo tecnológico. Este término condensa la idea de que los medios técnicos determinan por sí solos tanto su propia evolución como los cambios sociales, lo que supondría que nuestra capacidad de maniobra sería nula o, al menos, escasa, ya que estaría dirigida por la tecnología. El determinismo tecnológico hunde sus raíces en el positivismo decimonónico y, aún más allá, en una interpretación de la fe en la razón como motor de progreso que propugnó el pensamiento ilustrado. En el momento presente, gracias a la “revolucionaria” tecnología digital, se puede apreciar un repunte de las teorías deterministas. Hemos dicho con anterioridad que nos situamos en un lugar equidistante entre este y su opuesto (el determinismo social), ya que pensamos que los seres humanos tienen capacidad de decisión ante los dispositivos tecnológicos pero, del mismo modo, creemos que estos no son inocuos. Dicho de otro modo:

Utilizar un dispositivo supone reconocer las capacidades e interacciones que se establecen entre una determinada máquina, un determinado medio, el conocimiento de la utilización de la tecnología, de las particularidades que ofrece un contexto, y del usuario que produce y representa la imagen<sup>214</sup>.

Pero, como ya hemos expresado anteriormente, el dedicar atención a los dispositivos técnicos en una investigación parece limitar su impacto al de poco menos que un manual de técnicas artísticas:

Ciertamente, podríamos afirmar que los estudios técnicos y materiales en el ámbito de la historia del arte (a pesar de que aportan importantes informaciones sobre cuestiones sociales, económicas o políticas propias de su tiempo) parecen tener únicamente una dimensión auxiliar y muy secundaria. Dejando al margen el ya conocido ámbito de la preservación del arte, la historia del arte apenas ha prestado atención a los elementos materiales y técnicos de las prácticas artísticas (...). Así

---

<sup>214</sup> Gómez Alonso, Rafael: “Selfie for ever: la edad de oro de la egolatría”, en Juan Carlos Alfeo y Luis Deltell (eds.), *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*, Madrid, Fragua, 2016, p. 18.



que, paradójicamente, la materialidad parece no formar parte integral del modo en que la historia y la teoría explican las artes, y, de igual manera, lo digital parece estar comúnmente concebido como desprovisto de materialidad alguna<sup>215</sup>.

Del mismo modo, creemos que la discusión no es un debate maniqueo que solo contempla dos únicas posibilidades contrapuestas. Sin embargo, parece que esta postura es bastante habitual:

muy a menudo, cuando se ha producido la toma de conciencia de la dimensión material y tecnológica en los media, los investigadores han tendido a sumarse acríticamente a la afirmación de que la tecnología es neutral en relación con la comunicación producida, o, si no directamente, han optado por vincularse a lo contrario de la neutralidad, es decir, a una concepción tecnodeterminista que gobierna de forma dramática todo cambio<sup>216</sup>.

Pero, tal y como podremos comprobar, en las diversas opiniones acerca del tema general del determinismo tecnológico existe en realidad una amplia gama de grises, ya que incluso quienes no se consideran deterministas aceptan la idea de que la tecnología no es inocente. Michael Punt, por ejemplo, afirma que “a pesar de la abrumadora evidencia de que la sociedad no está moldeada por la inevitabilidad del progreso tecnológico, las explicaciones deterministas mantienen su encanto seductor y su fuerza retórica”<sup>217</sup>, pero también reconoce que:

La introducción en el ámbito doméstico a mediados de los ochenta de ordenadores personales económicos ha abierto el acceso al que anteriormente había sido el dominio científico de las realidades instrumentadas. Incluso en su forma más básica y corriente, el procesador de texto, puede realizar cambios verdaderos en el espaciado y diseño que no dependen de las percepciones subjetivas del individuo<sup>218</sup>.

---

<sup>215</sup> Alsina, Pau: “Desmontando el mito de la inmaterialidad del arte digital: hacia un enfoque neomaterialista en las artes”, *Artnodes*, 14, 2014, p. 79.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>217</sup> Punt, Michael: “El elefante, la nave espacial y la cacatúa blanca: arqueología de la fotografía digital”, en Martin Lister (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 78.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 104.

La artista y profesora Michelle Henning también ofrece un punto de vista en cierta medida ambivalente:

Aunque por sí sola la tecnología no puede determinar cambios de significado, sin embargo parece que los avances tecnológicos cambian sustancialmente nuestra experiencia cotidiana. Desde las máquinas en el puesto de trabajo a los teléfonos y los ordenadores en las casas, a los vídeos de vigilancia en los centros comerciales, podemos ver cómo afecta a nuestro comportamiento, a las formas en que interactuamos entre nosotros y a la forma en que nos movemos<sup>219</sup>.

Joan Fontcuberta, en cambio, se muestra más tajante:

Hay que recordar una vez más que la técnica no es más que un conjunto de herramientas que por sí mismas no son merecedoras de un juicio moral aunque encierren una proclividad en algún sentido. Es en el uso de la técnica donde se imprime una intención que ya sí se hace sujeto de la moral<sup>220</sup>.

Tal y como hemos apuntado, a partir de la década de 1990, momento en que la tecnología digital empezó a desplegarse de forma masiva en todos los ámbitos, se produce un resurgir del tecnodeterminismo ligado a dicha tecnología. Esto es así porque “Existe una tendencia predominante a pensar en las tecnologías digitales como «revolucionarias», y que lo son en su «naturaleza» misma”<sup>221</sup>. Para David Morley, la expansión de las tecnologías digitales ha propiciado este renacimiento en esferas como los estudios culturales y los estudios sobre los medios, que se materializa “prestando atención sólo a las maravillas de esas tecnologías”<sup>222</sup>. Morley, como contrapeso a la “«fiebre de la digitalización» y de la «resantificación» de Marshall McLuhan”<sup>223</sup>, propone recuperar el trabajo de autores como Raymond Williams, que “distinguía cuidadosamente entre técnica, inventos técnicos y los procesos sociales a través de los cuales esos inventos están

---

<sup>219</sup> Henning, Michelle: *Op. cit.*, p. 296.

<sup>220</sup> Fontcuberta, Joan: *La cámara... op. cit.*, p. 131.

<sup>221</sup> Robins, Kevin: *Op. cit.*, p. 72.

<sup>222</sup> Morley, David: *Medios, modernidad y tecnología. Hacia una teoría interdisciplinaria de la cultura*, Barcelona, Gedisa, 2008, pp. 178-179.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 179.

disponibles y se institucionalizan como tecnologías”<sup>224</sup>, o Des Freedman, que, en el caso de internet, “ve un proceso donde una tecnología que podría haberse desarrollado de diversas maneras ha sido moldeada fundamentalmente por la distribución del poder económico y político”<sup>225</sup>.

No obstante, David Morley, manifiestamente contrario a las tesis del determinismo tecnológico, reconoce como acertada la postura de Martin Lister y otros<sup>226</sup> “cuando se preguntan si puede haber un argumento «general» satisfactorio acerca del determinismo tecnológico o si tal vez sea necesario considerar que las diferentes tecnologías pueden ejercer distintas modalidades de determinación”<sup>227</sup>. Del mismo modo, Morley pone sobre la mesa otras interesantes cuestiones, entre ellas destacamos que los dispositivos tecnológicos generalmente poseen valores simbólicos, que los convierten en objetos tan fetichizados como totémicos<sup>228</sup>, y que se les puede llegar a presuponer cualidades místicas o mágicas. Estas cualidades se ven potenciadas por la cada vez mayor complejidad técnica de los aparatos y, en definitiva, por el desconocimiento creciente de los entresijos de la máquina por parte de la inmensa mayoría de los/as usuarios/as<sup>229</sup>.

El autor que probablemente ha sido relacionado con mayor frecuencia con el determinismo tecnológico es el “resantificado” Marshall McLuhan, especialmente por su conocida sentencia “el medio es el mensaje”. Es cierto que esta frase, interpretada literalmente, es totalmente determinista, ya que equivaldría a decir que no hay mensaje posible más allá de la elección del medio por el cual se decide transmitir el mensaje, que es únicamente el propio medio. Sin embargo, podemos apreciar matices en este aparente círculo vicioso. Si el mensaje es la elección del medio por el cual decidimos transmitir el mensaje quiere decir que tenemos posibilidad de elección. Del mismo modo, aunque dicha elección no sea la totalidad

---

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> *Ibidem*.

<sup>226</sup> David Morley se refiere en concreto a Martin Lister et al.: *New Media: A Critical Introduction*, Londres, Routledge, 2003.

<sup>227</sup> Morley, David: *Op. cit.*, p. 180.

<sup>228</sup> *Ibidem*, pp. 255-256.

<sup>229</sup> *Ibidem*, pp. 291-295.

del mensaje sí es una parte de este. Llevando la discusión al tema que nos ocupa en esta investigación, si, como artistas, queremos construir una imagen podemos hacerlo a través de la pintura, el dibujo, el grabado, la fotografía o la imagen digital (o mediante la hibridación), la elección puede estar motivada simplemente por los medios que tengamos a nuestro alcance, pero debemos ser conscientes de que estamos eligiendo también un espacio discursivo concreto y diferenciado del resto de posibilidades. Podríamos afirmar lo mismo en el caso de restringir el debate exclusivamente a las imágenes fotográficas, ya que no es lo mismo construir una imagen fotográfica por medios químicos o digitales: las posibilidades que ofrece cada medio son distintas. De igual forma, sin salir del uso de imágenes fotográficas, tenemos la posibilidad de cambiar su significado cambiándolas “únicamente” de soporte. Sirvan como ejemplos de ello, por un lado, una fotografía de John F. Kennedy publicada en prensa y esta misma imagen serigrafiada en un lienzo de Robert Rauschenberg y, por otro, las típicas imágenes de los vaqueros americanos, utilizados en anuncios publicitarios de los cigarrillos Marlboro, de las cuales se apropia Richard Prince para su trabajo artístico (fig. 34).



Fig. 34. Richard Prince: Sin título (*Cowboy*), 1989, Ektacolor, 127 x 190,5 cm.

Volviendo a McLuhan, este nos explica el sentido de “el medio es el mensaje” de esta forma: “Porque el «mensaje» de cualquier medio o tecnología es el cambio de escala, ritmo o patrones que introduce en los asuntos humanos”<sup>230</sup>, un argumento que efectivamente podría haber sido formulado por quienes hoy hablan de revolución o de nueva era (de ahí la resantificación a la que aludía David Morley). Pero esto no bastaría para desechar los argumentos de McLuhan, ya que “A pesar del determinismo que alienta la obra [La Galaxia Gutenberg], la descripción de la incidencia fundamental de los procesos de comunicación sobre la conformación de las sociedades nos parece de plena actualidad”<sup>231</sup>.

Por otro lado, la pugna entre determinismo tecnológico y social se ha entendido, en ocasiones, como la confrontación entre quien opina que la tecnología es un medio para la opresión y quien piensa que lo es para la liberación de la raza humana. Respecto a esta cuestión Gilbert Simondon nos alerta de la posibilidad de que esta dicotomía sea, en realidad, un error de base: “La cultura se ha constituido en sistema de defensa contra las técnicas; ahora bien, esta defensa se presenta como una defensa del hombre, suponiendo que los objetos técnicos no contienen realidad humana”<sup>232</sup>. Sin embargo, la clave puede residir precisamente ahí, en la realidad humana que contienen los objetos técnicos, ya que la realidad humana es bifronte y extrema; capaz tanto de lo mejor como de lo peor, y esto se transmite a la máquina y a través de la máquina.

Encontramos teorías de la liberación a través de la tecnología en la llamada “ideología californiana”, en los escritos de Nicholas Negroponte, en publicaciones como *Wired* o en sentencias tan rotundas como esta del artista Bill Viola: “debemos ver la revolución tecnológica como una revolución espiritual”<sup>233</sup>. Sin embargo, tales visiones no nos resultan seductoras, más bien un tanto ingenuas.

---

<sup>230</sup> McLuhan, Marshall: *Escritos esenciales*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 187.

<sup>231</sup> Cordon García, José Antonio; Gómez Díaz, Raquel & Alonso Arévalo, Julio: *Op. cit.*, p. 40.

<sup>232</sup> Simondon, Gilbert: “El modo de existencia de los objetos técnicos: introducción”, *Laboreal*, IX (1), 2018, p. 70.

<sup>233</sup> Bill Viola citado en Díaz-Guardiola, Javier: “Bill Viola: «Hay que entender la revolución tecnológica como una nueva revolución espiritual»”, *Blanco y Negro Cultural*, 3 de julio de 2004, p. 27.

Las teorías de la liberación no pueden ser tales si la expansión de una tecnología supone una pérdida de recursos. El tema del cual surge esta investigación es, precisamente, una posible desaparición de posibilidades en el ámbito de la producción técnica de imágenes por el surgimiento de la tecnología digital. Jaime Munárriz hace una interesante reflexión al respecto:

Cada procedimiento permite construir un objeto fotográfico diferenciado, con propiedades especiales, en el que la imagen fotográfica se forma adaptándose a sus características y empapándose por tanto de sus peculiaridades. Cada procedimiento distinto permite construir un objeto fotográfico distinto. La pérdida de cualquiera de los procedimientos conocidos implica por tanto la pérdida de un recurso único para la fotografía<sup>234</sup>.

Desde esta perspectiva sale a relucir un lado, sino perverso, al menos poco positivo de la tecnología, otra cara de una misma moneda:

La industrialización promete la emancipación por medio de las máquinas, y efectivamente ha conseguido elevar el nivel de vida de mucha gente; pero al mismo tiempo es utilizada para justificar la cada vez mayor dominación y opresión sufrida por el hombre, y que ha sido posible gracias a las máquinas. Predica la igualdad social y la democratización que aportarían las máquinas; y, sin embargo, aunque ha destruido muchas barreras clasistas tradicionales, es utilizada para legitimar y promover nuevas divisiones clasistas y desigualdades. Por encima de todo, la industrialización predica la neutralidad política de la tecnología, presentando a esta última como si fuese simplemente un instrumento que puede ser utilizado para bien o para mal; pero produce una tecnología que es un reflejo directo de la ideología de la sociedad tecnocrática avanzada, a saber el dominio del “pensamiento científicamente racional” y de formas autoritarias de control social por encima de cualquier otro tipo de interpretaciones de la experiencia humana<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup> Munárriz Ortiz, Jaime: *La fotografía como objeto. La relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1999, p. 462.

<sup>235</sup> Dickson, David: *Tecnología alternativa*, Barcelona, Blume, 1986, p. 43.

Como vemos, algunas fuentes se decantan claramente por la teoría de la dominación a través de la tecnología, oponiéndose a los teóricos de la liberación. Para los primeros, una hipotética imparcialidad de la tecnología escondería, en realidad, todo lo contrario: “La ideología de la industrialización, que implica la neutralidad del desarrollo tecnológico, enmascara la naturaleza de su dominación y consolida los mecanismos de control político”<sup>236</sup>. En el siglo XXI nos parece difícil de sostener una neutralidad real del desarrollo tecnológico, especialmente por la realidad humana que contienen los objetos técnicos y a la que aludía Gilbert Simondon. En este sentido, Juan Martín Prada apunta que “El poder se administra en las redes como capacidad, como ilusión de control. De ahí que la tecnología no sea ya mero instrumento de la dominación, sino la dominación misma”<sup>237</sup>. Según Rosalind Williams “las explicaciones deterministas del cambio tecnológico es esencialmente un engaño burgués”, dado que “las celebraciones del sublime logro tecnológico colocan el énfasis en el espectáculo activo más que en el espectador activo, y (...) ello es un artificio para enmascarar la naturaleza cómoda de la labor y los determinantes comerciales de la nueva tecnología”<sup>238</sup>.

Williams trae a colación el aspecto comercial de la tecnología, una vertiente que condensa determinismo tecnológico, teoría de la liberación y “espectáculo activo”. En el contexto publicitario (tomaremos como ejemplo concreto la figura 35) los dispositivos tecnológicos se nos muestran como puertas de acceso a nuevos mundos o realidades (prometiéndole calidad de imagen excelente para poder disfrutar de ilimitados contenidos audiovisuales) capacitadores de funciones extraordinarias, como son el poder tomar (y retocar) increíbles fotografías y vídeos y una conexión rápida e ilimitada a internet como corolario. En este sentido, nótese cómo en la fig. 35 se representan los logos de dos empresas: una de dispositivos tecnológicos (Apple) y otra proveedora de servicios de internet (Vodafone). En el anuncio se minimizan tanto la capacidad de la naturaleza para generar bellos atardeceres como la pericia del fotógrafo, al desplazar el centro de atención al hecho de que la fotografía se haya

---

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>237</sup> Martín Prada, Juan: *Op. cit.*, p. 115.

<sup>238</sup> Punt, Michael: *Op. cit.*, p. 80. Originalmente en Williams, Rosalind: *Notes on the Underground; An Essay on Technology, Society, and the Imagination*, Cambridge, MIT Press, 1990.

realizado con un iPhone 6. Sin embargo, no ofrece más información sobre el dispositivo en cuestión, no sabemos que aspecto tiene ni qué más nos ofrece; la invisibilidad del propio dispositivo al servicio del determinismo tecnológico.



por Séamus S.



Fotografiado con un iPhone 6 (S)



Fig. 35. Anuncio publicitario de iPhone6 de Apple aparecida en la contraportada de una revista española, 2016.



Aunque el lenguaje publicitario y otras estrategias de las corporaciones tecnológicas propugnen, en ocasiones, la invisibilidad del dispositivo y, prácticamente siempre, su neutralidad, podemos sacar otras conclusiones. En palabras de José Gómez-Isla:

El nuevo paradigma digital (...) ha venido a evidenciar que los medios audiovisuales no eran tan objetivos ni neutrales como a priori se les creía, y que nunca nos informaron sobre la verdad de la imagen en tanto que documento aséptico y testimonial, sino de una realidad mediada y pervertida a través de un peculiar poder de transfiguración que todo sistema de registro audiovisual (fotografía, cine, vídeo) posee. En suma, que toda imagen técnica nos habla de alguna forma del carácter ideológico y sígnico de la herramienta que la ha constituido<sup>239</sup>.

Nos alineamos tanto con las teorías de la no neutralidad tecnológica (sin por ello considerarnos deterministas), como con las que niegan que la imagen fotográfica sea un documento fidedigno. Creemos que la realidad es compleja, al igual que la creación de imágenes técnicas, en este sentido:

Parecería que ahora somos más libres que nunca a la hora de crear nuestras imágenes, ya que el programa de posibilidades que nos ofrece la infografía parece no tener fin. Sin embargo, y de forma velada, existe una cierta tiranía procesual por parte del diseño del software que utilizamos. El artista a menudo se ve obligado a trabajar con una metodología invariable que parece haber sido tutelada previamente por el programador del software. El tratamiento casi forzoso de la imagen por medio de un sistema de capas, la aplicación sistemática de determinados efectos que provocan un ruido característico, hasta el uso de determinados filtros en la forma y en el modo en que haya sido predeterminada por el constructor de ese programa hace que el artista se vea sometido a numerosos condicionantes operacionales y formales en su forma de operar. Esta invariabilidad metodológica, de la que algunos softwares hacen gala, también condiciona en cierta

---

<sup>239</sup> Gómez Isla, José: “Determinismo tecnológico y creación contemporánea”, en Miguel Ángel Muro Munilla (Coord.), *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, Universidad de La Rioja - Fundación San Millán de la Cogolla, 2004, p. 541.

medida el resultado final y el propio proceso de creación. De este modo, resulta cada vez más evidente que la aplicación de un determinado efecto acaba por producir de forma casi inevitable un acabado formal -un cierto barniz tecnológico, podríamos decir- también característico de ese software<sup>240</sup>.

Por último, como reflexión final sobre el determinismo tecnológico en relación con la imagen fotográfica, traemos una reflexión de Vilém Flusser sobre las posibilidades de la cámara, aparentemente evidente, pero que nos resulta especialmente interesante en este contexto:

La cámara está programada para generar fotografías, y cada fotografía es la realización de las posibilidades contenidas en el programa de la cámara. El número de las posibilidades es grande, pero, eso sí, finito: concretamente, es la suma de todas las fotografías que pueden tomarse con una cámara<sup>241</sup>.

También es necesario recordar la relación de subordinación que se establece, lo queramos o no, en la práctica fotográfica:

El juego con los símbolos se ha convertido en juego de poder. Un juego de poder jerárquico: el fotógrafo tiene poder sobre los contempladores de sus fotografías y programa su comportamiento; y el aparato tiene poder sobre el fotógrafo y programa sus gestos<sup>242</sup>.

No obstante, tenemos margen de maniobra, y puede que ahí se encuentre la clave:

¿hasta qué punto el fotógrafo ha conseguido someter el programa de la cámara a su intención y gracias a qué método? Y, a la inversa: ¿en qué medida la cámara ha conseguido desviar la intención del fotógrafo a favor del programa de la cámara y gracias a qué método? A la luz de este criterio, la “mejor” fotografía es aquella en la que el fotógrafo vence el programa de la cámara en beneficio de su intención humana<sup>243</sup>.

---

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 546.

<sup>241</sup> Flusser, Vilém: *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis, 2001, p. 27.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 44.

### 3.2.2. Los medios muertos y la arqueología de los medios.

La creciente aceleración de la producción de gadgets tecnológicos y otras novedades también está produciendo un montón creciente de tecnologías de medios obsoletos que señalan la era de “medios muertos” (término de Bruce Sterling) como algo que está creciendo cada vez más. Significa una carga de desechos materiales y un ritmo acelerado de obsolescencia de la invención también en términos del potencial de la amnesia. (...) como arqueólogos de los medios, necesitamos entender cómo lo nuevo es casi siempre, ya viejo, y preguntarnos incansablemente qué es realmente políticamente nuevo si consideramos el papel de la invención cultural de los medios, pudiendo hablar, más adecuadamente, de la edad de la creciente obsolescencia de los dispositivos tecnológicos<sup>244</sup>.

Como iremos viendo en las próximas páginas, los ítems en los que se ha dividido el apartado denominado genéricamente “la cuestión tecnológica” están estrechamente relacionados. Al hablar del determinismo tecnológico creemos que ha quedado patente que cada medio técnico posee un espacio discursivo propio, con sus características específicas y capaz de generar unos resultados únicos. Reconocemos esto sin por ello abrazar las tesis deterministas, puesto que creemos que el ser humano puede actuar, como mínimo, con cierta libertad frente a los medios técnicos. Este apartado es un ejemplo de ello, pues rescatar medios obsoletos supone la decisión consciente de actuar contra el desarrollo tecnológico estandarizado. La realidad humana que se esconde tras los objetos técnicos favorece un desarrollo tecnológico que propugna una hipotética evolución constante basada en criterios teóricamente objetivos: dispositivos más limpios, rápidos, económicos, ligeros, etc. Sin embargo, la arqueología de los medios cuestiona esos criterios, poniendo de relieve aspectos como la obsolescencia programada o la moda de sustitución constante de dispositivos, aunque estos todavía funcionen.

---

<sup>244</sup> Parikka, Jussi: “Arqueología de los medios: cuestionando lo Nuevo en el arte medial”, *A\*DESK Magazine* (en línea), 1 de mayo de 2017. Recuperado de <http://a-desk.org/magazine/arqueologia-de-los-medios/> (última consulta: 6 de agosto de 2020).

Medios muertos y arqueología de los medios son dos términos que se retroalimentan mutuamente, ya que sobre lo que se realiza la acción arqueológica es sobre los medios muertos. Tanto estos conceptos como su simbiótica relación afectan quizá solo de manera tangencial al tema central de esta investigación, puesto que pensamos que la fotografía química no es estrictamente un medio muerto y, por lo tanto, no es necesario realizar labores arqueológicas para su recuperación. Pero, no obstante, todo forma parte de un contexto común: el de un conjunto de técnicas, procedimientos y tecnologías amenazados por una idea de progreso excluyente como única vía para el desarrollo (y un único tipo de desarrollo). En este sentido “la arqueología de los medios proporciona una fricción conceptual aleccionadora sobre la cultura actual de lo nuevo que domina la informática contemporánea”<sup>245</sup>.

Vamos a tratar de definir lo más correctamente posible los conceptos “arqueología de los medios” y “medios muertos” para después ponerlos en relación con la fotografía. La arqueología de los medios es un ámbito de investigación de base amplia, que se forjó como disciplina relativamente autónoma de los estudios sobre los medios y en el campo de los nuevos medios en la década de 1990<sup>246</sup>. Algunos de los teóricos más importantes de la arqueología de los medios son Siegfried Zielinski, Erkki Hutahmo, Jussi Parikka y Garnet Hertz, entre otros/as. Respecto a los medios muertos, el término fue acuñado, como hemos visto en la cita introductoria, por el periodista y escritor norteamericano Bruce Sterling. En España es significativo el interés mostrado y el papel desempeñado por la revista “Artnodes”, editada por la Universitat Oberta de Catalunya desde el año 2002, que presta especial atención al arte de los medios. Por otro lado, la arqueología de los medios, aunque es una disciplina relativamente reciente, reclama para sí una serie de referentes históricos como Walter Benjamin, Michel Foucault, Aby Warburg, Erwin Panofsky, Ernst Curtius o Marshall McLuhan<sup>247</sup>.

---

<sup>245</sup> Lori Emerson citado en Elsaesser, Thomas: “Arqueología de los medios: ¿una disciplina viable o un síntoma valioso?”, *Artnodes*, 21, 2018, p. 25.

<sup>246</sup> Elsaesser, Thomas: *Ibidem*, p. 30.

<sup>247</sup> Alsina, Pau: *Op. cit.*, p. 81.

En este reciente interés por la tecnología obsoleta, forjado al calor de la carrera empresarial por la innovación constante, también han desempeñado un importante papel los/as artistas:

Los artistas proponen el imprescindible replanteamiento de esa carrera; una carrera que, en última instancia, tiene un gran número de implicaciones culturales de alcance. Hay archivos de antiguos discos duros que se han vuelto inaccesibles y el lanzamiento de nuevas máquinas y nuevos formatos trae consigo la pérdida de todo tipo de información. De alguna manera, lo que desaparece son las huellas de documentos pasados. En efecto, aunque en ocasiones la portabilidad técnica haga posible la salvación de contenidos, el “original” se desvanece, sustituido por un facsímil, lo que borra toda forma de historicidad. Por poner un ejemplo, podremos pasar un viejo álbum de fotos reunidas hace dos o más décadas a formato digital, pero el efecto dejará de ser el que era y las imágenes adquirirán una calidad atemporal que implica traicionar el paso del tiempo y, hasta cierto punto, demoler la Historia<sup>248</sup>.

Y es que “La arqueología de medios es, al mismo tiempo, un método y una estética para abordar objetos técnicos”<sup>249</sup>. En este sentido, Jussi Parikka comenta que se puede visibilizar la arqueología de los medios tanto en forma de proyectos artísticos como de ideas metodológicas:

La arqueología de los medios es en sí misma este tipo de excavación de las ideas perdidas, las historias alternativas y las condiciones de existencia de los medios. En otras palabras, el papel de la arqueología de los medios ha sido el de ofrecer proyectos artísticos e ideas metodológicas para conocer mejor las capas arqueológicas más antiguas y las genealogías complejas de nuestras supuestamente nuevas invenciones<sup>250</sup>.

---

<sup>248</sup> Weil, Benjamin: “La reinención de la tecnología: un acto de resistencia creativa”, en varios autores, *Playlist* (Catálogo exposición), Gijón, Laboral Centro de Arte y Creación Industrial, 2009, p. 13.

<sup>249</sup> Ernst, Wolfgang: “Arqueología de los medios radical (su epistemología, su estética y algunos estudios de casos)”, *Artnodes*, 21, 2018, p. 46.

<sup>250</sup> Parikka, Jussi: *Op. cit.*

En esta “re-presencia”<sup>251</sup> de las tecnologías “pasadas” podemos retrotraernos hasta tiempos inmemoriales para recuperar dispositivos seminales como la cámara oscura. Ya hemos hablado de las obras que presentó el artista Rodney Graham en la exposición colectiva “Càmeres indiscretas” (Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona, 1992), recordemos: “Millennial project for an urban plaza” (fig. 21), un diseño y una maqueta de un proyecto para la colocación de una cámara oscura en una plaza pública, y “Camera Obscura” (fig. 36), una instalación formada por una fotografía tomada en una cámara oscura (un árbol invertido, es decir, tal y como se proyectó en el interior de la cámara), una maqueta de la cámara oscura frente al árbol y una fotografía del entorno en el que tuvo lugar la acción.



Fig. 36. Rodney Graham: *Camera Obscura*, 1979, fotografías y maqueta, medidas variables.

---

<sup>251</sup> Ernst, Wolfgang: *Op. cit.*

Esta obra se enmarca en “sus especulaciones acerca de la cámara oscura como un recurso situado más allá de su mera instrumentalidad y utilizado como trasunto de dispositivos mentales”<sup>252</sup>, y sobre ella el artista ha declarado:

Lo que me interesaba era esta idea de la precondition de la fotografía. Quería remontarme a su origen. La cámara oscura necesita una luz de día muy intensa, pero la proyección es en la oscuridad. Hay una analogía allí, es un poco la exploración del subconsciente, sacar a la luz algo, todos estos intereses de Freud...<sup>253</sup>

Graham ha continuado desde entonces con la costumbre de presentar arboles invertidos (sin el resto de elemento presentes en “Camera Obscura”, pero en una clara referencia a su funcionamiento interno), ya sea en color y gran tamaño o en blanco y negro y formato manejable, como en “Schoolyard Tree, Vancouver” (2002) y “Flanders Trees” (1989), respectivamente, ambas obras pertenecientes a la colección Helga de Alvear<sup>254</sup>.

Como podemos comprobar, la arqueología de los medios se ocupa de dispositivos arcaicos en desuso directo en la actualidad como la cámara oscura (decimos en desuso directo porque, recordemos, cada cámara de fotos -analógica o digital- es una cámara oscura), pero también “permite la construcción de historias alternativas de aquellos medios suprimidos, rechazados, u olvidados, tomando en consideración aquellos caminos sin salida, «perdedores», aquellas invenciones que nunca llegaron a conformarse como un producto material”<sup>255</sup>, lo que nos permite enlazar esta materia con muchos de los proyectos y diseños técnicos de Leonardo da Vinci que nunca han llegado a realizarse. No obstante, en este caso, de nuevo nos ocurre algo similar a lo que sucede con la cámara oscura, ya que algunas de las ideas de

---

<sup>252</sup> Clot, Manel: “Entre la utopía y la psicodelia”, *El País* (en línea), 6 de abril de 1992. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1992/04/06/cultura/702511209\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/04/06/cultura/702511209_850215.html) (última consulta: 18 de noviembre de 2019).

<sup>253</sup> Serra, Catalina: “Supongo que mi obra es un manierismo”, *El País* (en línea), 30 de enero de 2010. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2010/01/30/cultura/1264806008\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/01/30/cultura/1264806008_850215.html) (última consulta: 19 de noviembre de 2019).

<sup>254</sup> Remedios Lasso, Javier: *Helga de Alvear. Los cimientos de una gran colección* (tesis doctoral), Cáceres, Universidad de Extremadura, 2015, pp. 508-510.

<sup>255</sup> Alsina, Pau; Rodríguez, Ana & Hofman, Vanina Y.: *Op. cit.*

Leonardo han sido retomadas después para desarrollar dispositivos tecnológicos usados en la actualidad, como por ejemplo sus diseños de máquinas voladoras, antecedentes históricos de aviones y helicópteros. No obstante, también resulta interesante plantear la recuperación de “aquellas investigaciones nunca legitimadas pero que, siendo revisitadas, adquieren nueva significación en nuestro presente también ávido de diferencia”<sup>256</sup>, porque pueden permitirnos ver determinadas cosas desde un punto de vista diferente y, además, puede haber ideas imposibles en su momento, pero con posibilidad de ser desarrolladas en el presente o el futuro.

Lo que indudablemente se está produciendo en el presente (y, previsiblemente, seguirá ocurriendo en un futuro cercano) es un continuo envejecimiento de nuevos dispositivos, cuya vida aparentemente útil es cada vez más efímera, pasando a engrosar el amplio conjunto de las tecnologías obsoletas. Desde hace ya décadas, muchas de estas herramientas empujadas al olvido son digitales, por lo que lo digital, por sí mismo, ya no debería ser considerado un sinónimo de novedad.

En este contexto, podría convertirse en una idea recurrente el relacionar disciplinas como la arqueología de medios con la nostalgia, algo que Wolfgang Ernst rechaza:

La melancolía es la expresión de nostalgia por algo que anhelamos pero que ya no podemos alcanzar, ya que se ha ido de forma entrópica (irreversiblemente). Sin embargo, el enfoque de la arqueología de medios no es melancólico. Los medios del pasado no están muertos, principalmente (*en arché*) son reproducibles y, por lo tanto, se encuentran en un estado potencial de latencia, de retraso ( $\Delta t$ ). Los artefactos mediático-arqueológicos están integrados en otra lógica temporal que desafía la historización; mientras no sean operativos, permanecerán en latencia «de museo», aunque en cualquier momento podrían ser reanimados<sup>257</sup>.

Ernst plantea unas ideas de complejidad conceptual que se oponen a la nostalgia que podría asociarse con la recuperación de dispositivos tecnológicos antiguos (una

---

<sup>256</sup> *Ibidem.*

<sup>257</sup> Ernst, Wolfgang: *Op. cit.*, p. 48.



nostalgia que sí apreciamos en tendencias de moda asociadas a lo *retro* y lo *vintage*), unas ideas que reafirma Pau Alsina:

Pero está claro que excavar en los acontecimientos pasados de los medios olvidados es algo más que, simplemente, encontrar los enlaces perdidos en las rutas desviadas de la larga cadena lineal de causalidades de la historia de nuestra cultura. Y ahí justamente radica su interés y novedad, puesto que en el cambio de perspectiva se ponen en marcha importantes desplazamientos que transforman las reglas del juego. Implica entonces un cambio en la manera de concebir la investigación sobre los medios, y un desplazamiento que transforma, a la vez, la manera de reconceptualizar la relación con el tiempo, la materia, el espacio y, por tanto, la misma historia. Los fundamentos epistemológicos y ontológicos que articulan la construcción de una narración histórica se ven trastocados por la toma en consideración de nuevas variables significativas<sup>258</sup>.

Wolfgang Ernst decía que “los medios del pasado no están muertos”, lo que abre otros puntos de vista sobre el término propuesto por Bruce Sterling. Sin ir más lejos, nosotros ya hemos planteado la denominación de “no muertos”<sup>259</sup> (estrictamente ni vivos ni muertos, una categoría intermedia similar a los vampiros de la ciencia-ficción). Garnet Hertz y Jussi Parikka, por su parte, distinguen entre *dead media* y *zombie media*, los cuales serían no los olvidados y obsoletos (los medios muertos que propone Sterling), sino los que son “revividos” para nuevos usos en inéditos contextos<sup>260</sup>. Hertz y Parikka hablan de la corriente conocida como *Circuit Bending* (algo así como “desviando circuitos”) como ejemplo de *zombie media*, y señalan al artista Nam June Paik como el origen de la apropiación de bienes tecnológicos de consumo para uso artístico cuando, en 1963, empezó a recablear circuitos internos de aparatos de televisión para mostrar abstracciones y formas minimalistas en la pantalla<sup>261</sup>.

---

<sup>258</sup> Alsina, Pau: *Op. cit.*, p. 81.

<sup>259</sup> Gil Segovia, Juan & Arribas Cerezo, Clara Isabel: “Los (medios) no muertos. Retromanía, multinacionales y paradojas”, *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 5 (1), 2016, pp. 41-67.

<sup>260</sup> Hertz, Garnet & Parikka, Jussi: *Op. cit.*, p. 429.

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 426.

Decíamos que habíamos planteado el término “no muertos” por parecernos más adecuado que el de “medios muertos”, al menos cuando hablamos de determinadas tecnologías. Bruce Sterling se ha erigido como uno de los investigadores más representativos de los medios tecnológicos obsoletos, principalmente por gestionar desde 1995 el archivo *on line* “The Dead Media Project”<sup>262</sup>. En un principio, la idea de Sterling fue escribir un libro sobre el tema, lanzando un manifiesto y haciendo un llamamiento público para que la gente le ayudara a recopilar información. Este hecho en concreto es relevante porque, en el manifiesto, Sterling plantea hacer algo relativamente similar a Wikipedia, pero seis años antes<sup>263</sup>:

Aquí está el trato. Kadrey y yo vamos a empezar a juntar nuestras notas. Haremos que esas notas estén disponibles gratuitamente para cualquiera en la red. Si podemos conseguir suficientes colaboraciones como para expresar interés y presentar informes, historias y documentación sobre medios muertos, estaremos dispuestos a asumir las horribles cargas de la edición y administración, lo que no es poca cosa cuando se trata de información supuestamente “gratuita”.

Ambos sabemos que se supone que los autores deben guardar celosamente ideas como esta, pero creemos firmemente que esa no es la manera de hacer un proyecto de este tipo. Un proyecto de este tipo es una búsqueda espiritual y un acto de interés general de la comunidad. Nuestro patrimonio neto pertenece a todo el conjunto de la red. Si usted mismo quiere aprovechar estas notas para escribir el MANUAL DE LOS MEDIOS MUERTOS, claro, es nuestra “idea”, nuestra “propiedad intelectual”, pero bueno, somos ciberpunks, escribimos para revistas como BOING BOING, no podemos molestarnos con esa mierda en esta situación. Escribe el libro. Utiliza nuestras notas y las de todos los demás. No te demandaremos, te lo prometemos. Hazlo<sup>264</sup>.

---

<sup>262</sup> [www.deadmedia.org/](http://www.deadmedia.org/)

<sup>263</sup> Wikipedia existe en internet desde en 15 de enero de 2001. Martín Rodrigo, Inés: «La gente se alejará de las redes venenosas y tóxicas», *ABC Cultural*, 17 de octubre de 2020, p. 4.

<sup>264</sup> Sterling, Bruce: “The DEAD MEDIA Project. A Modest Proposal and a Public Appeal”, *the Dead Media Project* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.deadmedia.org/modest-proposal.html> (última consulta: 6 de enero de 2021). Originalmente en inglés, traducción del autor.

Finalmente, el libro no se publicó en aquel momento (ni por Bruce Sterling, ni por nadie que le “robara” la idea), pero la página web [deadmedia.org](http://deadmedia.org) ha perdurado en el tiempo (al menos 25 años). Respecto a los intereses detrás del proyecto, podemos leer en el manifiesto:

Ya se están haciendo muchas promesas locas sobre todos los medios nacientes. Lo que necesitamos es un libro sombrío, reflexivo, completo, libre de exageraciones e incluso lúgubre que honre a los muertos y resucite a los antepasados espirituales del frenesí mediático de hoy. Un libro para ofrecer a sus lectores una perspectiva paleontológica más profunda en medio de la vertiginosa revolución digital. Necesitamos un libro sobre las fallas de los medios, el colapso de los medios, los desplazamientos de los medios, las estrangulaciones de los medios, un libro que detalle todos los monstruosos y horribles errores de los medios de los que deberíamos saber lo suficiente ahora para no repetirlos, un libro sobre los medios que han muerto en el alambre de púas del avance tecnológico, medios que no se lograron, medios martirizados, medios muertos. EL MANUAL DE LOS MEDIOS MUERTOS. Guía de campo de un naturalista para el paleontólogo de las comunicaciones<sup>265</sup>.

La idea del libro es interesante, pero, del mismo modo, también lo es la del archivo *on line* que se puede ir actualizando y en el que se pueden ir añadiendo contenidos nuevos (ambas cosas no son incompatibles), además, sospechamos que la lista de medios muertos continuará creciendo en el futuro. En este sentido Sterling reflexiona: “Piénsalo de esta manera. ¿Cuánto tiempo pasará antes de que la tan promocionada interfaz de la World Wide Web sea en sí misma un medio muerto?”<sup>266</sup>.

No obstante, en 2015 se publicó el libro “The dead media notebook”, una publicación digital que recopila las aportaciones realizadas por diferentes personas al archivo The Dead Media Project, tal y como pretendía Sterling en 1995. (Fig. 37).

---

<sup>265</sup> *Ibidem.*

<sup>266</sup> *Ibidem.*

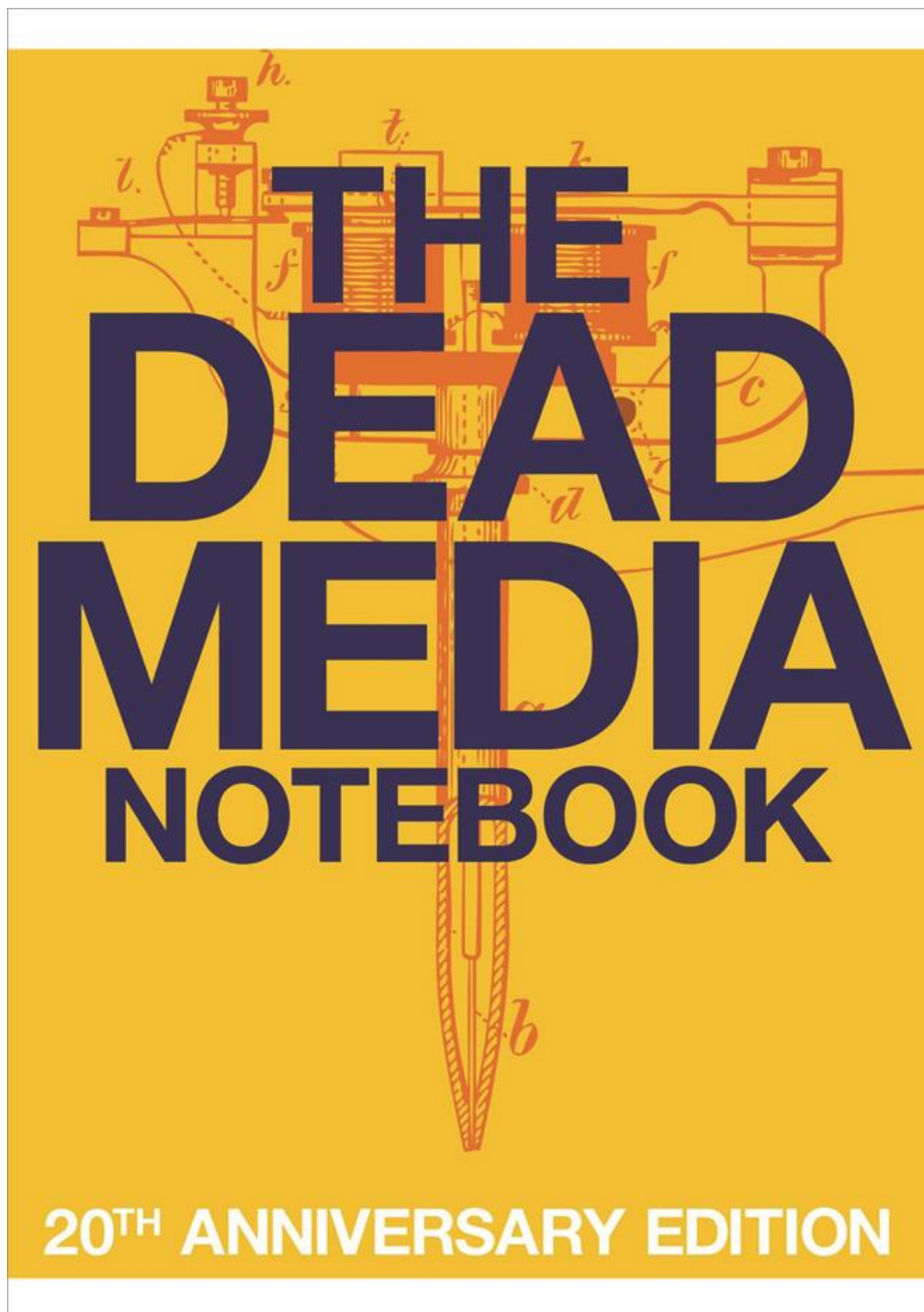


Fig. 37. Whitwell, Tom (Ed.), *The dead media notebook*, autoedición digital, 2015. El dibujo que se reproduce pertenece a la patente 196747 de noviembre de 1877 del bolígrafo eléctrico de Thomas Edison.

En el libro, que consta de más de 1100 páginas con cerca de medio millar de entradas, figuran dispositivos tan dispares como la cámara oscura, el telégrafo o los “Intonarumori” de Luigi Russolo. Junto a ellos encontramos ítems tan heterogéneos como “Dead human languages” o “Dead money”. Sobre esta cuestión, Tom Whitwell (editor del libro) escribió: “eliminé toda la meta-discusión sobre ‘¿Esto está muerto?’ y ‘¿Es esto un medio?’. La única pregunta que me hice mientras editaba fue ‘¿Es esto interesante?’”<sup>267</sup>. Dentro del amplio conjunto podemos ver algunos instrumentos tecnológicos relacionados con la imagen química (como la cámara de Super 8 “Family” de la marca Agfa, de efímera vida y sugerente diseño -fig. 38-) y una entrada llamada genéricamente “Dead photographic processes”<sup>268</sup>, en la que figuran procesos fotográficos como la cianotipia o la platinotipia, ideados en el siglo XIX, pero que continúan utilizándose en el momento presente (y se han estado utilizando, con altibajos, desde sus inicios).



Fig. 38. Cámara *Family* de Agfa, 1980-81.

---

<sup>267</sup> Whitwell, Tom: “What is this book?”, en Tom Whitwell (Ed.), *The dead media notebook*, autoedición digital, 2015, p. 20. Originalmente en inglés, traducción del autor.

<sup>268</sup> Simpkins, Mark: “Dead photographic processes”, en Tom Whitwell (Ed.), *The dead media notebook*, autoedición digital, 2015, pp. 241-246. Originalmente en inglés, traducción del autor.

Como podemos comprobar, aunque la fotografía química nunca ha llegado a estar técnicamente muerta, aquí se la considera un medio muerto (al menos algunos de los dispositivos y procedimientos que engloba). No obstante, hay parcelas de la fotografía química que sí podemos considerar en desuso total durante años (al menos no nos consta lo contrario) y se han recuperado en las últimas décadas; es el caso del daguerrotipo, revivido en la obra de Chuck Close (fig. 3) o Jerry Spagnoli (fig. 19). No deja de ser llamativo que este proceso estuviera en un trance de desaparecer, puesto que “Aún hoy, el daguerrotipo se considera el proceso fotográfico con mejor resolución”<sup>269</sup>. Al calor de este debate introducimos la siguiente reflexión: “Es interesante notar cómo hoy, cuando la fotografía digital reemplaza todas las aplicaciones de la fotografía “química” clásica, el proceso de gelatina de plata en sí mismo pronto será considerado un proceso fotográfico alternativo”<sup>270</sup>. Todo esto nos lleva a pensar que los procesos fotográficos alternativos no van a desaparecer, pero deberíamos empezar a pensar en cualquier clase de proceso fotoquímico como alternativo.

Sobre la convivencia del cine analógico y el digital (pero extrapolable a la coexistencia de toda clase de medios) Thomas Elsaesser apunta:

debería ser posible desarrollar una cuenta arqueológica de los medios a partir de la cual el cine analógico y el cine digital puedan ser igualmente válidos, con formas diferentemente ponderadas de entender la base material del cine y sus diferentes manifestaciones a lo largo del tiempo, de modo que (...) no necesiten ser entramados causalmente en una línea cronológica y, por lo tanto, no necesiten ser vistos como retornos, sino como recursos omnipresentes que los cineastas y artistas pueden desplegar como opciones y posibilidades<sup>271</sup>.

En una línea similar se sitúa Heinrich Klotz (fundador del Zentrum für Kunst und Medientechnologie -Centro de Arte y Tecnología de los Medios- de Karlsruhe),

---

<sup>269</sup> Gustavson, Todd: *Historia de la cámara fotográfica. Del daguerrotipo a la imagen digital*, Madrid, Librero, 2016, p. 6.

<sup>270</sup> Stulik, Dusan C. & Kaplan, Art: *Cyanotype. The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2013, p. 5. Originalmente en inglés, traducción del autor.

<sup>271</sup> Elsaesser, Thomas: *Op. cit.*, p. 27.

quien opina que en la actualidad disponemos “simplemente de un espectro más amplio de instrumentos de mediación”<sup>272</sup>. Klotz apostilla acertadamente que “Sólo porque uno tenga un sintetizador no va a deshacerse de un piano de cola”<sup>273</sup>.

Sin embargo, la lógica que está detrás del surgimiento de medios considerados obsoletos es la imagen que, en muchas ocasiones, se tiene de ellos:

Para muchos de los fotógrafos que se han iniciado en el mundo digital y no fueron educados en la fotografía tradicional, resulta difícil comprender cómo alguien puede confiar en un formato con una retroalimentación tan limitada, que carece de la posibilidad de una revisión instantánea y de cambiar lo que se ha fotografiado<sup>274</sup>.

Planteamientos como este supone olvidar que “La vulnerabilidad técnica no es una amenaza externa, sino un rasgo esencial de la articulación artístico-mediática «duradera»”<sup>275</sup>. Además, estas aseveraciones tan rotundas no aguantan demasiado bien el paso del tiempo; lo que en 2005 era vanguardia digital, quince años después puede parecer, desde el mismo punto de vista, “un formato con una retroalimentación tan limitada”. En este sentido, la clave puede estar en que:

Lo digital es un señuelo muy poderoso, no solo porque cree que *posee* el futuro, y puede acomodar *todo* el pasado, (...) es un señuelo porque promete poner fin al ser humano tal como lo conocemos, es decir, un fin también a la condición humana, incluida nuestra finitud individual<sup>276</sup>.

Terminamos el apartado dedicado a esta disciplina con una propuesta de *cura*: “la arqueología de los medios es el síntoma de la enfermedad de la que también espera ser la cura: deconstruir y reconstruir lo humano *después* de lo digital y *a través* de lo tecnológico”<sup>277</sup>.

---

<sup>272</sup> Fricke, Christiane: “Nuevos medios”, en Ingo F. Walther, *Arte del siglo XX*, Colonia, Taschen, 2001, pp. 618-619.

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 619.

<sup>274</sup> Timacheff, Serge & Karlins, David: *Fotografía digital*, Madrid, Anaya, 2005, p. 25.

<sup>275</sup> Ernst, Wolfgang: *Op. cit.*, p. 51.

<sup>276</sup> Elsaesser, Thomas: *Op. cit.*, p. 30.

<sup>277</sup> *Ibidem*.

### 3.2.3. La resistencia creativa

Tal y como acabamos de ver, en este ambiente de aparición de nuevos soportes y de transformaciones tecnológicas, parece haberse redefinido el estatuto de los medios técnicos de cierta antigüedad por la reciente puesta en circulación de otros dispositivos. Es en este contexto en el que se gesta lo que se ha denominado “resistencia creativa”. Se trata de una corriente artística que se manifiesta en diferentes ámbitos (música, artes plásticas, audiovisuales, etc.) y que se caracteriza por su escepticismo frente al progreso técnico. Dicho escepticismo puede mostrarse desde un posicionamiento más o menos militante, con una notable carga poética o repleto de ironía -o una mezcla de todo lo anterior-.

El concepto de “resistencia creativa” se encuentra íntimamente ligado tanto a los medios muertos como a la arqueología de los medios, puesto que es el nombre que se ha dado al uso de esos medios obsoletos en las actividades creativas. Teóricos como Siegfried Zielinski plantean “la arqueología de los medios como una «práctica de resistencia» contra aquello que percibe como una uniformización creciente de la cultura de los medios”<sup>278</sup>. Esta aproximación ha sido calificada como “línea variantológica” o “anarqueológica”<sup>279</sup>.

Garnet Hertz y Jussi Parikka también profundizan en la relación de la arqueología de los medios y la resistencia creativa:

se considera a la Arqueología de los Medios no sólo por su tarea innovadora de excavar en lo reprimido, olvidado o abandonado de las tecnologías mediáticas pasadas sino como una prolongación de sí misma hacia una forma de búsqueda artística en procedimientos cercanos a la cultura del Hágalo-Ud-Mismo (DIY), el circuit vending, el hacking de aparatos y otras experiencias que intervienen en la economía política de las tecnologías de la información y la comunicación<sup>280</sup>.

---

<sup>278</sup> Alsina, Pau; Rodríguez, Ana & Hofman, Vanina Y.: *Op. cit.*, p. 5. Originalmente en Parikka, Jussi & E. Huhtamo: *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, Los Angeles, University of California Press, 2011.

<sup>279</sup> Alsina, Pau; Rodríguez, Ana & Hofman, Vanina Y.: *Op. cit.*, p. 5.

<sup>280</sup> Hertz, Garnet & Parikka, Jussi: *Op. cit.*, p. 425.



La resistencia creativa es una reacción ante “la amnesia estratégica del capitalismo consumista vinculado a la cultura digital”<sup>281</sup>. Esta amnesia estratégica planifica el olvido de máquinas consideradas obsoletas, pero también supone problema medioambiental, ya que la sustitución acelerada de dispositivos conlleva que se deban reciclar muchos materiales, algo que no siempre se hace o no en las mejores condiciones. A pesar de que hay acuerdos internacionales que lo prohíben, existen compañías de países desarrollados que envían chatarra tecnológica (e-basura) al tercer mundo para un reciclaje que, al no contar con los medios necesarios, contamina al territorio y a la población de esos países<sup>282</sup>. El escritor inglés Simon Reynolds lo expresa con estas palabras: “la velocidad del avance tecnológico hace que cada máquina querida se vuelva obsoleta con inmisericorde rapidez. Dado que los individuos y las empresas descartan infotecnología cada dos o tres años, las computadoras obsoletas son un gran problema medioambiental”<sup>283</sup>. Quizá las nuevas tecnologías no son más limpias que las antiguas.

En esta estrategia juega un importante papel la obsolescencia programada o planificada. Este concepto significa diseñar los dispositivos tecnológicos, no para que duren la mayor cantidad de tiempo posible, sino para que tengan una vida útil corta y comiencen a fallar en un determinado momento. Es el último resorte de la industria tecnológica, el control remoto que se acciona si falla la estrategia publicitaria que promociona el recambio constante. No obstante, de esta estrategia publicitaria emerge otro tipo de obsolescencia (que podríamos denominar social), basada en el discurso de ese recambio constante y que se materializa en la compra de dispositivos nuevos para evitar el estigma social que supone utilizar un medio obsoleto, aunque funcione perfectamente.

---

<sup>281</sup> Alsina, Pau: *Op. cit.*, p. 82.

<sup>282</sup> EFE: “El drama de la basura electrónica que los países ricos envían a los pobres”, *El Mundo* (en línea), 31 de octubre de 2011. Recuperado de <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/31/navegante/1320049320.html> (última consulta: 7 de enero de 2020).

<sup>283</sup> Reynolds, Simon: *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, Caja Negra, Buenos Aires, 2012, p. 116.

Según Domenico Quaranta fue el diseñador industrial norteamericano Brooks Stevens quien habló por primera vez de obsolescencia planificada en 1954<sup>284</sup>, pero Garnet Hertz y Jussi Parikka argumentan que fue Bernard London en 1932 quien inventó el término<sup>285</sup>. Y lo hizo, según parece, como una posible solución a la crisis económica de la década de 1930; de esta forma todos los productos (no solo la tecnología) tendrían una fecha de caducidad, y usar algo pasada su fecha de caducidad conllevaría una penalización económica. La idea no era tanto castigar al consumidor como incitar a un consumo sostenido en el tiempo que reactivase una economía deprimida. El propio Bernard London escribió en aquel momento: “Propongo que cuando una persona continúe utilizando edificios, automóviles o ropa vieja pasada su fecha de caducidad, tal como fue indicado en el momento de su creación, deberá pagar un impuesto por seguir usando algo que está oficialmente «muerto»”<sup>286</sup>. La idea (pensada entonces para ser implantada por los gobiernos) fue desechada, pero la industria tomó nota y, un tiempo después, nació la obsolescencia planificada que tenemos hoy.

Pese a todo, la obsolescencia, programada de antemano o no, es lo que provoca el interés por lo obsoleto. En cierto sentido son dos caras de una misma moneda: “la insistencia en la relevancia de lo viejo y obsoleto bien puede ser el doble necesario de la celebración de lo nuevo que hemos estado viviendo”<sup>287</sup>. Del mismo modo, debemos ser conscientes de que los nuevos medios de hoy son los medios obsoletos del mañana, la novedad está condenada a entrar, más tarde o más temprano, en “fase arqueológica”<sup>288</sup>.

Sin embargo, hablar de obsolescencia en un contexto de investigación sobre arte contemporáneo puede parecer banal o poco adecuado, ya que existe la sensación de que el discurso debe estar siempre por encima del medio a través del cual este es expresado. Lo material y su obsolescencia tienen relación, en primera instancia, con

---

<sup>284</sup> Quaranta, Domenico: “Playlist. A modo de guía”, en varios autores, *Playlist* (Catálogo exposición), Gijón, Laboral centro de arte y creación industrial, 2009, p. 14.

<sup>285</sup> Hertz, Garnet & Parikka, Jussi: *Op. cit.*

<sup>286</sup> Bernard London citado en Hertz, Garnet & Parikka, Jussi: *Op. cit.*

<sup>287</sup> Elsaesser, Thomas: *Op. cit.*, p. 30.

<sup>288</sup> Hertz, Garnet & Parikka, Jussi: *Op. cit.*

la industria (donde confraternizan el ámbito empresarial y el científico), pero en el momento de la puesta en circulación de la materia, esta y su obsolescencia pasan a relacionarse con todo lo demás. Cabría pensar que es difícil llegar a un punto de equilibrio entre lo material y la simbología:

en la comprensión de los medios, la relevancia de la materia y la tecnología parece gobernar lo simbólico, y, en cambio, en el arte, lo simbólico parece gobernar la materia. Efectivamente, ninguno de los dos ámbitos parece tener una relación equilibrada entre la materia y lo simbólico a la vez<sup>289</sup>.

En el ámbito del arte contemporáneo, el uso de sistemas antiguos por parte de los/as artistas proporciona una “cierta autonomía frente a la tecnología, por ser más sencillos de utilizar y, por consiguiente, de dominar”<sup>290</sup>, pero también es en estas prácticas donde cobra un nuevo sentido el conocido axioma de Marshall McLuhan “el medio es el mensaje”, ya que

La obsolescencia marca también el interés de los artistas por distanciarse de una cultura consumista que prima perfección frente a contenido. Una distancia que, hasta cierto punto, les permite mostrarse más abiertamente críticos y aumentar su control del proceso creativo<sup>291</sup>.

La posibilidad de poder mostrarse críticos y controlar el proceso creativo son cosas que algunos/as artistas consideran prioritario o, al menos, importante. En coordenadas opuestas se encontraría la “cultura consumista que prima perfección frente a contenido”, pero asumir este camino conlleva asumir un peaje:

Supeditar la creatividad cultural a las normas y los criterios de los mercados de consumo implica exigir que las creaciones culturales acepten el prerrequisito de todo aspirante a producto de consumo: que se legitimen a sí mismas en términos

---

<sup>289</sup> Alsina, Pau: *Op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>290</sup> Weil, Benjamin: *Op. cit.*

<sup>291</sup> *Ibidem.*

de valor de mercado (el valor actual de mercado, para ser más precisos) o se vean condenadas a perecer<sup>292</sup>.

Del 18 de diciembre de 2009 al 17 de mayo de 2010 tuvo lugar la exposición “Playlist” en Laboral Centro de Arte y Creación Industrial (Gijón), la muestra más representativa que se ha visto en España sobre arqueología de los medios y resistencia creativa. La exposición, aunque centrada principalmente en los ámbitos de la música electrónica y los videojuegos, también sirvió para “demostrar que ese fenómeno es exportable a las artes visuales”<sup>293</sup>. En “Playlist” la relación entre música y videojuegos se evidencia a través de la escena “chiptune”, que se caracteriza por utilizar consolas descatalogadas (como Nintendo NES o Game Boy) para elaborar música electrónica con los sonidos que estos dispositivos son capaces de generar. Este género musical, influido por compositores singulares como Raymond Scott, también se denomina “8-bit music”, y la propuesta visual que lo suele acompañar se conoce como estética de 8 bits, por recuperar la imaginería de los primeros videojuegos. En “Playlist” participaron artistas como Raquel Meyers (que también es VJ -Videojockey-) con obras como “Fin” (fig. 39). En el catálogo de la exposición de podía leer:

en sus vídeos y actuaciones en directo, la estética 8-bit se escoge por algo más que como simple referencia a la sensación retro que proporcionan los antiguos videojuegos. Meyers recurre a los *tiles* 8-bit para crear una inquietante realidad imaginaria y alienígena, habitada por extrañas criaturas y colores lisérgicos<sup>294</sup>.

En la exposición también se pudieron ver ejemplos de lo que se ha denominado “game mods”, que es un término compuesto por la palabra juego en inglés (game) y la abreviación de modificación (mod). Las modificaciones son “cambios realizados en el software original, que en algunos trabajos alteran hasta tal punto

---

<sup>292</sup> Bauman, Zygmunt: *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global*, Barcelona, Paidós, 2010, pp. 294-295.

<sup>293</sup> Rodríguez, Ángel Antonio: “«Game Over»: ser o no ser”, *ABCD las Artes y las Letras*, 26 de diciembre de 2009, p. 30.

<sup>294</sup> Playlist: “Raquel Meyers”, en varios autores, *Playlist* (Catálogo exposición), Gijón, Laboral centro de arte y creación industrial, 2009, p. 98.

los juegos originales que los hacen irreconocibles<sup>295</sup>. El artista más importante de la corriente *game mods* es el norteamericano Cory Arcangel, cuyos trabajos han sido expuestos en museos como el MoMA o en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York.



Fig. 39. Raquel Meyers: *Fin*, 2008, producción audiovisual (vídeo: Raquel Meyers, música: Sajama Cut).

Cory Arcangel ha alterado manualmente cartuchos de la consola NES (Nintendo Entertainment System) modificando videojuegos tan populares como “Super Mario Bros.”. “Hogan’s Alley” (un juego de tiro al blanco lanzado al mercado en 1984 cuyo nombre está tomado de un centro de entrenamiento del FBI) fue retitulado por el artista como “I shot Andy Warhol” (fig. 40) y, efectivamente, en la versión de Cory Arcangel se puede disparar a Andy Warhol. El juego (tanto el original como la modificación) se opera mediante una pistola de luz, un accesorio periférico de la

---

<sup>295</sup> Lieser, Wolf: *Op. cit.*, p.208.

consola llamado “NES Zapper”. La obra es una irónica referencia al atentado que sufrió el popular artista en 1968 a manos de la feminista radical Valerie Solanas.



Fig. 40. Cory Arcangel: I shot Andy Warhol, 2002, videojuego modificado, medidas variables.

En el ámbito de la fotografía (y, más concretamente, en el de la imagen química) podemos encontrar algunos ejemplos de resistencia creativa. Este es el caso de los/as artistas que usan cámaras estenopeicas. Una cámara estenopeica es básicamente una cámara oscura sin lente y con un elemento fotosensible en su

interior, es decir, la forma más básica de fotografía con cámara que existe. Es relativamente habitual todavía la práctica fotográfica con cámaras estenopeicas entre estudiantes de arte, por ser una forma eficaz de comprender los principios físicos básicos de la fotografía. Sin embargo, también hay artistas profesionales que utilizan este dispositivo en su trabajo. En España podemos hablar de Jordi Guillumet, Mònica Roselló, Óscar Molina o del colectivo Fotolateras, pero lo haremos en el capítulo IV de esta investigación.

Aunque las imágenes realizadas con cámaras estenopeicas son, como ya hemos dicho, la forma más básica de fotografía con cámara que existe, en los primeros tiempos de la fotografía todas las cámaras tenían algún tipo de lente. De hecho, según David Hockney, aproximadamente desde el siglo XVII las cámaras oscuras solían contar también con alguna lente. En el siglo XIX, el científico inglés David Brewster fue uno de los primeros que practicó la fotografía estenopeica, en torno a 1850. También fue él quien acuñó el término “*pinhole*” (estenopo -agujero estrecho- en inglés), utilizado por primera vez en su libro “*The Stereoscope*” (1856)<sup>296</sup>. Tras él, el pictorialismo se sintió atraído por la fotografía estenopeica:

como rechazo formal a la precisión de las nuevas cámaras y emulsiones fotográficas. La ligera falta de nitidez, así como los tiempos largos de exposición, provocaban un tipo de imagen más acorde con los gustos pictóricos de los fotógrafos pictorialistas<sup>297</sup>.

Con el declive del pictorialismo llegó también el de la fotografía estenopeica, pero:

Después de ser abandonada y olvidada casi por completo durante la primera mitad del siglo XX, la fotografía estenopeica vuelve a resurgir a mediados de los sesenta, de la mano de ciertos artistas que quieren dejar de lado los condicionamientos técnicos y los procesos estandarizados por la industria fotográfica mundial. Se trata más bien de una reacción de rechazo a progresos de la industria que ofrecen sistemas cada vez más sofisticados y perfeccionados. No se trata de un retroceso,

---

<sup>296</sup> Perea González, Joaquín; Castelo Sardina, Luis & Munárriz Ortiz, Jaime: *Op. cit.*, p. 115.

<sup>297</sup> *Ibidem*.

sino de la búsqueda de algunos elementos expresivos y estéticos abandonados por la floreciente tecnología fotográfica<sup>298</sup>.

En la actualidad continúa existiendo la fotografía estenopeica en el contexto educativo y artístico, como ya hemos mencionado. En este sentido, un caso particular de fotografía estenopeica es la que practica Thomas Bachler con su “Photoshooting” (fotodisparo). Como su propio nombre indica, un disparo abre un orificio en la cámara y permite que el papel fotosensible pueda registrar una imagen. “Photoshooting” también es el título de la exposición que Bachler realizó en La Casa Encendida de Madrid entre el 8 de julio y el 11 de septiembre de 2011. En ella los/as visitantes de la exposición podían hacerse una fotografía con el autor mediante este método (fig. 41).



Fig. 41. Thomas Bachler: *Photoshooting*, 2011, medidas variables.

El “movimiento” conocido como lomografía también está relacionado con tanto con la fotografía química como con la resistencia creativa. La lomografía nació a comienzos de la década de 1990, cuando un grupo de estudiantes vieneses descubrieron, en un viaje a Praga en 1991, una extraña cámara de origen ruso. La

---

<sup>298</sup> *Ibidem*, p. 116



cámara en cuestión era la Lomo LC-A, que comenzó a fabricarse en San Petersburgo (Rusia, entonces Unión Soviética) como una versión de la cámara japonesa Cosina CX-1. La Lomo LC-A es una cámara económica, enteramente de plástico, pensada en un principio para que cualquier soviético pudiera tener una, y que produce imágenes con fuerte contraste, una saturación intensa y un característico viñeteado<sup>299</sup>. El grupo de estudiantes se enamoró de la cámara, el interés por ella empezó a crecer y en 1992 se creó la Lomographic Society International (LSI) redactando las “10 reglas de oro de Lomography” (Lleva tu cámara a todas partes; Úsala a cualquier hora -¡día y noche!-; Lomography no es una interferencia a tu vida, es parte de ella; Trata de disparar desde la cadera; Acércate lo más que puedas a los sujetos de tu deseo Lomográfico; No pienses; Se rápido; No tienes que saber con anterioridad lo que capturaste en tu película; Después tampoco; No te preocupes por las reglas)<sup>300</sup>.



Fig. 42. Fotografía tomada con una cámara *Spinner 360°* de Lomography.

Como vemos, la lomografía se presenta como algo desenfadado (trata de disparar desde la cadera, no pienses) y a favor de un producto estético de aparente baja calidad (y estas características probablemente sean parte de su éxito), pero desde Viena se ha expandido a casi todo el mundo; en 1994 abrieron una página web y la primera “embajada” en Berlín. En 1996 la fábrica rusa decidió dejar de producir, pero la LSI consiguió que siguieran fabricando cámaras<sup>301</sup>. En la actualidad hay embajadas en varios países (en España existen en Madrid y Barcelona) y producen varios modelos de cámara, además de la Lomo LC-A, y película de 120 y 35 mm. de color y de blanco y negro.

---

<sup>299</sup> Lomography: “Historia”, *Lomography* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.lomography.es/about/history> (última consulta: 9 de enero de 2021).

<sup>300</sup> *Ibidem*.

<sup>301</sup> *Ibidem*.

Entre las cámaras de diseño propio que producen (prácticamente todas de plástico) las hay con cuatro objetivos (Supersampler), ojo de pez (Fisheye), panorámicas (Spinner 360°) o con objetivos intercambiables y modo *pinole*<sup>302</sup> (Diana). Con el paso del tiempo y la expansión de la tecnología digital, han empezado a comercializar otros productos, como un escáner de película que funciona con un smartphone (Lomography Smartphone Film Scanner), buscando una convivencia analógico-digital, o una cámara que el/la usuario/a debe construir (Konstruktor), ofreciendo algo que lo digital no puede (fig. 43). Algunas cámaras también permiten exponer a la luz todo el negativo cuando se toma una fotografía, incluyendo las partes agujereadas de los laterales de la película (fig. 42), hacer dobles (o triples) exposiciones o tomar fotos semimontadas, ya que el mecanismo que hace avanzar la película no está automatizado (es decir, se puede hacer avanzar la película cuanto se quiera -no necesariamente el espacio justo que ocupa una fotografía-, por ejemplo solo un poco, de tal forma que la mitad de una fotografía quede montada sobre la siguiente).



Fig. 43. Cámara modelo *Konstruktor* de Lomography.

---

<sup>302</sup> Esta cámara permite quitar el objetivo, cambiar el obturador normal por un estenopo y tomar una fotografía estenopeica en la película de la cámara.

La lomografía es algo que ha generado cierta controversia dentro del mundillo fotográfico, dado que las imágenes que podemos obtener con cualquiera de sus cámaras no son, ni mucho menos, técnicamente perfectas:

Si frecuenta cualquier lugar donde se comparten fotografías en internet, verá una plétora de imágenes con dominantes de color peculiares, filtraciones extrañas de luz y con un aspecto de hace 35 años, a pesar de que obviamente se tomaron la semana anterior. Lo más probable es que se hicieran con una cámara de juguete. Como su nombre indica, las cámaras de juguete producen imágenes que parecen haberse tomado con un objetivo de plástico, un cuerpo que deja pasar más luz que agua un colador, un fotómetro que apenas puede diferenciar entre el día y la noche, y con película procesada en los productos químicos equivocados. Todo está muy... distorsionado. Aunque los fotógrafos no se ponen de acuerdo sobre la validez de las imágenes que son más un ejercicio de suerte que de criterio fotográfico, existe un hecho incuestionable sobre las cámaras de juguete: son tremendamente divertidas. Componga la escena, pulse el disparador y espere a ver que sucede<sup>303</sup>.

Sin embargo, además de la evidencia de que no todas las fotografías deben ser técnicamente perfectas, las posibilidades que ofrecen sus cámaras son amplias y muy sugerentes. También hay artistas profesionales que han utilizado sus cámaras, como Mark Sink<sup>304</sup>, y otros, como William Klein, han colaborado en el diseño de algunos modelos (este, en concreto, en la cámara instantánea Lomo'Instant Wide).

Hay otros artistas internacionales que no necesariamente se resisten -creativamente- a utilizar a herramientas digitales, más bien son reticentes a tener que dejar de usar sistemas analógicos o químicos como Christian Marclay (vinilos, casetes, cianotipia), Adam Fuss (cámara estenopeica, fotogramas, daguerrotipo), Richard Learoyd (cámara oscura) o Miroslav Tichý, un indigente que construía sus propias cámaras. Tichý nació en 1926 en Kyjov (República Checa) y estudió en la Escuela de Bellas Artes de Praga, lugar en el que comenzó a mostrar su oposición a las autoridades

---

<sup>303</sup> Jan Kamps, Haje: *Auto-retrato. Cómo fotografiarse a sí mismo*, Barcelona, Blume, 2013, p. 148.

<sup>304</sup> MacMillian, Kyle: "Showing of Mark Sink's photos just scratches Surface", *The Denver Post* (en línea), 29 de septiembre de 2010. Recuperado de <https://www.denverpost.com/2010/09/29/showing-of-mark-sinks-photos-just-scratches-surface/> (última consulta: 9 de enero de 2021).

comunistas del país, según parece, por cambiar a las modelos que posaban para dibujar del natural por obreros con mono<sup>305</sup>. Desde entonces se vio empujado a la indigencia y la marginalidad, entrando y saliendo tanto de la cárcel como de sanatorios mentales, hasta el año 2004, en el que fue “descubierto” por Harald Szeemann, que expuso su trabajo (“fotografías que revelaba descuidadamente en su chabola”<sup>306</sup>) en la Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla. Desde ese momento, hasta su muerte (2011), disfrutó de una notable atención del mundo del arte contemporáneo, viendo su trabajo expuesto en importantes espacios internacionales. Tras su muerte se creó en Praga la Fundación Tichý Ocean que gestiona su legado.



Fig. 44. Cámara construida y usada por Miroslav Tichý.

---

<sup>305</sup> Jarque, Fietta: “Miroslav Tichý, el fotógrafo vagabundo”, *El País* (en línea), 30 de abril de 2011. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2011/04/30/necrologicas/1304114402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/04/30/necrologicas/1304114402_850215.html) (última consulta: 10 de enero de 2021).

<sup>306</sup> *Ibidem*.





Fig. 45. Miroslav Tichý: Sin título, s. f., fotografía química sobre papel, 32,8 x 17 cm.

### 3.2.4. La novedad de los nuevos medios

Llevamos un buen número de páginas hablando de medios muertos, tecnología obsoleta y resistencia creativa, y si lo hacemos es en contraposición a algo, ese algo son los llamados nuevos medios. Cuando decimos que lo hacemos en contraposición a algo no es que nos posicionemos en contra de ese algo, somos partidarios de una convivencia no excluyente entre medios, pero también somos conscientes de que una investigación sobre las posibilidades de supervivencia de la fotografía química no podría darse si no se hubiera desarrollado otra forma de fotografía, que se ha planteado en la mayoría de los casos como una sustitución de la primera. Las diferentes formas en las que se ha manifestado la tecnología digital es lo que se ha llamado comúnmente “nuevos medios” pero, del mismo modo que decimos que la fotografía digital se ha querido ver como una sustitución de la fotografía química, creemos que estos medios llevan mucho tiempo presentándose como “nuevos”. En este sentido hay algo que es innegable, y es que la posibilidad de conseguir imágenes digitales es más reciente que la posibilidad de fijar químicamente imágenes proyectadas en una cámara oscura, ya que hay más de un siglo de diferencia entre ambos hechos. No obstante, ya hemos constatado cómo la primera imagen digitalizada data de 1957 y el primer prototipo de cámara digital de 1975. Aun así, existe una “tendencia generalizada a la sobrestimación de la «novedad» de la era digital que, después de todo, se comprende mejor si se considera que comenzó con la invención del telégrafo en la década de 1840”<sup>307</sup>.

Esta última cita, de David Morley, pone en cuestión esta sucesión de novedades y rupturas con el pasado en la que parece que nos encontramos inmersos desde hace tiempo y nos invita a la cautela en este sentido: “la expresión «nuevos medios» siempre y por definición ha sido relativa en términos históricos”<sup>308</sup>, por lo que la idea que tenemos de la novedad, en términos tecnológicos, debería manejarse “con cuidado”<sup>309</sup>.

---

<sup>307</sup> Morley, David: *Op. cit.*, p. 182.

<sup>308</sup> *Ibidem.*

<sup>309</sup> *Ibidem.*

Sin embargo, esta cautela no es lo habitual, y podríamos encontrar la explicación en que “Cada época ha tenido sus nuevos medios, pero, parece ser, nunca fueron tan influyentes como nuestros medios digitales”<sup>310</sup>. Fruto de esa influencia hemos asistido al nacimiento de distintas teorías (revolución digital, posfotografía, darwinismo tecnológico...) elaboradas por autores/as que promulgan la idea de una nueva tecnología que ha provocado una ruptura radical con el pasado. Una de las puntas de lanza de esta corriente es Nicholas Negroponte, el cual ha declarado: “La Sociedad de la Información, como revolución, es algo ya pasado. Lo que se nos vienen ahora encima es mucho más importante: puede que estemos ante una nueva civilización”<sup>311</sup>. Aunque, si bien es cierto que se han producido numerosos cambios de todo tipo en las últimas décadas, nos parece bastante exagerado hablar de una nueva civilización. La tecnología digital ha posibilitado avances en prácticamente todos los ámbitos, pero, por ejemplo, todavía no existe una cura eficaz para enfermedades como el cáncer o el sida, entre otras, ni tampoco existe una alternativa real a los combustibles fósiles, por lo que no encontramos motivos suficientes para hablar de una nueva civilización ¿Qué diferencia a esta civilización de la anterior? ¿Wikipedia?, ¿los teléfonos móviles?

Esa marcada influencia de los medios digitales ha alentado el resurgimiento del determinismo tecnológico, como ya hemos argumentado con anterioridad, y de una fe, casi religiosa, en el progreso técnico y sus bondades sociales. En este sentido Kevin Robins apunta que:

Una gran parte de lo que se considera progresismo, es inquebrantable en la creencia de que el futuro es siempre superior al pasado, y firme en la convicción de que este futuro superior es una consecuencia espontánea del desarrollo tecnológico. (...) La idea de una revolución en este contexto sirve para intensificar el contraste entre el pasado (malo) y el futuro (bueno), y, por lo tanto, para oscurecer la naturaleza y significado de las verdaderas continuidades<sup>312</sup>.

---

<sup>310</sup> Alsina, Pau; Rodríguez, Ana & Hofman, Vanina Y.: *Op. cit.*, p. 3.

<sup>311</sup> Nicholas Negroponte citado en Castilla, Adolfo: “La gran convergencia tecnológica del siglo XXI. Escenarios alternativos”, en José Félix Tezanos (ed.), *Los impactos sociales de la revolución científico-tecnológica*, Madrid, Sistema, 2007, p. 65.

<sup>312</sup> Robins, Kevin: *Op. cit.*, p. 50.

Por lo tanto, nos encontramos ante dos mitos que se entrelazan y que resultan muy seductores: la novedad y el progresismo. Y son atractivos, entre otras cosas, porque se presentan como algo intrínsecamente positivo; cuando se habla de los nuevos medios siempre se alude a las hipotéticas innovaciones que estos pueden aportar en lugar de incidir en lo que hay de anacrónico en ellos, obviando que las supuestas novedades no aparecen de la nada, todas imitan en mayor o menor grado modelos previos. Aun así, la ruptura con el pasado y la novedad innata de los nuevos medios han seducido a parte de la crítica cultural, un hecho motivado por resultar más atractiva la novedad pura y la ruptura con el pasado que abordar la coexistencia de formas y modelos nacidos en distintas épocas. Además, creemos que no debería hablarse simplemente de ruptura, sino de cuál es el grado de ruptura (si es que la hay) y cuál el de continuidad que hay en la novedad, ya que:

La teoría de la sustitución tecnológica sugiere, demasiado fácilmente, que esta se produce con limpieza, sin ninguna ruptura por la que preocuparse, y que todo cambio tecnológico supone progresar hacia la desaparición de los privilegios<sup>313</sup>.

Sobre la cuestión de las novedades y la ruptura, Michelle Henning apunta que “lo que tenemos no es tanto una cultura digital, en el sentido de que los nuevos medios estén superando y desplazando a los viejos, como un aumento en la digitalización de los medios anteriores”<sup>314</sup>, por lo que:

Si una tecnología nueva no puede concebirse aislada, sino solo en relación con los medios a los que desplaza, y con los medios a los que afecta, la idea de que pueda ser el factor determinante de los cambios sociales y de los cambios de conciencia resulta difícil de mantener<sup>315</sup>.

Pero la percepción general es que esa cultura digital existe, pero quizá con forma de burbuja, ya que los nuevos medios parecen haber creado un espacio paralelo a la realidad: “Los nuevos medios no son formas de relacionarnos con el viejo mundo

---

<sup>313</sup> Cordon García, José Antonio; Gómez Díaz, Raquel & Alonso Arévalo, Julio: *Op. cit.*, p. 40.

<sup>314</sup> Henning, Michelle: *Op. cit.*, p. 286.

<sup>315</sup> *Ibidem*.



«real»; son el mundo real y vuelven a dar forma, con libertad, a lo que queda del viejo mundo”<sup>316</sup>. En esta burbuja la imagen tiene una importancia capital y se acentúa por el binomio tecnología digital-abundancia de imágenes, ya que, como dijo Guy Debord: “Allí donde la realidad se transforma en simples imágenes, las simples imágenes se transforman en realidad”<sup>317</sup>.

Hemos dicho que cuando se habla de los nuevos medios siempre se alude a las hipotéticas innovaciones que estos pueden aportar, en lugar de incidir en lo que hay de anacrónico en ellos. La red social Instagram, un espacio basado en imágenes y posibilitado por la tecnología digital, es un ejemplo de ello. Lo es porque, cuando se habla de redes sociales, se dice lo mucho que han aportado a la comunicación interpersonal, por ejemplo, pero no se habla de la herencia que existe de modelos previos. En el caso de Instagram, en primer lugar, vemos que el formato de las imágenes es cuadrado, algo que, según parece, “es todo un homenaje a la Instamatic de Kodak y a la Polaroid”<sup>318</sup>. En segundo lugar, la red social, además de permitir subir y compartir fotografías, también posibilita su edición mediante efectos y filtros y, según algunas fuentes, todos “están inspirados en una combinación real de diversas cámaras como Polaroids y Lomográficas, entre otras, con varios tipos de películas fotográficas”<sup>319</sup>. Pero hay más, ya que una cámara analógica de plástico es el germen de la red social. La relación está en un viaje de estudios que realizó Kevin Systrom (cofundador de Instagram junto a Mike Krieger) a Florencia a comienzos de siglo, allí un profesor le dijo que aparcara su cámara profesional y trabajara un tiempo con una “Holga”, un modelo de origen chino parecida a la Lomo LC-A, que también se comercializaría después en las tiendas Lomography. Según contó Systrom en una entrevista a la revista “Time” en 2012, aquel profesor lo hizo para que dejara de ser tan meticuloso con la precisión técnica, y el alumno se sorprendió de las cosas que pudo realizar con aquella cámara de plástico. Aquello, como decimos, desembocó en la creación de Instagram años más tarde:

---

<sup>316</sup> McLuhan, Marshall: *Op. cit.*, p. 325.

<sup>317</sup> Guy Debord citado en Fontcuberta, Joan: *La furia... op. cit.*, p. 7.

<sup>318</sup> Roca, Lidia & Paradela Martínez, Mónica: *Curso intensivo de fotografía digital y vídeo 1. Fotografiar con el móvil*, Madrid, El Mundo, 2013, p. 68.

<sup>319</sup> *Ibidem*, p. 66.

Estaba demasiado concentrado en ser meticuloso con esas tomas arquitectónicas realmente hermosas y complejas. Ayuda ver el mundo a través de una lente diferente y eso es lo que queríamos hacer con Instagram. Queríamos darle a todos la misma sensación de descubrir el mundo que te rodea a través de una lente diferente<sup>320</sup>.



Fig. 46. Cámara Holga.

Según un artículo escrito a partir de la entrevista de Systrom, cuando nació Instagram (2010) era un espacio pensado para compartir las fotografías tomadas por los teléfonos móviles de aquel momento, los cuales no disponían de mucha resolución, y “La clave para hacerlas distintas, más interesantes y atractivas, la tenía la Holga. Marcos y efectos convertían una imagen anodina en una instantánea con carácter y cierta personalidad”<sup>321</sup>, esto reafirma lo dicho anteriormente sobre los efectos y filtros inspirados en imágenes de cámaras Polaroids y Lomográficas.

---

<sup>320</sup> Townsend, Allie: “Kevin Systrom Says Comparing Instagram to Photography Is Like ‘Comparing Twitter to Microsoft Word’”, *Time* (en línea), 4 de abril de 2012. Recuperado de <https://techland.time.com/2012/04/04/kevin-systrom-interview/> (última consulta: 11 de enero de 2021). Originalmente en inglés, traducción del autor.

<sup>321</sup> Castillo, Toni: “Holga, la ‘cámara de plástico con una lente terrible’ que inspiró Instagram”, *Xataka* (en línea), 4 de agosto de 2018. Recuperado de <https://www.xataka.com/fotografia-y->

Entonces, ¿podemos seguir hablando de nuevos medios al referirnos a la tecnología digital o es una etiqueta inflada, fruto de una estrategia publicitaria que sabe que la novedad es un valor comercial intrínseco? Es aquí donde sale a relucir la relación de los nuevos medios con el capitalismo. En este sentido, Marshall McLuhan nos advierte de que “En concreto, los medios tecnológicos son materias primas o recursos naturales, igual que el carbón, el algodón y el petróleo”<sup>322</sup>. Esto es importante porque, entonces, la especulación económica podría entrar en la ecuación. Situándonos ahora en este extremo, traemos una reflexión de David Dickson:

los productos tecnológicos de consumo -tales como coches y televisores- han sido diseñados dentro del marco, no tanto de su deseabilidad social, como de la necesidad que posee una economía capitalista de desarrollar los medios por los que mantenerse a sí misma<sup>323</sup>.

Pero, además, una vez diseñados los productos tecnológicos de consumo, estos pasan al mercado, en el que cada vez duran menos, pero no porque se agoten, sino porque se vuelven obsoletos con una rapidez vertiginosa. Aquí es donde se ve la necesidad de que los nuevos medios sigan siendo nuevos, aunque, en ocasiones, sea una etiqueta vacía (dispositivos nuevos pero que apenas aportan características realmente novedosas, sistemas operativos que sustituyen a otros pero en los que solo cambia la apariencia, etc.). Zygmunt Bauman opone esta naturaleza efímera de los dispositivos a la lógica duradera de la creación artística:

El mercado de consumo promueve la circulación rápida, el acortamiento de las distancias que separan el uso de algo de su caducidad como desecho, y la acumulación de tales desechos de su eliminación, todo ello en aras de la sustitución inmediata de bienes que ya no son rentables, en marcada contraposición con la naturaleza de la creación artística y con el mensaje de las artes<sup>324</sup>.

---

[video/holga-camara-plastico-lente-terrible-que-inspiro-instagram](#) (última consulta: 11 de enero de 2021).

<sup>322</sup> McLuhan, Marshall: *Op. cit.*, p. 198.

<sup>323</sup> Dickson, David: *Op. cit.*, p. 48.

<sup>324</sup> Bauman, Zygmunt: *Op. cit.*, pp. 293-294.

En este sentido, el peligro es que la creación artística se contagie de la dinámica de la novedad y la repercusión inmediata y expansiva (pero efímera) de los nuevos medios y las redes sociales. En este contexto, los contenidos son incluso más fugaces que los propios dispositivos; Bauman, de nuevo, nos advierte de que “La reubicación de imágenes, desde el foco de la atención al propio vertedero de esa misma atención (un vertedero consistente en la irrelevancia y la invisibilidad), responde al más puro azar”<sup>325</sup>. Bauman recurre a la filósofa Hannah Arendt para explicar la diferencia entre un objeto cultural y otro de consumo rápido:

Un objeto es cultural dependiendo de la duración de su permanencia: su carácter duradero se opone a su aspecto funcional, ese aspecto que lo haría desaparecer del mundo de lo fenomenal a través de su uso y su desgaste habituales [...].

La cultura se encuentra amenazada cuando todos los objetos del mundo, producidos actualmente o en el pasado, son tratados exclusivamente como funciones de los procesos sociales vitales –como si no tuvieran otra razón de ser que la satisfacción de alguna necesidad- sin importar si las necesidades en cuestión son más elevadas o más pedestres<sup>326</sup>.

Lo que parece contrastado no es que la opinión pública, de manera general, se haya percatado de que la cultura se encuentra amenazada por ser tratada (no siempre, pero sí en muchas ocasiones) como un producto de consumo más, sino que el conjunto de la población se ha acomodado a este panorama en el que se suceden las hipotéticas novedades:

el ritmo de los cambios científico-tecnológicos ha llegado a ser tan intenso que la opinión pública se ha impregnado de la lógica de las innovaciones. Los ciudadanos esperan que continuamente se produzcan nuevos descubrimientos científicos y que los sistemas de producción continúen tecnificándose en alto grado. En lapsos de tiempo bastante cortos se presupone que se va a continuar disponiendo en los mercados de nuevos artilugios sofisticados para la comunicación, la informatización, el ocio y la organización de las actividades en el hogar. Tales

---

<sup>325</sup> *Ibidem*, p. 314.

<sup>326</sup> Hannah Arendt citada en Bauman, Zygmunt: *Op. cit.*, p. 285. Originalmente en Arendt, Hannah: *La crisis de la cultura*, París, Gallimard, 1968, pp. 266-267.

expectativas han llegado a estar tan interiorizadas entre la población que incluso están empezando a ser consideradas como algo natural, que apenas despierta mayor atención o sorpresa. Lo raro, lo anómalo, en muchos casos -se piensa- sería que no hubiera innovaciones, que el proceso de cambio quedara detenido o se viera ralentizado<sup>327</sup>.

Esta cita, de José Félix Tezanos, nace de una investigación y una serie de encuestas, realizadas entre 1995 y 2006 a la población española, que completamos con un gráfico de su resultado (fig. 47).

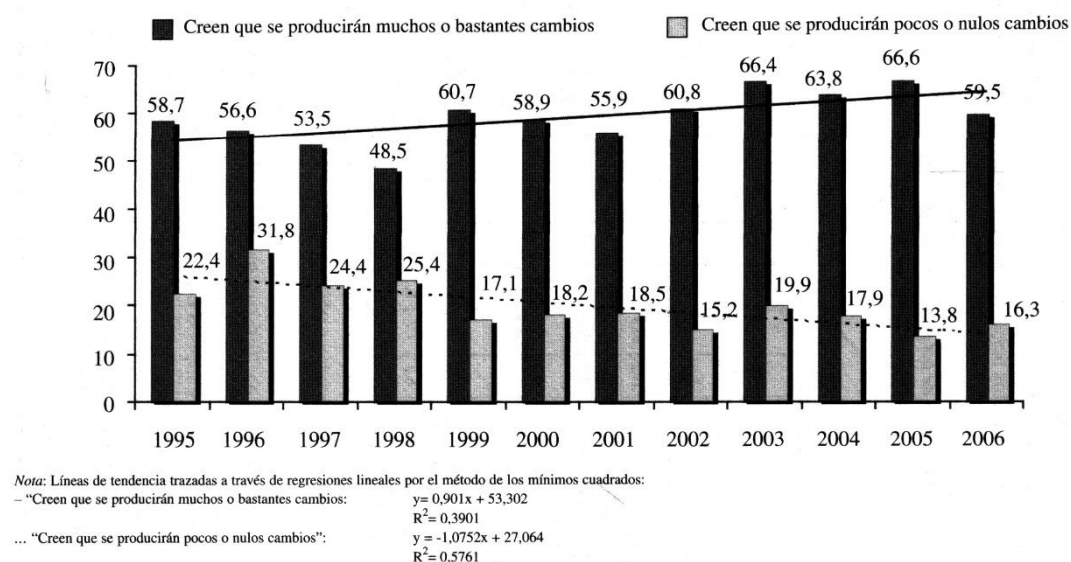


Fig. 47. Evolución de la proporción de ciudadanos que piensan que en la próxima década se producirán muchos (o bastantes) cambios o pocos (o nulos) cambios, respectivamente.

Previamente, y de manera más general, Vilém Flusser ya advirtió esta situación: "Este continuo cambio es precisamente a lo que nos hemos acostumbrado (...). El cambio como tal se ha hecho banal, redundante, y el "progreso", no informativo y ordinario. Informativo, extraordinario, interesante es como sería para nosotros la continuidad"<sup>328</sup>.

<sup>327</sup> Tezanos, José Félix: "Los impactos sociales de la revolución tecnológica", en José Félix Tezanos (ed.), *Los impactos sociales de la revolución científico-tecnológica*, Madrid, Sistema, 2007, p. 37.

<sup>328</sup> Flusser, Vilém: *Una filosofía...* Op. cit., p. 63.

Del mismo modo, el ámbito artístico también se ha impregnado de la lógica de las innovaciones, un ámbito ya de por sí obsesionado en gran medida por la novedad continua, aunque quizá se trate, al igual que la originalidad de la vanguardia, de un mito moderno. Prácticamente desde el primer momento, y en cualquier periodo histórico, los/as artistas han experimentado con las tecnologías de vanguardia, pasó con la invención de la fotografía química y también con los que se siguen denominando nuevos medios (video, imagen digital...). Ya hemos citado a Nam June Paik transformando televisores en los años 60, y de esa década data también la primera gran exposición dedicada a los nuevos medios, se trata de “Cybernetic Serendipity”, celebrada en 1968 en el Institute of Contemporary Art (ICA) de Londres<sup>329</sup>. No obstante, hay muestras anteriores con tecnología entonces puntera, como por ejemplo “Computergrafik” del artista Georg Nees, celebrada en la Escuela Técnica de Stuttgart (Alemania) en 1965<sup>330</sup>.

Sin embargo, no es hasta prácticamente los años 90 cuando el término “arte de los nuevos medios” comienza a hacerse popular y, al mismo tiempo, a institucionalizarse<sup>331</sup>. No obstante, el llamado arte de los nuevos medios es un término muy amplio:

Concebimos el arte de los nuevos medios como la intersección de dos categorías más generales: arte y tecnología y el llamado media art o arte de los medios. La disciplina de arte y tecnología engloba aquellas actividades que, como sucede con el arte electrónico, el arte robótico y el arte genómico, aprovechan nuevas tecnologías no necesariamente aplicables a la comunicación. El arte de los medios comprende el videoarte, el arte de transmisión y el cine experimental, expresiones artísticas basadas en unas tecnologías de los medios de comunicación que en la década de los noventa no podían ser ya consideradas nuevas. El arte de los nuevos medios es el punto de encuentro de estos dos ámbitos<sup>332</sup>.

---

<sup>329</sup> Nake, Frieder: “Raíces y casualidad. Una mirada a los inicios del arte digital”, en Wolf Lieser, *Arte digital*, Königswinter, H. F. Ullmann, 2009, p.46.

<sup>330</sup> *Ibidem*.

<sup>331</sup> Tribe, Mark & Jana Reena: *Arte y nuevas tecnologías*, Colonia, Taschen, 2009, p. 7.

<sup>332</sup> *Ibidem*.

Seguimos insistiendo en que los nuevos medios (al menos estos nuevos medios) ya no son nuevos y, como podemos comprobar, no somos los únicos. Tampoco somos los únicos que pensamos que la etiqueta “arte de los nuevos medios” es un paraguas bajo el que cabe casi todo:

En la actualidad, la expresión arte digital o arte de los nuevos medios se ha convertido, en sí misma, en comodín de un amplio espectro de formas y prácticas artísticas, razón por la que será necesario diferenciar entre el arte que recurre a tecnologías digitales como herramienta para la creación de un objeto artístico más tradicional -una fotografía, grabado o escultura- y aquél que utiliza esas mismas tecnologías como soporte específico, haciendo uso de rasgos que le son propios, como el de la interactividad<sup>333</sup>.

Según esta opinión, deberíamos distinguir entre arte con formas “tradicionales”, que utiliza técnicas modernas, y arte de vanguardia, que utiliza igualmente herramientas de vanguardia. De hecho, venimos insistiendo en la antigüedad de los nuevos medios (o, al menos, de algunos nuevos medios), ya que creemos que el mantenimiento de esta fugaz etiqueta se provoca de manera artificial por razones que no son puramente artísticas, sino crematísticas y/o propagandísticas. En este sentido, Christiane Paul (autora de la cita anterior) también opina que “algunos de los conceptos que explora el arte digital tienen casi un siglo de existencia y habían sido abordados con anterioridad por otras artes tradicionales”<sup>334</sup>.

En el ámbito fotográfico, en concreto, el debate acerca de los nuevos medios se materializa en la llamada revolución tecnológica y el desplazamiento de la práctica fotográfica por el uso de la tecnología digital. Este debate afectaría a toda la cultura visual, dado que, según algunos puntos de vista, se ha producido un cambio de tal magnitud que ha trastocado todas las nociones existentes acerca de “lo visual”. Desde nuestro punto de vista, la tecnología digital ha tenido un impacto notable en todos los ámbitos y posee una serie de características específicas, pero somos

---

<sup>333</sup> Paul, Christiane: “¿Qué hay de nuevo en los nuevos media?”, *El Cultural*, 29 de marzo de 2007, p. 40.

<sup>334</sup> *Ibidem*.

reticentes tanto a la hora de hablar de revolución como de la desaparición de la fotografía química. En este sentido, la tantas veces repetida idea de cambio radical es:

Un discurso que acentúa y se congratula de la ruptura y la discontinuidad en la cultura visual y ofrece a cambio oposiciones rígidas entre lo viejo y lo nuevo. Corre el peligro de marginar gran parte de la riqueza imaginativa, el compromiso político y el rigor que ha caracterizado gran parte de la práctica, la teoría y el pensamiento crítico en que se ha centrado la imagen fotográfica<sup>335</sup>.

Esta idea de revolución, como apunta acertadamente Martin Lister, puede llegar a cambiar nuestra percepción del tiempo pasado: “Casi de la noche a la mañana, aparentemente, la imagen fotográfica y otros medios visuales analógicos (cine, televisión y vídeo) se han convertido en imágenes realistas observadas por víctimas pasivas”<sup>336</sup>. Esta es una visión compartida por Kevin Robins: “Desde esta perspectiva, las viejas tecnologías (químicas y ópticas) parecen restrictivas y empobrecidas, mientras que las nuevas tecnologías electrónicas prometen inaugurar una era de flexibilidad y libertad sin fronteras en la creación de imágenes”<sup>337</sup>.

Por la tanto, podemos decir que el punto de vista de la ruptura de la nueva imagen fotográfica con el pasado de la imagen técnica se construye “prestando una atención selectiva a la historia de la imagen fotográfica”<sup>338</sup>, ya que es indudable que “las nuevas tecnologías de la imagen están en relación activa, de algún tipo de dependencia y continuidad, con una cultura fotográfica que tiene 150 años de antigüedad”<sup>339</sup>. Pero, como ya hemos comentado, resulta más atractivo plantear un nuevo escenario con características inéditas, un presente infinitamente superior al pasado, y esto implica “un progreso metafísico: la imaginación de cambio en términos de proceso acumulativo en el que cualquier cosa que venga después es

---

<sup>335</sup> Lister, Martin: *Op. cit.*, p. 18.

<sup>336</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>337</sup> Robins, Kevin: *Op. cit.*, p. 50.

<sup>338</sup> Lister, Martin: *Op. cit.*, p. 23.

<sup>339</sup> *Ibidem*, p. 22.



necesariamente mejor que la anterior”<sup>340</sup>. Esta serie de planteamientos obvian la coexistencia de diferentes tipos de imágenes, realizadas mediante distintos procedimientos técnicos y con finalidades muy variadas, una postura excluyente que no refleja lo rica, variada y poliédrica que es la realidad. Del mismo modo, esta visión no repara en que la situación no es igual en todo el planeta, hay una cierta arrogancia en considerar que la situación que se vive en el primer mundo es la misma que en los países subdesarrollados.

En definitiva, creemos que, en el siglo XXI, más que un proceso de ruptura, vivimos un proceso acumulativo, en el que poseemos una abundancia técnica e icónica mayor que en cualquier otro momento histórico, un patrimonio de una gran riqueza que debe ser valorado en su conjunto. Como dice David Phillips “tengamos en cuenta la persistencia y duración de los modos antiguos de visualidad”<sup>341</sup>, pues esto no es algo negativo. Pero es necesario un cambio de mentalidad: “En lugar de poner en una situación de privilegio las imágenes «nuevas» con respecto a las imágenes «antiguas», deberíamos pensar en todas ellas -al menos, todas las que todavía están activas- dentro de su contemporaneidad”<sup>342</sup>.

A modo de conclusión de este apartado, dedicado a cuestionar la novedad de los llamados nuevos medios, tomamos estas palabras de José Gómez-Isla:

La era digital no ha venido a sustituir modos de producción anteriores, sino que los integra bajo el denominador común de la digitalización. (...) Es decir, que esta nueva tecnología no desarrolla parámetros absolutamente inéditos respecto a las imágenes y las obras anteriores, sino que se limita en muchos casos a la aceleración vertiginosa de procesos de producción ya existentes en otros medios visuales. (...) De hecho, podríamos hablar más propiamente de una hibridación entre procesos de creación ya existentes que de una sustitución real de esos procesos<sup>343</sup>.

---

<sup>340</sup> Robins, Kevin: *Op. cit.*, p. 53.

<sup>341</sup> David Phillips citado en Robins, Kevin: *Ibidem*, p. 69. Originalmente en Phillips, David: “Modern vision”, *Oxford Art Journal*, 16 (I), p. 137.

<sup>342</sup> *Ibidem*.

<sup>343</sup> Gómez Isla, José: “Determinismo tecnológico... *Op. cit.*, p. 542.

### 3.3. Fotografía química e imagen digital

En su mayoría los artistas han asumido con total naturalidad el uso de la herramienta integrándola en una poética que, probablemente, mantenía su horizonte más allá de los medios a su alcance. En otros casos, la investigación se centra precisamente en la naturaleza del soporte informático. Por todo ello sería un error identificar las especificidades de una estética digital con el conjunto de usos más o menos superficiales de la herramienta. En particular cuando, frente a la euforia de las nuevas tecnologías, hay también una reactividad igualmente injustificada que exhibe gesto escéptico ante cualquier propuesta en la que aparezcan estos recursos. En realidad, tanto los eufóricos como los escépticos participan de un mismo tipo de mitología en torno a lo que ya se puede considerar como un discurso institucional: el de las “nuevas tecnologías”. Una situación ambiental sobre la que parece obligado opinar o adoptar alguna medida aun cuando no esté muy claro por qué mecanismos algo llega a ser “tecnológico” o “nuevo”. En tanto que “estado de opinión”, este de lo “nuevo” se caracteriza por ser un estado de buena esperanza, un verdadero embarazo psicológico<sup>344</sup>.

Comenzamos el presente apartado con esta larga cita de Víctor del Río (en la que califica el estado de opinión de lo nuevo como “un verdadero embarazo psicológico” -por lo que se alinearía con lo que hemos expuesto en el punto inmediatamente anterior-), debido a que ahora vamos a abordar de manera directa el tema de las similitudes y diferencias de los recursos analógicos y digitales en la creación de imágenes. Si bien es cierto que muchas personas han abrazado la tecnología digital sin pensar en volver a otros medios técnicos ni por lo más remoto, también lo es que “frente a la euforia de las nuevas tecnologías, hay también una reactividad igualmente injustificada que exhibe gesto escéptico ante cualquier propuesta en la que aparezcan estos recursos”. Ya hemos expresado nuestra postura no excluyente, y esta es bidireccional; que estemos insistiendo en la supervivencia de la fotografía química no implica que sea a costa de la desaparición de la imagen

---

<sup>344</sup> Del Río, Víctor: *Op. cit.*, p. 135.

digital, no queremos una vuelta al pasado, abogamos por un presente (y un futuro) en el que ambas tengan cabida, pues, a pesar de sus similitudes (que las hay, y las veremos dentro de unas pocas páginas) son lo suficientemente diferentes como para que cada una tenga su propio espacio. Debido a ello, estamos de acuerdo con afirmaciones como la siguiente:

Hoy en día, la producción digital es parte del proceso evolutivo del pensamiento y (...) cuando se la relega a un gueto de fantasía, se la rechaza como tecnología de moda o, por implicación de su origen, se la considera como un producto menor, se le hace un flaco favor y, como la mayoría de los prejuicios culturales o las fobias tecnológicas, pasa a ser un prejuicio cegador<sup>345</sup>.

Pero, debemos ser conscientes de que lo mismo ocurre a la inversa, el prejuicio cegador es el mismo si lo que se rechaza es lo que no es digital por el simple hecho de no serlo. Creemos que “El proyecto que da razón de ser a las imágenes ha de justificar la elección del medio”<sup>346</sup>, sea este el que sea. Por eso no nos cansaremos de repetir que la diversidad de medios es riqueza, mientras que la sustitución es empobrecedora, porque supone la desaparición de posibilidades. Sin embargo, constantemente nos encontramos con posturas excluyentes y se realizan afirmaciones con voluntad totalizadora, como si todo el mundo debiera regirse por las mismas normas, con idénticas inquietudes. Es el caso del fotógrafo Pedro Meyer al ser preguntado por cómo “se da este enamoramiento por realizar las imágenes digitales”:

Es que no es gran ciencia, simplemente en el momento en que tú te das cuenta que es más sencillo, más barato, tú te das cuenta, necesitas estar ciego, tarado para no interpretar que es mejor. Cuál es el problema. Cuál es el dilema, yo me di cuenta a los diez minutos que estaba haciendo las imágenes que esto era 20 veces más adecuado para el futuro en comparación con la fotografía que estábamos haciendo<sup>347</sup>.

---

<sup>345</sup> Dollens, Dennis: *De lo digital a lo analógico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 14.

<sup>346</sup> Del Río, Víctor: *Op.cit.*

<sup>347</sup> Salgado, Jorge: “Pedro Meyer: un poeta de la luz. Entrevista a Pedro Meyer”, *Revista Digital Universitaria*, 5 (9), 2004, p. 4.

Mucho se ha dicho, escrito y debatido en torno a la fotografía química y la imagen digital. Hay sectores que opinan igual que Meyer y hay quien cree justo lo contrario. Del mismo modo, existe la teoría de que ambos tipos de imagen son lo mismo (fotografía, al fin y al cabo), dado que el resultado es similar, pero también se defiende que hablamos de cosas diferentes, porque los procesos son radicalmente distintos. Probablemente ambas teorías tengan parte de verdad; si hoy en día analizamos la obra fotográfica de varios autores (independientemente de quienes sean) es posible que, en muchos casos, no sepamos si se ha procesado química o digitalmente (o si es un proceso mixto), salvo que tengamos más información, aparte de la propia fotografía, o la ampliación sea lo suficientemente grande para detectar píxeles o granos en la imagen. Esta apreciación podría desdibujar el camino que estamos intentando trazar y podría parecer que coincidimos con Fontcuberta cuando afirma que “La fotografía, analógica o digital, simplemente vive a expensas del espacio discursivo en el que queda incorporada”<sup>348</sup>. Sin embargo, creemos que, independientemente de si el/la receptor/a es consciente de ello o no, los procesos que utiliza deliberadamente un/a autor/a, en sí mismos, son medios de producción de sentido, ya que la relación con la imagen es distinta si se trabaja con procedimientos químicos o digitales. De igual forma, no es lo mismo una fotografía de la Gran Vía de Madrid que una pintura de acabado “fotográfico” de Antonio López del mismo lugar; nadie duda que ambas imágenes no se construyen ni se perciben igual ni significan lo mismo. La intención del autor/a, los procesos que utiliza, el resultado que obtiene, cómo (y dónde) se da a conocer y cómo este es percibido por el público son fases integradas en un mismo sistema y, como investigadores, debemos atender a las particularidades de cada contexto.

A continuación, vamos a profundizar en la cuestión de las distintas formas de producción técnica de imágenes desgajándola, por un lado, en las similitudes entre fotografía química e imagen digital y, por otro, en sus diferencias.

---

<sup>348</sup> Fontcuberta, Joan: *La cámara... op. cit.*, pp. 132-133.

### 3.3.1. Similitudes entre fotografía química e imagen digital

Si bien, algunas de las diferencias y de los aspectos semejantes de las distintas formas de producción técnica de imágenes fueron abordados en el apartado 3.1, dedicado a los problemas terminológicos, es ahora cuando vamos a entrar de lleno en el tema. Si se ha hablado tanto del paso de la fotografía química a la digital (y de la supuesta desaparición de la primera por la aparición de la segunda) es porque ambas clases de imagen tienen puntos en común. Por ejemplo, la imagen química conquistó los ámbitos de la publicidad y la prensa gracias a las técnicas de impresión y las artes gráficas, y la globalización de la imagen digital es debida a la expansión de internet y la popularización de dispositivos como teléfonos móviles y ordenadores personales, es decir, los dos tipos de imagen (química y digital) se difunden espectacularmente cuando lo hacen los soportes a los que están asociados una y otra.

Del mismo modo, entre finales del siglo XX y comienzos del XXI, durante la popularización de la imagen digital, se han repetido ciertos patrones ya vistos en el siglo XIX, cuando se dio a conocer la fotografía. Algunos de ellos son el nacimiento tanto de una floreciente industria con grandes posibilidades de negocio como de un gran debate social, generando fervientes adhesiones y críticas despiadadas. Dentro de este debate se ha repetido, en innumerables ocasiones, la idea de que la tecnología digital ha “democratizado la fotografía”, como si anteriormente esta solo fuera practicada por unas élites muy concretas. En este sentido, si bien es cierto que en las primeras décadas de existencia de la fotografía química esta sí se producía en círculos muy concretos, a partir de 1888 podemos hablar ya de democratización de la fotografía. En esta fecha George Eastman patentó la marca Kodak y puso a la venta la cámara “Hand held box”, equipada con un rollo fotográfico de (ni más ni menos) cien tomas, bajo el mítico lema “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto”<sup>349</sup>. La frase se refiere a que la cámara venía ya cargada y era la empresa la que se encargaba del revelado y el positivado de las tomas. Esto es de sobra

---

<sup>349</sup> Pretelin Ríos, Claudia: “Usted apretaba un botón, Kodak hacía el resto”, *Alquimia*, 42, 2011, p. 14.

conocido, por lo que quien habla de democratización de la fotografía con la aparición de la tecnología digital o bien desconoce lo más básico de la historia fotográfica o bien lo obvia de forma deliberada. Aunque es cierto que aquella cámara tenía un precio alto para la época (25 dólares<sup>350</sup>) también lo es que los dispositivos capaces de capturar imágenes digitales (teléfonos móviles, cámaras) no son gratis. En cualquier caso, Kodak lanzaría en 1910 la “Brownie” por un dólar, precio verdaderamente democrático<sup>351</sup>.

Tanto entonces como en los últimos años, debido a la tecnología digital, podemos decir que ha tenido lugar un aumento de la producción icónica y, como no podría ser de otra forma, la inflación ha llevado a una frivolidad del producto: “Dicha popularización provocaría (...) una vulgarización y trivialización del medio y una merma de calidad en las imágenes producidas”<sup>352</sup>. La banalización de la imagen química se produjo de manera gradual, según los procesos avanzaban y se iban haciendo más económicos. En la era digital, este hecho tiene relación con los propios artefactos mediante los cuales dicha era se objetualiza, debido a que, en las primeras décadas del siglo XXI, la mayoría de la población de los países desarrollados tiene un teléfono móvil con cámara de foto/vídeo y conexión a internet. Esto convierte al grueso de los/as ciudadanos/as en potenciales productores/as de contenidos visuales y audiovisuales.

La popularización de la tecnología digital ha provocado el nacimiento de una triada de mitos: la democratización de la fotografía, la muerte de esta como documento fiable y el nacimiento de la manipulación técnica. Del primero nos acabamos de ocupar, y de los otros dos ya hemos hablado anteriormente, pero vamos a insistir en ello porque consideramos que, en realidad, son aspectos que comparten la imagen química y la digital, que es de lo que trata este apartado, y porque son mitos muy extendidos que deben ser rotundamente desmentidos.

---

<sup>350</sup> *Ibidem.*

<sup>351</sup> *Ibidem.*

<sup>352</sup> Coronado e Hijón, Diego: *Una mirada a cámara: teorías de la fotografía, de Charles Baudelaire a Roland Barthes*, Sevilla, Alfar, 2005, p. 37.

La manipulación técnica y el cuestionamiento de la fotografía como documento fiable son dos cuestiones íntimamente relacionadas, ya que la imagen fotográfica queda en entredicho como espejo de lo real debido a la constatación de la existencia de la manipulación. Esta, ya lo hemos dicho, existe desde los albores de la propia fotografía, puesto que el acto de fotografiar en sí mismo ya supone una manipulación, tal y como argumenta Geoffrey Batchen:

Estoy sugiriendo que la producción de cualquier fotografía implica siempre algún tipo de intervención o manipulación. Al fin y al cabo, ¿qué es la fotografía sino la manipulación consensuada de niveles de luz, tiempos de exposición, concentraciones químicas, gamas cromáticas, etc.? En el acto de transformar el mundo en imagen (la tridimensionalidad en bidimensionalidad) los fotógrafos no tienen más remedio que fabricar la imagen. Por consiguiente, es inherente a la vida fotográfica algún que otro tipo de artificio. En este sentido, las fotografías no son ni más ni menos “ciertas” con respecto a la apariencia de las cosas del mundo que las imágenes digitales<sup>353</sup>.

Es decir, para poder afirmar que una fotografía es más o menos real debemos estudiar cada caso particular, pero que esta sea de origen químico o digital no nos ayudará a dilucidar la cuestión. Además, ahora podemos encontrar imágenes químicas, realizadas hace décadas, digitalizadas y manipuladas por medios informáticos. En este sentido, el único matiz diferenciador que encontramos entre ambos procedimientos es que con la tecnología digital se han ampliado y perfeccionado las herramientas para la manipulación. Nada más. Es decir, la manipulación fotográfica no solo no es algo nuevo, sino que, además, las novedades que pueda aportar en este campo la tecnología digital nos remiten al pasado, tal y como expresa de manera clarividente Michelle Henning: “Si se ha utilizado un proceso manipulativo nuevo, se ha empleado para llevarnos a una forma anterior (el retoque fotográfico)”<sup>354</sup>.

---

<sup>353</sup> Batchen, Geoffrey: “Ectoplasma. La fotografía en la era digital”, en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 323.

<sup>354</sup> Henning, Michelle: *Op. cit.*, p. 286.

Otro mito, dentro de este, es aquel que dice que, con la tecnología digital, cualquier persona puede realizar una manipulación eficaz. Volvemos a hablar de mito porque creemos que esto no es cierto. Para realizar un fotomontaje realista, antes de la tecnología digital, era necesaria la intervención de un/a especialista que, mediante técnicas de laboratorio y procedimientos pictóricos (aerógrafo, pincel, etc.), realizara la tarea de tal forma que el resultado fuera visualmente convincente. En este sentido, ya se ha convertido en arquetípica la práctica de borrar personas caídas en desgracia en la extinta Unión Soviética, especialmente durante el periodo estalinista. Tras la popularización de programas de edición de imágenes digitales se ha extendido el mito de que la realización de trucajes con apariencia realista es algo extremadamente sencillo, repitiéndose como un mantra que esto es algo al alcance de cualquier persona. Tomaremos como ejemplo para refutar esta teoría la felicitación navideña que difundió la Casa Real española en 2005 (fig. 48).



Fig. 48. Fotomontaje realizado por la Reina Sofía para la felicitación navideña de la Casa Real del año 2005.

La imagen en cuestión generó un enorme revuelo de forma inmediata al notarse a simple vista que se trataba de un collage de varias fotografías distintas. Después se



supo que la autora del fotomontaje fue la propia Reina Sofía, lo que no hizo otra cosa que aumentar el estupor general. Hemos elegido esta imagen como ejemplo porque la Reina Sofía, cromatismo sanguíneo aparte, es una persona normal y, a la vista está, no ha sido capaz de efectuar un fotomontaje mínimamente convincente. Y es que, generalmente, se obvia que las herramientas digitales para la manipulación de imágenes son complejas y condensan una serie de recursos casi infinitos que no se dominan por arte de magia. Debemos aclarar, no obstante, que nos estamos refiriendo a casos como el de la fig. 48, en la que se trató de integrar a varias personas de imágenes distintas en una sola “fotografía”, y no a simples ajustes de imagen como aumentar el brillo o el contraste, unos recursos que sí pueden estar al alcance de cualquiera y que proporcionan prácticamente cualquier dispositivo o aplicación en la actualidad. A menudo se olvida que cuando hablamos de fotomontaje o manipulación fotográfica lo estamos haciendo de un conjunto de prácticas extremadamente amplio.

En el terreno profesional, el fotomontaje está a la orden del día. En el ámbito artístico actual un buen ejemplo es Andreas Gursky (Fig. 17):

muchas obras artísticas que hoy en día se venden como fotografías, son en realidad collages, como por ejemplo, los trabajos de Andreas Gursky. Sus cuadros están compuestos por varias fotografías. Es cierto que la cámara le proporciona a Gursky las imágenes necesarias para que pueda componer sus obras conceptuales de gran formato, pero el impresionante efecto visual de estas composiciones lo crea a través de la combinación, libre de contornos, de elementos procedentes de imágenes separadas que conforman otra enteramente nueva<sup>355</sup>.

Sin embargo, esto no es nada nuevo:

Los primeros fotógrafos querían imitar la pintura y, para ello, combinaban varias fotografías de modo que parecieran una imagen continua. Por ejemplo, para obtener un paisaje con un cielo realista, combinaban secciones de dos negativos de

---

<sup>355</sup> Lieser, Wolf: *Op. cit.*, p.77.

la misma escena, con una exposición para los colores claros y otra para la tierra más oscura de la parte inferior<sup>356</sup>.

Esto que se describe en la cita anterior se conoce ahora, no entonces, como fotografía de alto rango dinámico (que es capaz de representar detalles muy iluminados y poco iluminados en la misma imagen), que es la combinación de fotografías de bajo rango dinámico o de rango dinámico estándar (que solo son capaces de representar detalles muy iluminados o poco iluminados).

Lo que ocurre con los fotomontajes convincentes es que nos cuesta creer que algo que resulta tan auténtica para el ojo sea, en realidad, algo que no existe nada más que en la imagen. El anclaje superficial con lo real que caracteriza a la fotografía es la base de todas las teorías realistas del medio, a pesar de que, como decía Batchen, la fotografía es la manipulación consensuada de niveles de luz, tiempos de exposición, concentraciones químicas y gamas cromáticas. Del mismo modo, se suele olvidar que, aunque una fotografía contiene mucha información, también constata la ausencia de muchos datos. Una imagen fotográfica congela un momento, pero nos dice poco del instante inmediatamente anterior a la toma y mucho menos de lo que ocurre después; tampoco sabemos lo que hay fuera del encuadre, no tiene sonido, en ocasiones tampoco color. En resumen, lo fotográfico siempre ha estado relacionado con lo real pero nunca ha podido compararse con lo real, pese a que se ha intentado. Del mismo modo, el fotomontaje no nació con la tecnología digital. Otro ejemplo de manipulación fotográfica clásica es la que llevaban a cabo los fotógrafos de espíritus que florecieron en las primeras décadas del siglo XX:

Su estrategia era preexponer partes de una placa negativa con imágenes de los seres queridos fallecidos de un cliente, y luego usar esa misma placa en una sesión de retrato. Cuando se revelaba la placa, la imagen mostraba imágenes de espíritus fantasmales. Los espíritus habían estado invisiblemente allí, al parecer, pero el ojo de la cámara los había delatado<sup>357</sup>.

---

<sup>356</sup> Gustavson, Todd: *Op. cit.*, p. 27.

<sup>357</sup> Mitchell, William J.: "How to Do Things with Pictures", *Stanford University* (en línea), s. f. Recuperado de <https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Mitchell/MitchellHow.html> (última consulta: 19 de agosto de 2020). Originalmente en inglés, traducción del autor.

No obstante, debemos decir que, en ocasiones, un fotomontaje (digital o no) puede considerarse más real que una fotografía sin retoque alguno:

una impresión combinada cuidadosamente hecha de dos negativos para retener detalles de un cielo nublado podría considerarse razonablemente más fiel a la naturaleza que una impresión convencional hecha de un solo negativo en el que el cielo se blanquea completamente por sobreexposición<sup>358</sup>.

Tenemos un ejemplo de ello en la figura 49, una toma de la puerta del Alcázar de la muralla de Ávila tomada por Jean Laurent en 1864, en la que somos conscientes del retoque únicamente por una sombra de un elemento que ha sido borrado; debajo del arco superior, a la derecha, se aprecia la sombra de un mástil vertical que, al ser retocado el cielo, ha desaparecido. Lo que se explica en la cita se debe a que la visión de la realidad que capta el ojo humano es similar a una fotografía de alto rango dinámico.



Fig. 49. Jean Laurent: *Ávila. Puerta del Alcázar*, 1864, albúmina sobre cartón (edición en tarjeta), 8 x 11 cm. Colección José Luis Pajares.

---

<sup>358</sup> *Ibidem.*

Otro aspecto que comparten la fotografía química y la imagen digital es la relación de ambas con el soporte físico. Y es que, si bien es cierto que la imagen digital no tiene cuerpo propiamente dicho, también lo es que únicamente podemos verlas a través de dispositivos que sí lo tienen. Por eso, hablamos de relación con el soporte físico. Lo que queremos decir es que la imagen digital, aunque sea técnicamente inmaterial, necesitamos inevitablemente de lo material (de alguna clase de dispositivo, en concreto) para construirla, editarla, almacenarla, visualizarla, enviarla y eliminarla. Probablemente lo más cercano a la desmaterialización pura en el ámbito digital sea la realidad aumentada. Pero, en el ámbito concreto de la imagen digital, podríamos pensar que esta no envejece, ya que lo inmaterial (los datos netamente electrónicos) se encuentra exento de deterioro. Sin embargo, como decimos, la información digital siempre se encuentra contenida en algún dispositivo físico, material. Por lo tanto, las imágenes digitales corren el mismo peligro que las fotografías químicas, y el problema es que se deteriora su soporte, sea este un disco duro o un papel. Además, en este momento existe más información sobre el deterioro de los soportes de la fotografía química que sobre los medios de almacenamiento de información digital:

Los datos guardados en un disco óptico pueden degradarse a un porcentaje incierto, consiguiendo que nuestros discos ópticos queden parcial o totalmente ilegibles. Existen muchas conjeturas y mala información sobre la longevidad de los discos ópticos pero la verdad es que no sabemos cuánto van a durar<sup>359</sup>.

Y es que hay una realidad que se suele obviar, que la información digital “está prisionera en el medio que la contiene”, ya que, como dice Greg Milner, “Con lo digital, si el disco duro no funciona, no hay forma de recuperarlo. Ya no está”<sup>360</sup>. Pero, además de esto, hablando de imágenes digitales, hay otra cuestión interesante si abordamos el tema del deterioro, y es el caso del formato de imagen digital JPEG. Un archivo en JPEG, en teoría, no sufre deterioro alguno por el paso del tiempo, pero esta clase de formato es sustancialmente diferente del resto, esto es debido a

---

<sup>359</sup> Krogh, Peter: *Gestión del archivo digital para fotógrafos*, Madrid, Anaya, 2010, p. 189.

<sup>360</sup> Milner, Greg: *El sonido y la perfección. Una historia de la música grabada*, Madrid, Lovemonk-Léeme Libros, 2015, p. 252.

que si se abre en un programa de edición y a continuación se cierra la imagen cambia, aunque no haya sido editada, porque con este tipo de formato la imagen se descomprime y se comprime al abrirse y cerrarse, creando cambios, aunque mínimos y prácticamente imperceptibles<sup>361</sup>. El formato JPEG es el más común en internet, por ejemplo, debido a que son imágenes que tienen un peso menor que otro formato, ya que prescinde de guardar cierta información al realizar la imagen. Una información superflua para visualizar la imagen, pero no tanto para editarla. El formato RAW, en cambio, está pensado para ser editado (guarda más información y parámetros para ello) más que para ser visualizado y, aunque esto se haga, siempre guarda el archivo original, tal y como ha salido de la cámara, por eso se suele llamar “negativo digital”.

Otro mito que ha generado la tecnología digital aplicada al ámbito de la imagen es que las fotografías ya no se imprimen, solo existen en el contexto virtual. En Instagram y las redes sociales es muy probable que se cumpla esta predicción, pero no así en el ámbito artístico, en el que el mercado, pese a todo, depende casi en exclusiva de la venta de objetos. Es decir, las fotografías, por muy digitales que sean, necesitan “tomar cuerpo” si quieren entrar en el *circuito* de museos, ferias y galerías de arte. En este sentido, también tenemos que ser conscientes de que la impresión de imágenes digitales está sujeta a múltiples variables (tipo de máquina que se utilice, la clase de tintas o la variedad de papel -y su grado de acidez-) que van a condicionar tanto su acabado como su durabilidad. En esta misma línea, debemos apuntar que la fotografía digital, una vez materializada, adolece de las mismas debilidades que la fotografía química:

Cabría suponer que si la fotografía había llegado a la independencia matérica se desvincularía de todos los problemas asociados a los soportes físicos. Por el contrario, la preocupación por la estabilidad de los soportes no ha cesado, porque la materia sigue siendo una parte estrechamente vinculada al contenido<sup>362</sup>.

---

<sup>361</sup> Krogh, Peter: *Op. cit.*, p. 145.

<sup>362</sup> Morant Gisbert, Virginia: “La estabilidad en los montajes de impresiones fotográficas de inyección de tinta”, en Departamento de Conservación-Restauración, *Conservación de Arte Contemporáneo. 19ª Jornada*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018, p. 148.

Es decir, en el ámbito del arte contemporáneo observamos cómo, después de todo, la imagen digital necesita amoldarse a los patrones de la fotografía objetual. Del mismo modo, puede apreciarse la necesidad de cierto dominio de las herramientas con el fin de lograr materializar los intereses de cada artista, algo que ha ocurrido tradicionalmente con la fotografía química pero que continúa presente en la imagen digital:

Para estos artistas contemporáneos que se aferran a los entornos analógicos se plantea la cuestión de una posible desaparición de las habilidades técnicas y destrezas artesanales de los procesos en el laboratorio químico fotográfico, realizados históricamente por el fotógrafo «normativo» o «purista». En este caso no podemos dejar de ver un aura de romanticismo en cuanto al «buen uso técnico» de la cámara fotográfica que, sin embargo, es igual a la utilizada actualmente por las cámaras réflex digitales<sup>363</sup>.

Como podemos comprobar, la imagen digital repite patrones y características de la fotografía química. Esto, no obstante, parece ser una dinámica que históricamente se ha dado en más ocasiones en todos los ámbitos (como las nuevas técnicas arquitectónicas del siglo XIX, que aparecían enmascaradas en formas anteriores<sup>364</sup> -por ejemplo, los capiteles de órdenes clásicos hechos de hierro-), incluido el de la tecnología:

en la práctica, la dinámica de hacer que las tecnologías sean fáciles de usar para el consumidor con frecuencia implica insertarlas en formas reconocibles de épocas anteriores. En este sentido, la innovación tecnológica suele ir acompañada del impulso continuo de lograr un tecnofuturo seguro, incorporándolo en formatos, iconos y símbolos familiares. (...) A veces es posible ver que esa estrategia de diseño guiada por la nostalgia apunta a calmar los temores a la tecnología propios de generaciones anteriores<sup>365</sup>.

El artista Daniel Canogar, por su parte, hace una interesante reflexión al respecto:

---

<sup>363</sup> José y Escanilla, David G.: *Op. cit.*, p. 35

<sup>364</sup> Henning, Michelle: *Op. cit.*, p. 288.

<sup>365</sup> Morley, David: *Op. cit.*, p. 140.

La tecnología digital encierra la promesa de romper con la esclavitud de la perspectiva cónica renacentista que estoy situando como el origen de la relación enfermiza que tenemos con nuestros cuerpos. Walter Benjamin habló de cómo frecuentemente las nuevas tecnologías toman la forma de las más antiguas que están substituyendo. Este es el caso de las primeras bombillas, que imitan las llamas de fuego, o los primeros vagones de tren, que imitaban las carrozas. Un mecanismo parecido puede estar ocurriendo en la actualidad con el paso de las tecnologías analógicas a las digitales. Lo digital está tomando la forma de lo analógico, pero posiblemente cuando esta llegue a asentarse, conoceremos sus verdaderas dimensiones. La infinita mutabilidad del flujo digital parece prometer derrumbar las estructuras rígidas del aparato óptico de la perspectiva cónica<sup>366</sup>.

Según esta cita, lo digital no habría llegado a asentarse todavía, puesto que sigue teniendo en muchos aspectos la forma de lo analógico. En el ámbito concreto de la imagen, lo digital parece haberse apropiado de la estética de algunos procesos fotográficos alternativos:

Los programas de solarización digital son populares en la actualidad. Consisten en la realización y posterior superposición de imágenes positivas y negativas mediante la edición digital. Por suerte o por desgracia, la solarización digital ofrece al fotógrafo un control mucho mayor sobre la imagen, haciendo desaparecer las arbitrariedades y las sorpresas de los químicos de laboratorio, que hacían que el procedimiento fuese atractivo para los fotógrafos experimentales del pasado<sup>367</sup>.

Pero no es lo único, lo digital también ha hecho lo posible por imitar las imágenes de las cámaras lomográficas:

si no posee una cámara de juguete y no puede comprar una, no todo está perdido: seleccione un autorretrato, abra la imagen en su programa de edición y juegue con las técnicas de virado múltiple y los filtros degradados. ¡La lomografía digital está al alcance de la mano!<sup>368</sup>.

---

<sup>366</sup> Canogar, Daniel: “El ojo clínico: fotografía, anatomía, arte”, en Fco. Javier San Martín (ed.), *La fotografía en el arte del siglo XX*, Álava, Diputación Foral de Álava, 2000, p. 175.

<sup>367</sup> Warner Marien, Mary: *Op. cit.*, p. 147.

<sup>368</sup> Jan Kamps, Haje: *Op. cit.*, p. 150.

Todo ello a pesar de que se presenta a las imágenes de las cámaras lomográficas como una especie de aberración estética:

Antes de empezar a jugar con las curvas tonales y añadir viñetas a las fotografías, es útil saber qué se ha de buscar en una imagen con estética de cámara de juguete. Primero, la exposición. El fotómetro suele estar horriblemente calibrado, lo que significa que las imágenes siempre quedan mal expuestas. Luego vienen las filtraciones de luz. Se podría decir que el sellado en las cámaras de juguete es inexistente, de modo que las imágenes muestran enormes bandas blancas a lo largo de su superficie. Por otro lado, como los objetivos son baratos y de plástico, se pueden esperar aberraciones extrañas y un nivel muy alto de viñeteado en las fotografías. Finalmente, aunque la cámara no realiza ningún proceso cruzado de la película para producir extrañas dominantes de color, la tendencia más habitual es aplicarlo<sup>369</sup>.

Otro tema en el que las imágenes de origen químico y las digitales quizá no sean tan diferentes es en el de la contaminación que producen. Aunque la tecnología digital se nos presente habitualmente como más limpia que cualquiera de las anteriores (¿otro mito?), es posible que esta sea tanto o más contaminante que ellas. Si en la fotografía química lo más nocivo probablemente son los productos químicos, en el ámbito digital lo constituyen todo el conjunto de dispositivos:

Al igual que la naturaleza permite el desarrollo de las tecnologías de la información -como por ejemplo la gutapercha fue una sustancia primordial utilizada como aislante en las líneas del telégrafo allá por el siglo XIX, o el columbita-tantalita es un mineral fundamental para muchos de nuestros dispositivos actuales de alta gama- estos dispositivos regresan a la naturaleza<sup>370</sup>.

Ya hemos hablado anteriormente de la e-basura (basura electrónica), pero creemos que es necesario sacar a relucir cuestiones como esta porque normalmente no se visibilizan, suponemos que para conservar la reputación de

---

<sup>369</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>370</sup> Hertz, Garnet & Parikka, Jussi: *Op. cit.*, p. 429.



tecnología limpia que tiene lo digital. Mientras la fotografía química se relaciona con los productos tóxicos del laboratorio, se olvida que la tecnología digital es posible gracias a minerales como la columbita-tantalita (más conocida como coltán) y otros conocidos como “tierras raras” (por su escasez). Es necesario tener presente que la extracción de estos materiales tiene un impacto en el medio ambiente, así como los residuos que produce la tecnología digital cuando los dispositivos son desechados:

El reino de lo digital es una vanguardia en sí misma, en la medida en que es motivado por un perpetuo sentido de la innovación y un perpetuo sentido de la destrucción. La obsolescencia intrínseca de la cultura digital, el incesante desechar el modelo del año anterior, el despilfarro de pilas y teléfonos celulares y monitores y mouse ... y todo ese tipo de metales pesados, de toxinas enviadas a quién sabe qué área de reciclado en China... Esa es la vanguardia digital<sup>371</sup>.

Tal y como estamos viendo, el problema de la basura electrónica existe, a pesar de que la mayoría de estos desechos son producidos por una cantidad relativamente pequeña de países. En este sentido, Jonathan Crary advierte que exportar los modelos occidentales de consumo tecnológico a una población mundial que, previsiblemente, llegará a ser de 10.000 millones de personas es un verdadero desafío ecológico, aunque, tal y como admite el propio Crary, es muy probable que las nuevas tecnologías de la comunicación nunca llegarán a ser globales<sup>372</sup>.

Por último, vamos a recurrir al tiempo como elemento igualador de todas las imágenes fotográficas; frente a quienes aplican distintas épocas para las fotografías, en función de si estas son químicas (antiguas) o digitales (nuevas), oponemos una reflexión de John Berger, tan sencilla como contundente: “Todas las fotografías son del pasado”<sup>373</sup>.

---

<sup>371</sup> Sean Cubitt citado en Hertz, Garnet & Parikka, Jussi: *Op. cit.*

<sup>372</sup> Jonathan Crary citado en Lister, Martin: *Op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>373</sup> Berger, John: “Apariencias”, en John Berger & Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Murcia, Mestizo, 1998, p. 86.

### 3.3.2. Diferencias entre fotografía química e imagen digital

Comenzábamos el apartado anterior diciendo que si se ha hablado tanto del paso de la fotografía química a la digital (y de la supuesta desaparición de la primera desbancada por la segunda) es porque ambas clases de imagen tienen bastantes puntos en común; pero si se ha hablado incansablemente de revolución en cuanto se refiere a la implantación de la tecnología digital es porque se trata de cosas muy diferentes. Ya hemos mostrado nuestro escepticismo acerca de lo absolutamente revolucionario que pueda haber en la tecnología digital, pero es obvio que hay diferencias entre la imagen química y la digital. Vamos a empezar por algunas de las más visibles y evidentes.

Es indudable que la expansión masiva de la imagen digital ha tenido un importante impacto en el mercado de los materiales fotoquímicos, quedando estos reducidos a círculos especializados. El grueso del mercado fotográfico actual recae no en empresas del propio medio (Kodak, Ilford, Agfa, Fuji, etc.) sino en firmas tecnológicas como Sony o Apple. Esto es debido a que la imagen digital se encuentra más relacionada con los sistemas informáticos y con la telefonía móvil que con la propia fotografía. La imagen digital no necesita ser revelada (aunque hablaremos después del concepto de “revelado digital”), se pasa de la tarjeta de memoria de la cámara al ordenador, este dispositivo sirve para editar, almacenar, enviar y publicar en internet las imágenes. Actualmente todas estas actividades pueden realizarse igualmente desde un teléfono móvil. Esto ha generado un panorama en el que “lo primordial ya no es imprimir la imagen, sino enviarla”<sup>374</sup>. En la actualidad, para mucha gente, la unión de las acciones consecutivas de tomar una fotografía, retocarla en un programa de edición de imágenes y publicarla en internet es prácticamente indisoluble, algo impensable hace no demasiado tiempo.

Del mismo modo, la visión (o la “lectura”) de imágenes no es igual en un soporte físico (un periódico, un libro, un cartel, etc.) que en un formato virtual. En un

---

<sup>374</sup> Fontcuberta, Joan: “La danza de los espejos”, en Joan Fontcuberta (Ed.), *A través del espejo*, Madrid, Oficina de Arte y Ediciones, 2010, p. 112.

periódico, por ejemplo, una imagen está en relación con el texto que la acompaña y en su recepción influye en qué página está, qué tamaño tiene o las distracciones que puedan existir en el entorno en ese momento (es distinto si estamos leyendo el periódico en una cafetería o en una biblioteca). Si la misma imagen se encuentra en un medio digital la recepción es, cuanto menos, ligeramente diferente. En un medio digital el texto que acompaña a la imagen puede contener enlaces que nos lleven a otras noticias, probablemente haya anuncios publicitarios al lado con imágenes en movimiento intentando captar nuestra atención y, al final del artículo, comentarios de otros/as lectores/as junto a una invitación a que mostremos ahí nuestra opinión al respecto. En resumen, un conjunto de elementos que, desde nuestro punto de vista, hacen que la lectura o el visionado sean diferentes.

Por otro lado, la tecnología digital aplicada a la fotografía ha propiciado un significativo aumento en la producción de imágenes. A la hora de la captura de estas mediante la fotografía química, esta se encuentra condicionada por la cantidad de “disparos” que se pueden ejecutar sin cambiar el dispositivo de almacenamiento (el carrete), cargado con película que permite normalmente hacer 12, 24 o 36 exposiciones. La imagen digital, en cambio, se almacena habitualmente en tarjetas de memoria de distintos formatos. La capacidad de estas tarjetas no se mide en número de tomas posibles, sino en megabytes (megas o MB) o gigabytes (gigas o GB). Con las primeras cámaras digitales se podían conseguir fotografías con una calidad de imagen más bien pobre y de un tamaño reducido, pero actualmente ofrecen una resolución bastante buena en general, y los archivos, consecuentemente, son más pesados y ocupan más espacio en los espacios de almacenamiento. La cantidad de fotografías que podemos tomar con un dispositivo no es solamente una cuestión formal; como hemos visto, la fotografía química permite una cantidad bastante limitada, frente al sistema digital que posibilita una cantidad casi ilimitada por unas capacidades de almacenamiento muy grandes y en aumento, esto condiciona el posicionamiento frente a la toma. Resulta evidente que si disponemos de un número bastante limitado de posibles fotografías pensaremos más en ellas antes de hacerlas, de tal forma que cuando apretemos el disparador será cuando estemos seguros de que es la mejor opción de todas las que hemos

barajado. Con un dispositivo digital, en cambio, lo más habitual es fotografiar todas esas opciones sin pensarlo demasiado y luego elegir la que más se adecúe a nuestros intereses. Una opción no es necesariamente mejor que la otra, pero debemos ser conscientes de que son diferentes.

Se ha dicho que en la era digital “esperar se ha convertido en una circunstancia intolerable”<sup>375</sup>, una situación propiciada por la inmediatez que nos ha proporcionado la tecnología. En el ámbito de la imagen, supone que el resultado de una toma fotográfica en sistema digital es visible al instante, mientras que la fotografía química necesita de un proceso que abarca cierta cantidad de tiempo para poder tornarse en imagen visible, mientras tanto permanece es estado latente. A este respecto, es obvio que lo digital gana en inmediatez. Lo más parecido a esto que ha podido ofrecernos la fotoquímica son las cámaras automáticas tipo Polaroid. Del mismo modo, la tecnología digital permite enviar una imagen de una punta del mundo a otra en un instante, lo que supone un avance indudable. Esta última circunstancia, junto a la posibilidad de visualización inmediata de las imágenes captadas por las cámaras digitales (y sin necesidad de un proceso de revelado) constituyen algunas de las razones del triunfo comercial de la fotografía digital.

Sin embargo, ante cuestiones como la posibilidad de una visualización inmediata de las imágenes, pensamos que ocurre lo mismo que con la cantidad de fotografías que podemos tomar, es decir, que ninguna opción es necesariamente mejor que la otra, son diferentes, nuestra predisposición psicológica es distinta y, en función de nuestros intereses, podemos elegir una u otra. En este sentido, vamos a hablar de un caso particular como es el de la versión digital de la cámara Holga (aquella que, como vimos, inspiró al creador de Instagram), llamada Holga Digital. En 2015 se lanzó una campaña *on line* de financiación para la creación de una cámara digital diseñada a partir del modelo analógico. Este nuevo modelo incluye una óptica de vidrio con ajustes de apertura f/2.8 y f/8 y permite, tanto alternar entre el modo blanco y negro y el color, como el formato cuadrado (igual que la película de 120 mm. que usa la cámara original) y uno rectangular de 4:3. Esta cámara guarda las

---

<sup>375</sup> David Shi citado en Acaso, María: *Op. cit.*, p. 34.

imágenes en una tarjeta SD, pero, aquí está la particularidad, no dispone de pantalla en la que visualizar directamente las fotografías tomadas. Es decir, es completamente digital, pero, en este aspecto, funciona como una analógica. En este contexto, adquieren un nuevo sentido estas palabras de Roland Barthes:

En el fondo -o en el límite- para ver bien una foto vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos. (...) La fotografía debe ser silenciosa (hay fotos estruendosas, no me gustan): no se trata de una cuestión de «discreción», sino de música. La subjetividad absoluta solo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar a la imagen en el silencio)<sup>376</sup>.

Los procesos fotoquímicos siempre han necesitado de un tiempo de espera por parte del usuario/a para que la imagen latente pase a una siguiente fase: la visualización. Desde los pocos segundos que tarda una Polaroid en “autorrevelarse” hasta los complejos procesos del siglo XIX, existe siempre un tiempo de espera, algo que no existe en el sistema digital:

la verdadera potencia de la herramienta digital va a cimentarse en su capacidad para realizar a mayor velocidad, de forma cuasi instantánea y con una pasmosa facilidad, complejas operaciones que en otro tiempo resultaban lentas y trabajosas mediante cualquier otro medio mecánico o artesanal de manipulación<sup>377</sup>.

Esto es algo aparentemente positivo, pero también debemos contemplar la posibilidad de que hay quien prefiera utilizar otros procesos, anteponiendo otras características a la celeridad y precisión de lo digital. Si bien es cierto que, en ámbitos como el fotoperiodismo, la rapidez en la toma y la posibilidad de su envío inmediato a cualquier punto del planeta son ventajas innegables, también lo es que no todo en el mundo de la representación es igual ni se rige por los mismos códigos. Para otros usos a veces son importantes los tiempos de espera, el no ver la fotografía en el momento mismo de la toma, lo que nos permite pensar en lo que queremos captar. Del mismo modo, la existencia de un proceso también posibilita, entre otras

---

<sup>376</sup> Barthes, Roland: *Op. cit.*, pp. 93-94.

<sup>377</sup> Gómez Isla, José: “Poligrafías digitales... *op. cit.*, p. 18.

cosas, que la construcción de la imagen forme parte de ese proceso y podamos intervenir de una u otra forma, en un momento o en otro. No obstante, debemos reconocer que, en lo que se refiere a fotografías profesionales, siempre hay un proceso; lo digital excluye todo lo referente a la fase de revelado y positivado, pero siempre hay posproducción, generalmente mediante conocidos programas de edición como Photoshop. Un proceso que, de manera un tanto desconcertante, se suele llamar “revelado digital”.

El concepto “revelado digital” nos llama la atención por varios motivos, sobre todo, porque se utiliza, como acabamos de decir, para la edición y el retoque de la imagen cuando esta ya es visible, cuando ya está “revelada”. La edición de imágenes fotográficas también se conoce como posproducción, es decir, algo que ocurre después de la producción de la propia imagen. Es inevitable pensar que se ha popularizado esta errónea expresión con el fin de legitimar este proceso digital, igualándolo con el fotoquímico, y evitar, de esta forma, la idea (también errónea, al menos en muchos casos) de que la posproducción digital es un truco y una falsificación del realismo fotográfico presente de manera innata en la imagen. No obstante, la palabra revelado contiene otras connotaciones que la hacen lo suficientemente atractiva como para que lo digital quiera rentabilizarla, tal y como apunta Serge Tisseron:

¡Qué maravilla de palabra, el «revelado»! (...) desde el punto de vista de sus resonancias psíquicas, el revelado de la imagen implica muchas más cosas. El conjunto de componentes visuales y no visuales de la experiencia encerrada encuentran, a partir de su imagen, la ocasión de mostrarse de nuevo<sup>378</sup>.

Pero no termina ahí la resonancia del concepto “revelado”:

Así como la palabra «revelado» [*développement*] mantiene unos vínculos privilegiados con las operaciones de simbolización que se llevan a cabo en torno a la fotografía, así también la palabra «revelador» [*révélateur*] mantiene unos

---

<sup>378</sup> Tisseron, Serge: *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000, p. 29.

vínculos privilegiados con el imaginario de la «revelación» [*révélacion*]. ¡Es cierto que revelar una imagen del mundo no equivale a revelar el mundo mismo! Pero lo característico del imaginario fotográfico es confundir ambas acciones. Además, aunque la imagen no revele el mundo mismo, sí que al menos se lo revela al fotógrafo<sup>379</sup>.

Sin embargo, como hemos dicho, la posproducción digital no es revelado (y no tiene por qué serlo). Además, hay un proceso que ocurre en las cámaras digitales que sí tendría sentido que recibiera el nombre de revelado digital. Vamos a permitirnos la licencia de repetir una cita que figura en el apartado dedicado a los problemas terminológicos debido a que ilustra a la perfección lo que queremos decir en este preciso momento:

Sostienen los expertos que técnicamente no se puede separar de forma radical la tecnología microelectrónica de la fotoquímica pues en los captos sensibles de las cámaras digitales se produce un fenómeno parecido al de la imagen latente: en los cristales de silicio hace falta también que la luz produzca unas partículas de impureza apenas perceptibles para permitir lo que se conoce como “desarrollo epitaxial”. Sin necesidad de entrar en esos complejos procesos, lo que resulta obvio por simple sentido común es que toda imagen infográfica es almacenada en una matriz numérica y solo resulta perceptible a la vista cuando se traslada a soportes tales como una pantalla o un papel. Es decir, todo archivo digital en formato gráfico es de hecho una imagen latente<sup>380</sup>.

Del mismo modo, existe otro momento, después de este inicial, en el que la imagen digital permanece oculta, a la espera de salir a la luz, y es el archivo digital almacenado en cualquier soporte en forma de código numérico. Es decir, un archivo de imagen digital que no se está visionando, y que en ese momento es pura información digital, codificada. En este caso, el archivo digital es una “muy lejana versión de lo que en fotografía «argéntica» era la imagen latente”<sup>381</sup>, pero, aun así,

---

<sup>379</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>380</sup> Fontcuberta, Joan: *La cámara... op. cit.*, p. 39.

<sup>381</sup> Martín Prada, Juan: *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Madrid, Akal, 2018, p. 36.

no consideramos que si visualizamos ese archivo (pasamos de código numérico a imagen visible) estemos efectuando algo que podamos llamar revelado digital.

El tema del revelado nos lleva a la cuestión de la matriz de las imágenes potencialmente reproductibles, y en esto también existen diferencias entre fotografía química y digital. En fotografía química el elemento que permite la creación de copias es la película emulsionada, impresionada y revelada (llamado negativo). Pero, con la aparición de la imagen digital se introducen cambios en la concepción de obras en serie; aquí no existe negativo ni matriz de ningún tipo, la imagen obtenida en una cámara fotográfica digital puede ser la imagen final. Esta imagen es igualmente reproductible hasta el infinito, en multitud de soportes y tamaños. El formato de archivo en el que un dispositivo digital guarde la imagen condiciona su posterior edición. Si el dispositivo en cuestión almacena las imágenes en JPEG, por ejemplo, supone que, como hemos dicho anteriormente, si se abre en un programa de edición y a continuación se cierra, la imagen cambia, aunque no haya sido editada, porque con este tipo de formato la imagen se descomprime y se comprime al abrirse y cerrarse, creando cambios, aunque mínimos y prácticamente imperceptibles, aunque el tamaño del archivo siga siendo el mismo<sup>382</sup>. Es decir, para conservar un archivo exactamente igual al que ha salido del dispositivo deberíamos conservarlo tal cual y, si queremos editarlo, realizar una copia para ello. Esto, en la jerga del tratamiento de imágenes digitales, se conoce como archivos originales y derivados. Los originales son las fotos tal y como salen de la cámara, y los derivados son los que han sido manipulados, aunque sea mínimamente<sup>383</sup>. También existen el concepto de “original funcional”, que es una imagen original que no se edita, pero que se cambia de formato para realizar la posproducción en el nuevo formato, y la edición paramétrica de imágenes, que es una clase de edición de imagen no destructiva en la que el software de edición (Lightroom, Aperture o Adobe Camera Raw, por ejemplo) no altera los archivos originales, registrando en su lugar los cambios realizados en la imagen como conjuntos de instrucciones o parámetros<sup>384</sup>.

---

<sup>382</sup> Drew, Helen: *Fundamentos de la fotografía*, Barcelona, Blume, 2006, p. 30.

<sup>383</sup> Krogh, Peter: *Op. cit.*, p. 50.

<sup>384</sup> *Ibidem*, p. 59.



Aunque los dispositivos de almacenamiento de las cámaras digitales en ocasiones se llaman película digital<sup>385</sup>, son medios bastante diferentes. Lo más parecido es el formato RAW, que es “una grabación digital de la imagen exactamente como fue grabada en el CMOS o en el CCD”<sup>386</sup>. Cuando este formato se edita crea un archivo sidecar para conservar el original tal y como ha salido de la cámara. Esto hace que este formato sea el único tipo de archivo a través del cual podemos aportar una fotografía digital como prueba en un juicio<sup>387</sup>.

Que un determinado tipo de imagen digital sea admitida como prueba visual en un proceso judicial nos lleva a hablar, de nuevo, de la cuestión de la fotografía y su conexión con lo real. Pese a este dato, creemos que sigue siendo algo problemático, puesto que cualquier fotografía es el resultado de un determinado encuadre, un punto de vista subjetivo y una serie de condiciones específicas que deberían hacernos dudar de su supuesta objetividad. En este sentido, debemos decir que, con el modelo digital, nos hemos acostumbrado a un determinado tipo de fotografía evidentemente subjetiva: la que prolifera en las redes sociales y en la que siempre hace sol, todo el mundo es guapo/a y siempre hay motivos para sonreír. Unas imágenes aparentemente casuales, pero muy estudiadas y editadas después, generalmente resultado de varias tomas y aderezadas con filtros y otros efectos de posproducción. En este contexto, resulta interesante la reflexión de Víctor del Río cuando dice que “si lo real se nos presenta de manera imperfecta, solo nos parecerán ‘auténticas’ las imágenes que retienen el ruido o la imprecisión de un acto fotográfico casual”<sup>388</sup>, de esta forma, “frente a la nitidez extrema de las imágenes digitales, la impronta de un ‘efecto de realidad’ queda relegada a las limitaciones técnicas de la fotografía analógica”<sup>389</sup>. Sin embargo, esa nitidez extrema de las imágenes digitales puede que sea algo restringido a las cámaras, puesto que los teléfonos móviles, por su excesiva delgadez (que impide que en su interior se produzca el fenómeno de la cámara oscura), necesitan realizar una interpretación

---

<sup>385</sup> Drew, Helen: *Op. cit.*, p. 32.

<sup>386</sup> Timacheff, Serge & Karlins, David: *Op. cit.*, p. 60.

<sup>387</sup> José y Escanilla, David G.: *Op. cit.*, p. 45.

<sup>388</sup> Del Río, Víctor: *Op. cit.*, p. 131.

<sup>389</sup> *Ibidem*.

de la realidad circundante para que el resultado sea similar a lo que comúnmente se entiende por fotografía:

ahora nos encontramos que las imágenes salidas de los dispositivos *selfmedia*, tal y como los ha etiquetado Patrice Flichy en su libro sobre el imaginario de Internet, en esos nuevos dispositivos, por ejemplo la cámara de un teléfono móvil; no tienen ni tan siquiera, por su mínimo grosor, la distancia focal requerida para que las proyecciones fotográficas parezcan iguales a las que hacían anteriormente las cámaras de base fotoquímica, y tiene que ser un software interno el que se invente y literalmente reconstruya éste principio básico de proyección en perspectiva que permita a las imágenes de base digital captadas por estos aparatos parecerse a las que históricamente hemos aceptado como realistas<sup>390</sup>.

Tan sorprendente es lo que se dice en esta cita como sorprendentemente desconocido este dato. Adquirimos y utilizamos a diario dispositivos tecnológicos de cuyo funcionamiento interno desconocemos casi todo. Esta es otra de las paradojas de la llamada sociedad de la información, otras (igualmente relacionadas con los dispositivos tecnológicos) son el desconocimiento general de cómo se construyen estos artefactos, con qué materiales y dónde terminan estos una vez acabada su “vida útil”.

Volviendo al tema que nos ocupa, José Gómez-Isla nos habla de la especificidad del medio fotográfico frente al resto de disciplinas artísticas:

el medio fotográfico ha generado sus propias características discursivas y estéticas a raíz de los ruidos y efectos propios de su naturaleza técnica, características que, debido a su especificidad, no ha compartido con ningún otro medio o sistema de representación anterior<sup>391</sup>.

---

<sup>390</sup> Riego Amézaga, Bernardo: “La historia de la fotografía ante un nuevo tiempo cultural: reflexiones para un encuentro interdisciplinar”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10, 2015, p. 22.

<sup>391</sup> Gómez-Isla, José: “Determinismo tecnológico y creación contemporánea”, en Miguel Ángel Muro Munilla (Coord.), *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, Logroño, Universidad de La Rioja-Fundación San Millán de la Cogolla, 2004, pp. 545.

Del mismo modo, también nos advierte que, dentro del medio fotográfico, las imágenes digitales poseen algunas características que las diferencian sustancialmente del resto:

Si las artes tradicionales producían en la imagen una serie de ruidos específicos y propios del medio utilizado, y éstos delataban de forma casi inevitable el tipo de herramienta o máquina con la que se habían generado, ahora la nueva herramienta digital pretende precisamente todo lo contrario, es decir, borrar las huellas visibles de su arquitectura. Buena parte de los programas digitales están destinados a simular y ocultar el proceso de construcción de las imágenes que modelan<sup>392</sup>.

Por lo que hemos visto hasta ahora, podemos afirmar que existen suficientes diferencias entre la fotografía química y la imagen digital como para poder hablar de la existencia de una especificidad de cada uno de estos medios, tal y como afirma Fred Ritchin:

Finalmente, las fotografías digitales, en relación al espacio, al tiempo, a la iluminación, a la autoría, al resto de los media, dejan claro que representan un enfoque esencialmente diferente al que hace la fotografía analógica. También se pondrá de manifiesto que, en gran medida este grupo emergente de estrategias será para siempre vinculado con otras, como un componente más en el juego interactivo, interoperando en la red dentro de un más extenso metamedio. A este paradigma, que aún no ha emergido totalmente, se le puede llamar “hiperfotografía”<sup>393</sup>.

Ya hemos recurrido con anterioridad a las palabras de Ritchin (en el apartado dedicado a los problemas terminológico) y su concepto de “hiperfotografía” que, recordemos, sería “una fotografía que no requiere ni la simultaneidad ni la proximidad del que ve y de lo que es visto, y que considera como su mundo cualquier cosa que exista, existió, existirá”<sup>394</sup>. Lo que Ritchin denomina hiperfotografía es similar al concepto de posfotografía que planteábamos en páginas

---

<sup>392</sup> *Ibidem*, p. 543.

<sup>393</sup> Fred Ritchin citado en *Ibidem.*, p. 14. Originalmente en Ritchin, Fred: *After Photography*, New York, W.W. Norton. 2009, p. 141,

<sup>394</sup> Fred Ritchin citado en Robins, Kevin: *Op. cit.*, p. 57.

anteriores: la imagen de apariencia fotográfica pero completamente sintética, un producto artificial construido enteramente en la pantalla de un ordenador (fig. 50). Tratamos de nuevo aquí este tema porque la posibilidad de construir esta clase de imágenes mediante tecnología digital es plausible, mientras que por medios químicos se nos antoja poco menos que imposible.

Aunque se pueden crear imágenes fotográficas sin cámara por medios fotoquímicos, con medios digitales pueden conseguirse imágenes sin cámara de apariencia completamente real, en cierta medida se trataría de algo bastante similar a la construcción de una pintura. Gerhard Mantz, autor de la obra que se reproduce en la fig. 50, ha escrito al respecto de la gestación de trabajos como este:

Mi punto de partida nunca es un paisaje visto en la realidad, sino una abstracción, un cálculo construido del espacio arquetípico. Esta construcción luego se transforma paso a paso a través de la simulación de luz, atmósfera, agua, terreno y flora y evocar recuerdos que se traducen como emociones complejas en lugar de la especificidad de un lugar<sup>395</sup>.



Fig. 50. Gerhard Mantz: *Erahntes Verhängnis*, 2009, impresión de inyección de tinta sobre lienzo, 140 x 250 cm.

---

<sup>395</sup> Mantz, Gerhard: "Landscape", *Gerhard-Mantz* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.gerhard-mantz.de/text/about-landscape/> (última consulta: 18 de enero de 2021). Originalmente en inglés, traducción del autor.

No obstante, ejemplos como el de la fig. 50 son algo relativamente poco habitual, ya que el contexto natural de la imagen digital es la pantalla: “A la hora de establecer una especificidad del medio digital habría que tener en cuenta que gran parte de las imágenes digitales se conciben para una visualización en pantalla. Algo que sí podría generar un contexto de recepción propio”<sup>396</sup>. Un ejemplo clarividente de este contexto de recepción propio son las redes sociales. En la actualidad, en el régimen de visibilidad dominado por la imagen digital y las redes sociales, para el público general otros tipos de imágenes se tornan anómalas, dado que se relacionan con el pasado, parecen de otro tiempo. La fotografía objetual parece haber quedado restringida a las limitaciones físicas de la imagen fotoquímica. Sin embargo, como ya hemos comentado, el mercado del arte depende casi en exclusiva de la venta de objetos, por lo que en este contexto sí que abundan las fotografías digitales impresas, y además en una cantidad muy amplia de materiales:

la democratización de la fotografía que ha traído la tecnología electrónica paradójicamente parece instaurar la desaparición del medio. La fotografía se usa para constatar el presente, que es observado a través de la pantalla LCD de la cámara durante breves segundos. Tras esto, parece haber ya cumplido su misión de autentificar el acontecimiento retratado y por lo general desaparece para siempre. (...) Todo lo contrario ocurre con los usos creativos de la fotografía. En este caso el medio no sólo ha adquirido una predominancia incuestionable en los circuitos artísticos, sino que además los formatos fotográficos son enormes. Más que fotografía, deberíamos hablar de objetos fotográficos de grandes dimensiones, con vivos colores, grandes marcos y montajes que ensalzan su lado más objetual<sup>397</sup>.

El paso de la imagen virtual a un soporte físico enlaza con dos cuestiones: por un lado, con lo que Walter Bruno llamó “la trans-medialidad total, la transferencia de los datos digitales a dispositivos que pueden materializarlos en casi cualquier tipo de soporte: papel, vídeo, tela, film, etc.”<sup>398</sup>, y, por otro, con el tema de la conservación de esos soportes. En este sentido, como ya hemos

---

<sup>396</sup> Del Río, Víctor: *Op. cit.*, p. 140.

<sup>397</sup> Canogar, Daniel: “Fotografía y objeto fotográfico”, *El Cultural*, 12 de junio de 2008, pp. 36-37.

<sup>398</sup> Pérez Jiménez, Mauricio: *Op. cit.*, p. 80.

comentado, en la teoría los archivos digitales no se degradan con el uso o el paso del tiempo, pero, en la práctica, se degradan si lo hace su soporte, por lo que tanto lo químico como lo digital se deteriora si lo hace el soporte físico que lo contiene:

Los estratos que componen los montajes no se han seleccionado por su estabilidad, sino en base a sus cualidades estéticas y técnicas. Este hecho se contradice con la intención de la mayoría de los artistas de transmitir su legado al futuro, y además con el compromiso hacia el mercado del arte, donde cualquier inversión económica depende de la integridad física de la pieza<sup>399</sup>.

La inmensa mayoría de los materiales de los que se componen las fotografías de origen químico son bien conocidos; se sabe que son delicados y que deben conservarse en una serie de condiciones específicas para favorecer al máximo su estabilidad. Frente a esto, hoy se desconoce la durabilidad de muchos de los materiales en los que se materializa la imagen digital:

Tras haber realizado una revisión de las publicaciones y artículos relacionados con la estabilidad de las impresiones digitales, consideramos que apenas existe información en la que se trate al respecto de las impresiones junto a todos los estratos que conforman la obra final. Por ello, formulamos la siguiente pregunta: ¿cómo influirán todos los estratos de montaje sobre la estabilidad de la imagen al interactuar entre sí y con el medio que les circunda?<sup>400</sup>.

Al respecto de los soportes físicos relacionados con lo digital es necesario tener en cuenta otro tipo de degradación: la obsolescencia tecnológica de los medios de almacenamiento de esta clase de información. Ya hemos tratado este asunto, pero principalmente referido a la tecnología analógica. Ahora, en cambio, hablamos de la tecnología digital que se utiliza en el momento presente, ya que, siguiendo la lógica de la obsolescencia, pronto se verá superada por las novedades continuas que inundan el mercado y caerá en desuso:

---

<sup>399</sup> Morant Gisbert, Virginia: *Op. cit.*

<sup>400</sup> *Ibidem.*

Hay un problema aún más insidioso con los sistemas digitales. Por mucho que el código binario sea un lenguaje universal, los métodos para procesarlo evolucionan continuamente. (...) Ése es uno de los beneficios del paradigma de los ordenadores: cambiar rápidamente para adaptarse a su mercado. Pero también deja formatos huérfanos<sup>401</sup>.

Esta cuestión no solo tiene implicaciones comerciales y crematísticas; también afecta a la conservación de las imágenes digitales. Es algo de lo que prácticamente no se habla, pero deberíamos pensar en el acceso a los archivos digitales del presente en un futuro quizá no tan lejano: “Una respuesta que todavía resulta inconcreta en el ámbito digital y que, por el momento, obliga a una incesante migración para asegurar la pervivencia de las nuevas imágenes de base numérica”<sup>402</sup>. Desde que se inventó la fotografía empezaron a multiplicarse los formatos, los soportes y los procedimientos, pero, quizá, nunca como hasta ahora se ha producido una guerra de formatos tan agresiva que prácticamente, sin ninguna duda, va a producir graves problemas de conservación de archivos digitales. En este sentido, hay un dato muy poco conocido: en el año 2009 existían más de 200 formatos distintos de archivos de imagen digital<sup>403</sup>. Puede parecer una locura (y, en cierta medida, lo es), pero su explicación radica en la citada guerra de formatos que parecen haber iniciado algunos fabricantes. Un ejemplo: “Actualmente, si guardamos nuestros archivos como DNG, no podremos abrirlos en Nikon Capture (tenga en cuenta que no existe ninguna razón técnica para que Nikon no pueda abrir archivos DNG; simplemente este fabricante ha elegido no admitir el formato)”<sup>404</sup>. Es decir, en base a intereses comerciales, hay fabricantes que deciden dejar de admitir ciertos formatos. Hechos como este ponen en tela de juicio las tan extendidas ideas de “evolución” o “darwinismo tecnológico” y dejan entrever que, en realidad, somos presas de un conductismo tecnológico que nos lleva a utilizar unas herramientas u otras en función de los intereses de unas determinadas corporaciones. Del mismo

---

<sup>401</sup> Milner, Greg: *Op. cit.*, p. 253.

<sup>402</sup> Riego Amézaga, Bernardo: *Op. cit.*, p. 13.

<sup>403</sup> Krogh, Peter: *Op. cit.*, p. 72.

<sup>404</sup> *Ibidem*, p. 82.

modo, también plantea serias dudas sobre el papel de lo digital como tecnología liberadora. En el ámbito que nos ocupa, en concreto, supone que haya formatos de imagen que queden huérfanos, es decir, que estén conservados, pero que no se puedan abrir o leer:

Esta profusión de formatos de archivos sin procesar no solo sobrecarga la creación de software sino que es muy probable que dificulte el acceso a las imágenes en el futuro. (...) En el tiempo de vida relativamente corto de la fotografía digital, es algo que ya ha ocurrido. Kodak era el nombre líder de la fotografía electrónica durante los años noventa, pero a medida que ha ido reduciéndose su fortuna y ha ido evolucionando la tecnología, los fabricantes han dejado de admitir algunos de los formatos de archivo más antiguos de Kodak. Ahora hay imágenes Kodak huérfanas a las que sólo se puede acceder a través de equipos obsoletos que tienen que seguir funcionando para dicho fin<sup>405</sup>.

Como vemos esto ya está pasando y, previsiblemente, estas situaciones serán cada vez más comunes en el futuro.

Por último, y casi a modo de curiosidad, aportamos el dato de la existencia de un espacio único en España: el Museo de Historia de la Computación<sup>406</sup>. Se trata de un centro que conserva centenares de ordenadores obsoletos y otros dispositivos relacionados con la informática que ya no se encuentran en uso. La colección continúa aumentando debido a que los dispositivos tecnológicos obsoletos pertenecen a una categoría que no para de crecer y a que recibe numerosas donaciones de particulares. El museo abrió sus puertas en la ciudad de Cáceres en el año 2017, cerrando a finales de 2020, para trasladarse a la localidad cacereña de Majadas de Tiétar al no poder ampliar la superficie de exposición en la capital<sup>407</sup>.

---

<sup>405</sup> *Ibidem*, pp. 72-73.

<sup>406</sup> <https://museohc.com/>

<sup>407</sup> Redacción: “El Museo de Historia de la Computación deja Cáceres y se va a Majadas de Tiétar”, *Hoy* (en línea), 26 septiembre 2020. Recuperado de <https://www.hoy.es/caceres/museo-historia-computacion-20200926000459-ntvo.html?ref=https:%2F%2Fwww.hoy.es%2Fcaceres%2Fmuseo-historia-computacion-20200926000459-ntvo.html> (última consulta: 8 de marzo de 2021).



### 3.4. Fotografía y pintura

La fotografía es el reportaje, el resto es pintura.

Christian Boltanski<sup>408</sup>

Ya hemos hablado anteriormente de la relación entre pintura y fotografía, por ejemplo, cuando tratamos la problemática consideración artística de la imagen fotográfica. Ahora, en cambio, vamos a hablar de cómo se han relacionado pintura y fotografía entre sí, una historia de contaminaciones y negaciones por igual. Como hemos podido comprobar con anterioridad, la relación de la fotografía con el ámbito artístico siempre ha sido problemática; aunque desde sus inicios se la ha comparado constantemente con la pintura, paradójicamente no empezó a ser aceptada hasta mucho tiempo después en el mundo del arte. El pictorialismo fue la primera aproximación clara y decidida de la fotografía a la esfera de las artes mayores, en concreto a la pintura. Esta corriente, no obstante, con el paso del tiempo ha ido perdiendo adeptos y ha pasado a la historia con una cierta mala fama (quizá injustificada) debido a la actitud mimética respecto a la estética pictórica. Posteriormente, fue la pintura la que en ocasiones imitó la estética de la fotografía, concretamente durante el auge de las tendencias ligadas al pop y, de manera más acentuada, en la obra de los pintores hiperrealistas. Desde entonces se producen viajes de ida y vuelta con notable frecuencia. La permanencia de la imagen fotográfica en el discurso del arte contemporáneo se fundamenta en su simbiosis con otros medios; a su evidente deuda con el imaginario de la historia de la pintura se unen el collage, la presentación instalativa o su hibridación directa con la propia pintura. Por lo tanto, podríamos decir que la imagen fotográfica en el seno del arte contemporáneo se encuentra en un cruce de caminos. Esto es así no solamente por los múltiples usos que se ha dado a la imagen fotográfica, si no por la multiplicidad

---

<sup>408</sup> Christian Boltanski citado en Fontcuberta, Joan: “Cuando el arte engulle a la fotografía”, *Lápiz*, 60, 1989, p. 25.

de variaciones, hibridaciones y transfiguraciones a las que ha sido sometida con fines artísticos. Si bien, el reportaje periodístico, por ejemplo, tiene unas características específicas dentro del mundo de la imagen, la fotografía que se produce en el seno del arte es mucho más amplia, a la vez que ambigua.

Como estamos empezando a ver, la relación entre pintura y fotografía es compleja, simbiótica y está llena de paradojas. Además, la aparición de la imagen digital trae consigo nuevos matices a la relación, como tendremos oportunidad de comprobar. Si nos retrotraemos a los inicios de la fijación de imágenes de la cámara oscura por medios químicos, veremos cómo la sociedad occidental quedó conmocionada al conocer el daguerrotipo: tras siglos buscando la capacidad de reproducir la realidad tan fielmente como fuera posible, ahora se podía conseguir, y además de manera prácticamente automática. La imagen fotográfica, no obstante, llevaba siglos gestándose mediante la simbiosis de arte y ciencia en la práctica de artistas que utilizaban la cámara oscura como herramienta en su trabajo artístico. Tras un largo periodo en el que la fotografía se volvía tremendamente popular y la pintura buscaba su propio camino (ahora alejándose de la fotografía -abstracción, autorreferencialidad-, ahora acercándose a ella -hibridación, hiperrealismo-), la puesta en práctica de técnicas digitales parece haber unido ambos mundos en cierta medida, apareciendo teorías que afirman que lo digital remite directamente a lo pictórico, ya que en ambos casos la imagen se construye mediante capas superpuestas y cada uno de los pequeños elementos que la forman es susceptible de ser modificado manualmente.

Sin embargo, la cuestión de si fotografía (ya sea química o digital) y pintura son similares (cuando no directamente lo mismo, como afirma Boltanski en la cita introductoria) o cosas radicalmente distintas parece no tener una respuesta unitaria, deberíamos estudiar, prácticamente, cada caso para poder opinar de manera individual más que global, ya que por cada argumento a favor encontramos otro en contra. Probablemente lo que ocurre es que, al igual que con la fotografía química y la imagen digital, hablamos de dos medios con su propia especificidad individual, pero íntimamente relacionados. En la obra de Philippe Dubois “El acto fotográfico

y otros ensayos” encontramos ejemplos de esta relación esquizoide; mientras que el autor francés sitúa el nacimiento de ambas disciplinas en el mismo punto (cuando “se comenzó a delimitar el contorno de la sombra humana”, citando a Plinio<sup>409</sup>), también nos advierte de que formalmente son cosas distintas:

Ante todo, hay que observar esos granos, esos cristales, esos puntos no forman, como por ejemplo en la pintura, la ‘tela de fondo’ *sobre* la cual vendrán a añadirse, depositarse, inscribirse, los signos propiamente pictóricos (la pintura, los pigmentos, los barnices...). El efecto de textura granular de la fotografía es de un orden muy diferente: aquí los granos no definen el *soporte*, son la *materia misma* de la imagen, la substancia propia *en y por* la cual la representación tendrá que revelarse y fijarse<sup>410</sup>.

Pero, como decimos, por cada argumento que nos incita a pensar en la confraternización entre pintura y fotografía encontramos otro que nos lleva a pensar en la dirección opuesta. Según algunos puntos de vista la fotografía se opone a la pintura por la automatización en la obtención de imágenes:

La intención subyacente a los aparatos es la de emancipar al ser humano del trabajo; los aparatos fueron concebidos para realizar el trabajo humano, p. ej., la cámara se ideó para emancipar al ser humano de la necesidad de manejar un pincel<sup>411</sup>.

Pero, lo que terminó ocurriendo fue que para la pintura la aparición de la fotografía supuso “un reto”, debido a que “obligaba a la pintura a explorar vías expresivas alternativas”<sup>412</sup>. Es bien conocido que la exploración de esas vías alternativas desembocó en las llamadas vanguardias, pero la fotografía también ha sondeado otros terrenos más allá de su espacio natural. La búsqueda de experimentación en fotografía en ocasiones pasa por, paradójicamente, volver a sus orígenes más puros. Nos referimos, por ejemplo, a los quimigramas: imágenes producidas mediante productos fotosensibles, pero sin cámara ni negativo. Las particularidades de esta

---

<sup>409</sup> Dubois, Philippe: *Op. cit.*, pp. 109-113.

<sup>410</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>411</sup> Flusser, Vilém: *Una filosofía...* *Op. cit.*, p. 69.

<sup>412</sup> Gubern, Román: *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 42.

clase de imágenes hacen que estén íntimamente ligadas con la materialidad e incluso con la gestualidad, algo propio de cierto tipo de pintura más que de la fotografía (fig. 51).



Fig. 51. Fanny Béguély: Sin título, 2015, quimigrama sobre Papel Kodabrome, 24 x 18 cm. Ejemplar único. Colección privada.



También es necesario destacar el papel de la luz en los quimigramas, y no solo porque esta hace reaccionar a determinados productos químicos, sino porque puede utilizarse como un material más dentro del proceso creativo del quimigrama, modulándose y manipulándose en favor de los intereses de el/la artista:

Si éste se expone a una fuente lumínica antes de, o durante el proceso creativo, e incluso las características de la fuente lumínica, como intensidad, duración, ángulo, etc., son factores que afectan de un modo real al resultado final. Dentro del quimigrama, la luz también se puede aplicar de un modo muy versátil y creativo, lo que también afectará directamente al resultado final. Este hecho permite a esta técnica ampliar sus posibilidades de creación<sup>413</sup>.

Un aspecto que equipara en cierta medida pintura y fotografía es la negación del carácter reproducible que posibilita el medio fotográfico mediante la creación de obras únicas. Es el caso de los quimigramas, pero también el de la fotografía experimental de, por ejemplo, la artista Luisa Rojo, acostumbrada a intervenir en sus imágenes fotográficas (rasgando la emulsión con un cúter, por ejemplo)<sup>414</sup>.

Decíamos que la exploración de vías alternativas en fotografía a veces pasa por una vuelta a los orígenes, y este también es el caso de las imágenes en negativo de gran formato tomadas por la artista Vera Lutter (Fig. 23) en habitaciones convertidas en cámaras oscuras. Lutter no solo no positiva sus imágenes, sino que también las presenta como obras únicas<sup>415</sup>, renunciando explícitamente a la posibilidad de reproducción fotográfica y acercando esta, en cierta medida, al espíritu de la pintura. La cámara oscura es, además, una herramienta que ha centrado una parte importante del debate sobre los puntos de contacto entre pintura y fotografía, como veremos a continuación.

---

<sup>413</sup> Ramos Molina, Antonio Luis: *La magia de la química fotográfica: "El Quimigrama". Conceptos, técnicas y procedimientos del quimigrama en la expresión artística* (tesis doctoral), Granada, Universidad de Granada, 2017, p. 169.

<sup>414</sup> Carabias Álvaro, Mónica: "Fotografía experimental en España. La obra de Luisa Rojo, intervención y abstracción", *Arte, Individuo y Sociedad*, 24 (2), 2012, pp. 241-242. DOI: [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2012.v24.n2.39028](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2012.v24.n2.39028)

<sup>415</sup> Belcove, Julie: "Vera Lutter and the art of camera obscura", *Financial Times* (en línea), 11 de mayo de 2018. Recuperado de <https://www.ft.com/content/589a6bd2-4cca-11e8-97e4-13afc22d86d4> (última consulta: 11 de noviembre de 2019).

El proceso físico sobre el que se fundamenta la cámara oscura es conocido por el ser humano al menos desde la época de Aristóteles (384 a. de C. – 322 a. de C.), ya que, según muchas fuentes, fue el primero en describir cómo se podía ver un eclipse parcial proyectado en el suelo a través de un pequeño agujero<sup>416</sup>. Sin embargo, otras fuentes sitúan en la China en el siglo V a. de C. las primeras referencias al fenómeno físico de la proyección natural de imágenes a través de un estenopo, concretamente en boca del filósofo Mo Ti<sup>417</sup>, llegando a decirse que fue el primero en dibujar una imagen proyectada por este fenómeno<sup>418</sup>. Debemos apuntar que, en realidad, es posible que esta manifestación natural sea conocida prácticamente desde siempre, puesto que se produce, por ejemplo, cuando el círculo solar se proyecta en el suelo a través de pequeños agujeros que se crean en el follaje de los árboles (fig. 52).



Fig. 52. Abelardo Morell: *Shadows During Solar Eclipse*, 1994, fotografía química, sin datos de la medida.

---

<sup>416</sup> Frutos Esteban, Francisco Javier: *Los ecos de una lámpara maravillosa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, p. 90.

<sup>417</sup> H. Hammond, John: *The Camera Obscura. A Chronicle*, Bristol, Adam Hilger Ltd., 1981, p. 1.

<sup>418</sup> Gustavson, Todd: *Op. cit.*, p. 4.

También hay teorías que apuntan que podría haber constancia del fenómeno desde el paleolítico, al proyectarse imágenes del exterior en el interior de las cuevas y tiendas (a través de pequeños orificios en las pieles de animales que se usaban para ello). Las imágenes de animales invertidos pintados en el interior de algunas cuevas habitadas en este periodo habría sido el desencadenante de esta teoría<sup>419</sup>.

Pero, no es hasta el Renacimiento cuando este conocimiento comienza a ser perfeccionado y utilizado con fines prácticos. Algo que no es casual, ya que en esta época se dan una serie de factores que favorecieron el uso de estas y otras herramientas basadas en principios físicos o científicos, lo que supone un cambio de mentalidad respecto a la época inmediatamente anterior (la posteriormente llamada Edad Media), dominada intelectualmente por principios basados exclusivamente en la religión y las tradiciones. En el Renacimiento “las normas de la tradición medieval, de orden espiritualista, serán sustituidos por un racionalismo que tiene sus raíces en la arquitectura”<sup>420</sup>. El desarrollo de la perspectiva matemática en esta época es fruto tanto de la recuperación de ideas y conocimientos clásicos como de ese ambiente propicio a la investigación. Tanto la perspectiva como la cámara oscura se deben al interés que se despertó entonces por conocer mejor el mundo y por poder representarlo fielmente.

Decíamos que la cámara oscura ha centrado una parte del debate entre pintura y fotografía, porque se ha afirmado en varias ocasiones que esta herramienta fue utilizada en la práctica pictórica por parte de algunos artistas entre los siglos XV y XIX. La afirmación, en principio, es un tanto polémica, puesto que, desde determinados puntos de vista, supondría la automatización de una práctica enteramente manual y rodeada de un aura de genialidad sobrenatural. Ya hemos tratado, en el apartado dedicado al arte y la fotografía, la cuestión de si la supuesta automatización de la producción de imágenes es una característica que resta artisticidad, llegando a la conclusión (al menos por nuestra parte) de que esta es una

---

<sup>419</sup> Fraga López, Fernando: *La captación de la imagen en la pintura de Caravaggio* (tesis doctoral), A Coruña, Universidade Da Coruña, 2013, p. 193.

<sup>420</sup> Sgarbi, Vittorio: “El renacimiento italiano”, en Giuseppe Agostini (Ed.), *Historia universal del arte*, León, Everest, 1988, p. 223.

postura conservadora que no contempla el resto de factores que intervienen en el proceso de creación de una imagen.

De entre quienes han hablado del tema quizá sea el artista inglés David Hockney quien ha logrado una mayor repercusión. El pintor aparcó la creación artística y centró sus esfuerzos durante dos años en la investigación para alumbrar un libro (“El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros”, publicado en 2001) cuya tesis principal es sencilla de expresar: muchos pintores entre los siglos XV y XIX utilizaron herramientas ópticas en la ejecución de sus obras, más allá de los pocos casos ampliamente aceptados, como Vermeer o Canaletto. Los principales dispositivos supuestamente utilizados serían la cámara oscura estenopeica, la cámara oscura con lente y la cámara clara o lúcida. El desarrollo cronológico de estos usos que plantea Hockney es el siguiente: entre 1420-1430 habría comenzado a utilizarse la cámara oscura sin lente<sup>421</sup>, muy probablemente en Flandes alrededor de 1430<sup>422</sup> (entre otras cosas por el salto casi inmediato del hieratismo característico de la pintura anterior al siglo XV a un realismo casi fotográfico), después (en torno a 1600) habrían empezado a colocarse lentes en los estenopos de las cámaras, ganando las imágenes proyectadas en nitidez. A partir de esta época también se comienza a representar gestos y expresiones fugaces en las personas retratadas y un acentuado claroscuro, características ambas de la pintura barroca y que Hockney relaciona con el uso de la cámara oscura. Por último, la cámara clara o cámara lúcida (inventada -y patentada- por William Hyde Wollaston en 1806<sup>423</sup>) se incorporó a este repertorio técnico en el siglo XIX. Si bien, las afirmaciones del pintor inglés son plausibles, no son concluyentes, y ahí es donde hay quien decide creer y quien decide dudar.

El punto de partida de Hockney fue la observación minuciosa de unos dibujos de Ingres; le intrigaba su pequeño tamaño y su sorprendente realismo, casi fotográfico, lo que le llevó a investigar acerca de su método de realización. Tenía sospechas de

---

<sup>421</sup> Hockney, David: *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Destino, 2001, p. 67.

<sup>422</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>423</sup> Kemp, Martin: *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, Madrid, Akal, 2000, p. 214.



que Ingres podía haber utilizado alguna clase de herramienta en la ejecución de aquellos dibujos. Sus suposiciones se basaban en la similitud que pudo apreciar entre los trazos del pintor francés y los de algunas obras de Andy Warhol que Hockney conocía y sabía que habían sido realizadas utilizando un proyector<sup>424</sup>. Lo cierto es que, sabemos por otras fuentes que Warhol, a comienzos de la década de 1960 y antes de empezar a usar la serigrafía, pintaba a mano sus ya característicos motivos (como las latas de sopa Campbell) a partir de una diapositiva en blanco y negro proyectada sobre la tela<sup>425</sup>. Según Hockney, las líneas de las obras de ambos no reflejan vacilación alguna, están “hechas con rapidez, de una vez, como calcando”<sup>426</sup>, no pareciéndose a las de un dibujo construido sin el sustento de una proyección. Esta deducción supuso el comienzo de todo. Lo cierto es que si se ha hecho ambas cosas (calcar o proyectar y dibujar a pulso) no resulta tan difícil detectar diferencias en el trazo, cuando uno dibuja a pulso comete errores, traza líneas de dirección y de encaje que luego son borradas. En una pintura se pueden tapar añadiendo pintura encima, pero en un dibujo (como en el caso de Ingres) es más difícil hacer desaparecer del todo esos errores, arrepentimientos y líneas auxiliares.

Hockney divide su investigación en dos partes: por un lado, lo que ha denominado “la prueba visual”, reproducciones de pinturas que toma como ejemplo para, advirtiendo de determinados detalles, sustentar su teoría, y, por otro, “la prueba textual”, una recopilación de una serie de escritos de diversas épocas y autorías que reafirman lo expuesto en la prueba visual (más unos extractos de la correspondencia que Hockney mantuvo al respecto con especialistas como Martin Kemp). Entre los ejemplos que pone Hockney, este habla de “las limitaciones de la imagen óptica”, al contraponer la visión “monocular” (es decir, óptica) de una cesta de frutas de Caravaggio (1596) frente a la visión “binocular” (humana) de unas manzanas de Cézanne (1877-1878). Si se observan ambas imágenes a escasa distancia se apreciará más nítidamente la de Caravaggio, mientras que cuanto más

---

<sup>424</sup> Hockney, David: *Op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>425</sup> Quaranta, Domenico: “Las obras maestras”, en varios autores, *Warhol*, Madrid, Unidad Editorial, 2006, p. 70.

<sup>426</sup> Hockney, David: *Op. cit.*, p. 133.

nos alejemos está se perderá, al contrario que la imagen de Cézanne<sup>427</sup>, en una extraña paradoja de la imagen manual frente a la imagen técnica. También pone ejemplos de algunos errores de perspectiva en objetos y patrones geométricos en, por ejemplo, manteles; fallos que no concordarían con el acabado casi fotográfico de esas pinturas y que se deberían a que, en realidad, serían un collage de varias proyecciones<sup>428</sup>. Estas distorsiones también se darían en representaciones de la figura humana, con ejemplos de cabezas u otros miembros desproporcionados respecto al resto del cuerpo. Esta clase de errores también se podrían haber producido si la superficie proyectante (en este caso el cuadro que se está pintando) no es totalmente paralela al lado de la cámara por el cual entra la luz. Sirva como ejemplo extremo de esta clase de deformaciones la anamorfosis (imagen ilegible vista de frente que tan solo cobra sentido cuando es vista de manera oblicua), ya que, si queremos realizar una imagen de este tipo mediante una proyección, debemos hacer precisamente eso: situar la superficie proyectante de manera oblicua a la fuente de luz.

La tesis de Hockney es polémica porque se puede entender como una manera de desmontar la genialidad de algunos artistas clásicos, algo que en realidad no hace, es más, insiste en la idea de que no es tan fácil dibujar y pintar una imagen proyectada. Él, pintor de reconocida trayectoria, experimentó con dispositivos varios como, la cámara lúcida y la cámara oscura, y nos habla en el libro de que su uso no es tan sencillo como pueda parecer, y avisa: “la óptica no hace marcas, solo produce una imagen”<sup>429</sup>. Los mismos argumentos que sirvieron para validar la imagen fotográfica como obra de arte de pleno derecho servirían también para consensuar que si los artistas “clásicos” utilizaron herramientas técnicas, la grandeza de sus obras no debería verse mermada ni un ápice. La cámara oscura y otros dispositivos ópticos deberían ser vistos como útiles científicos al servicio de la creatividad y el buen hacer de los/as artistas:

---

<sup>427</sup> *Ibidem*, pp. 188-189.

<sup>428</sup> En la proyección de una cámara oscura, al igual que en una fotografía, hay zonas enfocadas y zonas desenfocadas, por lo que para dibujar una zona relativamente grande es posible que hubiera que mover o bien el objeto proyectado o bien la superficie sobre la que se proyecta, lo que puede dar lugar a estos errores.

<sup>429</sup> Hockney, David: *Op. cit.*, p. 131.

Y sería así –y solo así, es decir, como instrumento auxiliar de trabajo científico antes que artístico- como este viejo dispositivo pasaría a integrarse en el taller del artista (*artifex pictor*): desde Leonardo, hasta Reynolds o Delacroix en el siglo XIX, por citar solo los dos extremos más notables del uso de la cámara fotográfica como instrumento científico al servicio del artista<sup>430</sup>.

Leonardo es, de hecho, uno de los nombres que se cita cuando se trata el tema, y se hace porque dejó por escrito (mediante texto e imagen -fig. 53-) el funcionamiento de la cámara oscura y su posible aplicación:

Supongamos que ABCDE son los objetos iluminados por el sol, y OR el frente de la cámara oscura donde está el orificio NM. Supongamos que ST sea el papel que capta los rayos de las imágenes de estos objetos y los vuelve al revés, porque al ser los rayos rectos, A en el lado derecho se convierte en K en el izquierdo y E del izquierdo se convierte en F en el derecho<sup>431</sup>.

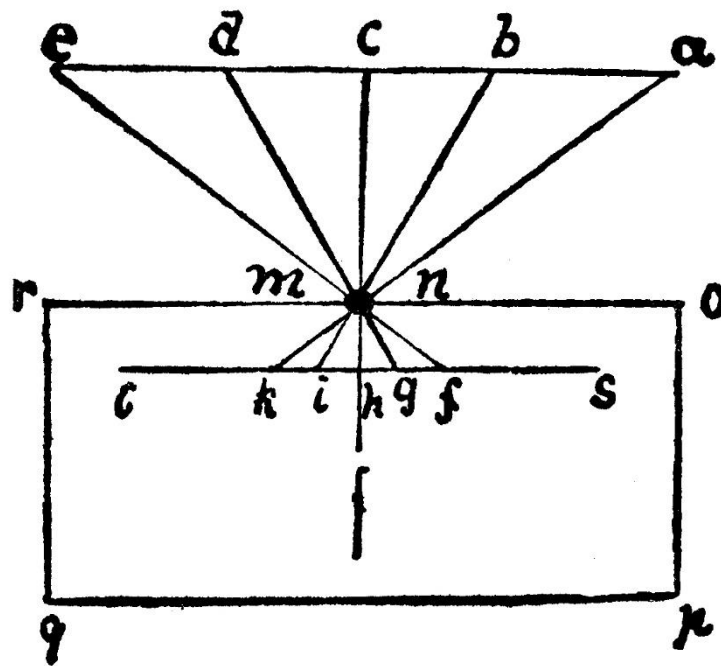


Fig. 53. Leonardo da Vinci: Esquema de una cámara oscura.

<sup>430</sup> Coronado e Hijón, Diego: *Op. cit.*, p. 159.

<sup>431</sup> Da Vinci, Leonardo: *Op. cit.*, p. 17

No tenemos evidencias literales e irrefutables de que Leonardo u otros artistas incluidos en “El conocimiento secreto” utilizaran la cámara oscura en sus obras (de hecho, ese ha sido el principal argumento para tratar de desmentir a David Hockney), aunque, conociendo el espíritu científico e innovador de Leonardo, nos inclinamos a pensar que, como mínimo, realizó alguna prueba con ella. Del mismo modo, algunos tratados clásicos de la pintura, como “Arte de la pintura” de Francisco Pacheco o “El museo pictórico y escala óptica” de Antonio Palomino, hacen referencia a instrumentos ópticos como herramientas auxiliares. Es decir, lo que tenemos son indicios que apuntan en la dirección del uso de instrumentos ópticos por parte de algunos artistas, pero no la certeza. Sin embargo, que esos mismos artistas no expresaran de manera explícita el uso de estas herramientas no implica que no lo hicieran realmente, es más, también cabe la posibilidad de que la documentación que hipotéticamente podría atestiguarlo no haya llegado hasta la actualidad. Martin Kemp, en la introducción de su libro “La ciencia del arte”, dice que cuando se habla del uso que hacen los artistas de procedimientos técnicos y científicos es habitual que “se tienda a no incluir a los artistas de los que no existen datos escritos, a menos que sus obras declaren tan obviamente sus intenciones ‘científicas’ que no se les pueda ignorar legítimamente”<sup>432</sup>. No solo eso, cabe la posibilidad de que los artistas no quisieran que trascendiera su “conocimiento secreto”, tal y como ocurrió con los impresionistas:

La escasa mención que recibe la fotografía en las notas y cartas de los impresionistas no implica necesariamente que no la utilizaran. Más aún, el silencio puede ser muy significativo, si tenemos en cuenta el desarrollo experimentado por la fotografía como arte y la correspondiente hostilidad que sentían los artistas hacia ella. Estos consideraron oportuno ocultar el hecho de que usaban material fotográfico o se dejaban influir por él<sup>433</sup>.

Si bien es cierto que una buena investigación debe cimentarse en datos fidedignos, no podemos dejar de apreciar ciertos prejuicios es los planteamientos negacionistas:

---

<sup>432</sup> Kemp, Martin: *Op. cit.*, p. 15.

<sup>433</sup> Scharf, Aaron: *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 175.

Generalmente, los historiadores del arte se han resistido a aceptar esto, probablemente, porque no les parecía digno de sus artistas favoritos el recurrir a lo que se ha considerado una forma de fraude. Hay dos objeciones fundamentales a este prejuicio moderno: en primer lugar, que la destreza en la construcción y manejo de aparatos ópticos estaba muy bien considerada en la época que tratamos; y, en segundo lugar, que el uso de la cámara no anula de ninguna manera la importancia del trabajo<sup>434</sup>.

Esto enlaza con la sentencia de Hockney que hemos citado recientemente (“la óptica no hace marcas, solo produce una imagen”), y tenemos constancia de dos ejemplos, nombres sobradamente conocidos en la historia de la fotografía, de usos de dispositivos ópticos en la creación manual de imágenes con desiguales resultados:

Sir John Herschel (...) obtuvo muy buenos resultados durante muchos años con su cámara lúcida. No cabe duda que le ayudó su experiencia en el manejo de aparatos ópticos, así como su evidente destreza manual y su ingenio artístico. (...) Los descorazonadores esfuerzos de W. H. Fox Talbot, como él mismo reconoce, demuestran que el uso de la cámara lúcida no garantizaba una imagen perfecta. Si Fox Talbot hubiera tenido la habilidad de su amigo, o la de su esposa, Constance, no hubiera tenido la necesidad de fijar la imagen con productos químicos, inventando así la fotografía<sup>435</sup>.

Esto demostraría dos cosas: por un lado, que los dispositivos ópticos no crean grandes obras de arte por sí solos y, por otro, confirma la ya de por sí evidente relación entre estos dispositivos y la fotografía. La relación de la cámara oscura es más directa, pero la cámara lúcida, “aunque no tenga gran cosa que ver con la cámara oscura, también funciona según la misma lógica indicial, porque, como la otra, es un medio óptico de obtener imágenes por copia directa”<sup>436</sup>, aunque, de forma manual. En este sentido, según Dubois, “la *dimensión química*” es “la que

---

<sup>434</sup> Kemp, Martin: *Op. cit.*, p. 210.

<sup>435</sup> Kemp, Martin: *Op. cit.*, p. 215.

<sup>436</sup> Dubois, Philippe: *Op. cit.*, p. 122.

diferenciaba ontológicamente la foto de la pintura”<sup>437</sup>, aunque estos dispositivos relacionan íntimamente ambas disciplinas. Sin embargo, para Hockney, pintura y fotografía (química) no se encuentran tan lejos, ni son medios antagónicos, es más, se diría que difieren en el método de construcción de la imagen, pero en ambos casos se trata de un proceso de registro. Continuando con su teoría del dibujo y la pintura usando dispositivos ópticos, lo que habría ocurrido sería que “la mano dentro de la cámara había sido reemplazada por productos químicos”<sup>438</sup>. Este reemplazo del que habla Hockney se ejemplifica en la persona de Louis Daguerre, el cual era pintor y dibujante, y (al igual que Herschel y Talbot) utilizó la cámara oscura para sus obras antes de empezar a investigar acerca de la fotografía<sup>439</sup>, buscando una “pintura automática sin intervención manual”<sup>440</sup>.

Existen otras investigaciones, tanto anteriores como posteriores a la publicación del libro de David Hockney, que caminan en la misma dirección: el acabado “fotográfico” de algunas pinturas gracias al uso de la cámara oscura por parte de sus autores. Vamos a reseñar aquí dos estudios distintos pero complementarios centrados en la célebre obra de Velázquez “Las Meninas”. En primer lugar, citaremos “Anatomía de «Las Meninas»: realidad, ciencia y arquitectura”, del historiador John F. Moffitt, publicado en el Boletín del Museo del Prado en 1986<sup>441</sup>. En él, apoyándose en unas notas de Antonio Palomino sobre la gestación del cuadro, en planos del Alcázar de Madrid (el espacio que alberga la escena es una de sus habitaciones y destruido por un incendio en el año 1734) y en dibujos realizados *ad hoc* por el ingeniero Terry L. Fox, además de en documentación de archivo, Moffitt plantea así la cuestión:

la reproducción por Velázquez de estos espacios ahora mensurables y de los objetos es tan *precisa*, que hace suponer el empleo por el pintor de un aparato de copia mecánica, como la cámara oscura, de otro modo, tan documentada fidelidad para

---

<sup>437</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>438</sup> Hockney, David: *Op. cit.*, p. 228.

<sup>439</sup> Varios autores: *Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*, Colonia, Taschen, 2010, p. 40.

<sup>440</sup> Costa, Joan & Fontcuberta, Joan: *Foto – Diseño*, Barcelona, CEAC, 1988, p. 27.

<sup>441</sup> Este artículo, como advierte el propio autor al comienzo del mismo, es un resumen de otras publicaciones anteriores.

elementos arquitectónicos conocidos sería físicamente imposible. De cualquier forma, esta precisión no tiene nada que ver con el “Realismo” del siglo XIX; por el contrario, debe ser entendida como la expresión de las nuevas “bases científicas” de la pintura Barroca y representa una extensión “modernizada” de la prestigiosa ciencia del Renacimiento en matemáticas, geometría y perspectiva, en su aplicación estrictamente artística<sup>442</sup>.

Moffitt, al final del artículo, abre la puerta a la posibilidad de estudiar la cuestión con medios digitales<sup>443</sup>, entonces apenas desarrollados. Y este es el punto de partida del segundo estudio al que nos vamos a referir. Se trata de “*Las Meninas*, Velázquez y la cámara oscura”, una investigación publicada en 2020 por el profesor de la Universidad Politécnica de Cataluña Miguel Usandizaga y que llega a una conclusión similar, pero por medios distintos y planteando un camino diferente en lo que se refiere a la realización del cuadro, aunque sin excluir a la cámara oscura de la ecuación. Para desarrollar su investigación, Usandizaga ha comparado el cuadro del Prado con otro de menor tamaño (142 x 125 cm.), que se conserva en Kingston Lacy (condado de Dorset, Reino Unido), y que es considerado una copia del de Velázquez, realizado por Juan Bautista Martínez del Mazo. Según Usandizaga, el cuadro de Kingston Lacy no es ni una copia ni un boceto (algo que sostiene Matías Díaz Padrón), y ni es solo de Velázquez ni solamente de Martínez del Mazo; sería de ambos, y lo denomina el “negativo pictórico”<sup>444</sup> del cuadro del Prado. La investigación de Miguel Usandizaga puede resumirse de la siguiente forma: Velázquez habría pintado, en ambos casos, la arquitectura en primer lugar y con ayuda de la cámara oscura, mientras que las figuras las habría añadido con posterioridad. Esto sería así en ambos cuadros, con la salvedad de que Martínez del Mazo habría copiado “a ojo”<sup>445</sup> las figuras del grande (el del Prado, realizadas por Velázquez) en el pequeño, con el fin de poder sacarle más rendimiento (en este caso

---

<sup>442</sup> Moffitt, John F.: “Anatomía de «Las Meninas»: realidad, ciencia y arquitectura”, *Boletín del Museo del Prado*, tomo 7, 1986, pp. 174-175. Disponible en <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/anatomia-de-las-Meninas-realidad-ciencia-y/08831b47-002e-41c5-9419-0dc0d4ee1059> (última consulta: 11 de febrero de 2021).

<sup>443</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>444</sup> Usandizaga, Miguel: “*Las Meninas*, Velázquez y la cámara oscura”, *Papeles DPACO 02*, 2020, p. 4. Recuperado de <http://www.etsav.upc.edu/cadopdpaco/dpaco02/pres02.html> (última consulta: 11 de febrero de 2020).

<sup>445</sup> *Ibidem*, p. 31.

crematístico) al “negativo pictórico”. La parte arquitectónica habría sido pintada por Velázquez en un espacio anexo al que se representa en el cuadro conocido como “Torre Dorada” (fig. 54), y que coincidiría con el punto de vista del espectador.

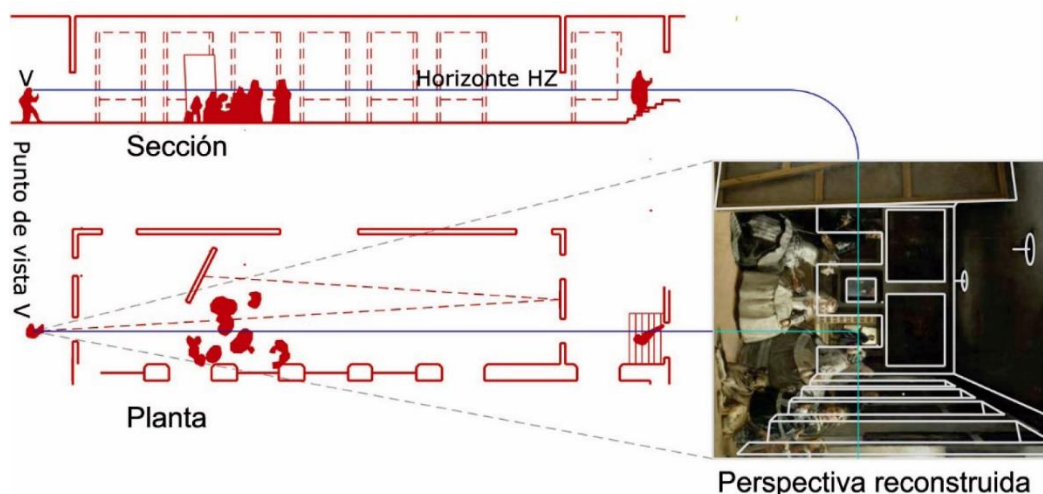


Fig. 54. Dibujo en planta, sección y perspectiva reconstruida que muestran el punto de vista y la distribución de los personajes representados en el cuadro en escenario real. Planta y sección de Terry L. Fox para John F. Moffitt y perspectiva reconstruida de Miguel Usandizaga.

Moffitt ya dijo que “las Meninas” se pintaron en la Torre Dorada<sup>446</sup>, pero Usandizaga asegura que lo que se pintó ahí fue el cuadro de Kingston Lacy y no el del Prado, básicamente porque el segundo no cabía por las puertas de dicho espacio. Además, el cuadro de Kingston Lacy habría sido pintado dentro de una cámara oscura situada en ese espacio. Entre otras cosas, Usandizaga se basa en que, como también había dicho Moffitt (en la cita de su artículo que hemos reproducido recientemente), la representación de la arquitectura en el cuadro es milimétrica y sin la ayuda de la proyección, al ser un cuadro tan grande (318 x 276 cm.), el punto de vista de Velázquez mientras realizaba una parte de la imagen u otra habría variado lo suficiente como para que se notara en la imagen. El uso de la cámara oscura por parte de Velázquez no habría terminado ahí, puesto que, según Usandizaga, el pintor habría invertido su funcionamiento, convirtiéndola en un proyector (iluminando el espacio de la Torre Dorada con el cuadro pequeño dentro

<sup>446</sup> Moffitt, John F.: *Op. cit.*, p. 176, concretamente la planta y el alzado de Terry L. Fox.



y oscureciendo el espacio representado en la obra -conocido como Galería del Cuarto Bajo del Príncipe-), de tal forma, que la imagen del cuadro pequeño se viera en la tela virgen del grande (de aquí el término “negativo pictórico”). Usandizaga nos brinda esta teoría y, como buen arquitecto, nos la ilustra en el espacio (fig. 55).

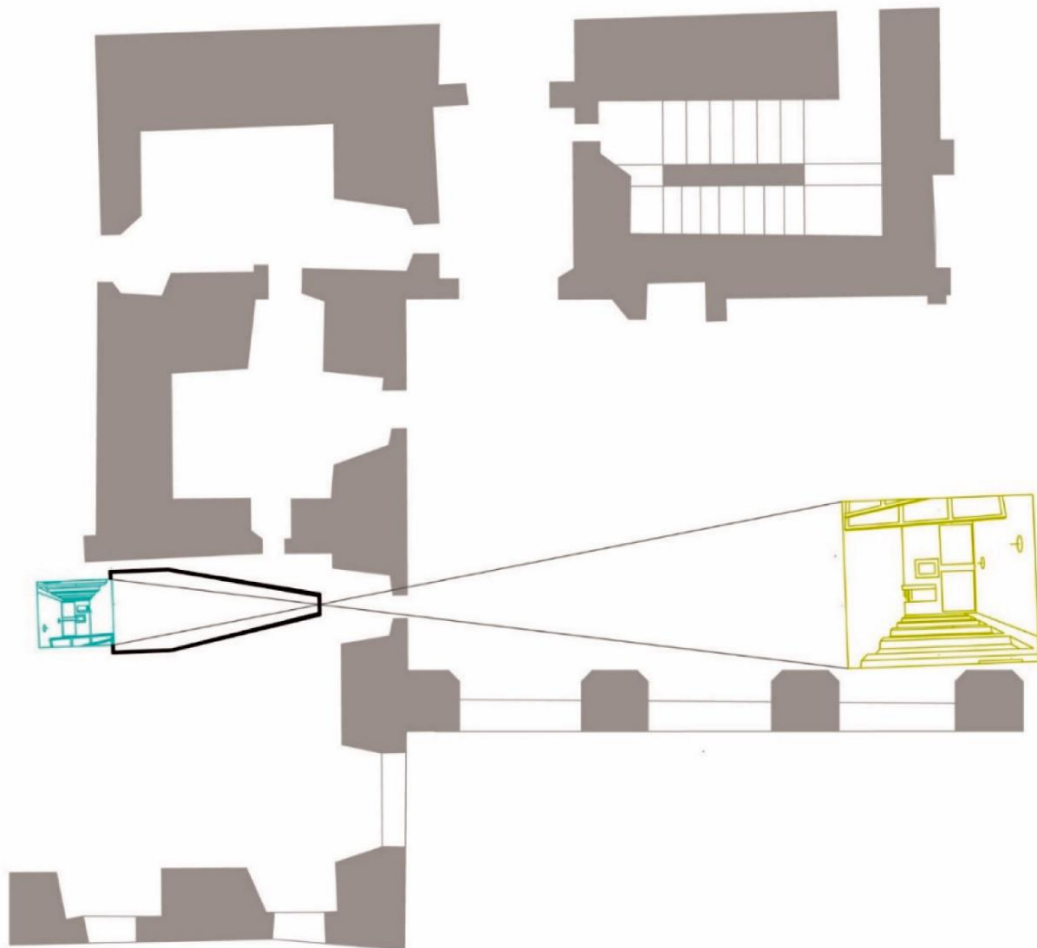


Fig. 55. Dibujo en planta de Miguel Usandizaga que muestra cómo el cuadro de Kingston Lacy habría sido utilizado para proyectarse en el cuadro del Prado mediante una cámara oscura situada en la Torre Dorada del Alcázar de Madrid. El dibujo originalmente fue publicado girado 90° a la izquierda.

El profesor de la Universidad Politécnica de Cataluña se refiere a la cámara oscura proyectando la imagen de un cuadro sobre una tela (la futura obra) como “proyector de opacos”<sup>447</sup>. Este dispositivo (en realidad descendiente de la cámara oscura

<sup>447</sup> Usandizaga, Miguel: *Op. cit.*, pp. 27-28.

alimentado por energía eléctrica), como su propio nombre indica, es utilizado para aumentar imágenes contenidas en soportes opacos (papel, tela, madera, etc.) y es un instrumento similar al proyector de transparencias, aunque ambos se diferenciarían, obviamente, en la naturaleza del soporte (en este último caso, imágenes sobre base transparente, principalmente fotocopias o imágenes impresas sobre acetato). Los proyectores, tanto de opacos como de transparencias, han sido utilizados durante el siglo XX en actividades docentes y en la práctica artística (en la elaboración de pinturas murales y pintura de caballete), aunque este segundo uso suele ocultarse por los mismos motivos por los que ha pasado generalmente desapercibido cualquier uso de instrumentos ópticos con fines artísticos. Actualmente todavía se pueden encontrar estos proyectores, aunque su uso es minoritario, utilizándose de manera general los proyectores digitales para las mismas funciones.

Desconocemos si la hipótesis de Usandizaga es cierta o no (en realidad nadie lo sabe), aunque nos parece tanto interesante como plausible. Esta posibilidad, de ser cierta, añadiría otra capa de complejidad y, al mismo tiempo, de artificio, a esta obra ya de por sí enmarañada. Además, este juego de proyecciones encaja a la perfección en el arte barroco, tan dado al ilusionismo y a los trampantojos.

También debemos decir que ya teníamos noticias por otras fuentes de que la cámara oscura podía funcionar de manera reversible, es decir, como cámara fotográfica y como proyector de opacos (por ello, entre otras cosas, damos credibilidad a la tesis de Usandizaga):

es sabido que el mismo tipo de aparato que servía para *captar* imágenes y luego pintarlas también servía para *proyectar* sobre una pantalla imágenes previamente pintadas o dibujadas. Toma y difusión ya estaban ligadas, transitaban por la misma `caja`, que así hacía las veces de bloque transformador, de cambiador<sup>448</sup>.

---

<sup>448</sup> Dubois, Philippe: *Op. cit.*, p. 120.

En cambio, no compartimos la tesis de que el uso de la cámara oscura es una trampa, entre otras cosas, porque esta es una herramienta que solo cobra sentido en las manos de un/a artista y porque su utilización también instruye a quien la utiliza y posibilita un amplio conocimiento sobre la representación del entorno. En este sentido (y en concordancia con Martin Kemp): “Queremos resaltar que este hipotético método no sirve para obtener una imagen mecánica, o sin matiz racional, pues requiere una serie controlada de opciones estéticas en cada fase”<sup>449</sup>.

Apenas hemos mencionado hasta ahora a los artistas sobre cuya obra hay un mayor consenso (aunque no pleno) en torno al uso de la cámara oscura, que son Antonio Canal, conocido como Canaletto, y Johannes Vermeer.

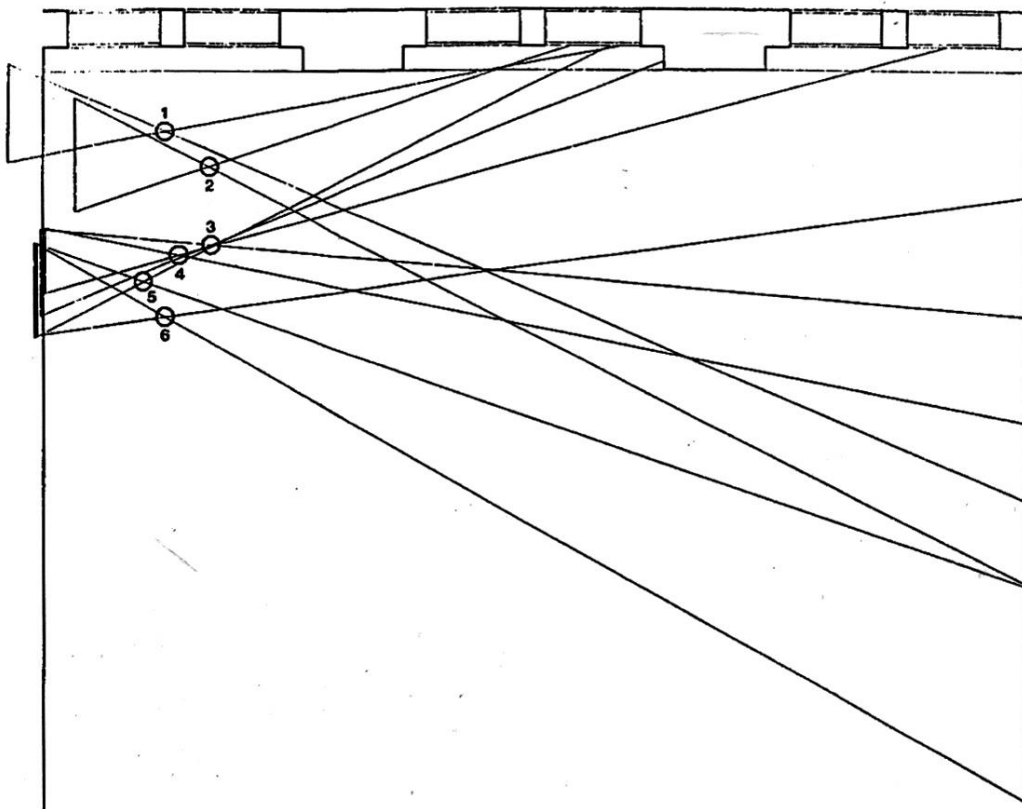


Fig. 56. Philip Steadman: Plano de la habitación representada en algunas obras de Vermeer. Los números indican el punto de vista de 6 de estos cuadros: *Mujer y dos hombres* (1), *El vaso de vino* (2), *Mujer escribiendo una carta* (3), *Mujer de pie junto a una espineta* (4), *La lección de música* (5) y *El concierto* (6).

<sup>449</sup> Kemp, Martin: *Op. cit.*, p. 210.

Sobre el pintor holandés mostramos el plano de la habitación que se representa en al menos seis de sus obras realizado por Philip Steadman (fig. 56). En él, a partir del punto de vista de cada cuadro, si se prolongan las pirámides visuales hacia la pared opuesta, hasta que las bases de los triángulos igualan el ancho de las obras de Vermeer, cuatro de ellas coinciden casi perfectamente con la pared, es decir, podría haber habido una cámara oscura en esa parte de la habitación, que habría proyectado imágenes sobre superficies colocadas en la pared. “Esta correspondencia parece demasiado cercana como para ser una coincidencia”<sup>450</sup>. No obstante, ya decíamos que no existe un consenso pleno, ni en el caso de Vermeer ni en el de Canaletto. De este último se dice que:

pintaba con gran emoción por el detalle minucioso y sus estampas venecianas siguen asombrando por la facilidad con que podrían convertirse en planos arquitectónicos. Pero lo que muestran sus cuadros no siempre corresponde a la realidad. Muchas veces pintaba de memoria, basándose en antiguos croquis. Y su dominio de la perspectiva llegó a tal punto que se permitió experimentar con imágenes panorámicas (...) que desafiaban las leyes ópticas<sup>451</sup>.

Sin embargo, según Martin Kemp, precisamente son esas mismas imágenes panorámicas las que delatan el uso de la cámara oscura, ya que serían un conjunto de “instantáneas” sucesivas, y apunta la posibilidad de que fueran hechas con una cámara tipo tienda<sup>452</sup>, que habría permitido girar el punto de entrada de luz, alcanzando una visión de 360° (figs. 58 y 59). De Canaletto también existen testimonios escritos de sus coetáneos que revelarían el uso de herramientas ópticas, así como su dominio de la máquina y la corrección de sus errores, en concreto se conserva este de Antonio María Zanetti:

*il Canal* enseñó el uso correcto de la *camera ottica*; y también el modo de entender los errores que se cometen cuando los pintores siguen demasiado fielmente los dictados de la perspectiva, y más aún de la perspectiva aérea, como aparecen a

---

<sup>450</sup> Kemp, Martin: *Op. cit.*

<sup>451</sup> González, Enric: “Una exposición desmonta los tópicos sobre Canaletto”, *El País*, 18 de marzo de 2005, p. 33.

<sup>452</sup> Kemp, Martin: *Op. cit.*, p. 211.

menudo en la propia cámara, y no saben cómo corregirlos cuando la precisión científica contradice el sentido común. Los que estén iniciados en este arte comprenderán lo que quiero decir<sup>453</sup>.

La relación entre pintura y fotografía a través de la cámara oscura se evidencia, por el lado de la pintura, en lo descrito en las últimas páginas, mientras que por el lado de la fotografía lo hace en la obra de artistas como Richard Learoyd, Abelardo Morell o la ya mencionada Vera Lutter. Richard Learoyd (de quien se pudo ver una exposición en sala Bárbara de Braganza de Madrid en 2020 y en la sala Casa Garriga Nogués de Barcelona en 2019 -ambos centros propiedad de la Fundación MAPFRE-) es conocido por realizar sus fotografías con cámaras oscuras que él mismo construye. Su obra, que ha sido descrita como “la fotografía pintada”<sup>454</sup>, también se caracteriza porque, en su mayoría, se trata de tomas fotográficas que son ejemplares únicos. Los temas que aborda (retrato, paisaje y bodegón) y la forma en la que lo hace ha producido que su trabajo fotográfico sea relacionado con la tradición pictórica y, aunque él lo niega<sup>455</sup>, es difícil no establecer dicha relación. Del mismo modo, también ha querido distanciarse de la imagen digital, no solo por su forma de trabajo, sino también porque considera que su método de producción es opuesto al de la fotografía digital, puesto que esta, según Learoyd, se basa prácticamente en la edición posterior, mientras que en sus fotografías todo el trabajo se realiza de manera previa al disparo, después solo revela la imagen, no hay edición<sup>456</sup>.

Abelardo Morell (fig. 57) es otro de los artistas en cuyo trabajo la cámara oscura es un elemento fundamental, pero de una forma distinta a como hemos visto hasta

---

<sup>453</sup> *Ibidem*. Originalmente en J. G. Links: *Canaletto and his Patrons*, Londres, Elek, 1977, p. 59.

<sup>454</sup> López Iglesias, Javier: “La fotografía “pintada” de Richard Learoyd”, *Hoy es Arte* (en línea), 1 de marzo de 2020. Recuperado de [https://www.hoyesarte.com/evento/la-fotografia-pintada-de-richard-learoyd/?utm\\_source=Boletin\\_20200219\\_2155&utm\\_medium=boletin&utm\\_campaign=boletin](https://www.hoyesarte.com/evento/la-fotografia-pintada-de-richard-learoyd/?utm_source=Boletin_20200219_2155&utm_medium=boletin&utm_campaign=boletin) (última consulta: 17 de febrero de 2020).

<sup>455</sup> Arsic, Jelena: “Richard Learoyd: «La gente ha elegido la imagen como un modo de comunicación sobre sus vidas y así es como se relaciona con sus amigos»”, *Jot Down* (en línea), junio de 2019. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2019/06/richard-learoyd-la-gente-ha-elegido-la-imagen-como-un-modo-de-comunicacion-sobre-sus-vidas-y-asi-es-como-se-relaciona-con-sus-amigos/> (última consulta: 17 de febrero de 2020).

<sup>456</sup> *Ibidem*.

ahora, ya que, en su caso, convierte habitaciones en cámaras oscuras para fotografiar la proyección del exterior que se produce dentro del habitáculo. Morell sitúa su cámara cerca del punto por donde entra la luz en la habitación, de esta forma, la toma resultante registra la representación del exterior combinada con el mobiliario y los elementos del interior del espacio. En algunas ocasiones la proyección aparece tal cual se genera en el interior de la cámara oscura, es decir, invertida vertical y horizontalmente, en otras, gracias a un sistema de espejos, la imagen del exterior se ve tal cual es.



Fig. 57. Abelardo Morell: *Camera Obscura: Image of the Grand Canal Looking West Toward the Accademia Bridge in Palazzo Room Under Construction, Venice, 2007*, impresión fotográfica de pigmentos, 76,2 x 101,6 cm., edición de 8 ejemplares.

Abelardo Morell comenzó registrando las proyecciones de sus cámaras oscuras con fotografía química a comienzos de la década de 1990. Tras varios años fotografiando distintos lugares del mundo y perfeccionando su técnica, en torno a 2010, introdujo dos cambios en su método: comenzó a trabajar con fotografía digital (principalmente

con el fin de acortar los largos tiempos de exposición necesarios para registrar las imágenes que se proyectan en una cámara oscura) y construyó una cámara oscura portátil, similar a una tienda de campaña<sup>457</sup>. Esta última cuestión surgió cuando Morell recibió el encargo de realizar fotografías en el Parque Nacional Big Bend, en el oeste de Texas, un lugar desértico y remoto, sin estructuras arquitectónicas en las que instalar una cámara oscura<sup>458</sup>. Fue entonces cuando el artista, junto con un ayudante, desarrolló una cámara oscura mediante una carpa con el dispositivo de captación en la parte superior junto a un espejo que proyecta la imagen en el suelo, y es esta imagen proyectada en el suelo lo que fotografía Morell (fig. 58), fundiéndose en una sola toma la proyección de la cámara oscura con la superficie sobre la que se proyecta. Se trata de una construcción similar a las cámaras oscuras portátiles, que ya se utilizaban siglos atrás y que fueron muy utilizadas por pintores y dibujantes paisajistas durante el siglo XIX (fig. 59).

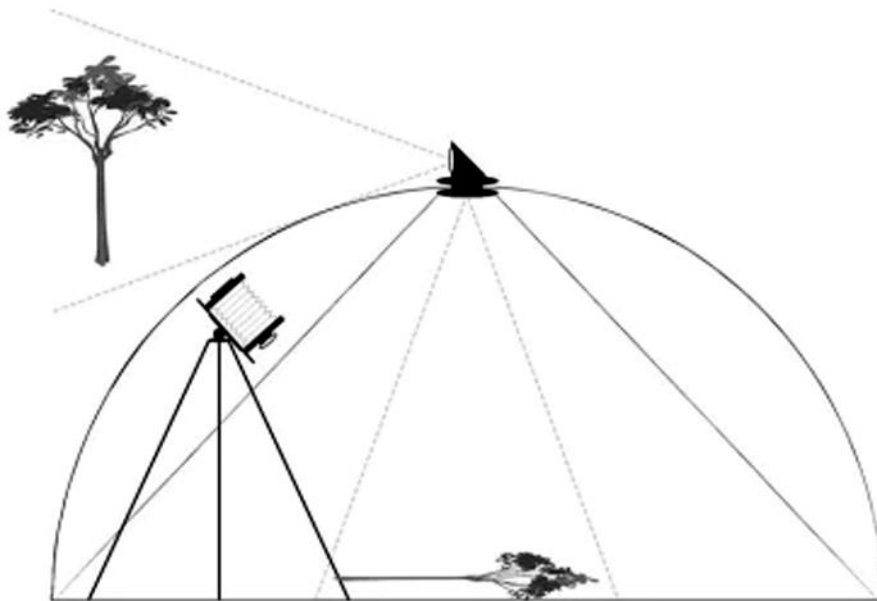


Fig. 58. Esquema que recrea la cámara oscura de tienda utilizada por Abelardo Morell.

---

<sup>457</sup> Waterman, Jill: “Abelardo Morell Considers the World Through a Pinhole”, *B&H Photo Video* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.bhphotovideo.com/explora/photography/features/abelardo-morell-considers-the-world-through-a-pinhole> (última consulta: 18 de febrero de 2020).

<sup>458</sup> *Ibidem*.

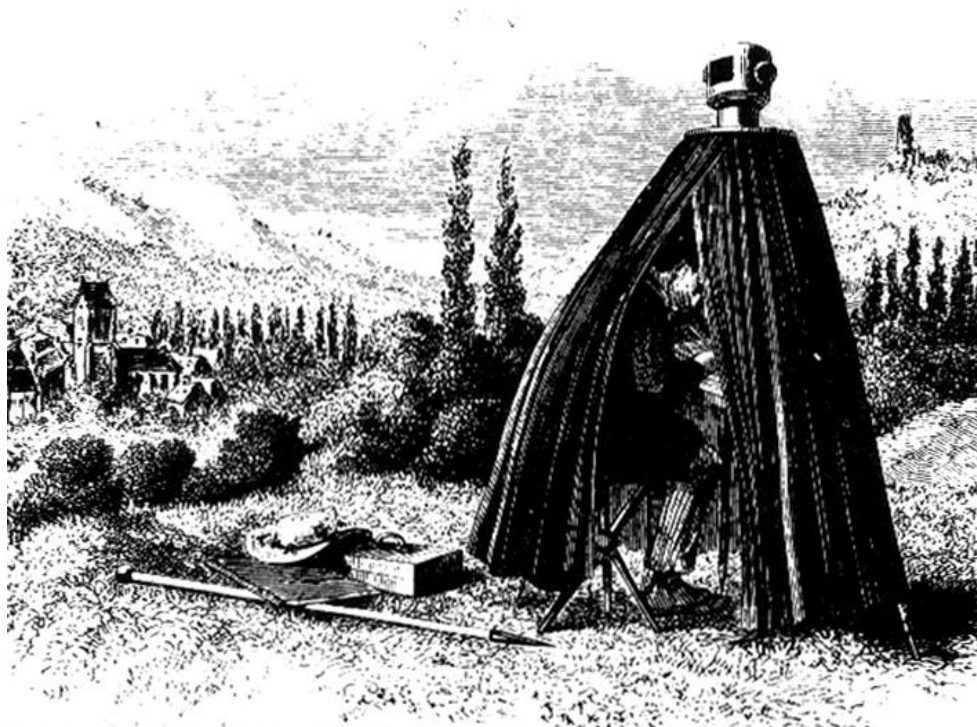


Fig. 59. Ilustración que recrea a un dibujante utilizando una cámara oscura de tienda.

Pero no es esta la única relación entre Morell y la pintura de paisaje del siglo XIX, ya que ha realizado series, como “After Monet” (2015-16) y “After Constable” (2017), en las que recorrió los lugares que estos pintores reflejaron en sus obras para registrarlos con su cámara-tienda. Además, la combinación de los paisajes con la superficie sobre la que se proyecta la imagen (el suelo, con tierra, piedras, vegetación, etc.) otorga a la obra de Morell un carácter pictórico.

Vamos a dejar de lado la unión entre pintura y fotografía a través de la cámara oscura para abordar la relación entre ambas disciplinas a través de la imagen digital. En este sentido, David Hockney reflexiona: “Sabemos que la llegada de la fotografía química tuvo un profundo impacto en la pintura, que provocó una revolución contra la imagen óptica (impresionismo, cubismo). Ahora hay una nueva revolución tecnológica en la realización de imágenes ¿Qué efecto tendrá?<sup>459</sup>; y él mismo se responde: “El periodo de la fotografía ha concluido: la cámara está

---

<sup>459</sup> Hockney, David: *Op. cit.*, p. 183.



volviendo a la mano (donde comenzó) con ayuda del ordenador. Esto afectará a todas las imágenes”<sup>460</sup>. Y es que, aunque pueda parecer lo contrario, una imagen producida por medios informáticos quizá no sea tan diferente de otra de carácter estrictamente manual. En cierto sentido, las dos son manuales, puesto que en la formación de ambas interviene la mano del ser humano, incluso en el caso de imágenes o formas autogeneradas por sistemas digitales, ya que estas, en realidad, se forman por mandato de una persona. En este sentido, Joan Fontcuberta, en su libro “La cámara de pandora. La fotografi@ después de la fotografía”, pone sobre la mesa una interesante teoría:

su carácter de mosaico compuesto por unidades gráficas que pueden ser operadas individualmente, nos remite al estatuto de la pintura o al de la escritura. (...) Puede afirmarse, pues, que en lo esencial, imagen pictórica e imagen digital son idénticas. Varía el *modus operandi* técnico, el utillaje, los aparatos, pero, repito, su naturaleza estructural es la misma. La convergencia de ambos sistemas invita a pensar que en el devenir de las imágenes la evolución lógica hubiese sido pasar de la pintura a infografismo. (...) Según ese esquema, la fotografía aparece como un accidente histórico<sup>461</sup>.

Según Fontcuberta, entonces, la producción de imágenes, aunque tiende a tecnificarse más con el paso del tiempo, con lo digital vuelve en cierta medida a la mano, al dígito, tras el paréntesis de la cámara fotográfica. Este punto de vista complejiza en un grado más las relaciones entre pintura, fotografía e imagen digital. Por lo tanto, pintura (e imagen digital) y fotografía serían medios bien diferenciados, porque en esta última “una escena se proyectaba global y automáticamente sobre toda la superficie a la vez”<sup>462</sup>. Del mismo modo, Víctor del Río también incide en las similitudes entre la imagen digital y la pictórica:

La pintura se ha descrito en la tradición por el ejercicio de la veladura y por la lógica de las capas. El secreto de la pintura residía en un saber de las superposiciones y las transparencias. Su esencia era un modo de “poner” la materia

---

<sup>460</sup> *Ibidem*, p. 228.

<sup>461</sup> Fontcuberta, Joan: *La cámara... op. cit.*, p. 62.

<sup>462</sup> *Ibidem*.

sobre el lienzo en una sucesión de planos. Tanto Photoshop como otros programas similares se basan en un sistema de capas y canales en los que es posible componer y descomponer la imagen<sup>463</sup>.

Del mismo modo, el lenguaje de las herramientas de Photoshop nos remite en muchos casos a la pintura, ya que además de las capas podemos encontrar lienzo, pinceles, bote de pintura o ajustes de color entre otras. Esto nos podría llevar a pensar hasta qué punto este programa puede estar pensado para crear imágenes y no tanto para editar fotografías.

Sin embargo, mientras la imagen digital no se materialice en ningún soporte físico siempre existirá una diferencia fundamental entre esta y la pintura, y es la materialidad:

Una imagen digital de una pintura al óleo siempre será una representación, no un objeto real. Un cuadro real es un misterio insondable, como cualquier objeto real. Una pintura al óleo cambia con el tiempo; aparecen grietas en su superficie. Tiene textura, olor, un sentido de presencia e historia<sup>464</sup>.

La presencia física de los objetos (ya sean una pintura o una fotografía en soporte papel) hace que estén expuestos a los elementos y al deterioro, algo de lo que parecen exentas las imágenes digitales, pero esto, lejos de ser algo negativo, puede ser visto como lo contrario: “Las fotografías, cuando se ajan, ensucian, manchan, resquebrajan y palidecen, conservan un buen aspecto; a menudo mejoran”<sup>465</sup>. Las imágenes digitales, por lo tanto, también están exentas de esa atractiva pátina que proporciona el paso del tiempo.

Lo cierto es que la imagen digital ha provocado un cierto renacimiento del pictorialismo, en lo que podríamos llamar neopictorialismo o pictorialismo digital:

---

<sup>463</sup> Del Río, Víctor: *Op. cit.*, p. 136.

<sup>464</sup> Lanier, Jaron: *Contra el rebaño digital. Un manifiesto*, Barcelona, Debate, 2011, p. 172.

<sup>465</sup> Sontag, Susan: *Op. cit.*, p. 117.

la fotografía digital sigue encorsetada en la fotografía analógica y eso representa el gran desquite del pictorialismo. Porque en ese ajuste de cuentas con el destino se han cambiado las tornas: hoy toda foto es ineludiblemente pictorialista. El pictorialismo digital inunda el mercado de la imagen<sup>466</sup>.

Recordemos que el pictorialismo del siglo XIX y comienzos del XX es un movimiento muy denostado un siglo después, principalmente por negar la especificidad del medio fotográfico, disfrazando la imagen obtenida mecánicamente bajo una estética pictórica o dibujística. Sin embargo, paradójicamente, el hiperrealismo o realismo fotográfico no tiene esa mala fama, cuando en realidad es algo similar, aunque invirtiendo los términos: pintura disfrazada de fotografía.

Ambos movimientos (pictorialismo e hiperrealismo) tienen algunos puntos en común, y uno de ellos probablemente sea que los dos tienen más profundidad e interés de lo que pueda parecer a primera vista. Recurrimos a declaraciones del pintor Richard Estes (fig. 60) para ilustrar la cuestión:

P.- ¿Por qué la pintura y no la fotografía?

R.- Para mí **la fotografía no es ningún reto mientras que la pintura sí: es mi refugio, una parcela de libertad conquistada con mucho esfuerzo.** Utilizo la fotografía como herramienta para realizar mis cuadros, luego las desecho<sup>467</sup>.

Aunque no podemos dejar de advertir que no estamos de acuerdo con el papel preponderante que otorga al “esfuerzo” (entendemos que manual), sí que nos resulta interesante, por el contrario, su posicionamiento respecto a la fotografía y su importancia en el proceso creativo:

---

<sup>466</sup> Fontcuberta, Joan: *La cámara... op. cit.*, p. 188.

<sup>467</sup> Santillana, Silvia: “Richard Estes: ‘Si tengo que elegir entre un Vermeer y un Warhol elijo el primero’”, *El Cultural* (en línea), 24 octubre, 2017. Recuperado de <https://elcultural.com/Richard-Estes-Si-tengo-que-elegir-entre-un-Vermeer-y-un-Warhol-elijo-el-primero> (última consulta: 21 de enero de 2021).

P.- La fotografía ha cambiado mucho a lo largo de sus más de cincuenta años dedicado al arte. Con un solo clic podemos tener acceso a Internet con millones de imágenes, por ejemplo, realizadas por satélite en cualquier parte del mundo. ¿Las utiliza?

R.- Nunca las he utilizado ni las utilizaré. Eso sería muy fácil casi como hacer trampas: las fotografías tengo que hacerlas yo. Me gusta estar en ese proceso previo a la obra. **En todo este tiempo he realizado imágenes con muchas cámaras, también con el móvil, pero no me gusta el resultado.** Era más complicado antes con la fotografía analógica. Mi antigua cámara de 4x5 sólo permitían hacer diez fotografías como mucho, eran muy grandes y aparatosas, por eso no he tenido problemas en pasarme al digital. Precisamente, en el MoMA tienen una de mis obras, *Double Self-Portrait* (1976), donde se me ve con uno de esos aparatos.



Fig. 60. Richard Estes: *Double Self-Portrait*, 1976, óleo sobre tela, 60,8 x 91,5 cm. Colección The Museum of Modern Art, New York.

Se ha dicho en ocasiones que las obras de Estes están llenas de citas a la historia del arte, y nosotros vemos aquí una a “Las Meninas” de Velázquez, por el particular

juego de espejos y el autorretrato del artista. Según la crítica, su intención es demostrar que la pintura es superior a la fotografía y, a veces, parece conseguirlo (en sus cuadros hay “brillos y reflejos inalcanzables incluso hoy por la fotografía digital”<sup>468</sup>), pero, su empeño

es traicionado cada vez que se reproduce alguna de sus pinturas: entonces, la enorme variedad de recursos que apoyan ese enunciado [la superioridad de la pintura] es asimilada en la imagen fotográfica hasta hacerla indistinguible de una *captura* más de la “realidad”<sup>469</sup>.

Esta última cita constata otra paradoja más de las varias que rodean la relación entre pintura y fotografía. Volviendo al pictorialismo, este “Emerge en una época contradictoria, durante el cambio de siglo, donde la razón coexistía con la emoción, al igual que la era industrial era vivida con una cierta nostalgia del hacer manual”<sup>470</sup>. No obstante, este es uno de los primeros movimientos que abordó la fotografía de manera explícitamente artística, sin embargo:

Para muchos el pictorialismo representa un retroceso en la concepción de la fotografía porque se le acusa de intentar crear lo que ya realiza otro medio, el de la pintura, con un medio diferente, que poseía otras cualidades y que por lo tanto eran despreciadas. Esta situación puede extrapolarse a cómo la informática sigue viviendo en algunos momentos una especie de necesidad de crear imágenes que evoquen a aquellas que pueden realizarse mediante métodos fotográficos o pictóricos, algo que en ocasiones puede ser muy beneficioso por la mejora de las cualidades de la imagen, pero que en otros casos supone una disminución en la calidad y concepción de aquella<sup>471</sup>.

La concepción de la disminución en la calidad de las imágenes creadas por medios informáticos ha variado notablemente en los últimos años, pasando de ser consideradas cutres al mayor de los prestigios:

---

<sup>468</sup> De la Villa, Rocío: “Richard Estes, pintura contra fotografía”, *El Cultural*, 28 de junio de 2007, p. 34.

<sup>469</sup> *Ibidem*.

<sup>470</sup> Meseguer, Rosell: *Op. cit.*, p. 89.

<sup>471</sup> *Ibidem*, p. 90.

A principios de la década de los noventa, imágenes excesivamente pixeladas no eran aún aceptables para ser impresas en periódicos o utilizadas en informativos televisivos, por ser consideradas de escasa «calidad». Poco a poco, sin embargo, la imagen fuertemente comprimida o de muy poca resolución fue ganando prestigio, llegando a contar con el mayor de los respetos para los medios informativos, siendo percibida incluso como más «real», más cargada de autenticidad o «verdad» que las nítidas imágenes de alta resolución de los fotoperiodistas profesionales<sup>472</sup>.

Tal y como señala Juan Martín Prada, procesos como la compresión de imágenes digitales para aligerar su peso y facilitar su circulación están “cargados de interés para las prácticas artísticas”<sup>473</sup>, y se ejemplifica en la obra de artistas como Thomas Ruff, más concretamente en su serie “jpegs” (Fig. 61). En estos trabajos el artista no utilizó cámara, descargó de internet imágenes digitales de baja resolución y las imprimió a escala monumental. Ruff comenzó la serie con imágenes de los ataques terroristas del 11 de septiembre y abarca paisajes, escenas de guerra, así como catástrofes naturales y provocadas por el hombre.

Precisamente por los trabajos de artistas como Thomas Ruff surge, en los años ochenta, el término “neopictorialismo”, y lo hace “para designar un tipo de fotografía que recupera la actitud narrativa y presenta un interés renovado por la manipulación técnica en el proceso y en la copia”<sup>474</sup>. Richard Prince (fig. 34) es otro artista relacionado con esta corriente, principalmente por sus imágenes de vaqueros apropiadas de la publicidad de una conocida marca de tabaco:

“Liberados de la servidumbre de vender cigarrillos, los vaqueros se convirtieron en un puro mito, y la visión de grano grueso de su honesta labor en la vasta pradera apareció igual de sublime que cualquier pintura paisajística”<sup>475</sup>.

---

<sup>472</sup> Martín Prada, Juan: El ver... *Op. cit.*, p. 100.

<sup>473</sup> *Ibidem*.

<sup>474</sup> Bravo, Laura: *Op. cit.*, p. 16.

<sup>475</sup> L. E. (Lutz Eitel): “Richard Prince”, en Hans Werner Holzwarth (ed.), *Art Now vol. 4*, Colonia, Taschen, 2013, p. 340.



Fig. 61. Thomas Ruff: *jpeg msh01*, 2004, impresión cromogénica en color, 276,2 × 188 cm.  
Colección The Museum of Modern Art, New York.

No obstante, este nuevo pictorialismo, como el antiguo, también tiene sus detractores:

La nueva ortodoxia vanguardista -definida por una nutrida legión de improvisados críticos, comisarios, expertos y marchantes- propone una suerte de neopictorialismo, más sofisticado y barroco que el anterior, pero igualmente deudor de la vieja reivindicación victoriana de la fotografía como objeto artístico (...), de idéntico complejo de inferioridad respecto a la pintura, y de la misma falta de humildad de sus autores. Un neopictorialismo nacido de la mixtificación postmoderna y de la deshumanización de la sociedad postindustrial, que supuso la desaparición de todos los resortes de resistencia e insumisión ante el poder, el final de las utopías éticas, la destitución de los viejos valores de solidaridad, con la coartada de un desarrollismo económico que impulsaría el mercado de un arte suntuario y complaciente, en el que -al fin- estaría presente la fotografía<sup>476</sup>.

Pero, a pesar de todo, creemos que el pictorialismo, en cualquiera de sus encarnaciones, ha producido obras interesantes. También ha generado obras redundantes o prescindibles, pero eso ha ocurrido con todos los movimientos artísticos. Terminamos con otro artista al que vamos a etiquetar de neopictorialista, el ya mencionado Miroslav Tichý (fig. 45), que “retocaba las fotos con lápiz y les añadía marcos hechos a mano, creando un estilo ubicado en algún lugar entre la fotografía y el dibujo”<sup>477</sup>. Ya hemos hablado brevemente de la azarosa vida de Tichý, una existencia muy particular que alumbró una obra tremendamente especial:

Sus fotografías, que revelaba descuidadamente en su chabola, tienen un aspecto borroso, a veces sobrepuestas, con rayaduras, impresas sobre papeles rasgados a mano, enmarcadas en ocasiones con simples cartones coloreados. Son características que lo ligan a lo pictórico. Tienen el encanto y el embrujo de lo imperfecto, de lo manual<sup>478</sup>.

---

<sup>476</sup> López Mondéjar, Publio: *Op. cit.*

<sup>477</sup> Ivorypress: Miroslav Tichý, *Ivorypress* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.ivorypress.com/es/artista/miroslav-tichy/> (última consulta: 21 de enero de 2021).

<sup>478</sup> Jarque, Fietta: *Op. cit.*



## **4. CAPITULO IV: ARTISTAS Y PRÁCTICAS**

#### **4.1. Notas sobre fotografía en España I (1939-1999)**

Si bien es cierto que resulta difícil deslindar el medio fotográfico del resto de disciplinas artísticas en el contexto actual de hibridación y globalización, creemos necesario redactar estas notas sobre la fotografía en España en las últimas décadas porque, como ya vimos en el apartado dedicado a la relación entre el arte y la fotografía (y en el inmediatamente anterior a este en el que nos encontramos, el dedicado a las conexiones entre pintura y fotografía), este medio posee unas características específicas que lo hacen diferente, no menos artístico (como se ha dicho en muchas ocasiones), pero sí diferente. Del mismo modo, creemos necesario retrotraernos a lo sucedido décadas atrás para poder conocer de dónde venimos y cómo se han sentado las bases de la situación actual. Vamos a intentar, en la medida de lo posible, evitar hablar ahora de autores/as concretos/as (ya que lo haremos enteramente durante el resto del capítulo) y centrarnos en los demás elementos que forman el contexto de la fotografía española de las últimas décadas.

En España la difusión del arte y de la fotografía siempre ha sido irregular, aunque, desde la década 1980, este medio ha tenido una relevancia creciente. En el mundo del arte, en general, existe un cierto consenso acerca de que en esa década se normaliza definitivamente el estatuto de la fotografía en el ámbito de las artes plásticas, aunque fuera a costa de perder parte de su especificidad como medio. Es decir, para que la fotografía fuera considerada como arte tenía que parecer arte, ya fuera aumentando los formatos, elaborando narrativas no lineales o realizando montajes espectaculares. La tecnología digital y los autores emergentes han abierto nuevos caminos que se unen a los que ya existen, formando una realidad rica y compleja.

A pesar de la escasa relevancia internacional de la que adolecen la mayoría de los artistas españoles, el poco peso de las galerías españolas en el mercado global y la escasa predisposición de muchas instituciones nacionales a realizar proyectos serios y a largo plazo, lo cierto es que, en este país, se puede encontrar una realidad muy rica y variada. En España existen artistas con un trabajo de la talla de cualquiera de

sus homólogos/as internacionales, por mucho que gocen de un prestigio mucho menor y, aunque si bien este es un problema profundo y endémico del arte español, no es motivo para dejar de estudiar y analizar nuestra realidad cultural (más bien al contrario).

Del mismo modo, se puede constatar un importante avance en cuanto a las infraestructuras necesarias para un óptimo desarrollo de la práctica fotográfica, tales como galerías, museos y escuelas, así como colecciones y ferias. Algo que, no obstante, tampoco resultaba demasiado difícil, puesto que en 1975 (cuando Franco murió y la normalidad democrática comenzaba a regresar) no había prácticamente nada. No obstante, en estos años también ha habido fracasos, ya que hemos asistido a museos que se anuncian y naufragan antes de haber comenzado a construirse (junto a otros ya abiertos, pero con problemas y carencias de todo tipo), ferias especializadas que han desaparecido tras pocas ediciones y galerías que se ven abocadas al cierre por no poder cubrir los gastos mínimos; unos datos necesarios para examinar el contexto en toda su amplitud (que no evitan que el balance general sea positivo) y que analizaremos con más detalle en las próximas páginas.

Decíamos que antes de 1975 no había prácticamente nada en lo que se refiere a fotografía en el contexto cultural español, y vamos a reseñar las escasas iniciativas que se produjeron en las décadas anteriores a esta fecha. Durante la guerra civil (1936-1939) y en los años inmediatamente anteriores hubo una eclosión de las publicaciones con la imagen fotográfica como elemento principal, un auge producido por la polarización política que vivió el país y que culminó en conflicto bélico. En este contexto, la fotografía era claramente utilizada con fines propagandísticos (fig. 62). Este periodo ha sido analizado en varias exposiciones posteriores, entre ellas: “Fotografía pública. Photography in Print. 1919-1939” (del 27 de abril al 29 de junio de 1999 en el Museo Reina Sofía de Madrid), “Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera. 1926-1939” (del 6 de abril al 22 de agosto de 2011 en el Museo Reina Sofía de Madrid) y “Revistas y movimiento obrero. 1926-1939” (del 24 de agosto al 30 de noviembre de 2011 en la Biblioteca y el Centro de Documentación del Museo Reina Sofía de Madrid).



Fig. 62. *Estampas de la guerra. Álbum nº 5: Frentes de Andalucía y Extremadura*, San Sebastián, Editora Nacional, 1939. Colección del autor.

La guerra civil, como no podía ser de otra forma, supuso la destrucción de muchas infraestructuras e iniciativas, así como un elevado coste de vidas, entre ellas la del fotógrafo Nicolás de Lekuona, fallecido en la contienda con tan solo 23 años. Lo destacamos por ser uno de los autores más prometedores de la época y porque “Sus escasos cuatro años de producción forman un testimonio de las vanguardias de los años 30 en España”<sup>479</sup>. Durante el periodo de posguerra, la fotografía, al igual que muchas otras cosas, no es una prioridad. En un ambiente de carencia y precariedad destaca la figura de José Ortiz Echagüe, polifacético autor (ingeniero de formación y primer presidente de SEAT) a quien la situación de ostracismo que vivía España no le impidió conseguir reconocimiento internacional, siendo nombrado Socio de Honor de la Royal Photographic Society de Londres y de la Photographic Society of America<sup>480</sup>. Ortiz Echagüe utilizó mayoritariamente el proceso conocido como “papel al carbón” o simplemente “carbón”, con el que conseguía unas imágenes de estética pictórica y, cuando este desapareció del mercado, comenzó él mismo a fabricarlo<sup>481</sup>, concretamente la variante conocida como Fresson<sup>482</sup> fue la que empezó a producir tras comprar la patente<sup>483</sup>, pero con el nombre de “Carbondir”<sup>484</sup>.

Pero si hablamos de material fotográfico en la posguerra española es ineludible referirse a Valca. La idea detrás de la creación de esta empresa data de 1938, cuando la guerra civil todavía no había terminado, aunque el lugar donde se radicó estaba entonces en zona nacional, en la que ya no había combates (tenía su sede social en Bilbao y su fábrica en la provincia de Burgos) y así seguiría hasta el final del conflicto. Sus impulsores fueron empresarios que habían luchado en el bando franquista y buscaban con este proyecto servir a las acciones militares<sup>485</sup>.

---

<sup>479</sup> LA (Lorna Arroyo): “Nicolás de Lekuona”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 313.

<sup>480</sup> LA (Lorna Arroyo): “José Ortiz Echagüe”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 437.

<sup>481</sup> Sánchez Vigil, Juan Miguel: *Del Daguerrotipo a la Instamatic. Autores, tendencias, instituciones*, Gijón, Trea, 2007, p. 119.

<sup>482</sup> Papel al carbón directo presentado por Théodore Henri Fresson en el año 1900. *Ibidem*, p. 238.

<sup>483</sup> *Ibidem*, p. 292.

<sup>484</sup> *Ibidem*, p. 429.

<sup>485</sup> Balbona, Guillermo: “La historia revelada de Valca”, *El Diario Montañés* (en línea), 1 de septiembre de 2017. Recuperado de <https://www.eldiariomontanes.es/sociedad/historia-revelada-valca-20170901211625-ntvo.html?ref=https:%2F%2Fwww.eldiariomontanes.es%2Fsociedad%2Fhistoria-revelada-valca-20170901211625-ntvo.html> (última consulta: 26 de febrero de 2021).

Valca (cuyo nombre es un acrónimo de Valle del Cadagua, lugar en el que se encontraba la fábrica) se constituyó legalmente en 1940 y fue una empresa que creció de manera constante, hasta que alcanzó su cenit en 1985, tras lo que sufrió un rápido declive, cerrando definitivamente en 1993<sup>486</sup>. Aunque fabricó toda clase de materiales fotoquímicos, destacó por hacerse con un importante hueco en la comercialización de negativos de radiología, con exportaciones (que llegaron a copar más del 60% de la producción) a mercados como los Estados Unidos<sup>487</sup>. Sin embargo, el historiador López Mondéjar minimiza la importancia de las exportaciones de material fotográfico del conjunto de empresas españolas al extranjero, afirmando que estas no llegaron “ni a satisfacer las modestas necesidades de consumo nacional”<sup>488</sup>.

Junto a Valca también deberíamos mencionar a la empresa catalana Certex, aunque esta última, en cambio, se dedicaba a la fabricación de cámaras fotográficas, entre ellas los diferentes modelos de la popular Werlisa. Certex nació en Vic en 1952<sup>489</sup> y detuvo su producción en 1988. Tanto Valca como Certex cumplieron durante décadas la función de suministrar al mercado español (y no solo, como hemos visto con las exportaciones de Valca) productos fotográficos de calidad a precios asequibles, erigiéndose como alternativas reales a las marcas internacionales. Esto fue así durante el periodo de autarquía, pero se extendió más allá, ya que ambas empresas alcanzaron su pico de producción exactamente el mismo año (1985<sup>490</sup>) y su declive comenzó con la entrada de España en la Comunidad Económica Europea en 1986. Esto se debió a que estas empresas no se adaptaron bien a la normativa del nuevo mercado, a la caída de aranceles<sup>491</sup>, además de a nuevos impuestos y

---

<sup>486</sup> *Ibidem*.

<sup>487</sup> Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública: “VALCA. Una empresa vizcaína en el Valle del Kadagua burgalés (I)”, *Patrimonio Industrial Vasco* (en línea), 20 de abril de 2017. Recuperado de <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/actividades/valca-una-empresa-vizcaina-en-el-valle-del-kadagua-burgales-i/> (última consulta: 1 de marzo de 2021).

<sup>488</sup> López Mondéjar, Publio: *Op. cit.*, p. 185.

<sup>489</sup> 120lomo: “Cámaras clásicas españolas, Certex”, *120lomo* (en línea), 14 de septiembre de 2013. Recuperado de <https://www.120lomo.com/historia-fotografia/camaras-clasicas-espanolas-certex/> (última consulta: 1 de marzo de 2021).

<sup>490</sup> 120lomo: “La fábrica Certex, la segunda generación”, *120lomo* (en línea), 9 de febrero de 2014. Recuperado de <https://www.120lomo.com/historia-fotografia/la-fabrica-certex-la-segunda-generacion/> (última consulta: 1 de marzo de 2021).

<sup>491</sup> Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública: “VALCA. Una empresa vizcaína en el Valle del Kadagua burgalés (y II)”, *Patrimonio Industrial Vasco* (en línea), 23 de abril de 2017.



gravámenes de fabricación que acentuaron la falta de competitividad<sup>492</sup>. En cuanto a la producción de cámaras fotográficas en suelo español, antes que Certex hay que citar la existencia de Univex y Matutano, que lo hicieron en plena posguerra, venciendo “dificultades casi insalvables”<sup>493</sup>. Del mismo modo, debemos decir que ya existían algunas empresas de material fotográfico en España antes de la guerra civil que consiguieron subsistir durante la contienda y hasta tiempo después, como Negra Industrial e Infonal (Industria Fotográfica Nacional), esta última con participación de la belga Photo Produits Gevaert<sup>494</sup>.

Ante la ausencia de museos, galerías u otras iniciativas y con el ahogo de la censura, desde la posguerra hasta los años setenta, el protagonismo de la fotografía artística recayó en las asociaciones fotográficas. En estos años “El agrupacionismo tuvo un desarrollo casi epidémico (dada su completa proliferación por todo el país y la repetición de sus cerradas fórmulas de *salón*, *jurado* y *concurso*)”<sup>495</sup>. Al margen de esto, lo más destacable, de manera general, en el ámbito de la imagen fotográfica, quizá sean algunas publicaciones y la actividad de ciertos colectivos que introdujeron aires renovadores en el opresivo ambiente de la cultura del franquismo. En algunos casos se unen ambas cosas (publicaciones y colectivos), como en el de la Agrupación Fotográfica Almeriense, encargada de la edición de la “Revista AFAL”. La agrupación se formó en 1950 y se caracterizó por dejar de lado el pictorialismo todavía imperante en la fotografía española, centrándose en el reportaje social. Algunos de sus integrantes fueron Gabriel Cualladó, Ramón Masats, Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Francisco Ontañón, Carlos Pérez Siquier o Alberto Schommer. La publicación dio comienzo en 1956, editándose 36 números (de manera

---

Recuperado de <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/actividades/valca-una-empresa-vizcaina-en-el-valle-del-kadagua-burgales-ii-sopenano-mena/> (última consulta: 1 de marzo de 2021).

<sup>492</sup> 120lomo: “La fábrica Certex..., *op. cit.*”

<sup>493</sup> López Mondéjar, Publio: *Op. cit.*, p. 184.

<sup>494</sup> Cubero, Ángel: “La industria fotográfica en España: una revisión necesaria de D. Manuel Carrero en el Ateneo de Madrid”, Ángel Cubero (en línea), 24 de septiembre de 2015. Recuperado de <https://angelcubero.tumblr.com/post/129776095982/la-industria-fotogr%C3%A1fica-en-espa%C3%B1a-una-revisi%C3%B3n> (última consulta: 4 de marzo de 2021).

<sup>495</sup> Micó Palero, Jesús: “La creación fotográfica española en el seno de las libertades políticas y la tolerancia ideológica: un camino despejado hacia el progreso cultural”, *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, 9, 2010, p. 65.

discontinua) hasta 1963. Esta revista cumplió una importante función didáctica en nuestro país, presentando reportajes, portfolios y artículos de autores y grupos nacionales e internacionales que, a la inversa, sirvió de plataforma para el conocimiento de la fotografía española en el exterior; de hecho, Edward Steichen, comisario del Museum of Modern Art de Nueva York, invitó a algunos de sus miembros a participar en la exposición “The Family of Man”, celebrada en el museo americano<sup>496</sup>. Otros colectivos importantes fueron la Agrupació Fotogràfica de Catalunya y, especialmente, “La Palangana”, formado en 1957 como una escisión de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid. Estos compartían con AFAL su oposición al academicismo y la influencia del neorrealismo fotográfico europeo y estadounidense<sup>497</sup>. El grupo estuvo activo hasta 1975 y formaron parte de este Francisco Ontañón, Leonardo Cantero, Paco Gómez, Gabriel Cualladó, Ramón Masats o Rafael Sanz Lobato entre otros.

Respecto a las publicaciones de este periodo debemos hablar de “Sombras”, editada entre 1944 y 1954 por la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, y “Arte Fotográfico”, que lleva publicándose ininterrumpidamente desde 1952, lo que la convierte en la revista más longeva de la fotografía española. Cuando se habla de “Arte Fotográfico” se suele hacer de esta publicación, aunque es necesario mencionar que, entre 1896 y 1898 en Sevilla y durante 1927 en Barcelona, se publicaron sendas revistas con este mismo nombre<sup>498</sup>. “Sombras” y “Arte Fotográfico” representan una visión clásica de la fotografía y muestran un especial apego a las asociaciones y salones fotográficos. No obstante, pese al conservadurismo de estas publicaciones, es justo reconocer sus aportaciones a la fotografía española. “Arte Fotográfico” (fig. 63), en concreto y por poner un ejemplo, intentó traer a España (aunque desgraciadamente sin éxito) la recientemente citada exposición “The Family of Man”, producida por el

---

<sup>496</sup> MMN (Marta Martín Núñez): “Afal”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 12.

<sup>497</sup> MMN (Marta Martín Núñez): “La Palangana”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 446.

<sup>498</sup> Pérez Gallardo, Helena & Sougez, Marie-Loup: *Op. cit.*, p. 45.



MoMA de Nueva York y que estuvo itinerando por distintos países entre 1955 y 1964<sup>499</sup>.

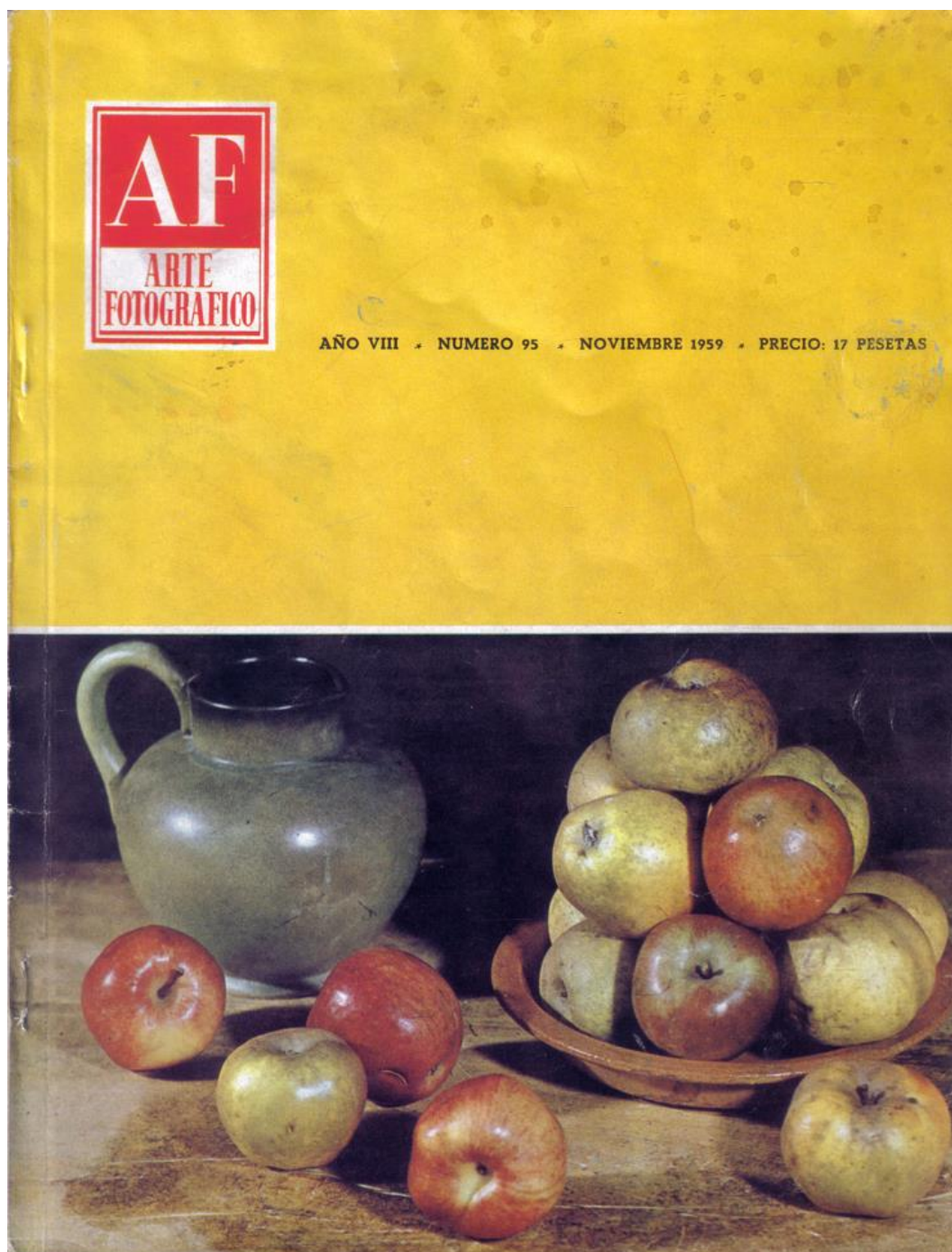


Fig. 63. Portada del número 95 de la revista *Arte Fotográfico*, 1959. Colección del autor.

---

<sup>499</sup> Vega, Carmelo: *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*, Madrid, Cátedra, 2017, p. 515.

En lo que se refiere a libros de fotografía, antes de 1960 apenas podríamos recuperar “Tipos y trajes de España” (1930), “España: Pueblos y paisajes” (1939) o “España mística” (1943), todos de José Ortiz Echagüe. En los años 60 sobresale la muy recordada colección “Palabra e Imagen”, publicada por la editorial Lumen. Tal y como indica el título de esta iniciativa, la idea era combinar textos de conocidos escritores con la fotografía de relevantes autores/as, generando combinaciones excepcionales como las de Camilo José Cela y Joan Colom, Miguel Delibes y Ramón Masats o Juan Benet y Colita. En esta época, otras editoriales comenzaron a apostar tímidamente por los libros de fotografía, entre estas publicaciones podemos destacar “Los Sanfermines” de Ramón Masats (Espasa, 1963), “España Clara” de Nicolás Muller (Doncel, 1966) o “Costa Brava Show” (Kairós, 1961) y “Barcelona Blanc i Negre” (Aymá, 1964), ambos de Xabier Miserachs.

En la década de 1970 surgen numerosas iniciativas en torno a la fotografía, un hecho que muestra un interés creciente en el medio fotográfico, especialmente en Cataluña. Es aquí donde aparecen distintas actividades relacionadas entre sí como el Grup Taller d’Art Fotogràfic, el Centre Internacional de Fotografia Barcelona y la galería Spectrum. Detrás de todas ellas se encontraba la figura de Albert Guspi. El Grup Taller d’Art Fotogràfic fue una escuela de fotografía fundada en un piso de la calle Balmes de Barcelona en 1975. Las actividades del centro (entre ellas la publicación de la revista “Imatge”, desde el mismo 1975) estaban coordinadas por Lara Castells y entre sus profesores se encontraban los fotógrafos Pere Formiguera y Manel Esclusa<sup>500</sup>. En 1977 la escuela pasó a denominarse Taller Fotográfico Spectrum Canon debido a un convenio firmado con la empresa Canon<sup>501</sup>. Poco antes, en 1976, la galería Spectrum (fundada en Barcelona en 1973 por Albert Guspi y Sandra Solsona) también había firmado un contrato con Focica S.A., representante de Canon en España, por el que empezó a recibir su apoyo económico. Entonces pasó a llamarse Spectrum Canon y comenzó a publicar un boletín de periodicidad mensual llamado Spectrum News<sup>502</sup>.

---

<sup>500</sup> Ribalta, Jorge & Zelich, Cristina: “De la galería Spectrum al CIFB. Apuntes para una historia”, *Centre Internacional de Fotografia Barcelona (1978-1983)* (Catálogo exposición), Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, p. 286.

<sup>501</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>502</sup> *Ibidem*, p. 284.

La financiación de la galería Spectrum y del Grup Taller d'Art Fotogràfic por parte de Canon no era una propuesta aislada por de la marca, sino que respondía a una estrategia global de expansión de la fotografía, debido a que, por aquel entonces, ya existían galerías de fotografía respaldadas por la firma japonesa en Ámsterdam, Ginebra, París o Milán<sup>503</sup>. El caso de la galería barcelonesa tampoco fue único en España, ya que se abrieron galerías que recibían aportaciones económicas de Canon en Zaragoza (en marzo de 1977, llamada Spectrum Canon y dirigida por Julio Álvarez Sotos), Alcoy (Yem Spectrum Canon, en diciembre de 1978, gestionada por José Carbonell), Madrid (la preexistente galería Redor, dirigida por Tino Calabuig, que en marzo de 1979 pasó a denominarse Redor Canon) y, por último, Spectrum Canon de Girona<sup>504</sup>. Albert Guspí actuaba como contacto entre las galerías y Canon. Con el final de la colaboración (y, por consiguiente, de la aportación económica de Canon), en 1980, se puso en peligro la continuidad de estas galerías. Sin duda la más longeva de ellas (que todavía continúa abierta en el momento de escribir estas líneas) es la de Zaragoza, que desde el final del apoyo de Canon pasó a denominarse Spectrum Sotos por su fundador Julio Álvarez Sotos.

No hemos mencionado hasta ahora que la primigenia (la galería Spectrum de Barcelona, fundada en 1973) también es considerada de manera unánime la primera de España especializada en fotografía. No obstante, como sala pionera en la difusión de la fotografía en nuestro país, debemos mencionar a la sala Aixelá, ubicada también en Barcelona igualmente y activa entre 1959 y 1975. Josep Maria Casademont dirigió la sala Aixelá durante toda su existencia y, aunque no estuvo especializada en fotografía (también albergó exposiciones de cómic y pintura), este medio tuvo un especial protagonismo en su programación. En 1963 Casademont, en colaboración con Pere Figuera, comienza a editar la revista *Imagen y Sonido*<sup>505</sup>, que estaría en los kioscos hasta el año 1975<sup>506</sup>.

---

<sup>503</sup> *Ibidem*, p. 284-285.

<sup>504</sup> *Ibidem*, p. 286.

<sup>505</sup> Terré, Laura: "En lucha por un arte vivo", *Sala Aixelá (1959-1975)* (programa de mano), Barcelona, La Virreina Centre de la Imatge, 2019, p. 6.

<sup>506</sup> Insenser Brufau, Elisabet: "Sobre la publicación de revistas fotográficas y su importancia en el estudio de la Historia de la Fotografía", *La Imatge i la recerca històrica: ponències, experiències i comunicacions. VI Jornades Antoni Varés*, Girona, Ajuntament de Girona, 2000, p. 97.

El 4 de octubre de 1978 se inauguró el ya mencionado Centre Internacional de Fotografia Barcelona (CIFB) con una exposición de Agustí Centelles, un centro continuador de las actividades del Grup Taller d'Art Fotogràfic, entre ellas la edición de la revista "Imatge". Detrás del inicio del proyecto se encontraba un núcleo liderado por Albert Guspi y formado por Lara Castells, Jesús Atienza y Xavier Rosselló<sup>507</sup>. El panorama catalán se completa con el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, fundado en 1972, y con la galería Fotomanía de Barcelona (1977-1983), dirigida por Cristina Zelich. Mientras tanto, en Madrid, se inaugura en 1975 el Photocentro, con un espíritu similar al Centre Internacional de Fotografia Barcelona. El centro madrileño (que aglutinaba en el mismo espacio escuela, laboratorio, biblioteca y galería) permanecería activo hasta 1979 y fue puesto en marcha por un grupo, vinculado hasta entonces a la revista "Nueva Lente", formado por Carlos Serrano, Pablo Pérez-Mínguez, Luis Garrido, Fernando Gil y Pedro Díez Perpignan, bajo la dirección de Aurora Fierro<sup>508</sup>. En 1976 el Photocentro comienza a editar la versión española de la revista francesa "Zoom", de la que se publicaron tan solo 21 números y fue un fracaso económico que, a la postre, resultó uno de los desencadenantes del cierre del Photocentro<sup>509</sup>.

En la década de los setenta nacen otras revistas especializadas en fotografía y, aunque algunas de ellas tendrán una vida efímera, "es síntoma de inquietud por la fotografía"<sup>510</sup>. Algunas de estas publicaciones son "Cuadernos de Fotografía" (1972-1975), "Fotografía Popular" (1974), "Eikonos" (1975-1978), "Papel Especial. Boletín gráfico" (1978), "Boletín informativo del ANFP" (1971-1975), "Boletín de la RSF de Madrid" (4ª época) (1973-1981), "Boletín profesional Kodak" (1966-1971), "Photo" (1976-1981) o "Papel Especial. Boletín gráfico" (1978)<sup>511</sup>. En esta época, también se publicarán anuarios fotográficos como "Spafoto" (1972), "Coteflash" o "Everfoto" (ambos en 1973)<sup>512</sup>. Aunque, de las revistas que salieron a la luz en la primera mitad de la década de los setenta, las más

---

<sup>507</sup> Ribalta, Jorge & Zelich, Cristina: *Op. cit.*, pp. 287-289.

<sup>508</sup> Villasante, Carlos: "Elogio y nostalgia del Photocentro", *Universo fotográfico*, 3, 2011, p. 10.

<sup>509</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>510</sup> Insenser Brufau, Elisabet: *Op. cit.*, p. 98.

<sup>511</sup> *Ibidem*, pp. 97-98.

<sup>512</sup> López Mondéjar, Publio: *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunweg, 2003, p. 248.

importantes probablemente son “Cuadernos de Fotografía” (1972–1974) y, especialmente, “Nueva Lente” (1971–1983), las cuales representan posturas que podríamos calificar como contrarias, pero que definiremos como complementarias:

Ambas revistas confiaban en las múltiples aplicaciones y posibilidades de la fotografía como expresión del mundo contemporáneo. Sin embargo, mientras que *Nueva Lente* se lanza de forma incondicional hacia la ruptura total de sus límites y la reivindicación sin concesiones de una libertad total, lo que la impulsa como promotora de la nueva fotografía, [Fernando] Gordillo convierte a *Cuadernos de Fotografía* en el baluarte y promotor de la expresión fotográfica consolidada por la generación de fotógrafos protagonistas de la vanguardia fotográfica española, que eclosiona a mediados de los 50 y perdura en la década de los 70<sup>513</sup>.

El carácter rupturista de “Nueva Lente” (fig. 64) ha provocado que dependiendo de quién la recuerde lo haga con elogios (“Una publicación con un tono anárquico y tintes contraculturales que incentivaba la imaginación y el experimentalismo”<sup>514</sup>) o con desprecio (“una actitud puerilmente provocadora, que decretaba el agotamiento de la realidad como materia fotográfica”<sup>515</sup>), pero, en cualquier caso “conviene resaltar, sobre todo, el papel desempeñado por la revista como aglutinador de las diferentes tendencias de vanguardia de principios de los 70”<sup>516</sup>.

En lo referente a las publicaciones del ámbito de la fotografía, tal y como apunta el historiador Carmelo Vega, en esta década también son significativas las colecciones “Comunicación Visual” y “Punto y Línea”, de la editorial catalana Gustavo Gili, que desde entonces viene ofreciendo obras de referencia en este campo, especialmente en colecciones que iniciaron posteriormente, como la denominada “fotoGGrafía”, junto a algunas aportaciones de las editoriales Taurus y Cátedra<sup>517</sup>.

---

<sup>513</sup> Carabias Álvaro, Mónica: “Cuadernos de fotografía... *op. cit.*, p. 194.

<sup>514</sup> Fontcuberta, Joan: “La fotografía catalana de 1900 a 1940”, *Introducción a la Historia de la Fotografía en Cataluña*, Barcelona, Lunwerg, 2000, p. 131.

<sup>515</sup> López Mondéjar, Publio: *Historia de la fotografía ... op. cit.*, p. 246.

<sup>516</sup> Vega, Carmelo: *Fotografía en España ... op. cit.*, p. 626.

<sup>517</sup> Vega, Carmelo: “Buscando modelos. La historia de la fotografía en España, 1981-2006”, *Revista Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 5, 2007, pp. 37-40.



Fig. 64. Portada del número 1 de la revista *Nueva Lente*, 1971.

En resumen, podríamos decir que en los años setenta se produjeron “hechos determinantes, que definieron la realidad de una década esencial para el desarrollo



futuro de la fotografía española”<sup>518</sup>, aunque hay opiniones que afirman que “fue una etapa de mucho movimiento fotográfico que no repercutió en el incremento de su reconocimiento artístico, social o institucional”<sup>519</sup>. Un reconocimiento que comienza a producirse en los ochenta, ya que en esta década empieza a apreciarse el interés institucional por la fotografía, un hecho inédito hasta entonces en la historia de España. Algo que tampoco se había producido hasta ese momento en nuestro territorio era la elaboración de estudios históricos sobre la fotografía española, lo que empieza a cambiar en 1981 con la publicación de “Historia de la fotografía”, de MarieLoup Sougez (Cátedra) -con un capítulo dedicado a la fotografía en España desde sus orígenes hasta la Guerra Civil y un breve epígrafe en el que desarrolla un panorama del siglo XX-, y “La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900”, de Lee Fontanella (El Viso)<sup>520</sup>. Con anterioridad a estas dos referencias, apenas se puede reseñar “Historia de la fotografía” de Hermenegildo Alsina Munné (1954)<sup>521</sup> e “Introducción a la fotografía española”, tesina de Manuel Falces publicada por la Universidad de Granada en 1977<sup>522</sup>.

En 1981 también se produce otro hecho relevante, ya que se crea el primer departamento de fotografía en una universidad española, concretamente Departamento de Fotografía, Cine y Vídeo, en la Universidad de Barcelona, y que serviría como modelo para otros centros docentes<sup>523</sup>. Al mismo tiempo, empiezan a abrirse numerosas escuelas, síntoma de un claro interés por la imagen técnica, entre ellas: CEV (Centro de Estudios del Vídeo y de la Imagen en Madrid, 1981), Club de la Imatge (Barcelona, 1981), GrisArt (Barcelona, 1985), IDEP (Barcelona, 1982), Visor Centre Fotogràfic (Valencia, 1982), Escuela F8 (Madrid, 1982), Fotocentre (Lleida, 1982), los Talleres de Fotografía del Círculo de Bellas Artes de

---

<sup>518</sup> López Mondéjar, Publio: *Historia de la fotografía ... op. cit.*, p. 248.

<sup>519</sup> Carabias Álvaro, Mónica: “Cuadernos de fotografía... op. cit.”, p. 211.

<sup>520</sup> Vega, Carmelo: “Buscando modelos... op. cit.”, pp. 41-42.

<sup>521</sup> Vega, Carmelo: “Un modelo sin modelo. Repensar la historia de la fotografía en España”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10, 2015, p. 62.

<sup>522</sup> González, Ignacio: “Estado de la fotografía contemporánea española”, *I y II debate en fotografía*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999, p. 114.

<sup>523</sup> Vega, Carmelo: *Fotografía en España ... op. cit.*, p. 648.

Madrid (1985), el Taller de Fotografía del Ayto. de Alcobendas (1987)<sup>524</sup> o Efti (Madrid, 1988)<sup>525</sup>.

Del mismo modo, también se producen hitos históricos como la apertura de los primeros grandes museos de arte contemporáneo (IVAM, MNCARS), a los que solo preceden unos pocos museos de arte moderno y contemporáneo, que básicamente son la Fundación Joan Miró (creada en Barcelona en 1975), el Museo de Arte Abstracto de Cuenca (1966), el Museo Picasso de Barcelona (1963) Y el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), en Madrid<sup>526</sup>, a los que habría que sumar el singular Museo Vostell Malpartida (provincia de Cáceres, activo desde 1976)<sup>527</sup> y la Fundación Juan March (1975). En 1986 se inaugura en Madrid el MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía -entonces todavía CARS, Centro de Arte Reina Sofía-)<sup>528</sup> y en 1989 se inauguran el CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno) en las Palmas de Gran Canaria y el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) en Valencia<sup>529</sup>. Tanto este último como el Reina Sofía poseen dos de las colecciones públicas de fotografía más importantes de España. La del IVAM (que comenzó a gestarse en 1985, cuatro años antes de la apertura de su sede<sup>530</sup>) abarca desde algunos de los primeros calotipos de William Henry Fox Talbot hasta el presente y, además de su propia colección, en el centro también están depositadas otras colecciones especializadas en fotografía, como la del fotógrafo Gabriel Cualladó, que se suma a otros fondos depositados por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y por la Fundació Josep Renau<sup>531</sup>. La colección del MNCARS, por su parte, abarca desde 1881 (fecha del nacimiento de

---

<sup>524</sup> Micó Palero, Jesús: *Op. cit.*, p. 81.

<sup>525</sup> López Mondéjar, Publio: *Historia de la fotografía ... op. cit.*, p. 265.

<sup>526</sup> Olivares, Rosa: "Una red de museos", en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011, p. 10.

<sup>527</sup> Museos y centros de arte contemporáneo de España: "Museo Vostell Malpartida", en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011, pp. 176-177.

<sup>528</sup> Museos y centros de arte contemporáneo de España: "MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía", en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011, p. 202.

<sup>529</sup> Olivares, Rosa: "Una red de ... op. cit.", pp. 11-12.

<sup>530</sup> Museos y centros de arte contemporáneo de España: "IVAM Institut Valencià D'Art Modern", en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011, p. 157.

<sup>531</sup> Sánchez Vigil, Juan Miguel: *Del Daguerrotipo ... op. cit.*, p. 145.



Picasso, que marca también el límite -en este caso a la inversa- de la colección del Museo del Prado) hasta el presente, y combina los fondos propios con legados (como los de los artistas Brassai y Morris Louis) y depósitos (como los de las colecciones Onnasch y Cisneros Fontanals Art Foundation)<sup>532</sup>.

En los años ochenta también se abren otros espacios expositivos de titularidad pública, algunos dedicados en exclusiva a la fotografía (como el Canal de Isabel II, en Madrid), y otros que, aunque no estén especializados, tienen presente la fotografía en sus programaciones (la Sala Parpalló en Valencia, el Palau de la Virreina y el Centro de Arte Santa Mónica en Barcelona o el Palacio de Sástago en Zaragoza). También “Especialmente reseñable en este aspecto es la labor emprendida por instituciones privadas como la Fundación Caixa de Cataluña y la Fundación «La Caixa», en Barcelona; la Obra Social de Caja Madrid, en Madrid; o la Fundación El Monte, en Andalucía”<sup>533</sup>. Igualmente se abren galerías especializadas tanto en grandes núcleos urbanos -Tartessos (Barcelona, 1981), Primer Plano (Barcelona, 1982), Visor (Valencia, 1982), Kinex (Madrid, 1980) o Image (Madrid, 1983)<sup>534</sup>- como en ciudades pequeñas -Cámara Oscura (Logroño, 1982)<sup>535</sup>-. Aunque algunas de estas galerías tengan una corta existencia, resulta significativo el aumento progresivo en el número de aperturas de espacios de este tipo. En los ochenta empieza a generarse un cierto coleccionismo de arte contemporáneo en España (algo prácticamente inexistente hasta entonces), especialmente al amparo de la feria ARCO, que se comienza a celebrar en Madrid en 1982. No obstante, la fotografía no tendrá verdadera relevancia comercial hasta la década siguiente<sup>536</sup>.

Del mismo modo, empiezan a aparecer numerosos festivales de fotografía por toda la geografía española, en 1980 se celebran en la fundación Joan Miró las Primeras Jornadas Catalanas de Fotografía y en 1982 comienza a realizarse la Primavera

---

<sup>532</sup> Museos y centros de arte contemporáneo de España: “MNCARS ... *op. cit.*, p. 204.

<sup>533</sup> López Mondéjar, Publio: *150 años de fotografía ... op. cit.*, p. 261.

<sup>534</sup> Micó Palero, Jesús: *Op. cit.*, pp. 71-72 y 81.

<sup>535</sup> Casa de la Imagen: “De Cámara Oscura a la Casa de la Imagen”, *Casa de la Imagen* (en línea), s. f. Recuperado de <http://casadelaimagen.com/> (última consulta: 25 de marzo de 2021).

<sup>536</sup> Micó Palero, Jesús: *Op. cit.*, p. 72.

Fotográfica de Cataluña<sup>537</sup>, eventos a los que se irán sumando otros como la Semana de la Fotografía en Guadalajara (1980), las Jornadas Universitarias de Fotografía en Madrid (1981), las Jornadas Fotográficas de Valencia (1984)<sup>538</sup>, la Bienal de Vigo (1984), FOCO/Fotografía Contemporánea en Madrid (1985) o Tarazona Foto (1987), entre otros<sup>539</sup>. También se empiezan a celebrar jornadas y congresos que tratan de abordar distintas cuestiones relacionadas con la fotografía y sobre las que existía todavía bastante desinformación, como, por ejemplo, las I Jornadas para la conservación y recuperación de la fotografía (Madrid, 1985) o el I Congreso de Historia de la fotografía española (Sevilla, 1986)<sup>540</sup>. Por último, en los ochenta, al igual que en la década anterior, se empiezan a editar numerosas revistas de fotografía y, aunque algunas también tengan corta vida, sigue siendo síntoma de un interés creciente en la materia. Algunas de ellas son “Actas de Cultura y ensayos fotográficos” (1980-1985), “Poptografía” (1980-1981), “Copyright” (1982-1984), “Foto Profesional” (1982-1993), “Hiposulfito” (1983-1988) o la emblemática “PhotoVision” (1981-2002), entre otras<sup>541</sup>. También es destacable el papel que jugará la revista “Lápiz” (1982) en la normalización artística de la fotografía en España.

En definitiva, podría decirse que lo que empezó en los setenta se amplificó notablemente en la década siguiente, y lo seguirá haciendo a partir de 1990. A la vista de los datos expuestos, resulta un tanto apabullante todo lo que se creó en tan poco tiempo, pero, recordemos que antes de 1970 no había prácticamente nada. Desde entonces existe un interés generalizado (y a todos los niveles) por situar a España a la altura del resto de países de su entorno, ya que hay un verdadero retraso (también a todos los niveles) con respecto a la situación de otros lugares. Sirva como ejemplo la creación del primer departamento de fotografía estable<sup>542</sup> en un

---

<sup>537</sup> Ribalta, Jorge & Zelich, Cristina: *Op. cit.*, p. 297.

<sup>538</sup> Micó Palero, Jesús: *Op. cit.*, p. 81.

<sup>539</sup> Vega, Carmelo: “Buscando modelos... *op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>540</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>541</sup> Insenser Brufau, Elisabet: *Op. cit.*, p. 98.

<sup>542</sup> Decimos estable porque hubo dos casos anteriores, pero con escaso recorrido, tal y como relata Jesús Micó: “En 1984 el *Museo Español de Arte Contemporáneo* creó un departamento de Fotografía, Vídeo y Artes de la Imagen pero nunca llegó a consolidarse al producirse poco tiempo después la absorción del MEAC por el *Centro de Arte Reina Sofía*. En el año 1985 se crea el departamento de fotografía de la *Fundació Joan Miró* -que finalmente no respaldaría

museo español, que fue en el IVAM en 1989, frente al alumbramiento del mismo departamento en el MoMA de Nueva York, algo que ocurrió en 1930<sup>543</sup>. Ya entrada la década de los noventa se crea este departamento en otros centros españoles (como el del MNAC -Museo Nacional de Arte de Cataluña- en 1996<sup>544</sup>) y surgen otras iniciativas como el Premio Nacional de Fotografía, que desde 1994 comienza a otorgar anualmente el Ministerio de Cultura del Gobierno de España y es muestra del ya imparable reconocimiento institucional del que empieza a gozar la fotografía. Una atención por parte de las instituciones (grande y en progresivo aumento, especialmente en comparación con el pasado) que llevará a hablar incluso de “fotografía administrada”:

la fotografía española recibirá ahora un trato bastante privilegiado en medio de la escena cultural. Un trato que mantiene, sin embargo, una particular dialéctica negativa. Por un lado, motiva un radical aumento cuantitativo en la atención por el hecho fotográfico, pero, por otro lado, este mismo tutelaje fabrica la fotografía contemporánea y del pasado hasta convertirlas en una auténtica fotografía administrada. Una fotografía que asfixia las iniciativas ajenas al magisterio del mercado institucionalizado del arte<sup>545</sup>.

Una iniciativa surgida en los márgenes y que posteriormente ha sido casi convertida en institución en sí misma es “Nueva Lente”. La publicación es el punto de partida de la exposición “Création photographique en Espagne, 1968-1988. De Nueva Lente á PhotoVisión”, que tuvo lugar en el Museo Cantini de Marsella en 1988. La idea partió de Bernard Millet, conservador de fotografía de Musées de Marseille, quien se la trasladó a Joan Fontcuberta<sup>546</sup>. La muestra se expondría después, en 1989, en el Centre d’Art Santa Mónica de Barcelona, con ligeros cambios, entre ellos el título, del que se eliminó la referencia a “Nueva Lente” y a “PhotoVision”

---

suficientemente al equipo que lo planteó y éste dimitió casi dos años después-”. Micó Palero, Jesús: *Op. cit.*, p. 74.

<sup>543</sup> Coleman, Catherine: “El museo y la fotografía. Las colecciones”, *I y II debate en fotografía*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999, p. 57.

<sup>544</sup> Micó Palero, Jesús: *Op. cit.*, p. 75.

<sup>545</sup> Alberich Pascual, Jordi: *El cant de les sirenes: ressons postmoderns en la fotografia contemporània espanyola*, Girona, Fundació Espais d’Art Contemporani, 2000, p. 118.

<sup>546</sup> Vega, Carmelo: *Fotografía en España ... op. cit.*, p. 689.

(“Creació fotogràfica a Espanya 1968-1988”<sup>547</sup>. Tras esta muestra (una de las primeras de “La ordenación crítica de la fotografía contemporánea”<sup>548</sup> española) la última década del siglo XX se abre con la exposición “Cuatro Direcciones: fotografía contemporánea española, 1970-1990” (MNCARS, Madrid, 1991), la primera gran muestra sobre fotografía española contemporánea gestada en un museo español. “Cuatro Direcciones” (proyecto formado por la exposición en el museo y una ambiciosa publicación editada por Lunwerg) tenía principalmente dos propósitos:

Por un lado, plantea un recorrido por los nombres propios que conforman la historia y la práctica fotográfica española de los últimos veinte años; y, por otro, tiene la voluntad de constituir el primer paso para la creación de una base documental que sirva en un futuro para ampliar su estudio y conocimiento<sup>549</sup>.

Las cuatro direcciones reflejadas en la exposición y en la publicación del proyecto son:

‘Reflexión y concepto’, donde se evidencia el empleo de ideas conceptuales e imaginaria de herencia surrealista; 2) ‘Sueño y sugerencia’, donde los autores desarrollan conceptos de introspección y emoción; 3) ‘Tradición documental’, la que parte del orden natural de la vida, fijándose en aspectos sociales, culturales y políticos y que, en ocasiones, remite al fotoperiodismo y a la fotografía documental; 4) ‘Proceso al medio’, en la que los artistas exploran y llevan al límite el medio y los materiales fotográficos, lo cual les permite formular un nuevo idioma de la imagen<sup>550</sup>.

Podríamos decir que, en mayor o menor medida, se cumplieron los objetivos propuestos. Además, el proyecto “es el primero que sobre fotografía española se

---

<sup>547</sup> *Ibidem*, p. 690.

<sup>548</sup> *Ibidem*, p. 688.

<sup>549</sup> Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: “Cuatro Direcciones: fotografía contemporánea española, 1970-1990”, *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cuatro-direcciones-fotografia-contemporanea-espanola-1970-1990> (última consulta: 19 de marzo de 2021).

<sup>550</sup> *Ibidem*.

realiza con un planteamiento riguroso”<sup>551</sup>. Sin embargo, una exposición como esta, aunque necesaria, evidencia la precaria situación que vivía la fotografía española:

Cuando se realiza esta exposición, la situación de la fotografía en España es absolutamente diferente a la situación internacional, (...) en España no se podía hablar aún de la fotografía como un lenguaje artístico reconocido totalmente, no se había normalizado ni la exposición ni la venta ni siquiera el uso dentro de las artes plásticas de la fotografía en sus diferentes opciones creativas. Este libro-exposición Cuatro direcciones. Fotografía contemporánea española, ha quedado como un documento del gran retraso que vive España en este apartado<sup>552</sup>.



Fig. 65. Jorge Rueda: *Pepino*, 1975, cibachrome y fotomontaje sobre poliéster, 30 x 42 cm. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Obra presente en la exposición *Cuatro Direcciones: fotografía contemporánea española, 1970-1990* y que fue utilizada para la portada del catálogo.

<sup>551</sup> Olivares, Rosa: “Fotografía española en ... *Op. cit.*, p. 15.

<sup>552</sup> *Ibidem*, p. 11.

No obstante, tanto esta exposición como lo realizado en los años inmediatamente anteriores (y que aquí hemos relatado sucintamente) es un esfuerzo por poner la fotografía española al nivel de los países de su entorno, algo que continuaría durante la década de 1990 tanto en el ámbito concreto de la fotografía como el arte contemporáneo español en general. En estos años nacen museos como el MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1995), que posee una buena colección fotografía contemporánea internacional<sup>553</sup>, y también centros especializados, como el Centro de Fotografía Islas de Tenerife (1989) -aunque desde 2008 integrado en el TEA (Tenerife Espacio de las Artes)<sup>554</sup>-, el CAF (Centro Andaluz de Fotografía, Almería, 1992), el Photomuseum de Zarautz (1993), el Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca (1992) o la Filmoteca de Castilla y León (Salamanca, 1990) que cuenta con una importante fototeca, junto a museos icónicos como el Guggenheim de Bilbao (1997).

El germen del Centro Andaluz de Fotografía se encuentra en el proyecto “Imagina”, ideado y dirigido por Manuel Falces. Este (que se desarrolló en Almería dentro del programa institucional “Almediterránea’92” con motivo de la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América) estuvo activo entre 1990 y 1992, momento en el que se inauguró el CAF, y se organizaron alrededor de 70 exposiciones de autores/as nacionales e internacionales<sup>555</sup>. La colección del espacio comenzó con algunas de las obras de esas exposiciones y en ella destacan las piezas del inusual formato conocido como “Polaroid gigante” (50 x 60 cm.). El origen de esta parte de la colección del centro se encuentra en 1992, cuando, de forma paralela a la exposición “Polaroid collections’ 6” y en el contexto del Proyecto “Imagina”, se instaló en Almería una de las cuatro únicas

---

<sup>553</sup> Vozmediano, Elena: “Una década de fotografía. Cuatro expertos analizan los últimos diez años de fotografía en España”, *El Cultural*, 31 de mayo de 2007, p. 47.

<sup>554</sup> Vega, Carmelo: *Fotografía en España ... op. cit.*, p. 636.

<sup>555</sup> Martínez, Diego: “El Proyecto Imagina que dio lugar al CAF nació hace 30 años de la mano de Manuel Falces”, *Diario de Almería* (en línea), 6 de junio de 2020. Recuperado de [https://www.diariodealmeria.es/ocio/Proyecto-Imagina-lugar-CAF-Falces\\_0\\_1471353198.html](https://www.diariodealmeria.es/ocio/Proyecto-Imagina-lugar-CAF-Falces_0_1471353198.html) (última consulta: 23 de marzo de 2021).

Cámara Gigante Polaroid del mundo<sup>556</sup> y Manuel Falces (también primer director del CAF) invitó a distintos fotógrafos a tomar imágenes con ella. Los fondos del centro se estructuran en cinco colecciones que suman un total más de 5000 obras<sup>557</sup>. El Photomuseum de Zarautz, por su parte, más que ejercer labores de museo de arte, “realiza una aproximación cercana a la antropología a través de la fotografía”<sup>558</sup>. Su colección abarca imagen fija y en movimiento e incluye fotografías, instrumentos ópticos, carteles y documentación de todas las épocas y estilos.

El Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, en cambio, engloba la sala de exposiciones del Patio de Escuelas (que acoge una programación de fotografía contemporánea), una colección formada por más de 400 obras de un centenar de artistas y una política de publicaciones que se articula a través de tres colecciones: “Campo de Agramante” (monografías de artistas y catálogos de las exposiciones desarrolladas por el Centro de Fotografía), “Focus” (Ensayos y estudios teóricos sobre fotografía y arte contemporáneo) y la revista especializada “Papel Alpha”<sup>559</sup>. Del mismo modo, tenemos noticias de que, desde 2007, se vienen realizando labores de inventariado y digitalización de las fotografías que forman parte del fondo patrimonial de la institución salmantina con el fin de realizar una fototeca digital<sup>560</sup>.

Junto a “Papel Alpha” (que comienza a publicarse en 1996), en esta década iniciaron su andadura otras revistas de fotografía como “Revista de Historia de

---

<sup>556</sup> Falces, Manuel: “Colección Polaroid”, *Manuel Falces* (en línea), s. f. Recuperado de <https://manuelfalces.org/libros/coleccion-polaroid/> (última consulta: 23 de marzo de 2021).

<sup>557</sup> Museos y centros de arte contemporáneo de España: “CAF Centro Andaluz de Fotografía”, en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011, p. 37.

<sup>558</sup> Museos y centros de arte contemporáneo de España: “Photomuseum. Argazki & Zinema Museoa”, en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011, p. 286.

<sup>559</sup> Servicio de Actividades Culturales Universidad de Salamanca: “Centro de Fotografía”, *Servicio de Actividades Culturales Universidad de Salamanca* (en línea), s. f. Recuperado de <https://sac.usal.es/index.php/centro-de-fotografia> (última consulta: 22 de marzo de 2021).

<sup>560</sup> Gómez Díaz, Raquel; Gómez Isla, José; Cordon García, José Antonio & Domínguez López, Juan José: “El patrimonio fotográfico de la Universidad de Salamanca: la creación de una fototeca digital”, *Ibersid*, 1, 2007, pp. 177-194.

la Fotografía Española” (1990), editada por la Sociedad de Historia de la Fotografía Española, “Archivos de Fotografía” (Photomuseum de Zarautz, 1995) o “Matador” (1995). Esta última publicación está editada por La Fábrica (editorial, galería y librería especializada en fotografía fundada en 1995 en Madrid), empresa privada responsable también de PHotoEspaña (Madrid, desde 1998), sin duda el gran acontecimiento español referente a la fotografía. La iniciativa suele tener un tema que aglutina las exposiciones y eventos, en la edición de 2014, por ejemplo, estuvo consagrada a la fotografía española.

En estos últimos años del siglo XX nacen también otros festivales de fotografía por toda la geografía española, como Fotonoviembre (Festival Internacional de Fotografía de Tenerife, 1991) o Imago (Encuentros de Fotografía y Vídeo, Salamanca, 1996) entre otros. Si bien es cierto que esta clase de iniciativas -al igual que ocurre con las galerías o las revistas- a veces se mantienen de manera sostenida en el tiempo (Fotonoviembre) y a veces no (Imago), realmente los festivales “han sido una elección frecuente en localidades en donde no había todavía una tradición ferial de arte contemporáneo asentada y suponen una ampliación más del mundo del arte”<sup>561</sup>.

La diseminación por todo el territorio nacional de iniciativas fotográficas afectó también a la historiografía del medio, ya que “durante los 90 se desencadenó una auténtica avalancha de publicaciones por todo el territorio nacional hasta ir completando el mapa pormenorizado de la historia de la fotografía española”<sup>562</sup>.

Volviendo a los centros y las colecciones de fotografía, además de la de Salamanca, otra Universidad que posee un buen fondo de fotografía es la de Navarra. Este se inició en 1981 con la recepción del legado de José Ortiz-Echagüe, aunque no se inauguró oficialmente hasta 1990<sup>563</sup>. El legado de Ortiz-Echagüe

---

<sup>561</sup> De la Villa, Rocío: *Guía del arte ... op. cit.*, p. 102.

<sup>562</sup> Vega, Carmelo: “Buscando modelos... *op. cit.*”, p. 48.

<sup>563</sup> Museo Universidad de Navarra: “Colección / Legados”, *Museo Universidad de Navarra* (en línea), s. f. Recuperado de <https://museo.unav.edu/coleccion/legados> (última consulta: 22 de marzo de 2021).



llegó a esta institución privada debido a que su hijo, el arquitecto César Ortiz-Echagüe, era docente en dicha Universidad y vio la posibilidad de cumplir la voluntad de su padre de tener su legado en un único centro y tras haberlo intentado infructuosamente con otras instituciones<sup>564</sup>. La colección se ha ampliado posteriormente con obras de todas las épocas y con el depósito de otros legados como las colecciones de Víctor Méndez Pascual, Robert Hershkowitz y Juan Naranjo<sup>565</sup>.

En la década de 1990 también comienzan a formarse colecciones de fotografía (como la del Ayuntamiento de Alcobendas, que inició en 1993<sup>566</sup>, especializada además en fotografía española<sup>567</sup>) o que prestan especial atención a la fotografía, como la Fundación Telefónica. Esta última inicia su andadura en 1998, y la sección de fotografía contemporánea de su colección de arte “refleja el cambio de paradigma que se produce en la cultura visual, especialmente en las últimas décadas, cuando la fotografía, el cine y el vídeo se transforman en instrumentos de valor artístico”<sup>568</sup>. Este cambio de paradigma se produce a nivel internacional y afecta al contexto español. Enlazado con ello, en cuanto a corrientes y tendencias, en esta última década es quizá cuando terminan de multiplicarse, convirtiéndose la heterogeneidad y la hibridación en la tónica general del discurso artístico desde entonces hasta el momento presente:

En el tránsito hacia los noventa se consolidan algunas de las corrientes apuntadas en los años anteriores, aunque un renovado eclecticismo y los efectos de un nuevo oficialismo experimental han ido conduciendo hacia un creciente mestizaje de técnicas y estilos, en consonancia con lo que caracteriza a buena

---

<sup>564</sup> De la Puente, Fernando: “Colecciones fotográficas. Problemática y productos culturales”, *I y II debate en fotografía*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999, pp. 157-158.

<sup>565</sup> Museo Universidad de Navarra: *Op. cit.*

<sup>566</sup> Díaz-Maroto, José María: “XX aniversario de la Colección Alcobendas: dos décadas de fotografía”, *20 años Colección Alcobendas. Nuevas adquisiciones 2009-2012*, Alcobendas, Centro de Arte Alcobendas-Ayuntamiento de Alcobendas, 2012, p. 16.

<sup>567</sup> Sonseca, Manuel: “Génesis e historia de una Colección”, *20 años Colección Alcobendas. Nuevas adquisiciones 2009-2012*, Alcobendas, Centro de Arte Alcobendas-Ayuntamiento de Alcobendas, 2012, p. 15.

<sup>568</sup> Museos y centros de arte contemporáneo de España: “Fundación Telefónica”, en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011, p. 218.

parte de la producción artística contemporánea. La fotografía se ha ido haciendo cada día más dependiente de la realidad artística y de los dictados del mercado convencional. La incertidumbre de la nueva fotografía tiene mucho que ver con la propia confusión y perplejidad de este mercado, que ha provocado una huida consciente de cualquier tipo de dogmas. Consecuentemente, la diversificación de propuestas fotográficas es actualmente ilimitada, provocando una creciente atomización (...). La fotografía española actual se adentra así en múltiples e indefinibles meandros, que convierten en imposible cualquier propósito taxonómico<sup>569</sup>.

Esta “diversificación de propuestas fotográficas” que se empezaba a vivir en el seno de la creación española pasa indefectiblemente por la permeabilidad con respecto a la realidad internacional, algo prácticamente vetado durante buena parte de la dictadura y que se normalizó definitivamente con la vuelta de la democracia. Sin embargo, de manera paradójica y un tanto tremendista, hay para quien esto ha generado en España “Una fotografía marcada por la euforia rupturista y una actitud genuflexa ante cualquier tipo de manifestación cultural foránea, que vendría a certificar la vocación internacional de nuestros fotógrafos”<sup>570</sup>. La vocación internacional de nuestros/as artistas, creemos, no es algo malo, más bien al contrario. Es más, podría decirse que es la asignatura pendiente de nuestra fotografía (y, por extensión, del arte contemporáneo español) para su consagración y profesionalización definitivas:

la escasa proyección internacional de nuestra fotografía (...) es un nuevo reto a conseguir para la nunca resuelta normalización de la fotografía española. Es evidente que todos aquellos que conformamos el estamento del arte y la fotografía en España debemos seguir trabajando arduamente -y seguir en guardia- para conseguir una mayor dignificación e institucionalización de la fotografía en nuestro país y, con ello, acceder sin reservas a la tan deseada proyección internacional de nuestros autores/as<sup>571</sup>.

---

<sup>569</sup> López Mondéjar, Publio: *150 años de fotografía ... op. cit.*, p. 266.

<sup>570</sup> López Mondéjar, Publio: *Historia de la fotografía ... op. cit.*, p. 251.

<sup>571</sup> Micó Palero, Jesús: *Op. cit.*, p. 77.

## 4.2. Notas sobre fotografía en España II (2000-2020)

Cambiamos de siglo, pero retomamos el discurso prácticamente donde lo habíamos dejado:

en los últimos años del siglo XX y lo que llevamos del XXI podemos afirmar que las estructuras de afianzamiento de la normalización de la fotografía no han dejado de consolidarse. En todos los ámbitos se ha mejorado o reforzado la situación que hemos descrito hasta el momento. De todos estos vectores que, desde los ochenta, han intervenido en el proceso global de normalización de la fotografía en España, algunos han conseguido ajustarse a patrones como los de países desarrollados. Otros, por desgracia -y pese a su elevada importancia, caso de la fotografía en la universidad- no acaban de conseguirlo e, incluso, les queda mucho aún por hacer<sup>572</sup>.

En estas páginas estamos tratando, modestamente, de aportar un pequeño granito de arena a la toma de conciencia de la importancia de la fotografía en la universidad española. Ya hemos recogido algunas opiniones al respecto, y mostramos una más a continuación, que evidencia lo extendida que está esta opinión:

La fotografía continúa siendo, en términos generales, una materia de poca repercusión dentro del ámbito universitario español aunque es cierto que existe un creciente interés desde las universidades por ofertar especializados en fotografía, enfocados casi siempre en la formación práctica artística y/o profesional. (...) Podría concluirse que aún queda mucho por hacer para conseguir que la fotografía ocupe el lugar que le corresponde dentro de la institución universitaria en España y que por tanto y gracias a la implantación de estudios de calidad puedan formarse personas especializadas que hagan avanzar en el conocimiento de esta ciencia<sup>573</sup>.

Del mismo modo, en las siguientes páginas vamos a tratar de dar cuenta, brevemente, de “las estructuras de afianzamiento de la normalización de la fotografía”, de las que hablaba Jesús Micó en la primera cita de este apartado, y que

---

<sup>572</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>573</sup> Vega Pérez, Celia: “Los estudios de fotografía en la Universidad”, en María Olivera Zaldúa y Antonia Salvador Benítez (Eds.), *Del Artefacto Mágico al Píxel. Estudios de Fotografía*, Madrid, Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense, 2014, pp. 236-237.

se han desarrollado en las dos primeras décadas del siglo XXI en el contexto español, junto a iniciativas que no han funcionado todo lo bien que se esperaba (como las ferias de fotografía), proyectos fallidos (como la creación de un museo nacional de fotografía) -hechos que evidencian la fragilidad, pese a todo lo conseguido, de la fotografía española- y alguna sorpresa (como el éxito del fotolibro).

Retomando la cuestión de la influencia internacional a la que aludíamos recientemente, sumamos al debate la opinión de Rosa Olivares, que argumenta que “La evolución [de la fotografía española] ha venido desde afuera del mundo de la fotografía, desde una estructura artística más poderosa que se ha visto influenciada por el auge de la fotografía en el terreno artístico internacional”<sup>574</sup>. Olivares también apunta algunas características estilísticas de la fotografía española en los primeros años del siglo XXI: “Lo cierto es que se ha superado, tal vez por agotamiento, la revisión de la fotografía documentalista de los años 60, dejando paso a una nueva forma de documentar, a una nueva forma de mirar y de hacer fotografía”<sup>575</sup>, a lo que habría que sumar “la paulatina desaparición del blanco y negro, con la maximización de los formatos y con un enriquecimiento de la temática que ya lo abarca todo”<sup>576</sup>.

El afianzamiento y la normalización de la fotografía en España no solo pasa por su alineación con las tendencias internacionales, sino también por su inclusión en colecciones públicas y privadas. En este sentido, es necesario recordar que:

A pesar de la solera de la Primavera Fotográfica de Barcelona, la fotografía hasta hace bien poco continuaba escindida de las artes plásticas (pintura y escultura) en nuestro país y, por tanto, prácticamente olvidada, tanto en las colecciones institucionales como privadas de arte<sup>577</sup>.

---

<sup>574</sup> Olivares, Rosa: “Fotografía española en ... *Op. cit.*, p. 17.

<sup>575</sup> *Ibidem*.

<sup>576</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>577</sup> De la Villa, Rocío: *Guía del arte ... op. cit.*

Una de las vías recurrentes para el fomento del medio fotográfico (y para el aumento de algunas colecciones) son los premios. En estas primeras décadas del siglo XXI se crean algunos certámenes importantes de fotografía, que nada tienen que ver con los concursos y salones que poblaron la geografía española décadas atrás. En concreto, vamos a destacar tres convocatorias ligadas a otras tantas colecciones. En 2003 nació el Premio de Fotografía Purificación García, que estuvo activo hasta el año 2013. Esta convocatoria estaba destinada a fotógrafos/as de España y Portugal y en cada una de las ediciones se incorporaron a la colección las obras premiadas y varias de las piezas que formaban parte de la selección del jurado<sup>578</sup>. En 2010 el certamen se amplió con el Premio de Fotografía Latinoamericana Purificación García, que consistía en la adquisición de obras de fotógrafos/as latinoamericanos/as presentes en la feria Zona MACO<sup>579</sup>. En 2006 la conocida coleccionista Pilar Citoler puso en marcha el Premio Internacional de Fotografía Contemporánea que lleva su nombre. Hasta 2011 se sucedieron las ediciones al ritmo de una por año, pasando entonces a ser bianuales hasta el momento presente. El certamen se convoca en colaboración con la Universidad de Córdoba. Estos dos premios se basan en la presentación de obras por parte de artistas que deseen optar a ellos, el Premio Internacional de Fotografía Ciudad de Alcobendas, en cambio, se otorga, sin que nadie se presente directamente a ello, a:

un **fotógrafo documentalista** nacido en cualquier lugar del mundo, cuya obra ya forme parte de la historia de la fotografía, que sus imágenes destaquen en pro de los **derechos de la infancia** y por lo tanto, en la defensa y búsqueda de la dignidad del ser humano. Su trabajo debe estimular la reflexión sobre las diversas y apasionantes cuestiones que caracterizan la situación mundial y de la infancia en su sentido más amplio, tomándose como referencia una dilatada trayectoria profesional. Se tendrá muy en cuenta las publicaciones, acciones y demás proyectos editoriales que dignifiquen los valores del ser humano<sup>580</sup>.

---

<sup>578</sup> Arteinformado: “Colección de fotografía Purificación García”, *Arteinformado* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.arteinformatado.com/guia/o/coleccion-de-fotografia-purificacion-garcia-120369> (última consulta: 7 de abril de 2021).

<sup>579</sup> *Ibidem*.

<sup>580</sup> Centro de Arte Alcobendas: “Premios y Becas”, *Centro de Arte Alcobendas* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.centrodeartealcobendas.org/es/premios-y-becas> (última consulta: 7 de abril de 2021).

Este premio nace en 2009<sup>581</sup>, tiene una periodicidad bienal y está vinculado a la colección Alcobendas de fotografía. Esta es una de las colecciones públicas de fotografía más destacadas de España (además es una de las pocas especializada en esta disciplina) y vinculada también al Centro de Arte Alcobendas, que se inauguró en el año 2010<sup>582</sup>. En lo relativo a este centro, se planteó:

la construcción de un museo que si en origen iba a ser dedicado exclusivamente a la fotografía, finalmente se ha optado por un modelo más amplio y difuso, más cercano a un centro cultural a gran escala que acogiera la colección de fotografía a la vez que otras actividades y eventos de muy variada tipología<sup>583</sup>.

También es significativa la apuesta que ha hecho la Fundación Mapfre por la fotografía en los últimos años, mediante exposiciones de grandes nombres de la historia de la fotografía en sus dos salas en Madrid (Recoletos y Bárbara de Braganza) y en el Centro de Fotografía KBr de Barcelona. Este nuevo espacio, un anexo a la icónica torre Mapfre, de forma curvilínea y a pie de calle, se inaugura en 2020 con dos exposiciones, una retrospectiva de Bill Brandt y otra de la obra de Paul Strand recogida en las colecciones de la Fundación Mapfre. El nombre de este espacio (KBr) se debe a la fórmula química del bromuro de potasio, una sal utilizada en el proceso de revelado de la fotografía química. Su principal función consiste en parar la acción del agente revelador con el objetivo de impedir la formación del llamado “velo químico”, lo que permite obtener blancos más puros en la imagen<sup>584</sup>.

Otra destacada colección especializada en fotografía es la de la Fundación Foto Colectania, radicada en la ciudad de Barcelona y nacida en 2002<sup>585</sup>. Sus fondos

---

<sup>581</sup> Díaz-Maroto, José María: *Op. cit.*, p. 19.

<sup>582</sup> *Ibidem*.

<sup>583</sup> Museos y centros de arte contemporáneo de España: “Centro de Arte Alcobendas”, en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011, p. 246.

<sup>584</sup> Hoy es Arte: “KBr, Fundación MAPFRE potencia su presencia en Barcelona”, *Hoy es Arte* (en línea), 7 de octubre de 2020. Recuperado de [https://www.hoyesarte.com/exposiciones-artes-visuales/museos/kbr-fundacion-mapfre-potencia-su-presencia-en-barcelona\\_283199/](https://www.hoyesarte.com/exposiciones-artes-visuales/museos/kbr-fundacion-mapfre-potencia-su-presencia-en-barcelona_283199/) (última consulta: 13 de abril de 2021).

<sup>585</sup> Foto Colectania: “Sobre Foto Colectania”, *Foto Colectania* (en línea), s. f. Recuperado de <http://fotocolectania.org/es/project/> (última consulta: 13 de abril de 2021).

están formados por obras fotográficas de autores españoles y portugueses posteriores a 1950<sup>586</sup> y

La meta principal de la fundación es crear un gran catálogo de fotografías de autor, con el cual se podrá explorar la evolución de la historia de la fotografía de España y Portugal, y por eso tiene particular interés en adquirir series completas<sup>587</sup>.

Además:

La Fundación cuenta también con una biblioteca especializada en fotografía y con una colección de fotografía que alcanza más de 3.000 obras de 80 autores catalanes, españoles y portugueses, habiéndose ampliado, además, con la donación del archivo del fotógrafo Francisco Gómez en 2001, y con parte de los fondos de varios coleccionistas privados<sup>588</sup>.

Entre esos coleccionistas privados, que tienen fondos depositados en Foto Colectania, se encuentra el arquitecto valenciano Juan Redón<sup>589</sup>, entre otros/as. Otras colecciones privadas destacadas son la del matrimonio Ordoñez-Falcón, la de la galerista de origen alemán Helga de Alvear<sup>590</sup> y la del comisario Rafael Doctor<sup>591</sup>. Este último atesora una dilatada trayectoria como gestor: director del Centro Andaluz de Fotografía de 2017 a 2019 y primer director del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (2002-2009), anteriormente dirigió la programación del Canal de Isabel II (1993-2000) y el Espacio Uno del Museo Reina Sofía (1997-2000), entre otras actividades. Su colección, que ronda las sesenta mil imágenes, es extremadamente ecléctica: abarca desde pioneros, como Clifford o Nadar, hasta artistas actuales, como Pipilotti Rist, Jorge Galindo o Cristina García

---

<sup>586</sup> Sánchez Vigil, Juan Miguel: *Del Daguerrotipo ... op. cit.*

<sup>587</sup> Museos y centros de arte contemporáneo de España: “Fundació Foto Colectania”, en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011, p. 144.

<sup>588</sup> Foto Colectania: “Sobre Foto ... op. cit.

<sup>589</sup> Museos y centros de arte contemporáneo de España: “Fundació Foto ... op. cit.

<sup>590</sup> Vozmediano, Elena: “Una década de ... op. cit.

<sup>591</sup> Pérez Díez, Gustavo: “Rafael Doctor gana el concurso de dirección del Centro Andaluz de Fotografía”, *Arteinformado* (en línea), 10 de marzo de 2017. Recuperado de <http://www.arteinformado.com/magazine/n/rafael-doctor-gana-el-concurso-de-direccion-del-centro-andaluz-de-fotografia-5438> (última consulta: 13 de abril de 2021).

Rodero<sup>592</sup>. Helga de Alvear, por su parte, posee una colección que objetivamente podríamos calificar de impresionante, en la que figuran los grandes nombres del arte contemporáneo internacional (como Gordon Matta-Clark o Jeff Wall entre muchos otros/as) y en la que la fotografía tiene un papel destacado. Su colección está depositada en Cáceres, en la fundación que lleva su nombre, y se empezó a mostrar en 2010. En 2021 ha inaugurado una importante ampliación de su espacio expositivo. Su colección ha sido estudiada en la tesis doctoral “Helga de Alvear. Los cimientos de una gran colección” de Javier Remedios Lasso (Universidad de Extremadura, 2015).

Respecto a la colección Ordoñez-Falcón (creada por el empresario Enrique Ordóñez y su esposa Isabel Falcón), comienza a gestarse a finales de la década de 1970, abarca desde 1920 hasta el presente y está formada por unas 1.300 obras de fotografía y vídeo, de las cuales aproximadamente un 80% corresponden a artistas internacionales. Esta colección ha sido ampliamente expuesta por toda la geografía española gracias a los depósitos que el matrimonio ha gestionado con diferentes museos; en la actualidad su colección se encuentra en el TEA (Tenerife Espacio de las Artes) -dónde se está negociando que se quede de forma permanente- y con anterioridad ha estado depositada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el Artium de Álava o el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC, Santiago de Compostela)<sup>593</sup>.

El matrimonio Ordoñez-Falcón también está detrás de la primera feria de fotografía de España con galerías de arte (desde 1998 ya se venía celebrando en Madrid la feria entreFotos, pero en esta los expositores eran los/as propios/as fotógrafos/as). La feria promovida por los Ordoñez-Falcón se llamó Dfoto y tuvo

---

<sup>592</sup> Arteinformado: “Caos. La historia de la fotografía en la Colección de Rafael Doctor”, *Arteinformado* (en línea), 21 de enero de 2015. Recuperado de <https://www.arteinformatado.com/agenda/f/caos-la-historia-de-la-fotografia-en-la-coleccion-de-rafael-doctor-100456> (última consulta: 13 de abril de 2021).

<sup>593</sup> Arteinformado: “Fundación Centro Ordóñez-Falcón de Fotografía-COFF”, *Arteinformado* (en Línea), s. f. Recuperado de <https://www.arteinformatado.com/guia/o/fundacion-centro-ordonez-falcon-de-fotografia-coff-120389> (última consulta: 14 de abril de 2021).



lugar en San Sebastián. Comenzó en el año 2004 y, tras ella, había un proyecto más ambicioso:

La iniciativa fue de Enrique Ordóñez, conocido coleccionista de fotografía, como primer impulso al ambicioso proyecto que pretende hacer de la ciudad de San Sebastián un centro de referencia en la fotografía. El buque insignia será el futuro Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabacalera, que contendrá la valiosa colección Ordóñez-Falcón (unas 1.500 obras) y que por ahora no ha definido contenidos ni plazos, aunque sí un presupuesto de remodelación arquitectónica: 18 millones de euros. La reciente renuncia de Bartomeu Marí sin haber hecho ningún avance hace dudar de la fecha de apertura, 2007<sup>594</sup>.

Finalmente, el Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera abrió sus puertas en el año 2013<sup>595</sup>, pero no contiene dicha colección, que, como hemos relatado, ha peregrinado por otros centros de arte. Tras cuatro ediciones, a finales de 2007, Ordóñez anunció que dejaba de organizar la feria. El motivo esgrimido fue que no se iba a cumplir el objetivo de convertir San Sebastián en una ciudad de referencia internacional en el ámbito de la imagen, más allá del evento comercial que representaba Dfoto:

La feria surgió dentro del ámbito de los acuerdos entre las instituciones y nuestra fundación para crear en el futuro el centro internacional de fotografía en Tabacalera. Había un apartado que se refería a eventos que destacaran la importancia de la fotografía y el vídeo en el arte contemporáneo y reforzaran el papel internacional de San Sebastián como ciudad de la imagen, papel que ya contaba con otro protagonista fundamental, el cine. Dentro de ese ámbito, fuimos bastante osados y creamos la feria internacional Dfoto. El año pasado se llegó a la conclusión de que el Centro Ordóñez Falcón de Fotografía (COFF) no iba a estar en Tabacalera y la feria se quedaba en algo meramente comercial<sup>596</sup>.

---

<sup>594</sup> Vozmediano, Elena: “DFOTO: mercado e imagen contemporánea”, *El Cultural*, 15 de abril de 2004, p. 30.

<sup>595</sup> Museos y centros de arte contemporáneo de España: “Tabakalera. Centro Internacional de Cultura Contemporánea”, en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011, p. 285.

<sup>596</sup> Enrique Ordóñez citado en Flaño, Teresa: “La Fundación Ordóñez Falcón renuncia a organizar una nueva edición de DFoto en Donostia”, *Diario Vasco* (en línea), 6 de noviembre de 2007.

Como hemos comentado recientemente, la que podemos considerar como la primera feria dedicada en exclusiva a la fotografía en España fue entreFotos, que comenzó a realizarse en 1998 en Madrid. Se trataba de una feria planteada sin intermediarios, para favorecer el contacto directo entre los/as autores/as y los/as visitantes/compradores/as. El proyecto nació de la colaboración entre Luí́s Bayĺon, Jośe Maŕia D́az-Maroto, Evaristo Delgado y Pascuale Caprile<sup>597</sup>. Seǵun se relata en la ṕgina web de la feria, tomaron como referencia Les Rencontres d'Arles<sup>598</sup>, que es un festival -no una feria, esta es un evento comercial-, una confusíon que, como veremos, se repetiŕa en otros eventos. Esta feria (y su formato de venta directa del autor/a al cliente) surge en un momento en el que "las galeŕas no haćan mucho caso a la fotograf́a, por eso los fotogŕafos quisieron organizarse para ofrecer su producto, cosa que ha cambiado sustancialmente"<sup>599</sup>. Por lo que podemos constatar a trav́s de los medios, entreFotos lleǵo a celebrar 18 ediciones entre 1998 y 2016<sup>600</sup>.

En 2009 comienza a realizarse MadridFoto, podŕamos decir que la feria especializada en fotograf́a ḿs importante que se ha realizado en Espána junto a Dfoto. En ambos casos, y al contrario que en entreFotos, los expositores son galeŕas de arte, en el papel de intermediarias entre artista y comprador/a. En cada edicíon participaban entre 30 y 50 galeŕas aproximadamente y, desde el primer momento, hubo intentos por atraer a numerosos expositores internacionales, algo que no se consiguío completamente<sup>601</sup>. Tras varios cambios de sede (2009 en el recinto ferial Ifema, en 2010 en el Palacio de los Deportes, en 2011 en Ifema de nuevo y en 2012 en Matadero), en el áno 2013, MadridFoto es absorbida por la feria

---

Recuperado de: <http://www.diariovasco.com/20071106/cultura/fundacion-ordonez-falcon-renuncia-20071106.html> (ultima consulta: 15 de abril de 2021).

<sup>597</sup> entreFotos: "entreFotos LA FERIA. la historia", *entreFotos* (en ĺnea), s. f. Recuperado de <https://feriaentrefotos.wixsite.com/entrefotosferia/historia> (ultima consulta: 15 de abril de 2021).

<sup>598</sup> *Ibidem*.

<sup>599</sup> Steel, Mike: "EntreFotos" (entrevista a Pepe Frisuelos), *Revista Ojos Rojos* (en ĺnea), s. f. Recuperado de <http://www.revistaojosrojos.com/entrefotos/> (ultima consulta: 15 de abril de 2021).

<sup>600</sup> Garća de la Vega, Maŕia Antonia: "La feria EntreFotos llega con esta edicíon a su mayoŕa de edad", *20 Minutos* (en ĺnea), 1 de diciembre de 2016. Recuperado de <https://www.20minutos.es/noticia/2902068/0/feria-entre-fotos-mayoria-de-edad/?autoref=true#> (ultima consulta: 15 de abril de 2021).

<sup>601</sup> Espejo, Bea: "El áno decisivo de MadridFoto", *El Cultural* (en ĺnea), 4 de mayo de 2011. Recuperado de <https://elcultural.com/El-ano-decisivo-de-MadridFoto> (ultima consulta: 15 de abril de 2021).

de arte contemporáneo Summa; ambas promovidas por Enrique Polanco a través de su empresa Art Fairs S.L.<sup>602</sup>. En la actualidad la feria Summa también ha desaparecido. Polanco lamentó “no haber conseguido formar alrededor de MadridFoto un núcleo de coleccionismo suficientemente potente”<sup>603</sup> en sus cuatro ediciones (casualmente las mismas que Dfoto), aunque sí estaba prevista una quinta edición en 2013, con un relevo en la dirección artística de la feria, pasando de Giulietta Speranza (que había dirigido las cuatro ediciones) a Anne Morin<sup>604</sup>. Sin embargo, Morin presentó su dimisión tan solo tres meses después por desavenencias con la empresa organizadora<sup>605</sup>, quien también emitió un comunicado atacando a la ya exdirectora<sup>606</sup>. Un triste final para una feria con posibilidades.

En 2013, y también en Madrid, comienza a celebrarse Jääl Photo, una feria con un perfil emergente y que se desarrolla en las habitaciones de un hotel. El equipo que gestionaba esta feria (llamado Hago Cosas) también había puesto en marcha previamente Room Art Fair, una feria de arte contemporáneo que, igualmente, se desarrollaba en las habitaciones de un hotel. Este tipo de evento ferial tiene su origen en Estados Unidos, llegando a España en 1995<sup>607</sup> con la celebración de la feria New Art en el Hotel Majestic de Barcelona<sup>608</sup> y ofrece principalmente dos ventajas: una participación más económica y un ambiente más relajado que grandes

---

<sup>602</sup> Bosco, Roberta: “Nace Summa, una nueva feria de arte contemporáneo de Madrid”, *El País* (en línea), 23 de abril de 2013. Recuperado de [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/04/22/madrid/1366662154\\_921152.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/04/22/madrid/1366662154_921152.html) (última consulta: 15 de abril de 2021).

<sup>603</sup> *Ibidem*.

<sup>604</sup> Arteinformado: “Anne Morin, nueva directora artística de MADRIDFOTO”, *Arteinformado* (en línea), 10 de octubre de 2012. Recuperado de <https://www.arteinformado.com/magazine/n/anne-morin-nueva-directora-artistica-de-madridfoto-3121> (última consulta: 15 de abril de 2021).

<sup>605</sup> Arteinformado: “Anne Morin renuncia a MadridFoto por desavenencias con Art Fairs”, *Arteinformado* (en línea), 10 de enero de 2013. Recuperado de <https://www.arteinformado.com/magazine/n/anne-morin-renuncia-a-madridfoto-por-desavenencias-con-art-fairs-3266> (última consulta: 15 de abril de 2021).

<sup>606</sup> Arteinformado: “MadridFoto acusa a su, hasta ahora, directora de querer dañarle”, *Arteinformado* (en línea), 11 de enero de 2013. Recuperado de <https://www.arteinformado.com/magazine/n/madridfoto-acusa-a-su-hasta-ahora-directora-de-querer-danarle-3268> (última consulta: 15 de abril de 2021).

<sup>607</sup> Bellotti, Evaristo: *Plata 1982-2007*, Madrid, Galería Magda Bellotti, 2008, p. 47.

<sup>608</sup> Según Rocío de la Villa, sin embargo, su primera edición fue en 1996, y acudieron 120.000 visitantes. De la Villa, Rocío: *Guía del arte ... op. cit.*, p. 101.

ferias como ARCO. En 2016 estaba previsto que celebrara su cuarta edición, algo que finalmente no ocurrió<sup>609</sup>.

Por último, vamos a hablar tres modelos híbridos: Palmaphoto (Palma de Mallorca), Foro Sur (Cáceres) y Art Photo Barcelona. Híbridos porque condensan en un solo evento feria y festival. Hemos dicho que una feria es un encuentro comercial, mientras que un festival es divulgativo, además a través de diferentes formas: exposiciones, conferencias, presentaciones de libros, visionado de portfolios, etc.

En 2001 comienza a celebrarse Palmaphoto, un encuentro organizado por la asociación de galerías de arte contemporáneo Art Palma, que condensa exposiciones comerciales en galerías, conferencias y talleres entre otras actividades. Desapareció tras la edición de 2015 por varios motivos, entre ellos porque “los galeristas dedican muchos esfuerzos a un evento que condiciona mucho el calendario expositivo y que no nos era cómodo”<sup>610</sup> y debido a que la fotografía “ya no se encuentra en una situación de desventaja frente a otras manifestaciones artísticas”<sup>611</sup>, a lo que habría que sumar la escasez de público de la última edición. Foro Sur, por su parte, era una feria de pequeño tamaño desarrollada en Cáceres, y que en 2013 incluyó en su programación una sección llamada Gabinete Estampa, centrada en el grabado. En 2014 fue Gabinete Foto, especializándose la feria en fotografía y ofreciendo numerosas actividades simultáneas. Sin embargo, en 2015, Foro Sur pasó a llamarse Foro Arte, y se centró en aquella ocasión en la pintura. Actualmente también ha desaparecido. Art Photo Barcelona, en cambio, continúa celebrándose en el momento de escribir estas líneas. Nació en 2014 y también es un evento híbrido, con la participación de distintas galerías en una pequeña feria junto a otras actividades como cursos o visionados, además de otorgar premios para la producción de una serie fotográfica o un fotolibro, entre otros<sup>612</sup>.

---

<sup>609</sup> Arteinformado: “Jää4 Photo 2016”, *Arteinformado* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.arteinformado.com/agenda/f/j4-photo-2016-116445> (última consulta: 15 de abril de 2021).

<sup>610</sup> Vallés, M. Elena: “Liquidan PalmaPhoto y proponen un acto para la temporada de verano”, *Diario de Mallorca* (en línea), 23 de enero de 2016. Recuperado de <http://www.diariodemallorca.es/cultura/2016/01/23/liquidan-palmaphoto-proponen-acto-temporada/1087962.html> (última consulta: 16 de abril de 2021).

<sup>611</sup> *Ibidem*.

<sup>612</sup> Vega, Carmelo: *Fotografía en España ... op. cit.*, p. 660.

A la vista de esta información, resulta evidente que las ferias especializadas en fotografía en España han sido un fracaso. Resulta habitual encontrar obra fotográfica en muchas de las galerías participantes en las ferias de arte contemporáneo no especializadas que se celebran en España, pero el mercado español no parece capaz de soportar, al menos por el momento, una feria de fotografía. Ya hemos comentado en estas páginas la fragilidad de nuestro mercado, y es que, en palabras de Laura Revuelta: “como es habitual en España, decir a ciencia cierta que algo que tenga que ver con el mercado del arte ha sido un éxito con los datos en la mano resulta poco más o menos que imposible”<sup>613</sup>.

Lo que sí parece tener éxito, a la vista de su florecimiento constante, son los festivales de fotografía. En estas primeras décadas del siglo XXI nacen los Encuentros Fotográficos de Gijón (2004), Getxophoto (2007) o Bfoto (Barbastro -Huesca-, 2014), junto a muchos otros. Destacamos también la aparición en 2013 de Revela-T, un festival dedicado en exclusiva a la fotografía química, celebrado anualmente en Vilassar de Dalt (Barcelona). No obstante, también debemos decir que hay festivales que desaparecen, como Explorafoto (Salamanca, 2000-2011<sup>614</sup>) o Fotoencuentros (Murcia y Cartagena, 2000-2011). En estos años también hemos asistido al nacimiento de numerosos congresos, seminarios y jornadas en torno a la imagen fotográfica, como SCAN (Tarragona, desde 2008) o Visiona (Huesca, desde 2012), entre otros.

En las últimas décadas se ha avanzado mucho en diversos aspectos relacionados con la fotografía en España, pero, tal y como hemos adelantado, también ha habido iniciativas y proyectos fallidos. Acabamos de comprobar cómo las ferias de fotografía no han terminado de cuajar y vamos a ver que ocurre algo similar con la creación de un museo estatal de fotografía. Hemos hablado de espacios como el Centro Andaluz de Fotografía, el Photomuseum de Zarautz, la Fundación Foto Colectania o el Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca, a los que

---

<sup>613</sup> Revuelta, Laura: “Una feria de andar por casa”, *ABCD las artes y las letras*, 12 de mayo de 2007, p. 41.

<sup>614</sup> La Gaceta de Salamanca: “El Festival Explorafoto no se celebrará este año por la crisis”, *La Gaceta de Salamanca* (en línea), 5 de noviembre de 2012. Recuperado de: <https://www.lagacetadesalamanca.es/hemeroteca/festival-explorafoto-celebrara-ano-crisis-LHGS76793> (última consulta: 19 de abril de 2021).

habría que sumar el Museo de la Fotografía de Huete (Cuenca, 2015)<sup>615</sup>. Sin embargo, en este caso, nos estamos refiriendo a un museo de carácter nacional equiparable al Museo Nacional del Prado o al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La creación de un museo nacional de fotografía en España es (de momento) una quimera de la que se viene hablando desde hace varias décadas (al menos desde la de 1980<sup>616</sup>). No es el objetivo de este trabajo profundizar en el tema, pero se puede resumir en que el discurso se ha centrado en la reivindicación de la creación de este museo por parte de distintos colectivos. Podemos encontrar un primer paso por parte de la administración en 1997 cuando, en las mismas fechas en las que se estaba celebrando el I Debate en Fotografía organizado por el Ministerio de Cultura, el Estado adquirió algunos archivos fotográficos pensando en un futuro centro nacional<sup>617</sup>. Las demandas en este sentido son perfectamente legítimas, ya que la creación de un Museo Nacional serviría para impulsar el estudio de la fotografía y quizá la acción que supondría la definitiva profesionalización de las disciplinas que abarca el ámbito fotográfico (creación y producción, pero también estudio y conservación).

Nada más se supo, por parte de la administración estatal, hasta 2007, cuando el Ministerio de Cultura presentó, con un presupuesto de 30 millones de euros, el proyecto para la creación del Centro Nacional de Artes Visuales en la antigua Fábrica de Tabacos de Madrid, cuya inauguración estaba prevista para el año 2012. El CNAV comprendería el Museo del Cine y de las Artes Audiovisuales, el Centro de la Fotografía y de la Imagen y el Instituto de Creación<sup>618</sup>. Sin embargo, la iniciativa (que ya había sido bautizada por la prensa como “El proyecto maldito de Cultura”<sup>619</sup>)

---

<sup>615</sup> Arteinformado: “Museo de la Fotografía de Huete - Fundación Antonio Pérez”, *Arteinformado* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.arteinformatado.com/guia/o/museo-de-la-fotografia-de-huete-fundacion-antonio-perez-121167> (última consulta: 19 de abril de 2021).

<sup>616</sup> Vega, Carmelo: *Fotografía en España ... op. cit.*, pp. 638-639.

<sup>617</sup> *Ibidem*, p. 639.

<sup>618</sup> Díaz de Tuesta, M. José: “El Centro de Artes Visuales, listo en 2012”, *El País* (en línea), 14 de noviembre de 2008. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2008/11/14/cultura/1226617203\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/11/14/cultura/1226617203_850215.html) (última consulta: 13 de abril de 2021).

<sup>619</sup> Díaz de Tuesta, M. José: “El proyecto maldito de Cultura”, *El País* (en línea), 26 de febrero de 2009. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2009/02/26/cultura/1235602801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/02/26/cultura/1235602801_850215.html) (última consulta: 13 de abril de 2021).

fue paralizada en 2010 por problemas presupuestarios<sup>620</sup>. El calificativo de “maldito” parece bastante acertado a la vista de los hechos, no solo por su suspensión en plena crisis económica, sino también porque la convocatoria del proyecto arquitectónico estuvo restringida a siete estudios (en lugar de realizarse un concurso público)<sup>621</sup>, algo que denunció el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España (CSCAE) por no haberse respetado “las mínimas exigencias de transparencia y equidad”<sup>622</sup>.

Pero esto no es todo, puesto que detrás del ansiado museo podría encontrarse la rivalidad política, ya que el anuncio del CNAV realizado por el gobierno (entonces en manos del PSOE) se hizo poco después de conocerse el proyecto del MUSAF, en la vecina ciudad de Segovia, realizado por la Junta de Castilla y León (PP)<sup>623</sup>. El MUSAF, presentado por la entonces consejera de Cultura de la Junta de Castilla y León -Silvia Clemente- en campaña electoral en mayo de 2007<sup>624</sup>, tendría incluso un presupuesto similar al CNAV (30 millones de euros<sup>625</sup>) y se planteó como un centro especializado, aunque hermanado con el MUSAC de León, también gestionado por la Junta de Castilla y León. El proyecto de Segovia era muy ambicioso; como primer paso se elaboraría el Libro Blanco de la Fotografía en Castilla y León<sup>626</sup>, y el edificio (de nueva construcción) centralizaría prácticamente todas las actividades que se pueden plantear en torno a la fotografía: conservación, restauración, exposición, docencia (contemplando la inclusión de un máster de creación fotográfica), biblioteca, estudios y laboratorios analógicos y digitales<sup>627</sup>.

---

<sup>620</sup> Vega, Carmelo: *Fotografía en España ... op. cit.*, p. 640.

<sup>621</sup> Díaz de Tuesta, M. José: “El Centro ... *op. cit.*”

<sup>622</sup> Díaz de Tuesta, M. José: “El proyecto ... *op. cit.*”

<sup>623</sup> Vega, Carmelo: *Fotografía en España ... op. cit.*, p. 639.

<sup>624</sup> C. B.: “El museo de fotografía que anuncia el Ministerio de Cultura rivalizará con el Musaf que prevé la Junta en Segovia”, *El Norte de Castilla* (en línea), 5 septiembre 2007. Recuperado de <https://www.elnortedecastilla.es/20070905/segovia/museo-fotografia-anuncia-ministerio-20070905.html> (última consulta: 19 de abril de 2021).

<sup>625</sup> Hoy es Arte: “El MUSAF de Segovia, olvidado”, *Hoy es Arte* (en línea), 28 de diciembre de 2008. Recuperado de [http://www.hoyesarte.com/sin-categoria/el-musaf-de-segovia-olvidado\\_86066/](http://www.hoyesarte.com/sin-categoria/el-musaf-de-segovia-olvidado_86066/) (última consulta: 19 de abril de 2021).

<sup>626</sup> C. B.: “El museo ... *op. cit.*”

<sup>627</sup> Hoy es Arte: “El MUSAF ... *op. cit.*”

A pesar de que la Junta de Castilla y León a finales de 2010 todavía insistía en su firme compromiso con el MUSAF<sup>628</sup>, lo cierto es que no se ha realizado ni el museo ni el libro blanco. Es más, no tenemos constancia si quiera de que empezaran ni la construcción del museo ni las labores de redacción del citado libro blanco. Para enrevesar todavía más la cuestión (“y rizando el rizo del absurdo de las políticas culturales en España”<sup>629</sup>), en 2009, se propuso la creación del Centro Nacional de Fotografía de Soria como espacio dependiente del CNAV de Madrid. Las obras se paralizaron en 2014<sup>630</sup>. Por último, en mayo de 2021, se crea la “Plataforma Centro de Fotografía e Imagen”, formada por todos los autores y autoras que han recibido el Premio Nacional de Fotografía que están vivos en este momento, que son: Javier Vallhonrat (1995), Cristina García Rodero (1996), Joan Fontcuberta (1998), Alberto García-Alix (1999), Chema Madoz (2000), Carlos Pérez Siquier (2003), Ramón Masats (2004), Ouka Leele (2005), Manuel Vilariño (2007), Bleda y Rosa (2008), Gervasio Sánchez (2009), José Manuel Ballester (2010), Juan Manuel Castro Prieto (2015), Isabel Muñoz (2016), Cristina de Middel (2017), Montserrat Soto (2019) y Ana Teresa Ortega (2020). Forman parte de la plataforma otros artistas como Julio Álvarez Yagüe, José María Díaz Maroto, Manel Esclusa o José Manuel Navia, entre muchos otros y otras, y personalidades relacionadas con el mundo de la fotografía como Alberto Anaut, Blanca Berlín, Alejandro Castellote o Publio López Mondéjar, entre otros/as. La plataforma es una asociación sin ánimo de lucro, cuyo objetivo es la creación de un Centro de Fotografía e Imagen que proteja el patrimonio fotográfico español, expanda la cultura visual y aliente la nueva creación contemporánea. Asimismo, los/as creadores/as de la plataforma manifiestan:

Queremos reunir el mayor número de adhesiones y contar así con el apoyo suficiente de cara a tener una presencia de peso, y determinante, en los ámbitos de decisión que se puedan crear al respecto con organismos e instituciones públicos y privados<sup>631</sup>.

---

<sup>628</sup> EFE: “La Junta insiste en que creará el Musaf en Segovia”, *Diario de León* (en línea), 16 de noviembre de 2010. Recuperado de <https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/junta-insiste-creara-musaf-segovia/201011160400001138926.html> (última consulta: 19 de abril de 2021).

<sup>629</sup> Vega, Carmelo: *Fotografía en España ... op. cit.*, p. 640.

<sup>630</sup> *Ibidem*.

<sup>631</sup> Plataforma Centro de Fotografía e Imagen: “Quiénes somos”, *Plataforma Centro de Fotografía e Imagen* (en línea), s. f. Recuperado de <https://sites.google.com/view/centrodefotografiaeimagen/qui%C3%A9nes-somos?authuser=0> (última consulta: 28 de mayo de 2021).



En su presentación, realizada en mayo de 2021 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, se pusieron sobre la mesa datos que evidencian la necesidad de equiparar a con el resto de Europa, como que sólo Rumanía, Chipre, Malta y España carecen de un centro de este tipo<sup>632</sup>. Esta ha elaborado un manifiesto en el que podemos leer:

Así pues, defendemos la creación de un Centro de la Fotografía y la Imagen, de titularidad y gestión públicas, con una sede física, cuyos objetivos esenciales sean:

1. Crear un Archivo Fotográfico, de estructura virtual, que preserve nuestro rico patrimonio y nuestra memoria visual común afrontando la gran digitalización pendiente y creando una base de datos de acceso público, integrando y facilitando el acceso a los archivos de las instituciones que ya disponen de los suyos propios sin que por ello pierdan, en modo alguno, su legítima titularidad.
2. Conservar, proteger, promover y divulgar el Patrimonio Fotográfico.
3. Mostrar la diversidad fotográfica desde y hacia España, así como la evolución histórica del medio, desde su aparición hasta la actualidad a través de un relato dinámico, renovado y holístico.
4. Crear un Fondo/Colección estatal de Fotografía y Artes Visuales que complete los actuales vacíos existentes en las colecciones públicas.
5. Crear una biblioteca y mediateca especializada en fotografía histórica y contemporánea.
6. Potenciar la investigación con el objetivo de crear un título de grado universitario en Fotografía e Imagen. Necesitamos un centro que, incentivando estudios y tesis doctorales en colaboración con Universidades y Escuelas de Arte o de Fotografía, sea un espacio de referencia teórico y educativo.
7. Estimular la creación fotográfica y su difusión, tanto en España como en el extranjero, a través de exposiciones y actividades formativas.
8. Impulsar becas, residencias de creación, y ayudas a la publicación así como a la producción de proyectos fotográficos para documentar la realidad social de nuestro país en coordinación con científicos sociales.

---

<sup>632</sup> Hoy es Arte: “¿Qué fue del prometido Centro de Fotografía?”, *Hoy es Arte* (en línea), 27 de mayo de 2021. Recuperado de [https://www.hoyesarte.com/politica/que-fue-del-prometido-centro-de-fotografia-e-imagen\\_291221/?utm\\_source=Boletin\\_20210527\\_1923&utm\\_medium=boletin&utm\\_campaign=boletin](https://www.hoyesarte.com/politica/que-fue-del-prometido-centro-de-fotografia-e-imagen_291221/?utm_source=Boletin_20210527_1923&utm_medium=boletin&utm_campaign=boletin) (última consulta: 28 de mayo de 2021).

9. Crear un portal virtual que recoja y divulgue la cultura fotográfica difundiendo la actividad de instituciones, festivales... Fomentando las redes de contacto y vínculos de colaboración a nivel autonómico, nacional e internacional.
10. Crear una plataforma para profesionales con información sobre ayudas, becas o asesoría en materia de Propiedad Intelectual<sup>633</sup>.

En el acto intervino el alcalde de Soria, que expresó la intención de su Ayuntamiento de recuperar el proyecto en el que el Banco de España de la ciudad sería la sede del Centro Nacional de Fotografía<sup>634</sup>.

Para cerrar el espacio dedicado a centros de fotografía nacidos en los primeros años del siglo XXI hablaremos del CEHIFORM de Murcia y del CEFIHGU de Guadalajara. El primero (Centro Histórico Fotográfico de la Región de Murcia), ubicado en Cartagena, es otro ejemplo de proyecto que nace<sup>635</sup> y, tras un breve periodo, es desmantelado. En 2010, y tras “una extraordinaria labor de recuperación patrimonial y expositiva”<sup>636</sup>, con motivo de la restauración del edificio, el centro se cerró y sus fondos fueron trasladados al Archivo General de Murcia. No tenemos constancia de que esta situación haya cambiado desde 2010. El CEFIHGU (Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara), en cambio y por suerte, continúa en funcionamiento en el momento de escribir estas líneas. Creado en 2003 por la Diputación de Guadalajara, para la conservación y difusión del patrimonio fotográfico y cinematográfico de la provincia, también cuenta entre sus actividades con la edición de publicaciones o la realización de exposiciones<sup>637</sup>.

---

<sup>633</sup> Plataforma Centro de Fotografía e Imagen: “Manifiesto”, *Plataforma Centro de Fotografía e Imagen* (en línea), s. f. Recuperado de <https://sites.google.com/view/centrodefotografiaeimagen/manifiesto?authuser=0> (última consulta: 28 de mayo de 2021).

<sup>634</sup> Villalón Vara, Roberto: “Nace una plataforma por un centro de fotografía e imagen y dignificar la creación fotográfica”, *Clavoardiando* (en línea), 26 de mayo de 2021. Recuperado de <https://clavoardiando-magazine.com/actualidad/agenda/nace-una-plataforma-por-un-centro-de-fotografia-e-imagen-y-dignificar-la-creacion-fotografica/> (última consulta: 28 de mayo de 2021).

<sup>635</sup> Según el historiador Carmelo Vega el CEHIFORM se abre en 2001 (Vega, Carmelo: *Fotografía en España ... op. cit.*, p. 637), sin embargo, leemos en la prensa local que fue en 2002; Giménez, Fina: “El Cehiform se traslada a Murcia”, *La Verdad* (en línea), 8 de junio de 2010. Recuperado de <https://www.laverdad.es/murcia/v/20100608/cultura/cehiform-traslada-murcia-20100608.html> (última consulta: 19 de abril de 2021).

<sup>636</sup> Vega, Carmelo: *Fotografía en España ... op. cit.*, p. 637.

<sup>637</sup> *Ibidem*, p. 638.

# Diccionario de fotógrafos españoles

Del siglo XIX al XXI

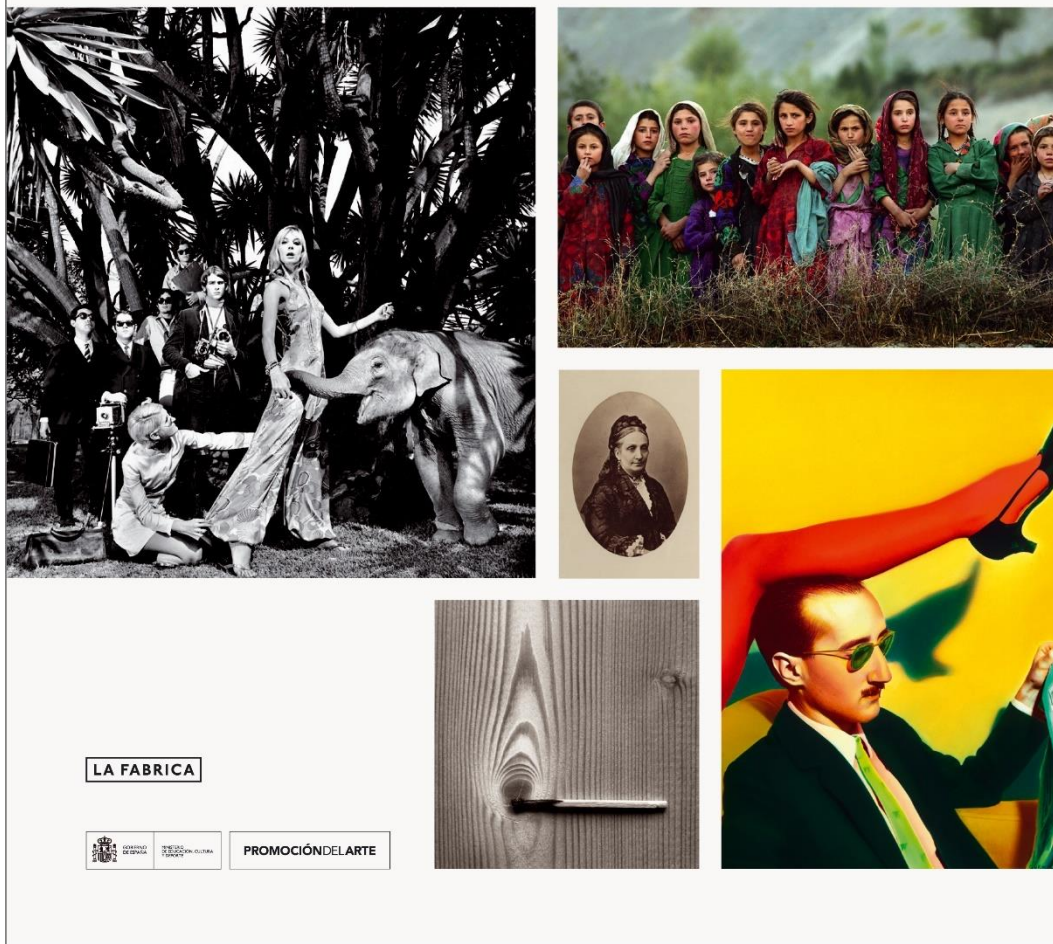


Fig. 66. Portada del libro *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.

Centrándonos ahora en las publicaciones, destacamos que en estos primeros años del siglo XXI aparecen “Exit” (2000), dirigida por Rosa Olivares, “Rojo” (2001), dirigida en este caso por David Quiles Guilló, “C Photo Magazine” (2005), editada por Elena Ochoa, y “Ojo de Pez” (2004), publicada por La Fábrica, entre otras referencias. La Fábrica también editó, en 2013, el “Diccionario de fotógrafos

españoles. Del siglo XIX al XXI” (fig. 66), un ambicioso libro que recoge las biografías de más de 600 autores/as de todas las épocas y tendencias. Se publicaron dos versiones impresas, una en español y otra en inglés -gracias a Acción Cultural Española (AC/E)- además de una digital de descarga libre fruto de la colaboración entre La Fábrica y la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte<sup>638</sup>. No obstante, debemos reseñar también la publicación “100 fotógrafos españoles”, editada por Rosa Olivares, en 2005, a través de Exit publicaciones.

En el nuevo siglo la expansión de internet y la tecnología digital ha propiciado, por un lado, que las publicaciones en soporte papel tengan un sitio web con información y contenidos y, por otro, la aparición de estas exclusivamente en formato virtual. Además de la omnipresente red social Instagram (desde 2010), se han multiplicado los espacios virtuales dedicados a la fotografía, de forma más o menos semejante a una publicación en papel o mediante otras fórmulas. De los sitios web especializados en fotografía en España podemos destacar “Ojos Rojos”<sup>639</sup>, “Clavoardiendo Magazine”<sup>640</sup>, “30y3”<sup>641</sup>, Xataka Foto<sup>642</sup> o “FotoDNG”<sup>643</sup>, entre otras referencias.

Sin embargo, la tecnología digital no ha supuesto la desaparición de otros formatos preexistentes, incluso parece haber potenciado algunos, como es el caso del fotolibro<sup>644</sup>. Y es que en los últimos años se ha podido notar una expansión sin precedentes de este formato, de tal forma que el fotolibro es hoy un medio altamente apreciado. Esta nueva consideración del libro de fotografía se puede constatar, por ejemplo, en las numerosas exposiciones que se le ha dedicado en España en fechas

---

<sup>638</sup> Disponible en <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/promociondelarte/actividades-de-promocion-del-arte/diccionario-fotografos-esp.html> (última consulta: 19 de abril de 2021).

<sup>639</sup> <http://www.revistaojosrojos.com/>

<sup>640</sup> <https://clavoardiendo-magazine.com/>

<sup>641</sup> <http://www.30y3.com/>

<sup>642</sup> <https://www.xatakafoto.com/>

<sup>643</sup> <https://www.fotodng.com/>

<sup>644</sup> Este asunto en concreto es tratado en profundidad en el artículo del autor “El fotolibro en España en los comienzos del siglo XXI: de la amenaza digital a la apreciación generalizada”, publicado en *Fonseca, Journal of Communication*, 19, 2019, pp. 69-86. DOI: <https://doi.org/10.14201/fjc2019196986> Este artículo ha sido incluido como anexo en este trabajo.

recientes (que contrasta con el desinterés, casi generalizado, que era habitual), entre las que podemos destacar: “Fotos & libros. España 1905-1977” (MNCARS, Madrid, 2014-2015), “Fenómeno Fotolibro” (CCCB y Fundación Foto Colectania, Barcelona, 2017) o “Nueva York en Fotolibros” (en el Centro de Fotografía Contemporánea de Bilbao y, anteriormente, en el Centro José Guerrero de Granada, 2017). En el comisariado de todas ellas ha participado Horacio Hernández, probablemente el mayor experto español en torno al fotolibro. Del mismo modo, también han nacido varias ferias dedicadas al fotolibro en particular o al libro de autor en general, tales como ArtsLibris, Fiebre, Más que Libros o Libros Mutantes. Estos recientes acercamientos al fotolibro han sido muy importantes en su renovada consideración, no obstante, también lo son otras iniciativas con varios lustros de vida, como los Premios al mejor libro de fotografía del año, que otorga PHotoEspaña desde su primera edición (1998).

Esta renovada fortaleza del fotolibro también está empezando a ser estudiada en el ámbito académico, como demuestra la tesis “Transformaciones en la edición de fotolibros en España (2008-2018)” de Celia Vega Pérez (Universidad Complutense de Madrid, 2019), en la que podemos leer:

Los fotógrafos españoles de generaciones anteriores, salvo casos excepcionales como los de Cristina García Rodero, Joan Fontcuberta, Alberto García-Alix o Chema Madoz, habían pasado desapercibidos fuera de nuestras fronteras. En cambio, en la actualidad, lo español está en el centro, como parece indicar el éxito de fotolibros como *The Afronauts* de Cristina de Middel, *The Pigs* de Carlos Spottorno y *Paloma al aire* de Ricardo Cases, todos ellos seleccionados para formar parte de la sección NewDocuments de la primera exposición de The PhotoBook Museum (The Carlswerk Edition) que tuvo lugar en Colonia entre el 19 de agosto y el 3 de octubre de 2014<sup>645</sup>.

Nos gustaría terminar este apartado con una sensación positiva, la de que la fotografía española comienza a ser reconocida internacionalmente, tal y como se refleja en la última cita. Esta, si es leída sin conocer el contexto y la historia, puede

---

<sup>645</sup> Vega Pérez, Celia: *Transformaciones en la edición de fotolibros en España (2008-2018)* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019, p. 18.

trasladar la sensación de que se debe a un golpe de suerte (el éxito de unos pocos fotolibros condensado en el tiempo y el espacio), pero creemos que es la culminación del largo proceso de maduración que ha sufrido la fotografía española en las últimas décadas. Y decimos que nos gustaría terminar este apartado con una sensación positiva porque “Un cierto sentido pesimista recorre la fotografía española desde sus inicios y llega hasta nuestros días”<sup>646</sup>, un pesimismo (plenamente justificado durante mucho tiempo) del que no queremos contagiarnos, simplemente pretendemos valorar lo que se ha conseguido y luchar por lo que todavía no se ha logrado. Siendo realistas, “las condiciones, los medios y las infraestructuras de la fotografía española han mejorado en las últimas cuatro décadas, a pesar de que grandes proyectos y realizaciones urgentes sigan aún pendientes de convertirse en realidad”<sup>647</sup>.

Finalizamos con una cita, que enlaza la cuestión del auge del fotolibro y el reconocimiento internacional de la fotografía española con el impacto de la imagen digital y con cómo esta ha modificado nuestra percepción del libro (y, por extensión, de la fotografía en formatos físicos) convirtiéndolo en “forma significativa”:

El renovado apego que muestran los fotógrafos por el libro como medio artístico no solo ha supuesto un incremento en la publicación de fotolibros y un aprecio por la fotografía española fuera de nuestras fronteras, sino que ha traído consigo un cambio de actitud, casi de paradigma, en el panorama editorial motivado por la emergencia de la imagen digital y por la popularización de internet. En este contexto se han producido una serie de mutaciones de carácter conceptual y formal en los fotolibros con respecto a sus antecesores de los años ochenta y noventa que, en términos generales, eran productos estandarizados y en numerosas ocasiones respondían al modelo de catálogo. Una vez perdida su función principal como vehículo para la difusión de las fotografías —rol que pasan a ocupar la red y las pantallas de los diferentes dispositivos electrónicos— el libro se independiza, deja de ser un mero soporte para devenir forma significativa<sup>648</sup>.

---

<sup>646</sup> Vega, Carmelo: *Fotografía en España ... op. cit.*, p. 781.

<sup>647</sup> *Ibidem*, p. 783.

<sup>648</sup> Vega Pérez, Celia: *Transformaciones en... op. cit.*, p. 20.

### 4.3. Artistas y prácticas

Entramos ahora en el último y definitivo capítulo de este trabajo. Ya hemos hablado anteriormente de la problemática relación entre el arte y la fotografía (y cómo esta, más que aceptada, ha sido “absorbida por el mundo del arte”<sup>649</sup>) y podríamos preguntarnos si, en el momento presente, es posible hablar de un espacio propio para la fotografía en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas. Para responder a esta hipotética pregunta recogemos unas palabras de Alberto Martín que, aunque fueron pronunciadas hace dos décadas, creemos tienen una vigencia plena:

por encima de esa progresiva disolución del ámbito fotográfico en el contexto de las artes plásticas, del arte contemporáneo, de la creación, creo que sí que sigue habiendo razones justificadas para defender las prácticas y un lugar específico para la fotografía como tal<sup>650</sup>.

El planteamiento de Martín, el cual compartimos, está basado en una concepción abierta de la fotografía y teniendo presente el carácter ambiguo inherente a esta disciplina:

Quizá desde la perspectiva de que la fotografía no deba entenderse de una manera cerrada y asumiendo que la fotografía está en crisis, los lugares específicos para la fotografía debieran incorporar en su gestión esta concepción de que la fotografía es un concepto de creación muy vivo, muy abierto (...), yo creo que esto justifica lugares específicos para la fotografía: aceptar este elemento un poco contradictorio, ambiguo, en el que se mueve la fotografía<sup>651</sup>.

Como acabamos de leer, Alberto Martín comenta que la fotografía está (estaba entonces) en crisis, en concreto se refiere a lo siguiente:

---

<sup>649</sup> Nathan Lyons citado en Fontcuberta, Joan: “Cuando el arte ... *op. cit.*, p. 25.

<sup>650</sup> Martín, Alberto: “Estado de la fotografía contemporánea española”, *I y II debate en fotografía*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999, p. 104.

<sup>651</sup> *Ibidem*, p. 105.

La fotografía hoy en día está relativamente en crisis, una crisis beneficiosa, productiva, y hablo del lenguaje fotográfico. Es decir, la fotografía ha ido introduciendo elementos más ligados a la narración en movimiento, a la narración escrita, incluso en su práctica ha empezado a tener una relación concurrencial muy fuerte con otros elementos como puedan ser el vídeo, la imagen numérica, etc. Desde este punto de vista yo creo que hay que ser conscientes de que esta crisis de la fotografía tiene un sentido productivo de cambios en la creación fotográfica, nos obliga a plantearnos, nosotros también, una situación crítica o un análisis crítico de la realidad<sup>652</sup>.

Una crisis relativa y productiva que, al menos en cierta medida, creemos que continúa existiendo. Relativa porque, aunque hoy se hacen más fotos que nunca en la historia, la fotografía nunca ha sido algo tan banal y nunca se ha confiado menos en ella; productiva porque puede llevarnos a seguir haciéndonos preguntas acerca de esta disciplina. En este caso, la pregunta principal que nos hacemos es la siguiente: ¿es posible trabajar con fotografía química en el siglo XXI? Una duda que viene seguida por otras, tales como ¿por qué? (o ¿por qué no?), ¿cómo? o ¿hasta qué punto la industria condiciona la cuestión? Del mismo modo, también podríamos preguntarnos si existe un espacio específico para la imagen química dentro del ámbito de la fotografía o del más general de la imagen. Consideramos que, aparte de las diferencias técnicas (que las hay, y de las que ya hemos hablado), en las últimas décadas se ha producido una serie de modificaciones que quizá son insuficientes como para hablar de revolución, aunque son numerosas:

La fotografía digital, lo numérico, internet, las redes sociales, los teléfonos inteligentes, las plataformas digitales, los algoritmos, el Big Data,... Una secuencia que jalona los sucesivos cambios, alteraciones o intensificaciones en el campo de lo fotográfico y que prácticamente han afectado a todos los ámbitos: desde la ontología de la fotografía, su naturaleza, el régimen de verdad, su relación con lo real, lo virtual, el peso de la ficción, las narrativas, sus renovados e intensos usos sociales, su nuevo papel en la configuración de los imaginarios y especialmente en el relato del yo, el control y los nuevos encuadramientos institucionales y, sobre todo ahora, económicos y empresariales, el almacenamiento y gestión de las imágenes, la

---

<sup>652</sup> *Ibidem*, p. 104.



comunicabilidad y transferencia de información visual, la relación entre texto e imagen, la lectura de las imágenes y, así, un largo etcétera difícil de delimitar<sup>653</sup>.

Esto nos permite vislumbrar un campo de estudio específico, que aflora precisamente por la aparición de la tecnología digital: “Un nuevo medio nunca es un añadido a otro anterior, aunque tampoco lo deja tal cual; no deja de oprimir los medios más antiguos hasta dar con nuevas formas y posiciones para ellos”<sup>654</sup>. Es, de hecho, la nueva posición y las nuevas formas de la fotografía química lo que estamos estudiando, y lo hacemos desde un posicionamiento no excluyente, ya que creemos que pueden coexistir distintas formas de producir imágenes fotográficas. Pero, incluso en los casos en los que la cuestión se plantea en términos de confrontación, es necesario reconocer la existencia del “otro”: “Aunque los medios muertos pueden ser útiles como táctica de oposición, solamente dialogan con los nuevos medios”<sup>655</sup>.

En el ámbito artístico han ido imponiéndose ciertas ideas que menosprecian todo aquello (procesos, materiales, técnicas, etc.) que no sea el producto final de la obra de arte, tal y cómo ha expresado Joan Fontcuberta: “era la técnica y los materiales lo que confería una especificidad a cada medio de expresión. (...) El cambio al que ahora asistimos deriva de este compromiso roto: ya no importa el medio sino el resultado”<sup>656</sup>. Nosotros, en cambio, creemos, por un lado, que es posible reconocer cierta especificidad en los medios, incluso en el contexto actual de contaminación e impureza generalizados, y, por otro, que el medio importa, en la medida en que si queremos un resultado concreto debemos saber qué medio elegir (y dominar) para conseguir el resultado buscado. Del mismo modo, sin conceder importancia a los procesos no podríamos entender corrientes como la pintura de acción o el arte conceptual. Si fueran ciertas las palabras de Fontcuberta (“ya no importa el medio sino el resultado”) no tendría sentido hablar de fotografía, puesto que es un medio. No obstante, él es el primero que habla constantemente de fotografía, así como de

---

<sup>653</sup> Martín, Alberto: “Lo que saben de las imágenes. Fotografía y medio digital”, *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, 18, 2017, pp. 161-162.

<sup>654</sup> McLuhan, Marshall: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona: Paidós, 2009, p. 207.

<sup>655</sup> Hertz, Garnet & Parikka, Jussi: *Op. cit.*, p. 430.

<sup>656</sup> Fontcuberta, Joan: “Cuando el arte ... *op. cit.*”

posfotografía, el nuevo medio que vendría a sustituir al anterior. Sin embargo, no podemos desentendernos de los medios ni de los procesos si lo que queremos es desentrañar la complejidad de las imágenes y sus contextos:

Ése debería ser, sin duda, el objetivo de toda historia de la fotografía: reflexionar sobre el origen de las imágenes (el porqué [sic] se hicieron) y analizar aquello que representan. Esto convierte a la fotografía en un problema básico de representación en el que también es posible indagar en el cómo se hicieron esas imágenes. Y no me refiero sólo a las motivaciones o limitaciones técnicas, sino al modo en que la mirada del fotógrafo participa de unas estructuras ideológicas y culturales compartidas. La fotografía sería entonces —sin renunciar en ningún caso a su autonomía— la expresión de una sensibilidad propia de un tiempo determinado<sup>657</sup>.

La sensibilidad mayoritaria de nuestro tiempo, en lo que se refiere a la imagen, parece buscar inmediatez, ubicuidad, facilidad de manipulación y sobreabundancia icónica. Sin embargo, el ámbito artístico es un espacio de libertad, que permite cuestionar conductas asumidas mayoritariamente y desde el que se puede (¿se debe?) incitar a la reflexión. La creatividad, algo tan íntimamente relacionado con las prácticas artísticas, no solo se refleja en la creación de nuevos mundos a través de las obras de arte, también es un mecanismo capaz de sacar a la luz puntos de vista divergentes respecto a las convenciones sociales.

En la nómina de autores y autoras que se relacionan a continuación es posible que resulte extraña la ausencia de algún nombre, como por ejemplo el de Ouka Leele, cuyos trabajos más conocidos (en los que mezcla fotografía y pintura) quizá puedan relacionarse con procesos reflejados en esta investigación. Sin embargo, esta parte de su trabajo es de la década de 1980 y, aunque es una artista que continúa en activo, ya no trabaja con fotografía química. La autora fue consultada y así lo aseguró; tras un periodo de duda, en el que llegó a dejar de trabajar momentáneamente, lo hace en digital desde hace años. Ricky Dávila es otro de los autores que ha abandonado los procesos químicos, el fotógrafo ha declarado: “tras unos años de mucha

---

<sup>657</sup> Vega, Carmelo: “Buscando modelos... *op. cit.*, p. 52.

diletancia e inseguridad, empiezo a volver a tener un guión [sic] de trabajo reformulado desde los hábitos digitales pero con la misma premisa de naturalidad en la que había venido desenvolviéndome”<sup>658</sup>. No obstante, Dávila ha puntualizado:

El único peligro es la sobreinformación y caer en el engolosinamiento técnico. Los que venimos del analógico tenemos una relación de la fotografía más contemplativa y, por lo tanto, más serena. Creo que estamos menos expuestos a la incontinencia visual que ha venido con el digital. Juntar las dos cosas creo que es muy bonito<sup>659</sup>.

Del mismo modo, hay numerosos/as autores/as que, en algún momento del periodo que abarca esta investigación, decidieron abandonar la fotografía química y trabajar exclusivamente con tecnología digital, como José María Díaz-Maroto<sup>660</sup>, Carlos Cánovas<sup>661</sup>, Pilar Pequeño<sup>662</sup>, Carlos Pérez Siquier<sup>663</sup>, Manel Esclusa<sup>664</sup>, José Manuel Navia<sup>665</sup> o Rafael Navarro. Este último realizó el cambio en 2010<sup>666</sup> y ha manifestado:

El paso a la fotografía digital, supuso para mí volver a aprender el oficio desde el punto de vista técnico, no de la imagen. El proceso digital tiene la ventaja de que al ir viendo el resultado del trabajo, se ve su evolución, pero el contrapunto es que se pierde ese misterio de ir trabajando en algo que intuyes, pero desconoces el

---

<sup>658</sup> Ricky Dávila citado en Cabezón, David: “Fotógrafos como tú... Ricky Dávila”, *Xataka Foto* (en línea), 17 de junio de 2008. Recuperado de <https://www.xatakafoto.com/fotografos/fotografos-como-tu-ricky-davila> (última consulta: 12 de mayo de 2021).

<sup>659</sup> *Ibidem*.

<sup>660</sup> Díaz-Maroto, José María: Entrevista personal, 8 de abril de 2016.

<sup>661</sup> Fertré, Marina: “Carlos Cánovas, fascinación por el paisaje periférico”, *Expo Arte Madrid* (en línea), 16 de junio de 2018. Recuperado de <https://expoartemadrid.com/2018/06/16/carlos-canovas-fascinacion-por-el-paisaje-periferico/> (última consulta: 5 de mayo de 2021).

<sup>662</sup> Artistas Contemporáneas en Madrid: “Pilar Pequeño. Entrevista”, en *Artistas Contemporáneas en Madrid* (en línea), s. f. Recuperado de <https://artistascontemporaneasenmadrid.com/pilar-pequeno-entrevista/> (última consulta: 6 de mayo de 2021).

<sup>663</sup> Constenla, Tereixa: “La lección de Carlos Pérez Siquier: 'Me quedan por hacer las mejores fotos'”, *El País* (en línea), 16 de abril de 2018. Recuperado de [https://elpais.com/elpais/2018/04/06/eps/1523016385\\_895478.html](https://elpais.com/elpais/2018/04/06/eps/1523016385_895478.html) (última consulta: 6 de mayo de 2021).

<sup>664</sup> Coromina, Toni: “Manel Esclusa, fotògraf de l'ombra, la penombra i les llums de la nit”, *Nació Digital* (en línea), 15 de noviembre de 2019. Recuperado de <https://www.naciodigital.cat/osona/noticia/61628/manel-esclusa-fotograf-ombra-penombra-llums-nit> (última consulta: 18 de mayo de 2021).

<sup>665</sup> Navia, José Manuel: Entrevista personal, 19 de mayo de 2021.

<sup>666</sup> Crespo Maclennan, Gloria: “Rafael Navarro: 'Un autor se pasa la vida diciendo lo mismo'”, *El País* (en línea), 8 de marzo de 2016. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2016/02/29/babelia/1456762971\\_758890.html](https://elpais.com/cultura/2016/02/29/babelia/1456762971_758890.html) (última consulta: 5 de mayo de 2021).

resultado. No es comparable ver salir una fotografía de una impresora a verla subir en una cubeta de caldo. Una especie de milagro que aunque lleves 30 años haciéndolo te sigue emocionando<sup>667</sup>.

Miguel Trillo es otro de los autores que ha efectuado la transición a la tecnología digital y, preguntado por cómo cambia el papel del fotógrafo ahora que todo el mundo tiene una cámara disponible, hace esta interesante reflexión:

Parece que las tecnologías han cambiado ahora pero es que están en constante cambio. La fotografía que hacía yo a finales de los 80, diapositiva en color, impresa por sistemas cibachrome, directo sobre el papel ya no existe. Ahora se está viviendo el boom de la fotografía con el móvil, pero dentro de poquísimos años lo que hará todo el mundo será vídeos. **La fotografía será una imagen fija que quedará para una minoría, como ahora lo son los grabados o las acuarelas.** A los fotógrafos no nos preocupa que ahora todo el mundo haga fotos, la gente hace fotos en un parpadeo y sin darse cuenta que la hacen, los fotógrafos vamos mirando, vamos creando<sup>668</sup>.

Desconocemos si en el futuro las cosas serán tal y como vaticina Miguel Trillo, lo que estamos tratando de hacer es vislumbrar cómo son las cosas en el presente y cómo han sido en el pasado reciente. En este sentido, reproducimos, a continuación, un fragmento de una entrevista realizada a la fotógrafa Colita (Isabel Steva Hernández) que refleja su punto de vista sobre algunas de las cuestiones que aquí estamos abordando:

**P.-** Una situación parecida a cuando se pasó de lo analógico a lo digital, ¿no?

**R.-** Exacto, que todos nos desgarramos las vestiduras y pensamos ‘¡qué desastre’!. Pues no ha sido tan desastre, hemos seguido trabajando, nos hemos adaptado y no pasa nada. Era algo inevitable, me agencí un profesor de informática y me tiré un año trabajando, compré cámaras digitales y aprendí Photoshop, etc.

---

<sup>667</sup> *Ibidem.*

<sup>668</sup> Prieto, Sara: “Miguel Trillo”, *El Cultural* (en línea), 18 de septiembre de 2014. Recuperado de <https://elcultural.com/Miguel-Trillo> (última consulta: 7 de mayo de 2021)

**P.-** Ahora parece que se está recuperando el uso del carrete de toda la vida y la fotografía analógica...

**R.-** No te creas. Estos son los artesanos de toda la vida que siempre han existido en todas las categorías artísticas. Siempre hay un artesano que vuelve al óleo, a la cerámica, al dibujo con plumilla, etc. El artesano fotógrafo que vuelve al rollo también existe y es comprensible, vuelve a la tradición de revelar, de tirar copias, etc. Pero será una minoría muy sofisticada que se dedica a hacer esto pero digamos que la masa irá con el maldito teléfono.

**P.-** Desde luego. Pero me refería al *boom* de la lomografía. ¿Le ha interesado esta disciplina?

**R.-** La lomo tiene muchos años. Tengo una que me compré hace 5 o 6 años y estuve haciendo el tonto con ella, ahora se la he regalado a una amiga más joven para que se divierta. **Es una máquina horrorosa rusa que hace unas fotos tan feas, tan raras y de un color tan exagerado que acaban siendo graciosas.** Si aprendes a manejarla da mucha risa. Se han juntado unos cuantos loquitos y hacen fotos con eso. Es una manera de pasarlo bien. Es un juguete divertido. Yo ahora juego con cámaras digitales automáticas y no me complico la vida.

**P.-** Para ese juguete hay infinidad de carretes. En blanco y negro, el normal de toda la vida, con más exposición e incluso con filtro vintage incorporado en el mismo carrete.

**R.-** Como las cámaras de foto de digitales. Tienen un filtro, en un ordenador aprietas una tecla y la foto se convierte en blanco y negro. Todo tiene un dispositivo que convierte a una foto antigua. Se añade ruido o grano si quieres, etc. **Esto es añoranza.**

**P.-** ¿Hasta qué punto es positivo añorar?

**R.-** La añoranza es una parte de sensibilidad humana que a veces no puedes evitar y que te revuelcas en tu propia mierda y suele ser bastante divertido. Yo no tengo añoranza, **siento bastante curiosidad por lo que va a pasar** como para empezar a revolcarme en lo que ha pasado. Pero lo comprendo. Es acordarte de la gente que

se ha ido, de un bolero que ya no cantan, del *Only You*, esas cosas. Es la vida misma<sup>669</sup>.

Leyendo esta entrevista, parece que la fotografía actual se divide entre la añoranza por la fotografía química (que compara, no sabemos muy bien por qué, con revolcarte “en tu propia mierda” -aunque, al menos, admite que “suele ser bastante divertido”-) y “la masa [que] irá con el maldito teléfono”. Respetamos profundamente el trabajo y la trayectoria de Colita (Premio Nacional de Fotografía en 2014 -galardón que rechazó-), pero no estamos de acuerdo con sus afirmaciones, ya que creemos que presenta un panorama maniqueo que no se corresponde con la realidad, mucho más plural y rica en matices. No dudamos de la existencia de nostálgicos de lo analógico, ni de las masas que saturan de *selfies* las redes sociales gracias a la cámara de su teléfono móvil, pero, del mismo modo, tampoco dudamos de la existencia de muchas otras opciones, tal y como veremos en las próximas páginas. En cualquier caso, lo que aquí nos interesa precisamente son los/as autores/as que no han abandonado los procesos químicos, trabajen o no con tecnología digital, sea por añoranza o no.

A continuación, desplegamos una relación de autores y autoras que, tal y como se refleja en el título de esta investigación, utilizan de manera significativa la fotografía química en el periodo comprendido entre los años 2000 y 2020 (dominado mayoritariamente por la imagen digital) dentro del contexto artístico español. Este conjunto, que engloba artistas nacidos/as entre las décadas de 1930 y 1990, se presenta por orden alfabético, no realizándose distinción entre consagrados/as y emergentes/as, ya que la utilización de procesos químicos se ha planteado como elemento transversal en la creación fotográfica de las últimas dos décadas. En último lugar figura el apartado que hemos denominado “Iniciativas y otros artistas”, para dar cabida a actividades de distinto signo (festivales, colectivos, laboratorios, etc.) y a creadores/as que son interesantes por otros motivos como, por ejemplo, el caso del artista (digital, podríamos decir) Daniel Canogar y su marcado interés por la tecnología obsoleta.

---

<sup>669</sup> Camarzana, Saioa: “Colita: 'Ahora es popular la fotografía en color pero queda muy de postal’”, *El Cultural* (en línea), 18 de junio de 2015. Recuperado de <https://elcultural.com/colita-ahora-es-popular-la-fotografia-en-color-pero-queda-muy-de-postal> (última consulta: 12 de mayo de 2021).

### 4.3.1. Albert Alcoz

Barcelona, 1979. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2001), Máster de Cine Documental de Creación por la Universidad Pompeu Fabra (2005) y Doctor en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (2016). Alcoz es cineasta, investigador y programador de cine experimental y videocreación, además de profesor asociado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Aunque su ámbito principal de creación e investigación no es la fotografía, sino el cine experimental, su trabajo guarda una estrecha relación con la materia objeto de estudio debido a que ha mostrado una serie de intereses afines, como los formatos de imagen fotoquímica o la arqueología de los medios. Ha realizado incursiones en la imagen fotográfica en proyectos como “Espectro cromático”, en la que presenta cuatro fotogramas consecutivos de películas filmadas en Super 8 como obra fotográfica (fig. 67). De hecho, desde 2005 realiza obras cinematográficas en ese formato (además de en otros, también analógicos, como 16 mm.), como por ejemplo la obra “La noche inventada” (fig. 68), realizada en colaboración con la fotógrafa Blanca Viñas<sup>670</sup>, que es

un proyecto artístico transversal y en proceso que vincula la fotografía y el cine bajo parámetros fotoquímicos. La fotógrafa Blanca Viñas y el cineasta Albert Alcoz son dos artistas visuales que registran escenarios urbanos poniendo en relieve las propiedades analógicas del medio fotográfico.

El recuerdo de los escenarios de la infancia y la juventud, y revelar las consideraciones matéricas de los soportes elegidos —carretes de 35 mm o carrete de super-8—, son pues uno de los puntos de partida de su obra. Por otra parte, la filmación en película en blanco y negro documenta una práctica fotográfica en color caracterizada por la ruptura hacia la noción de objetividad. El uso de múltiples exposiciones y otras técnicas experimentales demuestran la voluntad lúdica de unas imágenes que, a través de la multiplicidad de puntos de vista, sugieren lo inefable de la memoria personal.<sup>671</sup>

---

<sup>670</sup> Ambos artistas colaboran de forma habitual. Blanca Viñas también figura en la nómina de artistas de esta investigación.

<sup>671</sup> Panoràmic: “Blanca Viñas/Albert Alcoz”, *Panoràmic* (en línea), s. f. Recuperado de <https://panoramicgranollers.cat/es/portfolio/lt-blanca-vinasalbert-alcoz/> (última consulta: 20 de mayo de 2021).

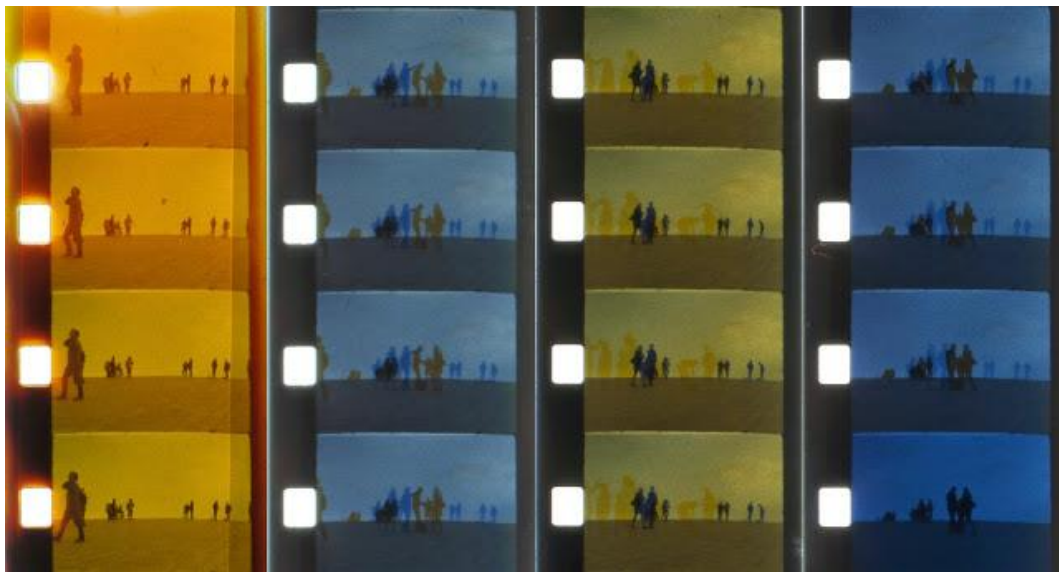


Fig. 67. Albert Alcoz: *Espectro cromático #01*, s. f., celuloide (Super 8).



Fig. 68. Albert Alcoz y Blanca Viñas: *La noche inventada* (fotograma), 2015, 13', Super 8.



### 4.3.2. Julio Álvarez Yagüe

Madrid, 1957. El hecho de no haber cursado ninguna clase de formación específica en el ámbito fotográfico no ha impedido a Julio Álvarez Yagüe desarrollar una brillante carrera. Su obra se ha podido ver en ferias como Dfoto (San Sebastián) o MadridFoto y se encuentra en diversas colecciones públicas, como las del Museo Reina Sofía (Madrid), el IVAM (Valencia) o la Fundación Joan Miró (Barcelona). Ha sido profesor de la Universidad Miguel Hernández de Elche y lo es de la escuela de fotografía Efti (Madrid).

Él mismo ha narrado sus primeros contactos con la práctica fotográfica en el departamento de fotografía aérea de una empresa:

en una estantería del departamento de fotografía aérea cohabitaban un par de cámaras réflex de 35 mm, más exactamente una Praktica y una Voigtlander, alemanas, duras, muy buenas cámaras con muy buenas lentes. Cogí prestada la Praktica para todo un fin de semana y me compré un carrete Valca F22/100 ISO.

Fue una experiencia inolvidable. Cuando cogí la cámara y encuadré por primera vez tuve claro que aquello estaba hecho para mí, observar a través del visor y poder capturar una pequeña o gran porción del mundo que me rodeaba me pareció mágico.

Estas primeras imágenes las procesé a mano en una cubeta para papel, no sabía que existían las espirales ni los tanques de revelado, el tiempo lo obtuve con la prueba de “la gotita” y la temperatura de la cubeta. Las revelé y el aspecto del negativo, dada mi poca experiencia, me pareció perfecto<sup>672</sup>.

Tras ello, continuó explorando la fotografía creativa a través de las páginas de publicaciones como “Arte Fotográfico” y “Nueva Lente”<sup>673</sup> y, cuando consiguió su

---

<sup>672</sup> Álvarez Yagüe, Julio: *Así trabaja el fotógrafo Julio Álvarez Yagüe*, Barcelona, Artual, 2009, pp. 12-13.

<sup>673</sup> *Ibidem*, p. 13.

primera cámara propia y montó un laboratorio en casa<sup>674</sup>, comenzó a realizar fotografía con mayor frecuencia. Desde entonces, su obra ha estado marcada por esos dos elementos: la cámara (realizando fotografías tanto analógicas como digitales) y el laboratorio, investigando las posibilidades de la fotografía sin cámara. De hecho, Julio Álvarez Yagüe es uno de los autores españoles que ha trabajado de manera más habitual con fotogramas y quimigramas. Como es natural en esta clase de imágenes, no solo el laboratorio es protagonista, también lo son los productos químicos, y experimentó con ellos sobre papel fotográfico directamente bajo la luz solar con “resultados impresionantes desde un punto de vista cromático”<sup>675</sup>. La obra que reproducimos (fig. 69) forma parte de la serie “Teide”, en la que “nos ofrece una visión y un tratamiento completamente nuevo del reiterado sujeto paisajístico de la isla”<sup>676</sup>, gracias a que, mediante su uso del quimigrama, consigue “resultados de gran precariedad iconográfica”<sup>677</sup>.



Fig. 69. Julio Álvarez Yagüe: *Teide IV*, 2006, impresión digital a partir de fotograma y quimigrama, 50 x 100 cm. Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife.

---

<sup>674</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>675</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>676</sup> Tenerife Espacio de las Artes: “Teide IV”, *Tenerife Espacio de las Artes* (en línea), recuperado de <https://teatenerife.es/fotografia/teide-iv/9975> (última consulta: 22 de mayo de 2021).

<sup>677</sup> Ramos Molina, Antonio Luis: *Op. cit.*, p. 415.

### 4.3.3. Carla Andrade

Vigo (Pontevedra), 1983. Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Salamanca (2006) y en Filosofía por la UNED (2011). Carla Andrade es una artista que trabaja con fotografía y vídeo, y, a pesar de su juventud, ya ha cosechado relevantes éxitos como exponer en la sección oficial de PHotoEspaña, en el Guggenheim de Bilbao o en el Marco de Vigo. La propia artista reflexiona sobre su práctica artística en los siguientes términos:

Mi trabajo trata principalmente temas como el tiempo y el vacío, conceptos que me interesan especialmente por ser dos elementos que configuran los límites de la realidad, y sobre los cuales reflexiono plásticamente mediante el paisaje.

La evolución de mi trabajo se dirige hacia una depuración de las formas, a la búsqueda de la esencia y a la eliminación del objeto fotografiado. Cada vez más la superioridad de lo emocional sobre lo perceptivo se hace más evidente en mi trabajo y me conduce a llevar a sus límites el uso de un lenguaje no objetivo, evocador y que se acerca a la abstracción<sup>678</sup>.

Del mismo modo, ha expresado sus presupuestos formales de la siguiente forma:

en mis fotografías trabajo con cámaras muy sencillas. Me interesa encontrar esa atmósfera a través de la luz, la climatología, concretar con ese misterio que me interesa para mi trabajo. Yo trabajo en analógico, en el laboratorio, pero de forma muy sencilla y sin intervenir en la imagen<sup>679</sup>.

Sin embargo, la enunciación de la sencillez como instrucción primordial a la hora de afrontar su práctica artística no debe llevarnos a pensar que sienta desdén por los procesos técnicos: “Le doy mucha importancia a la parte formal de la fotografía, le

---

<sup>678</sup> Álvarez, Eduardo: “Entrevista Carla Andrade”, *Madrid Art Process* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.madridartprocess.com/entrevistas-de-arte-contemporaneo/328-entrevista-carla-andrade> (última consulta: 22 de mayo de 2021).

<sup>679</sup> Lamas, Jorge: “Me gusta darle al paisaje un carácter mágico y místico”, *La Voz de Galicia* (en línea), 6 de septiembre de 2013. Recuperado de [https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/firmas/2013/09/06/me-gusta-darle-paisaje-caracter-magico-mistico/0003\\_201309V6C49911.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/firmas/2013/09/06/me-gusta-darle-paisaje-caracter-magico-mistico/0003_201309V6C49911.htm) (última consulta: 22 de mayo de 2021).

doy mucha importancia a la forma no exenta de contenido. Trabajo mucho con las experiencias estéticas”<sup>680</sup>.

Respecto al impacto de la cuestión analógico-digital en su trabajo ha dicho:

trabajo en analógico. Probé el formato digital al principio pero no me funciona. Me gusta la solemnidad que tiene la fotografía analógica. Piensas la foto y ya en ese momento se convierte en un acto solemne. En digital haces cincuenta mil fotografías con diferentes encuadres y después ya decides. Me gusta también el peso que tiene la materialidad de la película, no es algo virtual, lo tienes ahí. Tiene un peso y eso me interesa. Además, me siento más cómoda con el resultado que me da el analógico. Me parece mucho más real y me interesa mucho el error del analógico, las motas, el polvo, los rallazos de la película. Me parece más la visión real, humana, no vemos en alta definición ni de forma perfecta. También creo que esos errores, a mi modo de ver, son los que aportan cierta subjetividad a la imagen. La fotografía, por definición, es un medio muy objetivo –aunque luego no lo sea-, representa la realidad aunque luego no la represente y a través de esos errores de la película puedo aportar cierta subjetividad a la imagen<sup>681</sup>.

No obstante, posteriormente explicó que ha sumado la tecnología digital a su nómina de herramientas:

En mi trabajo hago uso tanto del soporte digital como del fotoquímico, del que me interesa precisamente esa aleatoriedad inherente y que se escapa a nuestro control, esos errores que proporciona la materialidad de la película, que normalmente suelen ser tratados como fallos y por lo tanto son arreglados, corregidos y escondidos. En mi trabajo, estas sorpresas fortuitas son parte de la imagen, aludiendo al respeto por aquello que normalmente es considerado una interrupción de la belleza a pesar de ser innato, y aludiendo a la no domesticación de lo otro, dejándolo, de esta forma, ser como es. El error es un elemento indispensable pues, de hecho, ofrece fidelidad a la realidad. Así, no se trata de una búsqueda de lo

---

<sup>680</sup> Spoonful: “Me gusta fotografiar ese instante que te punza”, *Spoonful* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.spoonful.es/noticia/cultura/fotografia/'me-gusta-fotografiar-ese-instante-que-te-punza' 20140722083943.html> (última consulta: 22 de mayo de 2021).

<sup>681</sup> *Ibidem*.



excepcional e inalcanzable, cuyo reconocimiento produzca una suerte de goce por la sensación de (auto)conservación y superioridad, sino que se trata de abrazar con entusiasmo lo indómito del medio<sup>682</sup>.

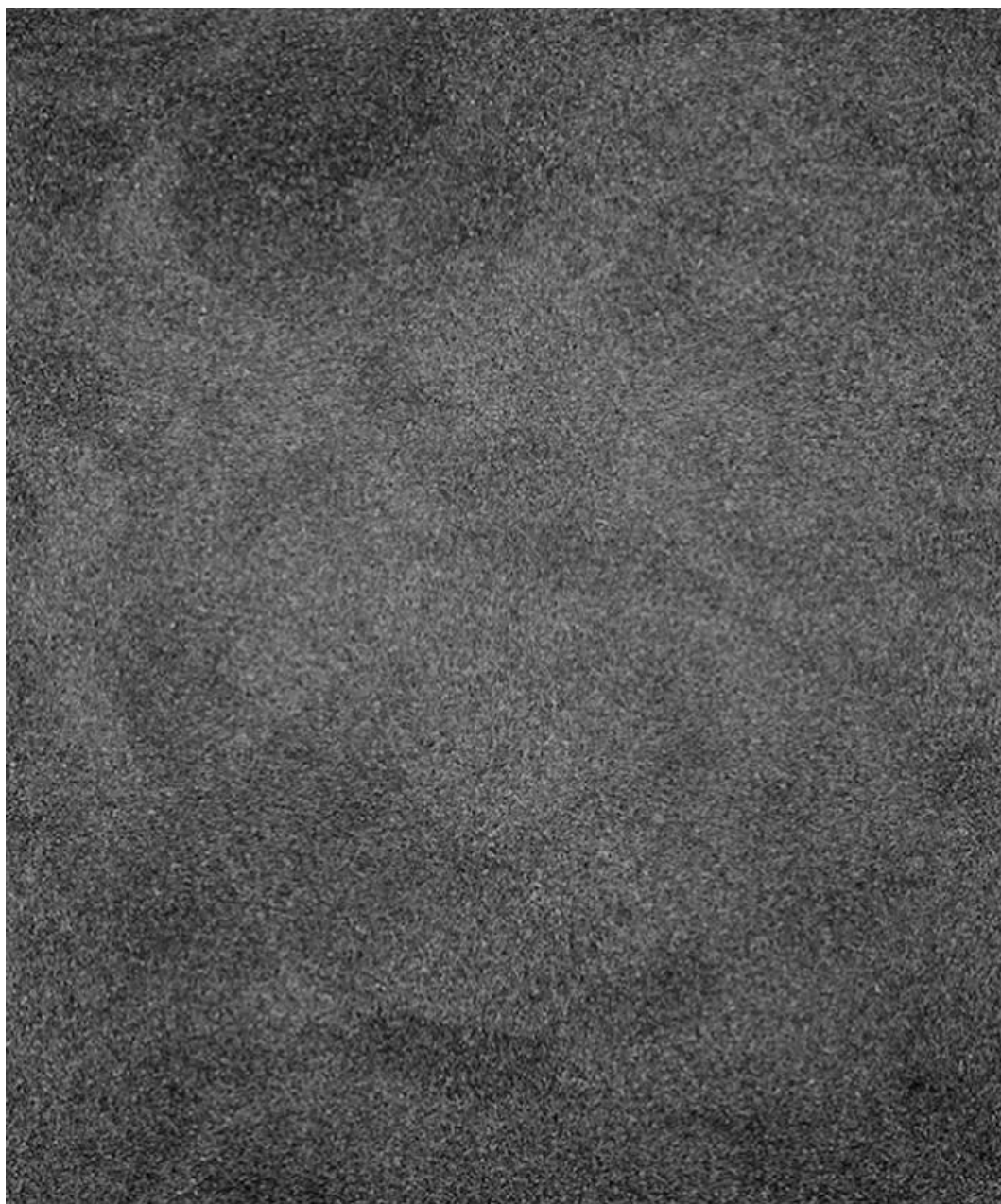


Fig. 70. Carla Andrade: *Partículas*, 2015, impresión de inyección de tinta a partir de imagen tomada en negativo químico, 120 x 100 cm. Edición de 5 + 1 p. a.

---

<sup>682</sup> Andrade, Carla; Escobar-Jaramillo, Santiago & Lista, Enrique: “Anotaciones sobre fotografía expandida”, *LUR* (en línea), s. f. Recuperado de <https://e-lur.net/dialogos/anotaciones-sobre-fotografia-expandida/> (última consulta: 21 de mayo de 2021)

En términos más generales, se pronuncia así acerca de lo analógico y lo digital:

El desarrollo tecnológico de la fotografía surge (y así es considerado por muchos) como un perfeccionamiento del mecanismo, erigiéndose la fotografía digital casi como un sustituto de la analógica por su accesibilidad, coste y hasta por su calidad, mientras que, en otras disciplinas contemporáneas como, por ejemplo, la escultura, no se cuestiona si una pieza debe de ser de mármol o de resina poliéster, puesto que cada material tiene su propia razón de ser y desarrolla un lenguaje propio. En fotografía (y en cine) la disyuntiva de usar analógico o digital se presenta como una decisión en términos absolutos, cuyo reconocimiento es discriminatorio. La fotografía analógica y la digital, así como sus distintas variantes dentro de cada modalidad, presentan una ejecución, un procedimiento y un resultado distintos. Se constituyen como diferentes idiomas de un mismo sistema de comunicación, cada uno con su propia idiosincrasia y, por lo tanto, insustituibles. Reivindicar esto es, de por sí, una forma de expansión del medio que, en la revolución digital actual, tiende a acomodarse en el terreno de la representación, quizás dejando de lado el de la expresión<sup>683</sup>.

Al igual que en su práctica fotográfica, en sus proyectos de imagen en movimiento también ha trabajado con soportes fotoquímicos:

Para mí fue una transición bastante natural, porque yo acostumbro a trabajar con analógico en la fotografía. Aunque también he hecho algunas cosas con vídeo, me siento mucho más cómoda con película, porque el acto de fotografiar, el instante, adquiere una cierta solemnidad. Al trabajar en digital me vuelvo un poco loca, haciendo fotos a todo y probando una y otra vez... Por eso yo creo que me ha resultado fácil trabajar en Super 8, porque impone unos límites (esta es la película, esto es lo que hay), pero al mismo tiempo permite trabajar de manera, digamos, más creativa<sup>684</sup>.

---

<sup>683</sup> *Ibidem*.

<sup>684</sup> García, Débora: “Carla Andrade: «siempre dejo un margen para el error y la sorpresa»”, *A Cuarta Parede* (en línea), 14 de julio de 2015. Recuperado de <http://www.acuartapared.com/es/carla-andrade-sempre-deixo-unha-marxe-para-o-erro-e-a-sorpresa/> (última consulta: 22 de mayo de 2021).

#### 4.3.4. Israel Ariño

Barcelona, 1974. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Cursó estudios de fotografía en el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (IEFC) entre 1992 y 1998. En 2006 creó la editorial Les Editions Impossibles, dedicada a libros de artista y, desde 2013, es editor de fotolibros a través de la plataforma Ediciones Anómalas, junto con Montse Puig. Su trabajo fotográfico se expone con mayor regularidad en Francia que en España y su obra forma parte de las colecciones de la Artoteque de Vitre (Francia), Le Carre d'Art (Chartres de Bretagne, Francia), el INJUVE (Madrid) y la Generalitat de Catalunya (Barcelona).

Junto a Martí Llorens, Rebecca Mutell, Xavier Mulet y Arcangela Regis formó el colectivo "AtelieRetaguardia. Heliografía Contemporánea", activo entre 2007 y 2012, dedicado al estudio y la práctica de procedimientos fotográficos históricos. Ha sido profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y lo es en el citado IEFC. En dicho centro imparte cursos de colodión húmedo<sup>685</sup>. El colodión húmedo es una técnica del siglo XIX que Ariño también utiliza en su producción artística, en concreto en las "escenografías oníricas"<sup>686</sup> de su serie "Les revenants et d'autres esprits crieurs" -Los fantasmas y otros espíritus que gritan- (fig. 71).

Sobre el uso del procedimiento del colodión húmedo el propio artista ha declarado:

Como en cualquier proyecto, hay que intentar encontrar el perfecto maridaje entre forma y contenido, pensar en las motivaciones, y también en qué nos va aportar. El colodión húmedo te permite explorar el lenguaje de la fotografía desde otras perspectivas. Te obliga a conocer y entender mejor la historia del medio, a ser muy consciente de todas tus decisiones. Al mismo tiempo, como práctica, está muy alejada del mundo actual y quizás ese es su interés. Está tan lejos que parece algo

---

<sup>685</sup> IEFC: "Colodión Húmedo", *IEFC* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.iefc.cat/es/cursos-especializacion/colodion-humedo/> (última consulta: 24 de mayo de 2021).

<sup>686</sup> Ramírez, Magdalena: "Israel Ariño, en busca de un territorio mental", *Clavoardiendo* (en línea), 8 de septiembre de 2018. Recuperado de <https://clavoardiendo-magazine.com/mundofoto/entrevistas/israel-arino/> (última consulta: 24 de mayo de 2021).

absolutamente nuevo. Te obliga a trabajar en condiciones poco habituales, y ese desequilibrio, esa tensión con el medio me parece interesante. Luego está el lado físico, la relación con el objeto, la experiencia visual del vidrio<sup>687</sup>.



Fig. 71. Israel Ariño: *La femme géante*, 2013, ambrotipo, 50 x 50 cm. Ejemplar único.

Hemos hablado de colodión, pero la obra de Ariño representada en la fig. 71 es lo que se conoce como ambrotipo, que es una imagen negativa subexpuesta sobre una placa de vidrio realizada con colodión húmedo. Con este procedimiento se obtiene una imagen única que parece positiva cuando se presenta sobre un fondo negro<sup>688</sup>.

---

<sup>687</sup> *Ibidem*.

<sup>688</sup> Factoría Heliográfica: “Ambrotipos”, *Factoría Heliográfica* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.factoriaheliografica.com/archivo/memoria-heliografica/ambrotipos/> (última consulta: 24 de mayo de 2021).



### 4.3.5. Juan Baraja

Toledo, 1984. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Ha expuesto individualmente en galerías como Espacio Líquido (Gijón), Utopía Parkway (Madrid) o Javier Silva (Valladolid) y ha participado en exposiciones colectivas como “Contexto crítico. Fotografía española del siglo XXI” en Tabacalera (Madrid). Juan Baraja, cuya obra está centrada, casi exclusivamente, en la representación de espacios arquitectónicos, es uno de esos “fotógrafos empeñados en percibir la luz como un elemento matérico y los medios analógicos como el soporte más eficaz y sincero para atraparla”<sup>689</sup>. Baraja, aunque terminó sus estudios en Barcelona, empezó la carrera en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca y siendo allí donde comenzó también su pasión por la fotografía. Fue, además “De una manera muy casual, en la facultad de Bellas Artes de Cuenca, digo casual porque yo empecé esta carrera porque quería dibujar, y entonces descubrí el laboratorio, la fotografía analógica y me atrapó hasta ahora”<sup>690</sup>.

Desde entonces, hasta la actualidad, el trabajo con fotografía química ha marcado su obra. Según él mismo explica, se debe a que el medio guarda una estrecha relación con el tiempo, algo que le interesa bastante:

Tiene que ver con el tiempo, con un ritmo de trabajo. También trabajo con digital, pero generalmente para encargos. Hay proyectos que puedo tardar un año en revelar. Eso me gusta: que la placa quede guardada. Y me gusta la metodología que lleva hacerlas así: montar la cámara, nivelarla, ponerla a cero... Todo forma parte de un ritual que invita a pensar la imagen<sup>691</sup>.

---

<sup>689</sup> Luna, David: “Juan Baraja, fotografía de arquitectura emocional”, *Room. Diseño+Arquitectura+Creación contemporánea* (en línea), 13 de diciembre de 2016. Recuperado de <https://www.roomdiseno.com/juan-baraja-fotografia-de-arquitectura-emocional/> (última consulta: 12 de mayo de 2021).

<sup>690</sup> Vaquero, Irene: Entrevista a Juan Baraja en el programa “No es un día cualquiera”, *Radio Nacional de España*, 15 agosto 2020. Podcast disponible en <https://www.rtve.es/alacarta/audios/no-es-un-dia-cualquiera/200815-neudc-primera-hora-2020-08-15t10-09-230901339/5647109/> (última consulta: 25 de mayo de 2021).

<sup>691</sup> Juan Baraja citado en Díaz-Guardiola Javier: “Mi interés por el tiempo me ata a la fotografía analógica”, *ABC Cultural*, 18 de julio de 2020, p. 16.

Ese interés por el tiempo y esa manera pausada de concebir la elaboración de la imagen le ha llevado a trabajar con cámaras de gran formato:

También tiene que ver la herramienta que utilizo, trabajo con una cámara de gran formato, una cámara de fuelle, que necesita un tiempo, es una cámara lenta (...), pero lo que me da este tipo de herramienta o esta fotografía es el tiempo que necesito para pensar en la toma, para decidir el encuadre, para dedicarle tiempo a cada imagen. Además, fuera de esa inmediatez que tiene lo digital, el proceso analógico requiere también un tiempo; de revelado, de digitalización después para hacer las copias, digamos que el material reposa. (...) soy una persona muy técnica, que cuida mucho todo ese proceso en la fotografía, desde la toma hasta que la obra está producida. Nunca tengo prisa, o al menos cuando hago fotografías”<sup>692</sup>.



Fig. 72. Juan Baraja: *Perfil de Escalera*, 2016, impresión de pigmentos minerales sobre papel fotográfico 100% algodón, 155 x 189 cm. Edición 3 + 1 p. a.

---

<sup>692</sup> Vaquero, Irene: *Op. cit.*

#### 4.3.6. Carlos Barrantes

Madrid, 1960. Se introdujo en la fotografía a una edad un tanto tardía (27 años), cuando comienza a trabajar como asistente de fotógrafos de moda como Javier Vallhonrat, entre otros. En 1993 funda su propio taller fotográfico artesanal en Palma de Mallorca, que traslada, en 2006, a Perpignan, (Francia). En dicho taller realiza tirajes en papeles fotográficos tradicionales e investiga sobre procesos fotográficos históricos y alternativos como el papel salado y la albúmina, la goma bicromatada, la cianotipia o la transferencia de color, especializándose en el tiraje de platinotipia, papel al carbón y platino-cromía, un procedimiento híbrido fotoquímico-digital en blanco y negro y color<sup>693</sup>. Compagina su labor de tirador y laboratorista para otros/as fotógrafos/as con su trabajo creativo, el cual ha mostrado en la feria Paris Photo y en espacios como la Fundació Pilar i Joan Miró (Mallorca) o el Centro Andaluz de la Fotografía (Almería). Su obra forma parte de colecciones como las del CAF, la Fundació Pilar i Joan Miró, la Colección Ordóñez-Falcón, la Bibliothèque Nationale de France o el Musée Carnavalet (ambos en París). Ha realizado tirajes para fotógrafos y fotógrafas como Javier Vallhonrat, Cristina García Rodero, Alberto Schommer, Emmanuel Sougez<sup>694</sup>, José Ortiz Echagüe o Graciela Iturbide<sup>695</sup>. Asimismo, también imparte talleres en instituciones y universidades, principalmente, aunque no solo, de Francia y España. En 2012 presentó en la Universidad de Navarra el proyecto de investigación “procesos de positivado fotográfico del siglo XIX, actualización e incorporación de tecnologías digitales”. Iniciado en 2005 y realizado en colaboración con el Fondo Fotográfico del Museo Universidad de Navarra, el proyecto supuso una actualización de aspectos teóricos, prácticos y metodológicos de las fotografías del siglo XIX que posee el Fondo de la Universidad, y aporta una serie de propuestas para aplicar técnicas y tecnologías actuales a la hora de obtener copias de facsímiles de originales históricos de dicha colección de fotografía<sup>696</sup>.

---

<sup>693</sup> AGM (Ana González Martín): “Carlos Barrantes”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 70.

<sup>694</sup> Cerezuela, María: “Carlos Barrantes: 'Escribo con luz, soy una especie de guía que conduce al espectador'”, *El Siglo de Almería*, 28 de enero de 2002, p. 10.

<sup>695</sup> AGM (Ana González Martín): *Op. cit.*

<sup>696</sup> Museo Universidad de Navarra: “Noticias / Carlos Barrantes: Procesos de positivado fotográfico del S.XIX”, *Museo Universidad de Navarra* (en línea), 19 de junio de 2012. Recuperado de

El comenzar a trabajar como asistente le abrió las puertas del mundo de la fotografía y, una vez allí, descubrió de manera providencial los procesos fotográficos alternativos que marcarían su trayectoria posterior:

Como asistente, en una de las ocasiones que fui a un importante laboratorio de España, completamente artesanal (LAB-Valentín Vallhonrat), a entregar los carretes de B/N, vi por primera vez un cianotipo. Fue el inicio de una pasión; decidí entonces que el laboratorio sea mi actividad profesional, la fotografía la reservo para mi trabajo personal. Consigo entrar a trabajar en dicho laboratorio, en 1988; durante un año y medio revelando negativos y haciendo los contactos, para comenzar después, como tirador. En esta época se inicia mi búsqueda sobre los procesos alternativos<sup>697</sup>.

Como decimos, los procesos alternativos han marcado su trayectoria, tanto en su obra personal (fig. 73), como en su trabajo para otros/as artistas.



Fig. 73. Carlos Barrantes: Serie *Más allá del horizonte*, 2002, platinotipia, 60 x 180 cm.

Barrantes, además, entiende la tarea de tirador y laboratorista de una forma creativa: “A veces el fotógrafo me da libertad y yo interpreto porque entiendo el mecanismo. Sé lo que hay detrás, su intención. Yo escribo con luz, traduzco el negativo; soy una

---

[https://museo.unav.edu/el-museo/noticias/detalle-noticias/-/asset\\_publisher/Hw8G/content/2012\\_06\\_19\\_mun\\_carlosbarrantes/10174?tituloNoticia=car%E2%80%A6](https://museo.unav.edu/el-museo/noticias/detalle-noticias/-/asset_publisher/Hw8G/content/2012_06_19_mun_carlosbarrantes/10174?tituloNoticia=car%E2%80%A6) (última consulta: 25 de mayo de 2021).

<sup>697</sup> Carlos Barrantes citado en Besson, François: “Hacer tirajes en el siglo XXI, una entrevista a Carlos Barrantes”, *Galerie-photo*, s. f. Recuperado de <https://galerie-photo.com/carlos-barrantes-es.html> (última consulta: 26 de mayo de 2021).

especie de guía que conduce al espectador”<sup>698</sup>. Del mismo modo, a pesar de haberse especializado en procesos del siglo XIX, no renuncia a la tecnología digital (“Todo lo que enriquezca la fotografía me parece bien”<sup>699</sup>, ha declarado), de hecho, ha desarrollado métodos de producción híbridos químico-digitales como la goma-cromía, la ciano-cromía y la mencionada platino-cromía. Estos procedimientos permiten, además, superponer color (mediante técnicas digitales) a imágenes monocromas de origen químico. La goma-cromía consiste en una imagen obtenida mediante el proceso a la goma bicromatada, en blanco y negro, sobre la que se realiza una impresión pigmentaria de chorro de tinta, en color<sup>700</sup>. La ciano-cromía es un procedimiento similar al anterior, pero se parte de una cianotipia (una imagen monocroma, pero en este caso azul), a la que se añade una impresión pigmentaria de chorro de tinta en color<sup>701</sup>. La platino-cromía, por su parte, es una platinotipia (proceso fotoquímico monocromo) sobre la que se realiza la impresión digital en color<sup>702</sup>. En el caso de la obra que se representa en la fig. 74 se trata de una variante de este último procedimiento, una platino/paladio-cromía, resultado de mezclar platino y paladio. William Willis inventa la platinotipia en 1873, aunque John Herschel (inventor de la cianotipia) había investigado anteriormente la fotosensibilidad del platino<sup>703</sup>. Después de la Primera Guerra Mundial comienza a sustituirse el platino por el paladio (más barato y de tonalidad más clara)<sup>704</sup>, aunque también comienza a utilizarse una combinación de ambos, como en este caso. El proceso digital de estos tres procedimientos híbridos es el siguiente: a partir del archivo digital (una imagen en color), se hace una separación cromática CMYK para realizar, sobre el mismo papel que la imagen química, una impresión digital en color con los canales CMY (cian, magenta y amarillo). El canal K, que corresponde a los grises oscuros y los negros, sería la imagen química monocroma, la goma bicromatada en la goma-cromía y la platinotipia en la platino-cromía. En

---

<sup>698</sup> Cerezuela, María: *Op. cit.*

<sup>699</sup> *Ibidem.*

<sup>700</sup> Barrantes, Carlos: “Goma-cromía (b/n+color)”, *Carlos Barrantes* (en línea), s. f. Recuperado de <http://carlosbarrantes.com/es/goma-cromia-b-ncolor/> (última consulta: 26 de mayo de 2021).

<sup>701</sup> Barrantes, Carlos: “Ciano-cromía (b/n+color)”, *Carlos Barrantes* (en línea), s. f. Recuperado de <http://carlosbarrantes.com/es/ciano-cromia-ciancolor/> (última consulta: 26 de mayo de 2021).

<sup>702</sup> Barrantes, Carlos: “Platino-cromía (b/n+color)”, *Carlos Barrantes* (en línea), s. f. Recuperado de <http://carlosbarrantes.com/es/platino-cromia-b-ncolor/> (última consulta: 26 de mayo de 2021).

<sup>703</sup> Meseguer, Rosell: *Op. cit.*, p. 50.

<sup>704</sup> *Ibidem.*

la ciano-cromía se procede igual, pero imprimiendo digitalmente los canales MYK (magenta, amarillo y negro) sobre el azul de la cianotipia.

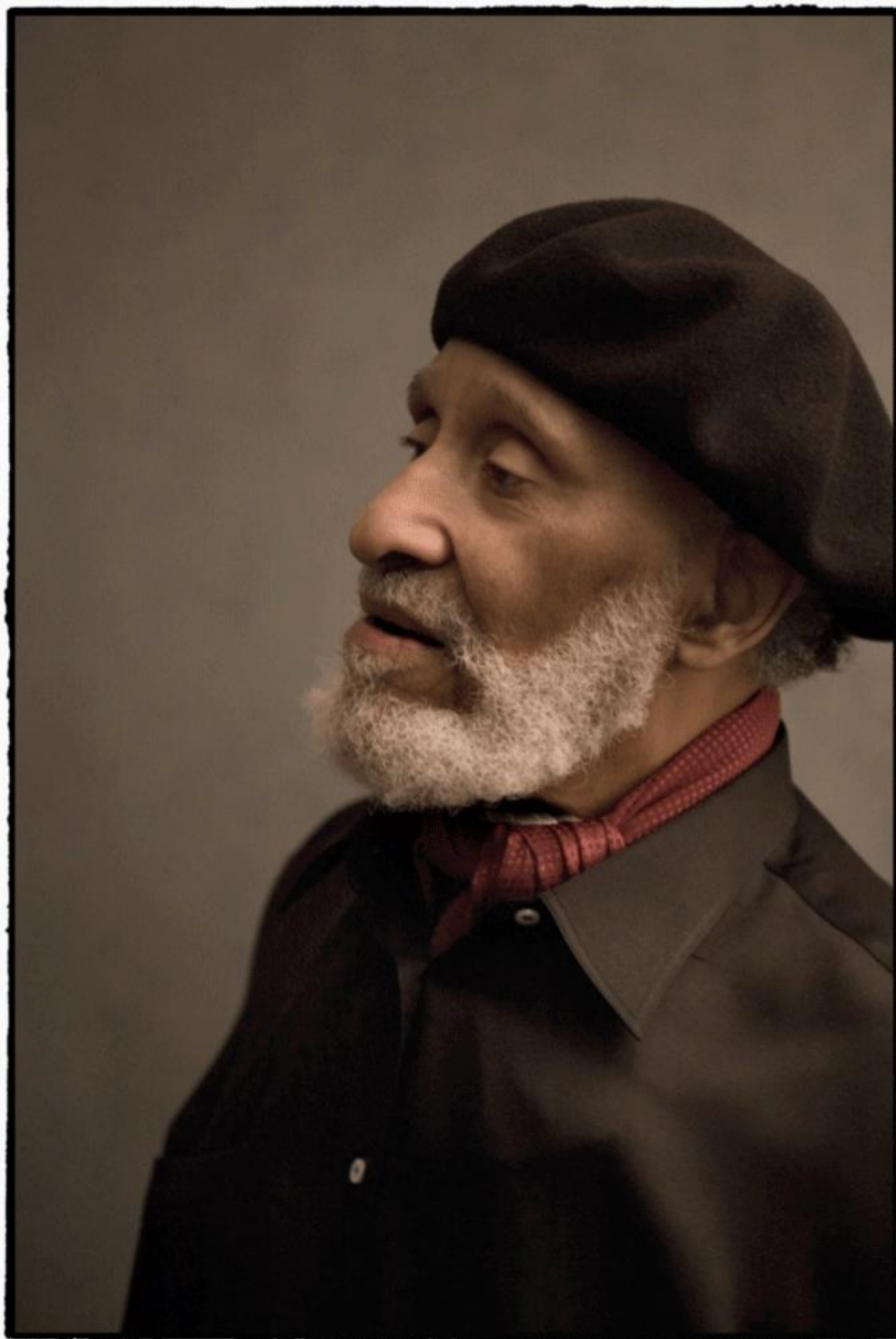


Fig. 74. Gerardo Cañellas: *Sonny Rollins*, s. f., platino/paladio-cromía, 40 x 60 cm. Tiraje realizado por Carlos Barrantes.

#### 4.3.7. Luis Baylón

Madrid, 1958. Comienza en el mundo de la fotografía en 1976. En los años ochenta empieza a colaborar en diversas publicaciones, entre ellas revistas hoy consideradas míticas como “Ajoblanco” o “La Luna de Madrid”. Ha realizado fotografías para portadas de discos de artistas como Los Enemigos, Estrella Morente o José Mercé, entre otros. En 1987, a propuesta de su amigo Quico Rivas y junto a Alberto García-Alix, instala un estudio en Vallecas y, dos años después, monta su propio laboratorio de blanco y negro al servicio de otros profesionales<sup>705</sup>. Asimismo, ha sido profesor asociado de fotografía en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca entre 2003 y 2005. Además de haber publicados varios fotolibros y realizado numerosas exposiciones, ha recibido premios como la Beca Endesa de Artes Plásticas (2005) o el Premio de fotografía de la Comunidad de Madrid (en su primera edición, en 2001). Ha realizado proyectos fotográficos en varios países (China, India o Francia), pero sus obras más reconocibles probablemente sean las que han surgido en las calles de Madrid.

Se trata de uno de los grandes fotógrafos españoles de las últimas décadas. Admirador del trabajo de autores como Mario Giacomelli, Roger Ballen o Duane Michals, entre otros, y considerado un fotógrafo “de calle”, ha desarrollado un lenguaje personal, fruto de su capacidad para captar lo singular dentro de lo cotidiano. Fiel al uso del blanco y negro, es de los que sale al encuentro de la fotografía (fig. 75), sus imágenes no están preparadas ni retocadas. Más allá de la histórica relación entre pintura y fotografía, para Baylón su trabajo guarda una relación mayor con otras disciplinas:

Estoy a medio camino entre la literatura y el cine. El cine es la mezcla entre literatura y fotografía, y yo vengo del mundo del cine antes que del de la fotografía. Con lo cual para mí la fotografía es muy literaria, no es pictórica<sup>706</sup>.

Se trata de cómo el artista concibe su trabajo, no tiene nada en contra de la pintura, más bien al contrario (“a mí la pintura es que me encanta, le tengo devoción”<sup>707</sup>, ha

---

<sup>705</sup> LF (¿?): “Baylón”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 76.

<sup>706</sup> Baylón, Luis: Entrevista personal, 10 de julio de 2015.

<sup>707</sup> *Ibidem*.



declarado). Del mismo modo, ha expresado lo siguiente: “yo contemplo la fotografía como libro, es el mejor medio para la fotografía, mucho mejor que las paredes, no me gusta competir con la pintura”<sup>708</sup>.



Fig. 75. Luis Baylón: *Fumadores*, 2010, fotografía química sobre papel, 40,5 x 40 cm.

Baylón es un creador que trabaja con fotografía química, pero que no se ha negado a explorar el mundo de la tecnología digital, aunque matiza que solo trabaja enteramente en digital para los encargos (“por la premura”<sup>709</sup>). Del mismo modo, cuando hace uso de la tecnología digital no retoca, utiliza Photoshop como herramienta de laboratorio: “todo el abanico de herramientas que hay para hacer ilustración en vez de fotografía, rechazado”<sup>710</sup>. Lo que sí hace, tanto en analógico como en digital, es hacer (o, al menos, supervisar) todo el proceso de elaboración de la copia:

---

<sup>708</sup> *Ibidem.*

<sup>709</sup> *Ibidem.*

<sup>710</sup> *Ibidem.*



ya he hecho exposiciones con copias digitales que controlo yo. Igual que controlaba los libros en la edición ahora controlo el copiado. Voy al laboratorio, que es la pantalla, hacemos una copia y doy el visto bueno, si no, no la presento<sup>711</sup>.



Fig. 76. Detalle del estudio de Luis Baylón en Madrid, 2015.

Como podemos comprobar, es un autor con la mente abierta, que no renuncia a aprovechar los beneficios que puede ofrecerle lo digital: “es abrir el campo, es más ancha la autovía. (...) No es ningún enemigo, al revés, si antes tenías posibilidades, ahora se han multiplicado. No se puede hacer anatema de lo digital”<sup>712</sup>, afirma. No obstante, admite que “se ha perdido la magia ¿Por qué? Porque haces el disparo y ya lo ves, ya estás metiéndole mano, no dejas reposar, no hay reposo, no hay ese rollo más tranquilo, más sosegado, más mágico”<sup>713</sup>. Y es que Baylón es de los que piensa, al igual que nosotros, que lo digital no sustituye a lo químico:

---

<sup>711</sup> *Ibidem.*

<sup>712</sup> *Ibidem.*

<sup>713</sup> *Ibidem.*

¿por qué hay que renunciar a eso de estar haciendo fotos durante un mes y volver a tu laboratorio, a tu casa, a ver los resultados? Eso es una maravilla, yo disfruto casi más a la vuelta del viaje; en el viaje por supuesto, la adrenalina, la excitación, pero es que a la vuelta es el sosiego, la reflexión, para mí es como completar el círculo. Entonces, ahora no veo círculo ni nada, es todo tan instantáneo, con tanta rapidez, es como *fast food* o comida casera<sup>714</sup>.

Por último, se pronuncia sobre el futuro de la fotografía química y su posible desaparición:

Yo no lo veré, (...) hay proveedores y tenemos internet, o sea, que, en cualquier parte del mundo, tú puedes hacer un pedido y te lo envían *ipso facto*. Con lo cual, vale, sí, han cambiado los procedimientos, ya no hay tanto, se ha hecho más elitista, más caro, más especializado, pero, afortunadamente, creo que somos legión quienes todavía nos gusta hacer la compra, buscar el género, cocinarlo y comerlo con calma. Pienso que eso no se va a perder, afortunadamente<sup>715</sup>.

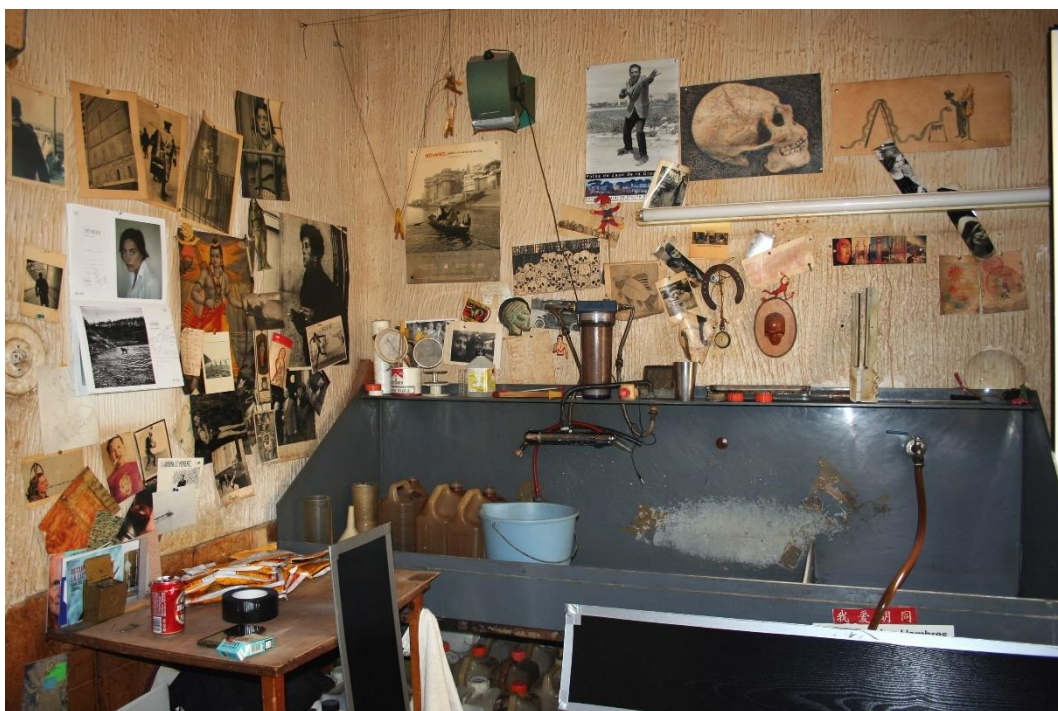


Fig. 77. Detalle del estudio de Luis Baylón en Madrid, 2015.

<sup>714</sup> *Ibidem.*

<sup>715</sup> *Ibidem.*

#### 4.3.8. Sergio Belinchón

Valencia, 1971. Artista multidisciplinar que trabaja con fotografía desde 1997 y con vídeo desde 2003, es uno de los autores más reconocidos de su generación. En el año 2005, junto con los artistas Santiago Ydáñez, Noé Sandas, Antonio Mesones, Paul Ekaitz y Rui Calçada Bastos, fundó la Galerie Invaliden en Berlín, un espacio concebido como una plataforma desde la que poder mostrar sus trabajos y los de artistas internacionales que residan, o se encuentren de paso, en la capital alemana<sup>716</sup>. Ha recibido becas de creación artística como Generación 2009 Premios y Becas de Arte Caja Madrid, de la Casa de Velázquez o de la Academia de España en Roma, y su obra se encuentra en colecciones como las del Museo Reina Sofía (Madrid), el MUSAC (León), la Fundación Coca-Cola o el Fonds national d'art contemporain (Puteaux, Francia), entre otras.

El uso de material fotoquímico por parte de Sergio Belinchón se ciñe exclusivamente a la manipulación de material preexistente, ya sean fotografías en papel (serie “Album Project”) o rollos de película en formatos como Super 8 (serie “Take 1”). La serie “Album Project” se divide, asimismo, en cinco partes o subseries: “La galería de grandes hombres”, “Hombres en traje”, “Álbum” (fig. 78), “Álbum roto” y “Foto álbum”<sup>717</sup>. Las características comunes de todas las imágenes que integran este proyecto son su origen (fotografías antiguas compradas por el artista en rastros y mercadillos) y las modificaciones, podríamos decir agresiones (raspados, rasgados, etc.), a las que son sometidas por parte de Belinchón, que intervienen en su soporte, pero también en su significado:

A diferencia de los pinchazos de Barthes [el punctum], los cuales son parte de una imagen, Belinchón produce heridas físicas sobre los cuerpos (y principalmente en los rostros) del artefacto fotográfico mismo. Lo que en algún momento fueron

---

<sup>716</sup> MMN (Marta Martín Núñez): “Sergio Belinchón”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 82.

<sup>717</sup> Clásico DMX: “La fotografía es la herida. Sobre cómo Sergio Belinchón inflige vulnerabilidad al pasado”, *Clásico DMX* (en línea), 6 de septiembre de 2018. Recuperado de <http://www.clasicodmx.mx/la-fotografia-es-la-herida-sobre-como-sergio-belinchon-inflige-vulnerabilidad-al-pasado/> (última consulta: 27 de mayo de 2021).



representaciones unidimensionales que servían para reforzar la infraestructura de poder, se volvieron cuerpos vulnerables y eliminados por los rasguños, mutados por las lágrimas o, como en el caso de *Foto Álbum*, literalmente destruidos<sup>718</sup>.

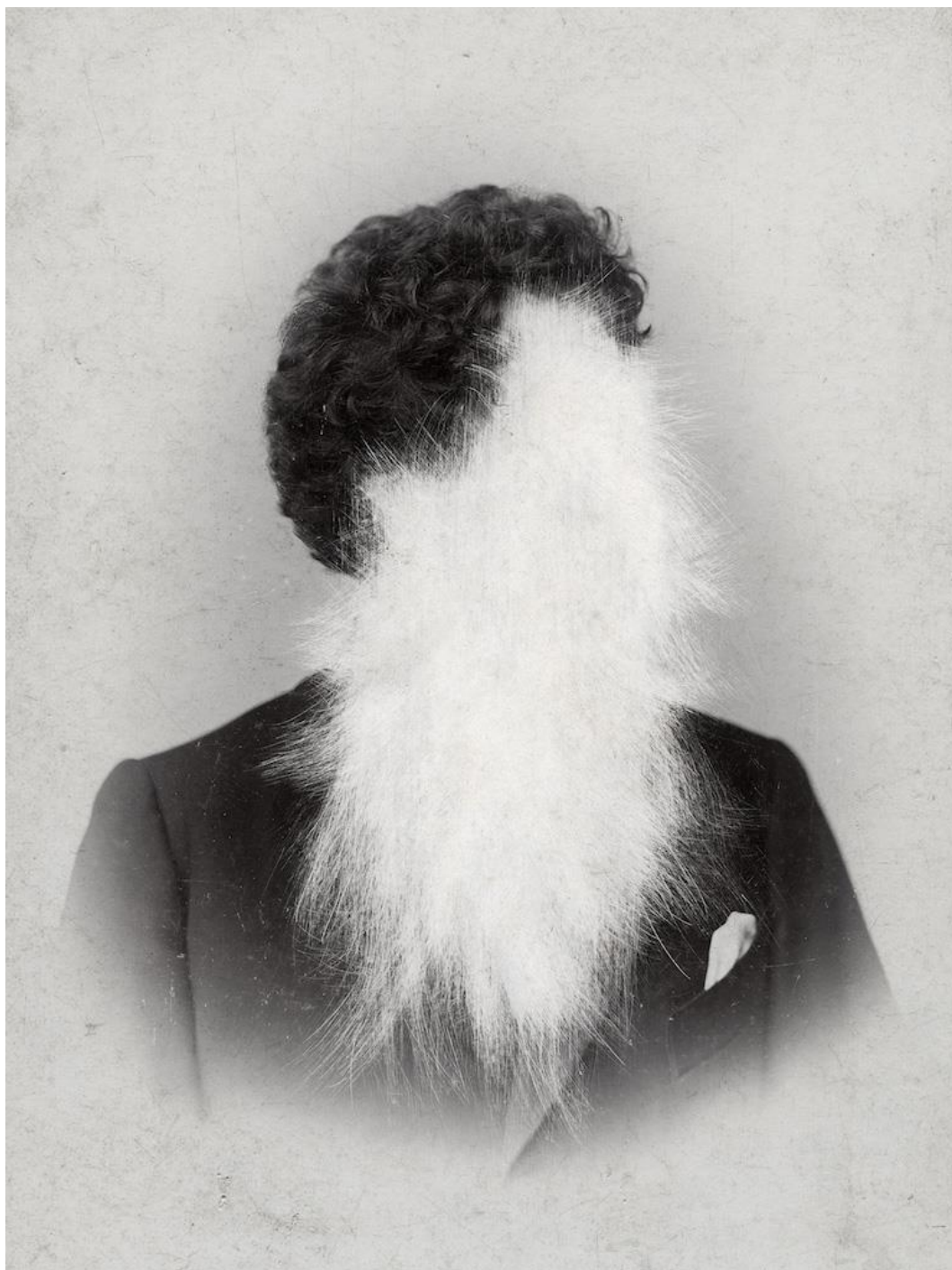


Fig. 78. Sergio Belinchón: *Album 28*, 2018, tinta de archivo sobre papel satinado Photo Rag, 80 x 60 cm.

---

<sup>718</sup> *Ibidem.*

Omar-Pascual Castillo nos relata cómo Sergio Belinchón ha desarrollado de forma paralela dos facetas artísticas complementarias:

Mientras ha ido produciendo su habitual línea de investigación en la imagen, como fotógrafo, Sergio ha ido acumulando, por afición y/o vocación investigativa, un sin número de fotografías antiguas de finales del siglo XIX e inicios del XX, compradas -en reiteradas ocasiones y durante todos estos años- en sus visitas a los rastros de objetos de segunda mano del panorama berlinés<sup>719</sup>.

Podríamos decir que, en función de la serie de la que hablemos, lo hacemos de un fotógrafo o de un no-fotógrafo, puesto que casos como “Album Project” (o en otras series anteriores como “Paraiso”<sup>720</sup>) el autor no fotografía, aunque trabaje con material fotográfico. En el contexto actual, en el que todos/as somos autores/as y en el que se cuestiona la validez de los soportes fotográficos tradicionales, series como “Album Project” de Sergio Belinchón resultan especialmente interesantes:

En un tiempo donde la imagen se traviste fugazmente en pantallazo de megadistribución virtual a través de las redes sociales y las web 2.0, en el último proyecto de Belinchón, el artista regresa a los orígenes de la fotografía analógica para desde su parcial deconstrucción crear otro relato. El relato de nuestra memorabilia, donde se entrelazan la negación de la eternidad de lo fotográfico con la demostración de su frágil consistencia como dato de un tiempo pasado, y paradigma de una debacle. Negando así su durabilidad, su permanente necesidad de trascendencia, su propia naturaleza inicial como legado. (...) El artista abre un camino nuevo de exploración en la imagen a partir de su trabajo con el concepto *Álbum*, donde primero que todo, deja de fotografiar, y segundo, se enfrenta a la fotografía –como objeto- desde la posibilidad de una violenta agresión del propio soporte y sus elementos constituyentes, léase: plata, gelatina, papel<sup>721</sup>.

---

<sup>719</sup> Castillo, Omar-Pascual: “Sergio Belinchón: *Album Project*”, *Omar-Pascual Castillo* (en línea), 11 de agosto de 2018. Recuperado de <http://omar-pascual.blogspot.com/2018/08/sergio-belinchon-album-project-la-obra.html> (última consulta: 29 de mayo de 2021).

<sup>720</sup> Clemente, José Luis: “Apariencias de Sergio Belinchón”, *El Cultural*, 25 de octubre de 2007, p. 41.

<sup>721</sup> Castillo, Omar-Pascual: *Op. cit.*



Fig. 79. Sergio Belinchón: *Take 1*, 2011, inyección de tinta sobre papel de algodón, 100 x 135 cm. Edición de 1 + 1 p. a.

En el caso de la serie “Take 1” (toma uno), el material de base es una película en formato Super 8. Belinchón ya había utilizado este soporte en series como “Western”<sup>722</sup> (en la que explora los vestigios de los decorados de las películas de Sergio Leone rodadas en Almería), entre otras; en el caso de “Take 1” se sirve de nuevo de *found footage* (metraje encontrado), ya que utiliza rollos de Super 8 comprados en un mercadillo de Berlín que contenían una película-documental sobre una fábrica de AEG de la década de 1970<sup>723</sup>. Con ella, Belinchón materializa una serie de fotografías (ampliaciones de los fotogramas en los que se muestra el número de secuencia y toma -fig. 79-) y un vídeo en el que realiza un montaje en el que muestra, una detrás de otra, las primeras tomas de todas las secuencias del documental, con los aciertos y errores producidos ante la cámara por aquellos actores *amateurs*.

---

<sup>722</sup> Clemente, José Luis: *Op. cit.*

<sup>723</sup> González Panizo, Javier: “Sergio Belinchón: del cine como imposible artístico”, *Blog de Arte Madrid*, 28 de mayo de 2012. Recuperado de <http://blogartemadrid.blogspot.com/2012/05/sergio-belinchon-del-cine-como.html> (última consulta: 29 de mayo de 2021).

#### 4.3.9. Leonor Benito de la Lastra

Barcelona, 1962. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca, formando parte de la primera promoción de esta facultad. Leonor Benito de la Lastra es una artista que no se ha prodigado excesivamente en exposiciones, lo que hace que su trabajo pueda ser considerado, en cierta medida, como un tesoro un tanto oculto. Sin duda su exposición más relevante es “Poéticas de interior”, celebrada en el Centro de Arte Contemporáneo Domus Artium 2002 (DA2) de Salamanca, entre el 29 de noviembre de 2019 al 23 de febrero de 2020, y comisariada por José Gómez-Isla. Precisamente Gómez-Isla ha hablado de “alquimia fotográfica”<sup>724</sup> al referirse a su trabajo, y resulta una descripción muy adecuada para su obra, tal y como veremos:

Mi trabajo se basa exclusivamente en la fotografía analógica, podría entrar dentro de los procesos nobles basados en la investigación. Me gusta el contacto directo con la fotografía, con esto quiero decir que me gusta ver cómo aparece la imagen y poder parar el proceso dependiendo de lo que yo esté buscando en un determinado momento. Realizo todo el proceso completo, desde la selección de la imagen, el revelado del negativo y el positivado. Es ahí donde el laboratorio se convierte en mi herramienta de trabajo principal, las cualidades plásticas que busco solo las consigo en el laboratorio, y me acerco algunas veces a la pintura y otras veces a los procesos clásicos del siglo XIX, como la calotipia o el colodión húmedo, por ejemplo<sup>725</sup>.

Del mismo modo que hay artistas para quienes lo más importante es la preparación de la toma (lo que se ha denominado “fotografía construida”), para Leonor Benito de la Lastra ocurre lo contrario, lo importante ocurre después de la captura fotográfica:

la cámara solo va a jugar aquí un primer papel mediador –de anotación y registro sobre el negativo–. Y aunque desde el mismo momento del disparo la artista

---

<sup>724</sup> Gómez-Isla, José: “Poéticas de interior. Fotografía de Leonor B. de la Lastra”, *Poéticas de interior*, Salamanca, Domus Artium 2002, 2019, p. 10.

<sup>725</sup> Benito de la Lastra, Leonor: Entrevista personal, 22 de marzo de 2019.

incorpore su enfoque más personal, este paso solo va a suponer una primera aproximación al motivo, un tanteo inicial. La cámara se convertirá así en sus manos en un cuaderno de notas para esbozar propuestas que aún se encuentran en un estado embrionario de desarrollo.

Solo tras revelar el negativo, ya en la oscuridad de su laboratorio, la autora comenzará una segunda fase creativa, aún más introspectiva y concienzuda. Con ella conseguirá transformar completamente aquellas formas y paisajes capturados previamente por la cámara. Este ejercicio de posproducción y reflexión poética – que transfigurarán profundamente cada instantánea– va a resultar tanto o más importante que el registro del negativo original<sup>726</sup>.

Como vemos, la artista realiza todo el proceso de laboratorio y siempre trabaja en blanco y negro. Asegura que no recurre ni a laboratorios externos ni a otros profesionales para procesar sus imágenes porque “los resultados que te dan no son nunca los que tú quieres. Por lo menos es lo que me pasa a mí”<sup>727</sup>, algo que se entiende perfectamente conociendo lo personal que es su obra. La propia autora nos ha relatado los detalles de su forma de trabajar:

Cuando voy a fotografiar siempre salgo con la mente abierta, llevo una cámara de formato medio, la Zenza Bronica ETRSi, que es la única que tengo, la única que quiero y la que conozco perfectamente. Y el carrete siempre en blanco y negro, de 400 ASA, siempre<sup>728</sup>.

También ha compartido con nosotros algunos de los detalles de sus prácticas de laboratorio:

Huyo de la nitidez buscando sensaciones, sombras difuminadas, veladuras, incluso manipulo la copia una vez terminada, fuera del laboratorio. Fuera del laboratorio quiero decir fuera del revelador, baño de paro y fijador (que también los utilizo para pintar). En estas ocasiones utilizo el reductor de Farmer, que es para aclarar

---

<sup>726</sup> Gómez-Isla, José: “Poéticas de ...”, pp. 1-5.

<sup>727</sup> Benito de la Lastra, Leonor: *Op. cit.*

<sup>728</sup> *Ibidem.*



los haluros de plata, el barniz pelable, que me sirve para proteger determinadas superficies de tratamientos posteriores, o el Colorvir<sup>729</sup>.

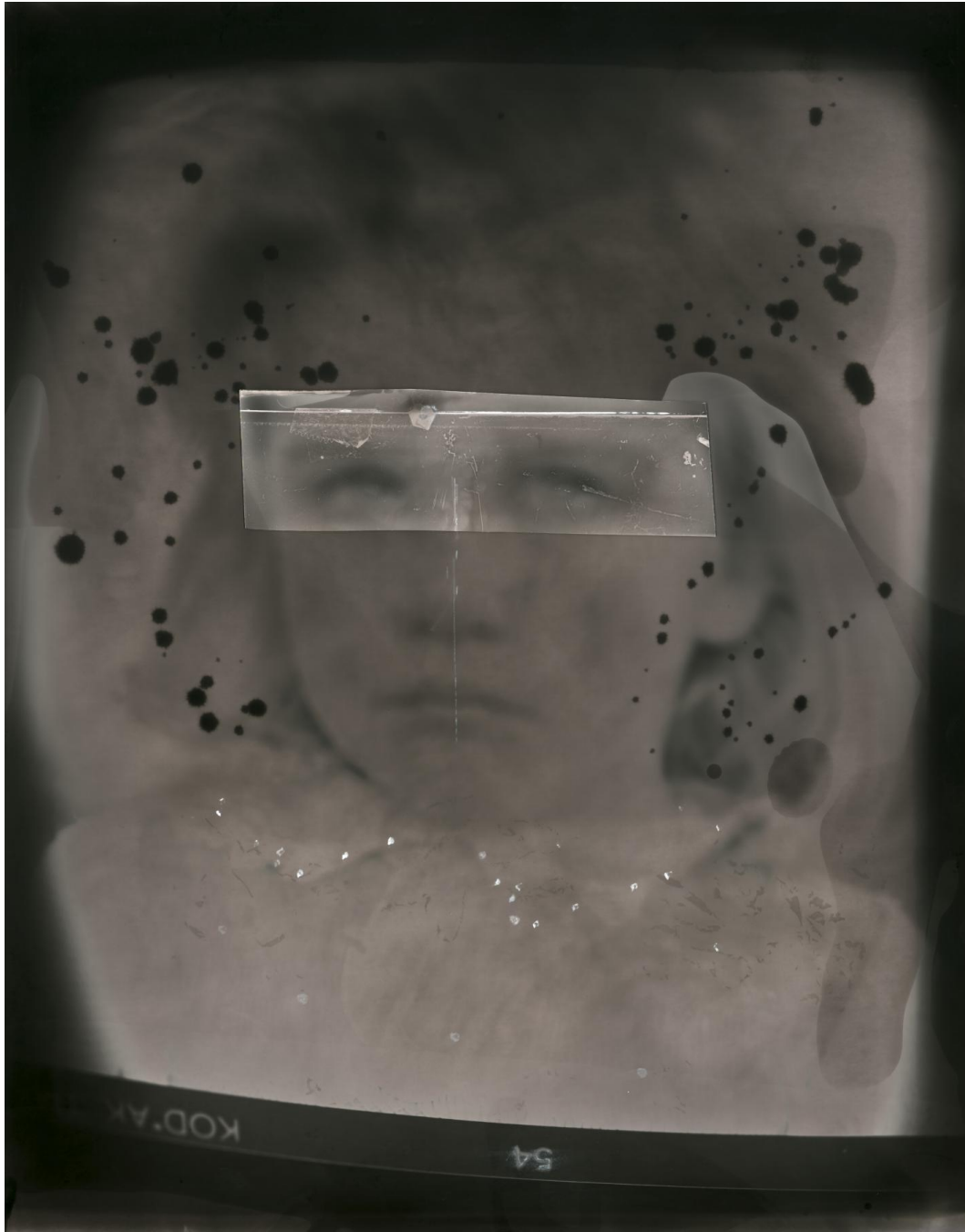


Fig. 80. Leonor Benito de la Lastra: *Máscara*, 2016, impresión digital en papel hahnemühle de 310g. montado sobre dibond, 100 x 70 cm.

---

<sup>729</sup> *Ibidem*. El Colorvir es un conjunto de productos químicos para virar fotografías en blanco y negro a otros tonos distintos.

Sobre la utilización de tecnología digital, su uso por parte de la autora se limita al de una herramienta auxiliar: como sistema de archivo de su obra química, para publicar sus imágenes en internet o para ampliar algunas de sus obras químicas (fig. 80), pero siempre sin retoque alguno, salvo el contraste en algunos casos. Preguntada por las imágenes digitales responde: “No me gusta, porque odio las fotografías que están nítidas, que son todas iguales”<sup>730</sup>, y añade:

A mí lo que me interesa es conseguir una obra única e irrepetible, y eso solo lo consigues trabajando en soledad y haciendo lo que tú quieres hacer con total libertad. (...) no sé si mis fotos son buenas o no son buenas, yo hago lo que a mí me apetece<sup>731</sup>.

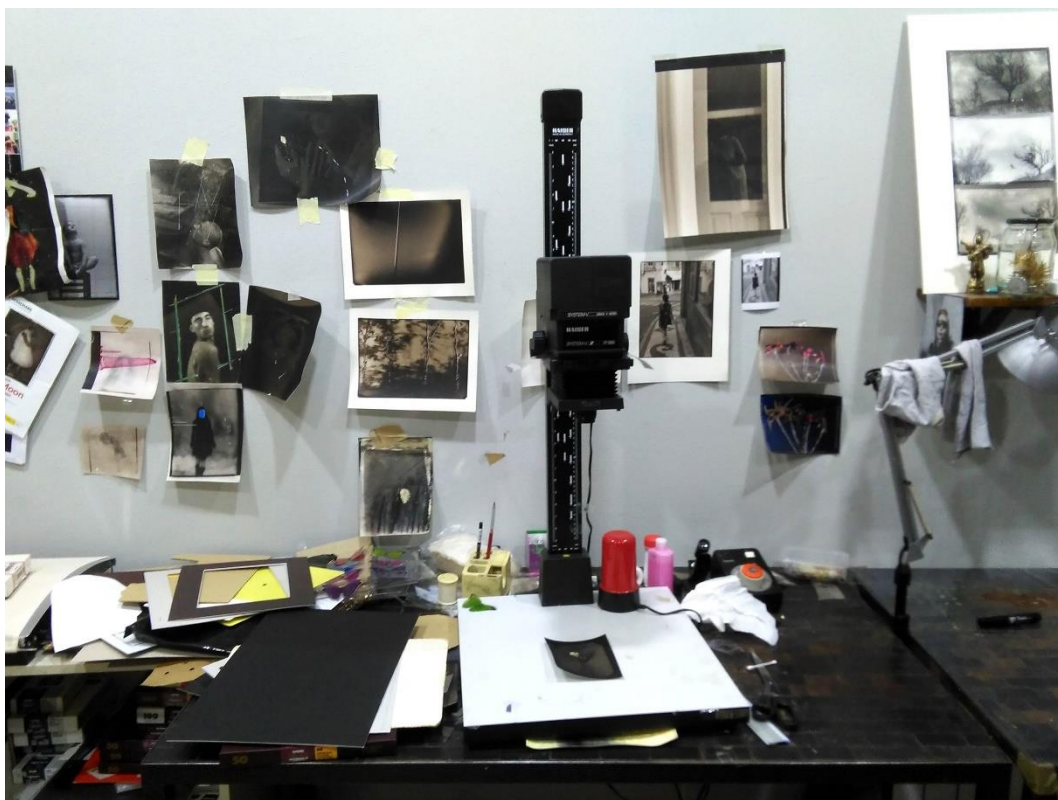


Fig. 81. Detalle del estudio de Leonor Benito de la Lastra en Salamanca, 2019.

---

<sup>730</sup> *Ibidem.*

<sup>731</sup> *Ibidem.*

El trabajo de laboratorio de Leonor Benito de la Lastra (autodefinido como una “sorpresa controlada”<sup>732</sup>) encaja a la perfección en la definición de obra fotográfica experimental y no normativa:

**R.-** Yo es que ya no revelo, yo es que ya velo. Ya no hago el procedimiento clásico para obtener una fotografía nítida, porque eso ya está... ya tengo muchísimas, ya no es lo que me interesa. Es más, cuando doy la luz de la ampliadora lo hago a ojo, tengo un contador, pero no lo utilizo, enciendo y apago, enciendo y apago, es que ya me sé los tiempos, no tardo nada en revelar una foto. Y luego a veces la saco al sol; se empieza a velar, se empieza a poner rosa, con el sol, rosa intenso.

**P.-** Pero ¿en qué momento?

**R.-** Después de revelarla, después de meterla en el revelador

**P.-** ¿Antes del fijador?

**R.-** Sí, es que todo tiene truco. Tu coges una foto del revelador, la pones a la luz y se queda negra; pero tu coges una foto del revelador, la pones en agua, le quitas el revelador, la pones al sol y no se queda negra, se empiezan a velar los blancos.

Escuchando sus palabras nos viene a la mente la frase de Vilém Flusser que dice que “La libertad [en fotografía] es jugar contra el aparato”<sup>733</sup>. La autora prosigue:

Sé que si el revelador está usado te da unos efectos totalmente distintos al revelador nuevo. Con el revelador usado puedes manipularla mucho más que con el revelador nuevo. Entonces yo tengo revelador usado, pero de muchas veces, o sea, amarillo, amarillo. Por ejemplo, si quiero que me salgan unas estrellitas en la imagen, que son los ácidos que se aglutinan, tiene que estar el revelador en malas condiciones, entonces me revela la imagen, no me da los negros negros, pero sé que me va a dar unos efectos que son los que busco para determinada fotografía<sup>734</sup>.

No nos resulta difícil identificar la obra de Benito de la Lastra con “el medio es el mensaje”, la máxima de Marshall McLuhan, especialmente cuando la artista sentencia “Manipulo la realidad y prescindo del tema”<sup>735</sup>.

---

<sup>732</sup> *Ibidem.*

<sup>733</sup> Flusser, Vilém: *Una filosofía ... Op. cit.*, p. 77.

<sup>734</sup> Benito de la Lastra, Leonor: *Op. cit.*

<sup>735</sup> *Ibidem.*



Fig. 82. Leonor Benito de la Lastra: *Naturaleza*, 2020, impresión digital en papel hahnemühle de 310g. montado sobre dibond, 40 x 30 cm.

Por último, la artista resume lo dicho hasta ahora: “Todo esto es para conseguir una obra original y única. Me gusta la unicidad de la fotografía, que no se pueda volver a repetir. (...) desde que se inventó la reproductibilidad técnica, para mí fue una pérdida para la fotografía”<sup>736</sup>.

---

<sup>736</sup> *Ibidem*.

#### 4.3.10. Manuel Brazuelo

Madrid, 1955. Fotógrafo autodidacta que debe su formación a su investigación en bibliotecas, a través de lo cual consigue atesorar un gran conocimiento de autores y procedimientos fotográficos clásicos. Ha realizado numerosas exposiciones, entre las que podemos destacar las que han tenido lugar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1991), en el Torreón de Lozoya de Segovia (1992), en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires (1998) o “Camino exterior”, un recorrido fotográfico a través de las murallas de La Alhambra, expuesto en el desaparecido festival Fotoencuentros de Murcia (2005). Brazuelo es un autor especializado en fotografía química en general y, en concreto, en procesos fotográficos alternativos como cianotipias y virados, pero especialmente en goma bicromatada y carbón transportado. La exposición “Imágenes de la Arcadia” (una panorámica de la fotografía pictorialista española comisariada por Joan Fontcuberta en la Biblioteca Nacional en 1984) tuvo un profundo impacto en el artista y le llevó a empezar a experimentar con procesos pigmentarios<sup>737</sup>. El propio autor lo relata de esta forma:

Todo comenzó en 1984 con un arduo trabajo de investigación en bibliotecas de Europa y América del Sur, lo que me permitió tomar contacto con los maestros de la época, desglosando paso a paso sus técnicas, hasta encontrar un método de trabajo personal que continua hoy en día evolucionando.

Mi búsqueda se centró en un objetivo claro, conseguir que las copias a la goma bicromatada tuvieran la calidad y las características seriadas de la fotografía revelada al bromuro de plata. Entre una fotografía de este tipo y una en la que se emplea goma bicromatada, la diferencia solo está en la sustitución de la gelatina por goma arábica y la plata por pigmento mineral. El resultado es el de una fotografía rica en matices y texturas, lo que siempre ha constituido para mí la verdadera esencia de mi trabajo<sup>738</sup>.

---

<sup>737</sup> Steel-MS: “Manuel Brazuelo”, *Steel-MS* (en línea), s. f. Recuperado de <https://steel-ms.ceit.es/busquedas/-/search/17/04/2021/manuel-brazuelo-su-proyecto-para-tender-puentes-esta-realizado-con-camaras-estenopeicas-y-sus-positivos-estan-producidos-con-la-tecnica-de-la-goma-bicromatada-su-decantacion-por-el-uso-de-esta/content/e7R8awcXRjxL/7458592> (última consulta: 31 de mayo de 2021).

<sup>738</sup> Brazuelo, Manuel: “Sobre este blog”, *Manuel Brazuelo* (en línea), 16 de marzo de 2015. Recuperado de <http://manuelbrazuelo.blogspot.com/2015/03/sobre-este-blog.html> (última consulta: 31 de mayo de 2021).



Desde el año 2003 también utiliza cámaras estenopeicas de construcción propia<sup>739</sup>, llevado por la libertad de poder elegir el formato del negativo en esta clase de dispositivos<sup>740</sup>, positivando en ocasiones estos mediante el proceso de la goma bicromatada (fig. 83). A través de los procedimientos citados ha desarrollado sus proyectos, que en la mayoría giran en torno a la naturaleza y la arquitectura. En el caso de las tomas urbanas, se ha relacionado su trabajo con los pioneros que recorrieron España cargados con sus pesados equipos en las primeras expediciones fotográficas, como Frank Mason Good o Louis De Clercq<sup>741</sup>. No obstante, pese a que la estética y los procedimientos nos retrotraen al siglo XIX, la arquitectura contemporánea y los coches que se reflejan en sus imágenes nos hacen saber que se trata de fotografías actuales.



Fig. 83. Manuel Brazuelo: *Ministerio de Economía y Ministerio del Exterior*, 2007, goma bicromatada, sin datos de la medida.

---

<sup>739</sup> *Ibidem*.

<sup>740</sup> Steel-MS: *Op. cit.*

<sup>741</sup> JFP (Jaume Fuster Peset): “Manuel Brazuelo”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 103.

#### 4.3.11. Javier Campano

Madrid, 1950. Tras realizar estudios universitarios de Derecho en la Universidad de Navarra se introduce en el mundo de la fotografía en 1975. Campano, uno de los grandes fotógrafos españoles en activo, hizo su primera exposición individual en la galería Photocentro de Madrid en 1979, a la que han seguido otras en la galería Buades (Madrid, 1985), la Sala Praxis (Rennes, Francia, 1994), la galería Railowsky (Valencia, 2000), el Museo Reina Sofía (Madrid, 2004) o el Palacio de Cibeles (Madrid, 2011), entre otras. Su obra forma parte de colecciones como las del Museo Reina Sofía, Caja Madrid, Fundación Telefónica, la Universidad de Valencia o la Comunidad de Madrid. Precisamente, como resultado de la concesión del Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid, en su categoría de Fotografía (2013), surgió la exposición “Campano en color”, celebrada en la sala Canal de Isabel II de Madrid en 2017. La muestra, comisariada por Horacio Fernández, es una de las ocasiones en las que hemos podido ver su trabajo en color (en el que se inició hace tan solo unos años), siendo quizá más reconocible su obra en blanco y negro, de la que él mismo ha dicho que es “irreal y poética”<sup>742</sup>. Su fotografía ha sido relacionada con los planteamientos estéticos de autores clásicos como Alfred Stieglitz o Brassai<sup>743</sup> y ha sido definida de la siguiente forma:

Por lo general, Javier Campano elige entornos solitarios o con apenas una figura, que introduce un aura de misterio. Sus vistas de interiores y exteriores son persuasivas y poéticas, están bañadas por una luz que dibuja sombras. Ambos elementos, luz y sombra, configuran un potente sentido narrativo<sup>744</sup>.

El propio autor ha dicho de sí mismo: “Soy un fotógrafo callejero, me gusta mucho pasear por las ciudades, y hacer fotos de lo que veo: viandantes, atmósferas,

---

<sup>742</sup> Javier Campano citado en Descubrir el Arte: “Javier Campano: 'Soy un fotógrafo callejero'”, *Descubrir el Arte* (en línea), 24 de enero de 2019. Recuperado de <https://www.descubrirelarte.es/2019/01/24/javier-campano-soy-un-fotografo-callejero.html> (última consulta: 7 de junio de 2021).

<sup>743</sup> PIH (Pilar Irala Hortal): “Javier Campano”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 113.

<sup>744</sup> *Ibidem*.

momentos, detalles, gente que habita las ciudades”<sup>745</sup>, lo que le conecta con otros autores presentes en esta investigación como Luis Baylón.



Fig. 84. Javier Campano: Sin título, 2010, bromuro de plata sobre papel baritado, 100 x 80 cm.

---

<sup>745</sup> Javier Campano citado en Descubrir el Arte: *Op. cit.*



Campano asegura haberse adaptado al mundo digital “perfectamente”<sup>746</sup>, aunque no ha dejado de trabajar con fotografía química, alternando el uso de una cámara digital (una Canon Mark II) con una analógica (Leica M6, con película Kodak tri-x)<sup>747</sup>.



Fig. 85. Javier Campano: Sin título, 2010, bromuro de plata sobre papel baritado, 60 x 80 cm.

El autor asevera que no ha cambiado su manera de “disparar” con digital (en relación con la cantidad de fotografías que se pueden tomar en analógico y en digital), pero añade

El cambio más radical es que luego esto lo revelaba yo todo, lo positivaba todo y tal, entonces eso sí que lo echo en falta, no se si algún día... el laboratorio lo conservo, pero es que no me meto en el laboratorio hace cinco años o seis<sup>748</sup>.

---

<sup>746</sup> Campano, Javier: “Javier Campano” (entrevista de Eugenio Vizuete), *Revista Ojos Rojos* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.revistaojosrojos.com/javier-campano/> (última consulta: 7 de junio de 2021).

<sup>747</sup> *Ibidem*.

<sup>748</sup> Campano, Javier: *Puro azar* (documental de entrevistas con el fotógrafo Javier Campano con motivo de la exposición “Campano en color”), Consejería de Cultura Comunidad de Madrid, 16 de abril de 2020. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=g\\_hhBp2lQg](https://www.youtube.com/watch?v=g_hhBp2lQg) (última consulta: 7 de junio de 2021).

#### 4.3.12. Vari Caramés

Ferrol (La Coruña), 1953. Su carrera comienza en 1980, cuando realiza su primera exposición en la sala O Patacón de La Coruña<sup>749</sup>. Desde entonces, ha tenido una trayectoria ascendente que le ha llevado a exponer en el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2001), el Centro Portugués da Fotografía (Porto, 2004) o la Sala Rekalde (Bilbao, 2012), entre otros espacios. A lo largo de estos años ha obtenido reconocimientos como la Beca Endesa de Artes Plásticas (2011) o el VII Premio Bienal Internacional de Fotografía Contemporánea Pilar Citoler (2013). Su obra forma parte de colecciones como las del Museo Reina Sofía (Madrid), el Museo Marugame Hirai (Marugame, Japón) o el Museu da Imagem (Braga, Portugal), entre otras.

Su relación con la fotografía comienza cuando, con 14 años, su padre le regaló una cámara Voigtlander Vitoret para que fotografiara las esculturas, pinturas y dibujos que hacía su progenitor<sup>750</sup>. Este hecho marcaría su vocación, pero también su estilo:

cuando llevaba las fotos a revelar, antes de que aprendiera a revelar, en la tienda de fotografía sin querer me hicieron de alguna manera un favor, o me dieron una señal de iniciación, en lo que luego más tarde elegiría casi como un camino en mi trabajo. Cada vez que iba a recoger las fotos, las que estaban bien aparentemente estaban en un sobre y las que consideraban que eran fallos, errores, las ponían aparte para que comprendiera que aquello no era correcto. Curiosamente -debe ser que lo interiorizas o se te queda ahí en el subconsciente-, pero fue aflorando con el tiempo y comprendí que aquellas imágenes que estaban defectuosas, muchas de esas imágenes eran las que a mí más me interesaban, (...) no fue solo por aquello, pero siempre digo que aquello de alguna manera me vino bien, como método o como pista de trabajo, de camino y recorrido<sup>751</sup>.

---

<sup>749</sup> NP (Nekane Parejo): “Vari Caramés”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 123.

<sup>750</sup> Tejedor, Concha: “Vari Caramés, el artista que fotografía lo no visible”, *La Vanguardia* (en línea), 14 de junio de 2015. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20150614/54432822206/vari-carames-el-artista-que-fotografia-lo-no-visible.html> (última consulta: 7 de junio de 2021).

<sup>751</sup> Caramés, Vari: “Vari Caramés”, *Qwerty Magazine* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.qwertymagazine.com/vari-carames/> (última consulta: 7 de junio de 2021).



Fig. 86. Vari Caramés: *Bam Bam*, 2007, copia cromogénica en papel baritado, 28 x 42,5 cm. Colección Foto Colectania, Barcelona.

Estamos hablando del clásico “desenfocado”, un efecto que se ha convertido en algo característico de su obra. Esto ha hecho que su trabajo se haya relacionado con los de Gerhard Richter, Luc Tuymans y Uta Barth,

aludiendo a ese interés común y concreto por la borrosidad. Caminan hacia la destrucción de la imagen en su obscenidad descriptiva y carácter utilitario para decantarse por la alusión. En el caso de Vari Caramés, se trata de una huida desde el carácter más fotográfico de la fotografía, asumiendo nuevos valores artísticos y poéticos, y corriendo hacia lo atemporal, indefinido y ambiguo, prolongando en cierto modo las labores de los originarios pictorialistas<sup>752</sup>.

Estamos empezando a ver que “La fotografía como documento aquí queda relegada a un plano invisible, y son los aspectos formales aquellos que cobran el protagonismo”<sup>753</sup>.

---

<sup>752</sup> Anglada, Cristina: “Vari Caramés y el efecto Tuymans”, *Nosotros-art* (en línea), 19 de julio de 2011. Recuperado de <http://www.nosotros-art.com/revista/archivo-artistas/vari-carames-y-el-efecto-tuymans> (última consulta: 7 de junio de 2021).

<sup>753</sup> *Ibidem*.

La relación entre fotografía y pintura en la obra de Caramés es admitida por el autor, al mismo tiempo que revela algunas de sus referencias:

Me gusta la frontera, estar en los límites, esa sensación ante la imagen de si es pintura o fotografía, esa definida indefinición que busco, esas texturas. No me importa que se intuyan referentes míos como Turner o el director de cine David Lynch y también del mundo de la literatura porque creo que hay un halo poético en mi trabajo y que algunas veces están también presentes autores que me gustan, como Cortázar<sup>754</sup>.

Como estamos pudiendo comprobar, el carácter pictórico de sus fotografías y la exploración del error son dos constantes en su trabajo:

La búsqueda constante de afinar y buscar texturas, sensaciones o registros diferentes en la fotografía, es lo que me hizo probar materiales y soportes, desfigurar, desvirtualizar la imagen por medio de líquidos y ácidos, probar las películas a diferentes velocidades y sensibilidades, o revelándolas al revés (...) siempre me ha gustado hacer esta serie de experimentos, tal vez porque tengo una gran influencia de pintores<sup>755</sup>.

Caramés consigue combinar ambas cosas (la estética pictórica y los usos no normativos de la fotografía) a través de del citado desenfocado y mediante distintos procesos fotoquímicos: “Utilizo diferentes tipos de película, algunas veces caducadas..., me encanta experimentar, jugar... también con cualquier tipo de cámaras...”<sup>756</sup> Del mismo modo, es un artista que trabaja en color y blanco y negro, y tanto con fotografía química como digital. Con esta última, en concreto, admite que prácticamente no realiza retoques posteriores (“Las afinó lo justo, no me gustan ni interesan los efectos especiales”<sup>757</sup>). Sobre la cuestión analógico-digital opina:

---

<sup>754</sup> Vari Caramés citado en Tejedor, Concha: *Op. cit.*

<sup>755</sup> *Ibidem.*

<sup>756</sup> Caramés, Vari: “Vari Caramés” (entrevista de Mike Steel), *Revista Ojos Rojos* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.revistaojosrojos.com/vari-carames/> (última consulta: 7 de junio de 2021).

<sup>757</sup> *Ibidem.*

he nacido, crecido y me he desarrollado con la fotografía analógica en el sentido, que he visto su evolución y me ha conformado una forma de ser, una forma de mirar, y... de repente, ha pasado algo que denomino el tsunami digital, que ha arrasado toda la fotografía y todavía sigue devastando y destruyendo muchas cosas que existían, (...) y yo me resisto a que desaparezcan. Seguiré haciendo mi trabajo y enarbolando la bandera de mi resistencia, como un gesto personal, como una actitud ante la vida. No me voy a dejar arrastrar por este tsunami (...), yo mismo sigo trabajando con película y cuando se revela de forma química, como siempre, después necesito escanearla porque esas fotos las tengo que pasar al ordenador, moverlas, trabajar con ellas... Ahora me meto muy pocas veces en el laboratorio (...), y me parece muy bien, no tengo nada en contra de los que utilizan lo digital, yo también lo utilizo, se trata de que lo que cuentes o de cómo lo cuentes tenga sentido y sea maravilloso<sup>758</sup>.



Fig. 87. Vari Caramés: *Brétema*, 2000, copia cromogénica en papel plastificado / RC, 82,2 x 124,5 cm. Colección Foto Colectania, Barcelona.

---

<sup>758</sup> Caramés, Vari: "Vari Caramés", *Qwerty Magazine ... op. cit.*

#### 4.3.13. Ramón Casanova

Monforte de Lemos (Lugo), 1974. Doctor en Bellas Artes por Universidad de Barcelona con la tesis “La Epifanía de la Imagen. El proceso fotográfico como paradigma de la creación”. Profesor en la Facultad de Bellas artes de Barcelona y en el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya. Junto con el fotógrafo Israel Ariño y con Jorge Egea (compañero en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona), se ha dedicado a la investigación dentro del grupo “Confluències”<sup>759</sup>.

Ha utilizado la cámara oscura en su proyecto “La semilla de la imagen” (2009), desarrollado en colaboración con la fotógrafa Mapi Rivera<sup>760</sup>. Asimismo, ha trabajado con fotografía química en otros proyectos como “Luminografías”, presentado en el Festival Revela-T en 2014 y realizado en colaboración con Jorge Egea. En este proyecto:

Partiendo de la modificación de algunos de los valores matéricos de un volumen tridimensional, en concreto los que afectan a su comportamiento en relación a la luz, se realizan una serie de experiencias fotográficas para generar proyecciones y configuraciones lumínicas que quedarán fijadas por contacto en el papel fotosensible<sup>761</sup>.

En el proyecto “Martyrium Sancta Eulaliae” ha explorado las posibilidades de los fotogramas de gran formato combinados con procesos de laboratorio. En “Riogramas” (fig. 87), en cambio, se vale también de la técnica del fotograma, pero de una forma muy particular. Varias noches del verano de 2013, junto con Israel Ariño, sumergió varios papeles fotosensibles en el lecho del río Cabe y provocó un breve chispazo de luz, registrando con ello peces, insectos, ondulaciones del agua y otros elementos presentes en el río.

---

<sup>759</sup> PIH (Pilar Irala Hortal): “Israel Ariño”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 47.

<sup>760</sup> Sánchez, Julio: “Fotógrafa invitada Mapi Rivera”, *Sombras.Foto. Boletín de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza*, 130, 2013, p. 2.

<sup>761</sup> Casanova, Ramón & Egea, Jorge: “Luminografies”, *Revela-T*, Vilassar de Dalt (Barcelona), Associació Fotogràfica Espaifoto-Ajuntament de Vilassar de Dalt, 2014, p. 40.



Fig. 88. Ramón Casanova e Israel Ariño: *Riograma*, 2013, fotograma, sin datos de la medida.



#### 4.3.14. Juan Manuel Castro Prieto

Madrid, 1958. Licenciado en Ciencias Económicas, se inició en el mundo de la fotografía en 1977. Con el tiempo, se ha convertido en un verdadero maestro del laboratorio, habiendo positivado trabajos de muchos de los grandes fotógrafos españoles. Su trayectoria se ha visto reconocida con varios galardones como el Premio Hoffman (1992), el Premio César Vallejo (Perú, 2001), el Premio Bartolomé Ros a la mejor trayectoria en fotografía (otorgado en PHotoEspaña 2002) o el Premio de Fotografía de la Comunidad de Madrid (2003), destacando el Premio Nacional de Fotografía, obtenido en 2015. Ha realizado exposiciones en el Canal de Isabel II (Madrid, 2003) o en el Musée d'Orsay (París, 2007), y su proyecto "Perú, viaje al sol" se pudo ver en el Centro Cultural de la Villa (Madrid, 2001) y, posteriormente, en otros lugares de España, Francia, Bélgica, Italia, Guatemala, Bolivia, Ecuador y Perú.

En 2016, con motivo de la concesión del Premio Nacional, se expuso en Tabacalera "Cespedosa", proyecto comisariado por Chema Conesa, que se centra en el pequeño pueblo en el que nacieron y vivieron los progenitores del fotógrafo. En una entrevista, realizada con motivo de esta exposición, narró los orígenes de su interés por la fotografía ligados a la magia de la cámara oscura:

Yo creo que todo surge cuando era niño, que se formaba una cámara oscura en mi habitación y, entonces, se proyectaba una imagen de la calle en un panel que había de madera; entonces para mí aquello era mágico, me parecía que era sorprendente. Luego, ya con el tiempo, supe lo que era una cámara oscura y, entonces, se me debió generar esa afición por la fotografía<sup>762</sup>.

Como hemos comentado brevemente al inicio, compagina su faceta creativa con el trabajo de laboratorista para otros autores. Fundó el laboratorio Contraluz, junto a

---

<sup>762</sup> Castro Prieto, Juan Manuel: "Cespedosa es el eje matriz de mi trabajo", *Hoy es Arte* (en línea), 20 de septiembre de 2016. Recuperado de [https://www.hoyesarte.com/evento/2016/09/juan-manuel-castro-prieto-cespedosa-es-el-eje-matriz-de-mi-trabajo/?utm\\_source=Boletin\\_20160921\\_1514&utm\\_medium=boletin&utm\\_campaign=boletin](https://www.hoyesarte.com/evento/2016/09/juan-manuel-castro-prieto-cespedosa-es-el-eje-matriz-de-mi-trabajo/?utm_source=Boletin_20160921_1514&utm_medium=boletin&utm_campaign=boletin) (última consulta: 14 de junio de 2021).



Mario Parralejo<sup>763</sup> y, en la actualidad, gestiona el laboratorio Auth´ Spirit en Madrid. En su vertiente como maestro del laboratorio fotográfico ha sido definido como experto alquimista del blanco y negro de talla internacional<sup>764</sup>, habiendo trabajado, entre muchos otros y otras, con Cristina García Rodero (Premio Nacional de Fotografía en 1996):

Cristina García Rodero, que con frecuencia trabajó asociada a Juan Manuel Castro Prieto, al cual entregaba los negativos de sus reportajes fotográficos en blanco y negro para que el mago del cuarto oscuro los positivara por todo lo alto con una muy sabia y artesanal elección de encuadres, reservas, etc, fruto de muchos años de aprendizaje y esfuerzo, sin olvidar sus míticos retoques manuales más bien propios de prestidigitador<sup>765</sup>.

Su obra personal también ha sido elogiada en multitud de ocasiones; de ella se ha dicho que se acerca a la literatura, por su capacidad poética y narrativa<sup>766</sup>, y que se sirve del medio fotográfico para “evidenciar la realidad oculta tras la aparente lógica de lo cotidiano”<sup>767</sup>. Castro Prieto es un autor que ha trabajado tanto con color como con blanco y negro, y, del mismo modo, con fotografía química y con digital, aunque no de la misma forma: “Cuando quiero hacer un trabajo más serio, más profundo, trabajo con película; cuando es una cosa más rápida o no me queda otro remedio entonces ya trabajo con digital”<sup>768</sup>. No obstante, también hace procesos híbridos:

Trabajo con ambos sistemas, mayormente trabajo con cámara de placas, luego escaneo el negativo y lo trato digitalmente, es decir, es un *mix*. Pero también trabajo con cámara digital, no tengo ningún prejuicio en ese aspecto. Sigo trabajando en analógico, pero trabajo analógico de color; en analógico en blanco y negro apenas trabajo ya<sup>769</sup>.

---

<sup>763</sup> Sánchez Vigil, Juan Miguel: *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*, Gijón, Trea, 2013, p. 354.

<sup>764</sup> Serrano Esparza, José Manuel: “Fotografía con película química de blanco y negro: la referencia”, *Film und Foto*, 1, 2008, p. 17.

<sup>765</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>766</sup> Sánchez Vigil, Juan Miguel: *La fotografía en ... op. cit.*

<sup>767</sup> NU (Nerea Ubieto): “Juan Manuel Castro Prieto”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 133.

<sup>768</sup> Castro Prieto, Juan Manuel: Entrevista personal, 7 de marzo de 2019.

<sup>769</sup> *Ibidem*.



Fig. 89. Juan Manuel Castro Prieto: Sin título (serie *Extraños*), 2004, gelatina de clorobromuro de plata positivada por el autor, 20 x 20 cm. S/e.

El autor, preguntado acerca de por qué no trabaja directamente con digital para la fotografía en color, responde:

No tiene nada que ver. Es como el blanco y negro en analógico y el blanco y negro en digital. El digital es más cómodo, es más rápido, puedes trabajar en peores condiciones, bla, bla, bla... pero lo que es calidad, no tiene punto de comparación. Son dos mundos diferentes, en químico, una copia en blanco y negro trabajada con una ampliadora de luz difusa tiene una plasticidad que no la va a conseguir nunca el digital. Por método, por sistema, es que no puede darlo: la gama de grises que tiene el blanco y negro químico es infinita, mientras que en digital siempre será

finito, siempre hay un número de píxeles. En color ya no es tanto, ¿por qué no es tanto?, porque hay que escanearlo y entonces es un *mix* entre analógico y digital, y las diferencias ya no son tan marcadas. Pero, de cualquier forma, el químico, aunque sea luego digitalizado, también tiene algo diferente, se nota, tiene una delicadeza de color, (...) una gama de colores y una sutileza que no tiene el digital, el digital es muy brusco, tienes que estar tocando mucho con el Photoshop, tienes que controlar muy bien el programa, si no se te van los colores<sup>770</sup>.



Fig. 90. Juan Manuel Castro Prieto: *Campana de bignonias*, 2019, pigmentos minerales sobre acetato y oro de 24 quilates, 60 x 70 cm. Edición de 3 ejemplares.

Castro Prieto destaca que, aunque se pueden conseguir con relativa facilidad, en los últimos años ha descendido de manera significativa la oferta de materiales (papeles, líquidos, etc.). Del mismo modo, se muestra bastante escéptico respecto al futuro de la fotografía química:

---

<sup>770</sup> *Ibidem*.

Cada vez son más los compañeros que se pasan del químico al digital, también hay algunos que se pasan del digital al químico, hastiados o aburridos de no obtener lo que ellos querían, también hay cada vez más jóvenes que trabajan con químico, incluso con cámaras de placas, pero si hablamos de la generalidad... la generalidad está descendiendo, eso es un hecho. Que, ¿puede haber una reacción?, yo llevo ya años esperando esa reacción y no termina de salir<sup>771</sup>.

Al respecto, el autor apunta en una dirección: “Hay un problema muy gordo, que creo que es muy importante, que son las escuelas. No se está enseñando [fotografía química] en las escuelas, solo en determinados sitios donde el profesor todavía aguanta el carro, pero en la inmensa mayoría no”<sup>772</sup>. Una afirmación avalada, en cierta medida, por la encuesta al profesorado de las facultades de Bellas Artes de España que hemos realizado para esta investigación. Por otro lado, al ser preguntado por qué es lo que le ofrece la fotografía química que no le da lo digital, responde:

Es una cuestión filosófica, de forma de vida, no tiene nada que ver. Primero, cuando tú trabajas en químico, como no hay pantalla que mirar, tienes que tener los conocimientos suficientes para saber que esta foto te sale, y tú estás concentrado en hacer bien tu trabajo, no en estar mirando una pantalla. Segundo, hay fotógrafos que parece que van a obtener la foto escaneando la realidad, y hacen 200 fotos pensando que entre las 200 fotos alguna será buena, lo cual es una pérdida de tiempo tremenda, porque luego tienes que editar eso. En la fotografía química tiras una foto, dos, pero no puedes tirar 40 fotos de una misma foto. Entonces, todo eso hace que la fotografía analógica sea mucho más reflexiva, mucho más tranquila, no es esa locura de disparar por disparar. Pero, además, yo es que trabajo con una cámara de placas, entonces la historia que hay cuando te metes detrás de la cámara, te pones el trazo y ves la realidad, aunque sea al revés ¿esa magia dónde está en el digital? ¿en una pantallita? Te aseguro que no tiene nada que ver. Y el enigma de saber qué es lo que habías hecho, el estar esperando, el recibir el contacto, el coger la lupa y ponerte a mirar el contacto<sup>773</sup>.

---

<sup>771</sup> *Ibidem.*

<sup>772</sup> *Ibidem.*

<sup>773</sup> *Ibidem.*

#### 4.3.15. Toni Catany

Llucmajor (Mallorca), 1942 - Barcelona, 2013. En sus inicios colaboró con medios impresos como “La Vanguardia” o “Destino” y perteneció al colectivo Alabern, junto con Joan Fontcuberta y Rafael Navarro<sup>774</sup>. Artista de fama internacional, obtuvo numerosos reconocimientos, tales como el European Publishers Award (1997), el Premi Nacional d’Arts Plàstiques de la Generalitat de Catalunya (2001), el Premio Nacional de Fotografía del Ministerio de Cultura (2001) o el Premio del Festival off de PHotoEspaña (2012). En 1991, su libro “La Meva Mediterrània” recibió el premio de la Generalitat de Catalunya al Mejor Libro Ilustrado y fue también galardonado en Les Rencontres d’Arles. Aquel mismo año, el Ministerio de Cultura de Francia le concede el título de Chevalier de l’Ordre des Arts et des Lettres<sup>775</sup>. Su obra, la cual aborda de manera mayoritaria bodegones y retratos, se caracteriza, de manera inequívoca, por la experimentación y la interdisciplinariedad, siendo definida como neopictorialista:

La obra fotográfica de Catany ejemplifica el interés contemporáneo por el área de primitivismo de técnicas y resultados arrinconados por la comprensión purista del medio en la fotografía moderna, a la vez que legitima la validez del término “neopictorialismo” para un segmento bastante importante de la fotografía contemporánea<sup>776</sup>.

Este planteamiento híbrido puede llegar a suponer un problema en ciertos sectores de la fotografía, puesto que “El uso de medios pictóricos sobre y en la imagen fotográfica esconde un programa implícito de negación de la identidad de la imagen fotográfica”<sup>777</sup>, algo que no impidió que la revista “Life” le incluyera entre los 100 mejores fotógrafos del mundo<sup>778</sup>.

---

<sup>774</sup> PIH (Pilar Irala Hortal): “Toni Catany”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 141.

<sup>775</sup> *Ibidem*.

<sup>776</sup> Alberich Pascual, Jordi: *Op. cit.*, p. 127.

<sup>777</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>778</sup> Manresa, Andreu: “Toni Catany o la obsesión por el paso del tiempo”, *El País* (en línea), 14 de octubre de 2013. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2013/10/14/actualidad/1381778980\\_762363.html](https://elpais.com/cultura/2013/10/14/actualidad/1381778980_762363.html) (última consulta: 8 de junio de 2021).

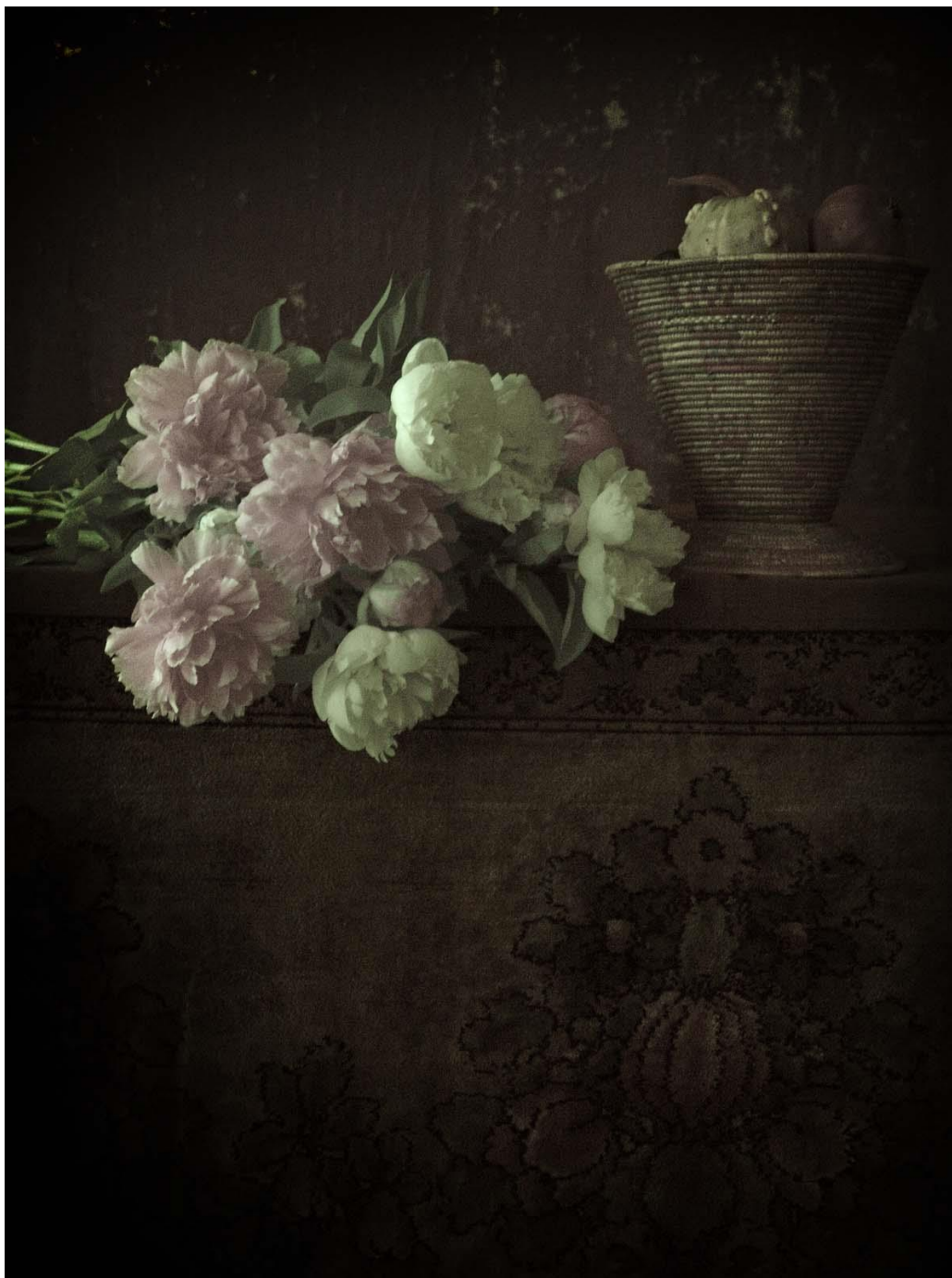


Fig. 91. Toni Catany: *Bodegón nº 59*, 2007, impresión de tintas de pigmentos, sin datos de la medida.

De entre la amplia variedad de procesos utilizados por Catany, este sintió predilección por el calotipo, técnica con la que empezó a experimentar en 1979<sup>779</sup>, a la que se sumarían otros procedimientos:

---

<sup>779</sup> PIH (Pilar Irala Hortal): “Toni Catany ... *op. cit.*”



Su marcado pragmatismo y su capacidad proteica le han llevado a experimentar con técnicas tan diversas como el calotipo o el Polaroid transportado sobre papel de acuarela o seda natural, con las que ha conseguido bodegones, desnudos y retratos de extraordinaria belleza<sup>780</sup>.

Posteriormente trabajó con otros medios como la platinotipia (fig. 92) o la imagen digital (“Finalmente uso cámara digital también”<sup>781</sup>, dijo).



Fig. 92. Toni Catany: *Archivo de sombras*, 1999-2000, platinotipia, sin datos de la medida.

En 2009 donó su obra a Mallorca para la creación de un centro internacional de fotografía<sup>782</sup>, algo que todavía no se ha materializado. En 2014 se creó en Lluçmajor (Mallorca) la Fundación Toni Catany, cuyos fines principales son conservar y difundir el legado de Toni Catany y colaborar con las instituciones públicas en la creación y gestión del mencionado centro internacional de fotografía<sup>783</sup>.

---

<sup>780</sup> López Mondéjar, Publio: *150 años de fotografía ... op. cit.*, pp. 260-261.

<sup>781</sup> Toni Catany citado en Manresa, Andreu: *Op. cit.*

<sup>782</sup> PIH (Pilar Irala Hortal): “Toni Catany ... op. cit.

<sup>783</sup> Fundació Toni Catany: “Finalitats”, Fundació *Toni Catany* (en línea), s. f. Recuperado de [https://fundaciotonicatany.cat/?page\\_id=37](https://fundaciotonicatany.cat/?page_id=37) (última consulta: 8 de junio de 2021).

#### 4.3.16. Tomy Ceballos

Caravaca de la Cruz (Murcia), 1959. Artista autodidacta, participó en la exposición “Cuatro Direcciones: fotografía contemporánea española, 1970-1990”, celebrada en el Museo Reina Sofía (1991), en cuya colección tiene obra. Ha expuesto en ferias como ARCO, en festivales como PHotoEspaña y en espacios como el Círculo de Bellas Artes de Madrid, que también posee obra suya. Se dio a conocer a finales de los ochenta y durante la década de los noventa, principalmente, por sus fotogramas de siluetas humanas a tamaño natural, recuperando, de manera personal, los dibujos fotogénicos de Henry Fox Talbot<sup>784</sup>, generalmente en grandes formatos, realizando también quimigramas y utilizando emulsiones del siglo XIX<sup>785</sup>. Se trata de un artista muy interesado en los procesos fotográficos sin cámara, a la que no recurre “prácticamente nunca”<sup>786</sup>, ya sea mediante los citados procesos fotoquímicos o a través del ordenador, una herramienta que comenzó a utilizar en series como “Xtra-Bios” (2002)<sup>787</sup> y que ha ido ganando cada vez más terreno en su práctica artística. A partir de entonces, compagina la creación digital con la fotografía química, como en “Esperando al crítico” (fig. 93), obra en la que “nuevamente aparecen formas concretas, resumidas en apenas una silueta transparente que lo dice todo sin necesidad de retórica”<sup>788</sup>. En obras como esta, así como en la mayoría de su trabajo fotoquímico, Ceballos “practica la fotografía en su acepción más etimológica”<sup>789</sup>, es decir, escribir o dibujar mediante luz: “Efectivamente, toda mi creación está basada en la huella, la forma primigenia de la mente simbólica”<sup>790</sup>. En resumen: “Ceballos se aleja de la fotografía a través de la propia fotografía, renunciando a la técnica y a la intermediación, sin buscar ningún instante decisivo, pues posiblemente cualquier instante es decisivo”<sup>791</sup>.

---

<sup>784</sup> Meseguer, Rosell: *Op. cit.*, p. 21.

<sup>785</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>786</sup> Olivares, Rosa: “Tomy Ceballos”, *100 fotógrafos españoles*, Madrid, Exit, 2005, p. 98.

<sup>787</sup> *Ibidem*.

<sup>788</sup> *Ibidem*.

<sup>789</sup> G. Crespo, Txema: “La impronta de la luz marca las fotografías que exhibe Tomy Ceballos”, *El País* (en línea), 4 de mayo de 2005. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2005/05/04/paisvasco/1115235612\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/05/04/paisvasco/1115235612_850215.html) (última consulta: 9 de junio de 2021).

<sup>790</sup> Tomy Ceballos citado en *Ibidem*.

<sup>791</sup> Olivares, Rosa: “Tomy Ceballos ... *op. cit.*”



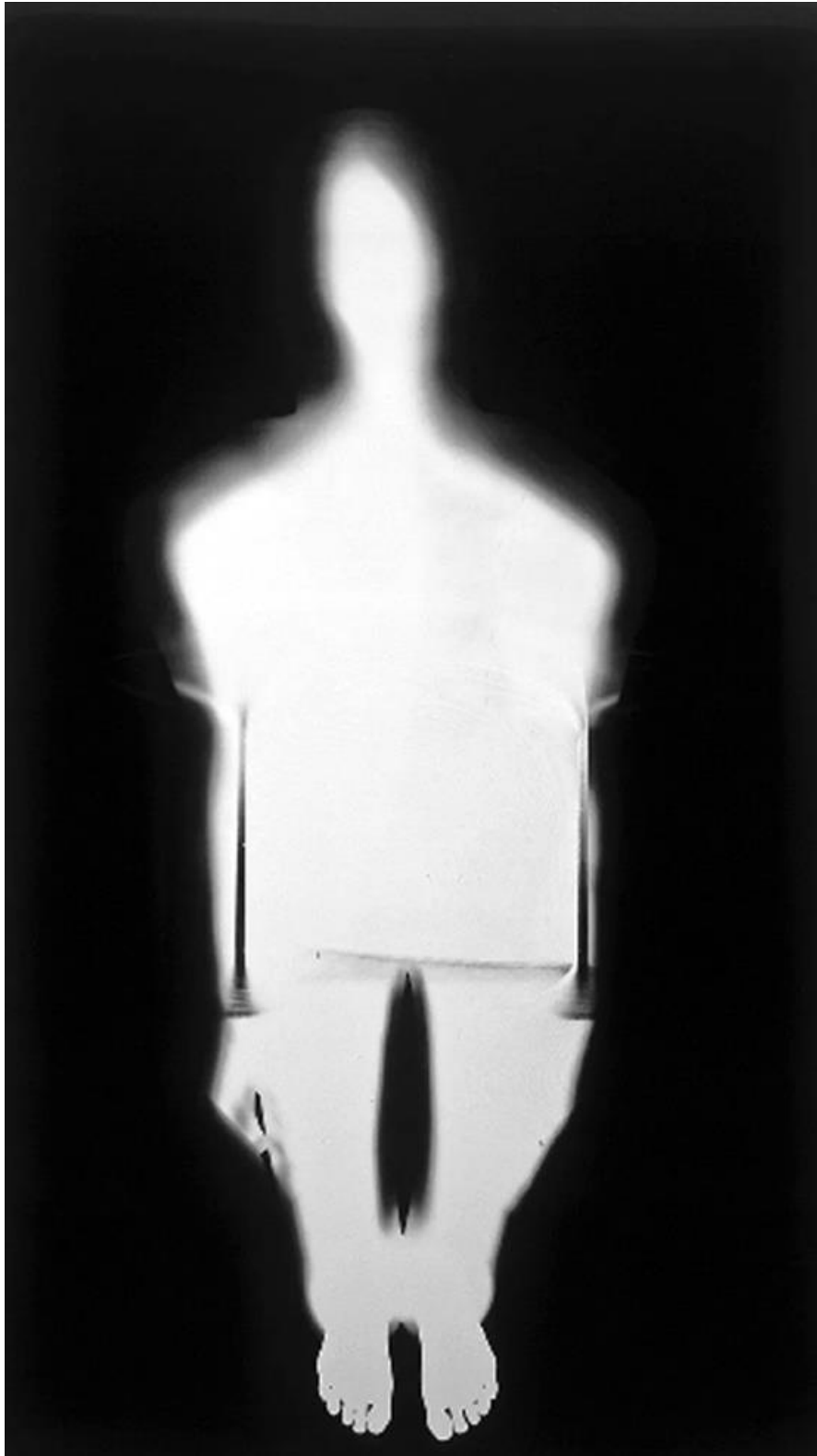


Fig. 93. Tomy Ceballos: *Waiting for the critic*, 2004, fotograma, 172 x 100 cm.

#### 4.3.17. Eduardo Cortils

San Pedro del Pinatar (Murcia), 1963. Ha realizado exposiciones en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1991), en el Museum Enschedé de Haarlem (Holanda, 1994) o en la Fundación La Caixa (Barcelona, 2000), entre otros espacios. En 1993 ganó el European Photographic Award, ha disfrutado de una residencia en el Visual Studies Workshop Press de Rochester (Nueva York) y de becas de creación artística, como Nuevas Tendencias en el Arte del Ministerio de Cultura (2003) y la Beca Proyectos Culturales de Impacto Social de la Fundación La Caixa (2010). Su obra figura en colecciones como las del The Metropolitan Museum of Art de Nueva York, el Museo Reina Sofía o la del Ayuntamiento de Alcobendas, entre otras instituciones. Su trabajo se caracteriza por la hibridación, la experimentación y la interdisciplinariedad, pivotando siempre en torno a la imagen fotográfica:

La obra de Eduardo Cortils destila una concepción *impura* de la fotografía. Textos, objetos, música, retoques y manipulaciones de la imagen hacen difícil ceñir al ámbito fotográfico una propuesta tan rica semánticamente, si no fuera porque la imagen se impone siempre como materia prima en sus creaciones<sup>792</sup>.

Esa concepción impura, en la estela de artistas como Rauschenberg, a la que hace referencia la cita, se materializa en forma de fotografías mezcladas con materiales tan dispares como metal, madera, cera, pigmentos o sangre del propio autor, entre otros<sup>793</sup>. Esto ha propiciado que su obra haya sido calificada como ruda:

las obras de Eduardo Cortils rompen la sutileza de autores anteriores para mostrar imágenes rudas, con uso de texturas y materiales como óxidos, tierra, hierba o cenizas. La materia (pictórica) conforma sus imágenes fotográficas, unas imágenes recuperadas muchas veces de su álbum familiar, y reutilizadas y combinadas

---

<sup>792</sup> JFP (Jaume Fuster Peset): “Eduardo Cortils”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 167.

<sup>793</sup> Meseguer, Rosell: *Op. cit.*, p. 193.

plásticamente para producir imágenes únicas y originales en las que se difumina la barrera entre fotografía y pintura<sup>794</sup>.



Fig. 94. Eduardo Cortils: *La caja de resonancia*, 2012, madera, clavijas de viola, cristal, pigmentos, fieltro y transparencia fotográfica, 13,5 x 19 x 2 cm.

En la serie “Casi-Objetos” (fig. 94), iniciada a finales de la década de 1980 y que continúa hasta el nuevo siglo, Cortils evidencia la materialidad de sus obras mediante la combinación de fotografía con otros procedimientos y con objetos encontrados. El propio artista ha dicho sobre esta serie:

Cuando concebí los *Casi-Objetos*, hacia finales de los ochenta, una de las ideas que más me preocupaba expresar era el sufrimiento humano por la ausencia. (...) Por eso al trabajar artísticamente decidí utilizar la fotografía, porque su invento significó una tentativa de retener lo perecedero, un intento de paliar la dispersión en el olvido (...). Decidí utilizar la fotografía pero dotándola de aquello que no podía traer, no podía retener. Por ello incluí además la materia como presencia, el olor como piel y el peso como cuerpo. (...) Quise dotar de presencia aquello que

<sup>794</sup> Alberich Pascual, Jordi: *Op. cit.*, p. 128.

era representación de alguien. Presencia frente ausencia, presentación frente a representación -sin negar por ello que toda representación es pensamiento- pues entendía que a la fotografía le faltaba algo, tal vez lo ignoto, y le ‘sobraba’ realidad, evidencia<sup>795</sup>.

El autor prosigue:

La fotografía siempre me produjo un efecto desilusionador, de impotencia, como de sabor a sucedáneo, si intentaba paliar la ausencia o desaparición de aquello que deseamos o amamos. En ocasiones me entristece, si trata de parecerse de una forma incompleta, sólo con apariencia, a la persona que representa, trayendo sólo sombra o reflejo de una luz ya extinguida; hemos de aceptarlo, venir aquí es venir a caer, (...). A mi padre sólo lo puedo recordar por su material quirúrgico, alergenos, el olor del polvo de azol, o por su caligrafía, no por las fotografías que pueda ver de él<sup>796</sup>.

A pesar de su concepción “impura” de la fotografía, han dicho de él:

encontramos en la figura de Eduardo Cortils un ejemplo significativo de la evolución sufrida por la fotografía a finales del siglo XX en España y de la nueva situación producida en los primeros años del nuevo siglo. (...) representa para el mundo de la imagen la total libertad de expresión. Su posicionamiento ante la práctica le sitúa como un representante de los nuevos comportamientos en el que la fotografía ha ido mutando<sup>797</sup>

Por último, como no podía ser de otra forma en un artista inquieto y pluridisciplinar como este, también trabaja con técnicas digitales desde el año 2003<sup>798</sup>.

---

<sup>795</sup> Cortils, Eduardo: “*Casi un objeto*, lo inexorable”, en *Casi un objeto*, dossier digital, 2012. Recuperado de [https://www.academia.edu/36268097/Casi\\_un\\_Objeto](https://www.academia.edu/36268097/Casi_un_Objeto) (última consulta: 9 de junio de 2021).

<sup>796</sup> *Ibidem*.

<sup>797</sup> Vázquez Casillas, José Fernando: “Nuevos comportamientos en el ámbito fotográfico. La transgresión de los límites: Análisis de la concepción artística de Eduardo Cortils”, en López Lita, Rafael; Marzal Felici, Javier & Gómez Tarín, Fco. Javier (eds.), *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales*, Castellón, Universitat Jaume I, 2004, p. 296.

<sup>798</sup> *Ibidem*, pp. 301-302.

#### 4.3.18. Alfonso de Castro

Madrid, 1955. Licenciado en Física y Doctor en Bellas Artes. Profesor de fotografía en la Universidad de Barcelona desde 1995. Como docente titular ha impartido cursos relativos a casi todas las disciplinas fotográficas: tecnología de la fotografía, procesos históricos, fotografía elemental, proyectos fotográficos y talleres de creación, entre otras. Se trata de un fotógrafo que trabaja principalmente con cámaras de gran formato y que domina procesos fotográficos del siglo XIX y procesos de impresión alternativos, incluyendo cianotipia, Van Dyke, papel salado y platinotipia:

La cianotipia es un proceso sencillo y barato y permite una manipulación muy eficaz. Van Dyke y papel salado son procesos muy bellos en sus tonalidades. Y por fin el platino es siempre un reto. Un poco más complejo de usar, muchísimo más caro, más preciso, tonalmente delicioso...<sup>799</sup>

El artista y profesor relata cómo, hace un tiempo, le preguntaron por qué habiendo cámaras digitales con una resolución muy buena, que permiten tomar muchas imágenes y que son muy fáciles de usar, empleaba una antigua, pesada y poco práctica cámara de 8 x 10 y respondió: “Porque puedo”<sup>800</sup>, a lo que añade:

Si me dedicase comercialmente, si tuviese que entregar unas fotos en color de un acontecimiento, cubrir una guerra, un suceso o una actividad deportiva, en resumen, donde la inmediatez y la facilidad de la herramienta es imprescindible, entonces emplearía sin duda fotografía digital. Yo estoy libre de ese tipo de obligaciones y si me dedico a hacer fotografía es como un medio de expresión artística, casi una necesidad, debería decir<sup>801</sup>.

A la pregunta de si utiliza medios digitales en su trabajo, el artista responde:

---

<sup>799</sup> De Castro, Alfonso: Entrevista personal, 7 de febrero de 2021.

<sup>800</sup> *Ibidem.*

<sup>801</sup> *Ibidem.*

Por supuesto que sí. En muchas ocasiones. Directamente, es decir con cámara digital, pero también en procesos que se llaman ahora híbridos, es decir: partiendo de un negativo, lo digitalizo para obtener un archivo digital que puede ser corregido adecuadamente en el ordenador y luego impreso con impresora, para ser directamente expuesto en una galería, o bien para su edición en un libro, etc. Este es un proceso muy habitual en la rutina fotográfica contemporánea.

Pero no sólo eso, también empleo archivos digitales ya sean a partir de negativos de película digitalizados o directos de cámara digital, para imprimir negativos en tamaño grande y posteriormente obtener copias por contacto empleando métodos de emulsión tradicionales, sobre todo cianotipias, Van Dyke, platinotipias y papel salado. Esta también es una rutina muy común actualmente entre los artistas que emplean la fotografía<sup>802</sup>.

De Castro, al igual que utiliza distintas herramientas, muestra diferentes intereses en otros tantos proyectos, ya sean retrato, desnudo, paisaje o fotografía “de calle”:

He viajado mucho, sobre todo, últimamente a China. Durante un tiempo mi principal actividad allí era de tipo documental y sobre todo y en concreto lo que ahora se ha puesto tan de moda: street photography. Durante muchas horas al día, todos los días, andando por las calles de Shanghai, Beijing, Nanjing... y tomando fotografías. Un mínimo de dos o tres carretes de paso universal por día durante todos los días quiere decir que después de tres meses de viaje volvía a casa con doscientos rollos de película que debían ser revelados. Eso no supone mucho problema. Pero para poder ser un poco operativo debo digitalizar todo. Semanas de aburridas sesiones de digitalización me convencieron para invertir en una Leica digital. Y desde entonces hasta hace un par de años, la he estado usando en combinación con las de película para todo lo que es fotografía documental. Hace un par de años, debido a que mi interés por la street photography había disminuido -ha ganado demasiado en popularidad para mi gusto-, decidí vender mi M9 y emplear solamente cámaras de película y una pequeña digital en las ocasiones que sea necesario. Hasta ahora no la había echado en falta<sup>803</sup>.

---

<sup>802</sup> *Ibidem.*

<sup>803</sup> *Ibidem.*

En 2020 comienza a gestionar 112 Gallery<sup>804</sup>, un espacio dedicado exclusivamente a la fotografía con sede en Barcelona. También en 2020, durante el confinamiento provocado por el coronavirus, desarrolla el proyecto fotográfico “Crónica del Coronavirus -WPD<sup>805</sup>” (fig. 95):

El tiempo confinado es un tiempo diferente. Un transcurrir que solo se pertenece a sí mismo. Hay un proceso de introspección inherente al propio fluir que introduce una cadencia, un ritmo, el cual desde mi punto de vista debe resolverse en el mundo de la estenopeica<sup>806</sup>.



Fig. 95. Alfonso de Castro: *Crónica del Coronavirus - WPD*, 2020, fotografía estenopeica.

No obstante, la cámara estenopeica es una herramienta conocida y utilizada por el artista desde hace tiempo, en su faceta docente y como artista:

Tiene que ver con el ritmo de trabajo, pero también con las posibilidades que ofrece. Es decir por un lado la fotografía estenopeica tiene una temporalidad diferente, que solo se relaciona tangencialmente con la fotografía ‘convencional’.

Un trabajo como *El Asentamiento*, que es el que he comenzado a hacer con la Diana

---

<sup>804</sup> <https://112gallery.eu/>

<sup>805</sup> World Pinhole Day.

<sup>806</sup> De Castro, Alfonso: “Crónica del Coronavirus – WPD”, en *Alfonso de Castro* (en línea), 2020. Recuperado de <https://alfonsodecastro.com/projects/pinhole-photography/2020-cronica-del-coronavirus-wpd/> (última consulta: 12 de junio de 2021).



estenopeica, y es la continuación de otro que llamé El traslado, solo puede realizarse en estenopeica, con cualquier otro tipo de cámaras perdería gran parte del sentido. Pero es que además la estenopeica puede desafiar las normas de la perspectiva más tradicionales firmemente asentadas, produciendo imágenes que no se pueden ni imaginar con la fotografía con objetivo<sup>807</sup>.

De Castro se refiere al modelo de cámara lomográfica Diana, la cual permite tomar fotografías en película en modo *pinhole*. Se trata de una cámara, además, a la que podemos acoplar distintos objetivos, desde un ojo de pez a un teleobjetivo.



Fig. 96. Alfonso de Castro: *El asentamiento*, 2017, fotografía estenopeica.

Por último, respecto al futuro de la fotografía química, Alfonso de Castro opina;

No hay más que pensar en el grabado, por ejemplo, o en procesos artesanales que fueron antes de la aparición de la fotografía los medios predominantes de expresión. La fotografía en general poco a poco va ocupando ese mismo espacio, al menos la fotografía química. Y por más que pensemos que el móvil ha hecho que la fotografía se popularice aún más, eso en realidad no es más que una especie de diarrea visual poco interesante<sup>808</sup>.

<sup>807</sup> De Castro, Alfonso: “Momentos Pinhole con Alfonso de Castro”, *Lomography* (en línea), 26 de junio de 2017. Recuperado de <https://www.lomography.es/magazine/331022-momentos-pinhole-con-alfonso-de-castro> (última consulta: 12 de junio de 2021).

<sup>808</sup> De Castro, Alfonso: Entrevista personal ... *op. cit.*



#### 4.3.19. Estela de Castro

Madrid, 1978. A los 15 años empieza a estudiar fotografía en la escuela Look de Madrid, especializándose posteriormente con diversos cursos a cargo de fotógrafos/as como Óscar Molina, Eduardo Momeñe, Manuel Outumuro o Sofía Moro. Al finalizar su formación, estuvo trabajando como ayudante de fotógrafo durante un año en los estudios Ciclorama (Madrid) de los hermanos Javier y Valentín Vallhonrat. En 2014 comienza su trayectoria como profesora, impartiendo docencia en las escuelas de fotografía Efti y Lens y en el Centro Universitario de Artes TAI (Madrid); también ha impartido numerosos talleres y ponencias en diversos festivales como Revela-T, entre otros. En 2019 recibe el encargo de realizar los retratos oficiales de los Reyes de España, la Princesa de Asturias y la Infanta Sofía. Su trabajo se ha publicado en numerosos medios, como “Esquire”, “ABC” o “The Times”. Su obra se encuentra en colecciones como las del Ministerio de Cultura o el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M). Especializada en el retrato, una parte importante de su obra se encuentra vinculada a la lucha por los derechos humanos y de los animales. En 2011 comienza el proyecto personal “Fotógrafxs” (fig. 97), en el que retrata a los/as grandes maestros/as de la fotografía española y con el que obtiene una Beca del Seminario de Fotografía y Periodismo de Albarracín en 2012, siendo expuesto en la sección oficial de PHotoEspaña 2014 y posteriormente en el Centro Andaluz de Fotografía (Almería), el Festival Revela-T (Barcelona) y el Festival Granada Eclipsa. De Castro utiliza una cámara Hasselblad 503 para la realización de este proyecto, y suele usar tres carretes (en blanco y negro) por cada fotógrafo/a, que posteriormente revela en su laboratorio, para finalmente elegir solo una imagen de cada uno/a<sup>809</sup>. Asimismo, la autora revela que no fue fácil acceder a alguno de los retratados (como Joan Colom), y que procura crear un ambiente de confianza, sin prisas, fotografiando entre conversaciones con los/as retratados/as, y añade: “Cuando ven la cámara y la película es más fácil. Se identifican conmigo, todos empezaron con cámara analógica”<sup>810</sup>.

---

<sup>809</sup> De las Heras Bretín, Rut: “La cámara tatuada”, *El País* (en línea), 16 de agosto de 2014. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2014/08/11/babelia/1407767138\\_244942.html](https://elpais.com/cultura/2014/08/11/babelia/1407767138_244942.html) (última consulta: 14 de junio de 2021).

<sup>810</sup> Estela de Castro citada en *Ibidem*.

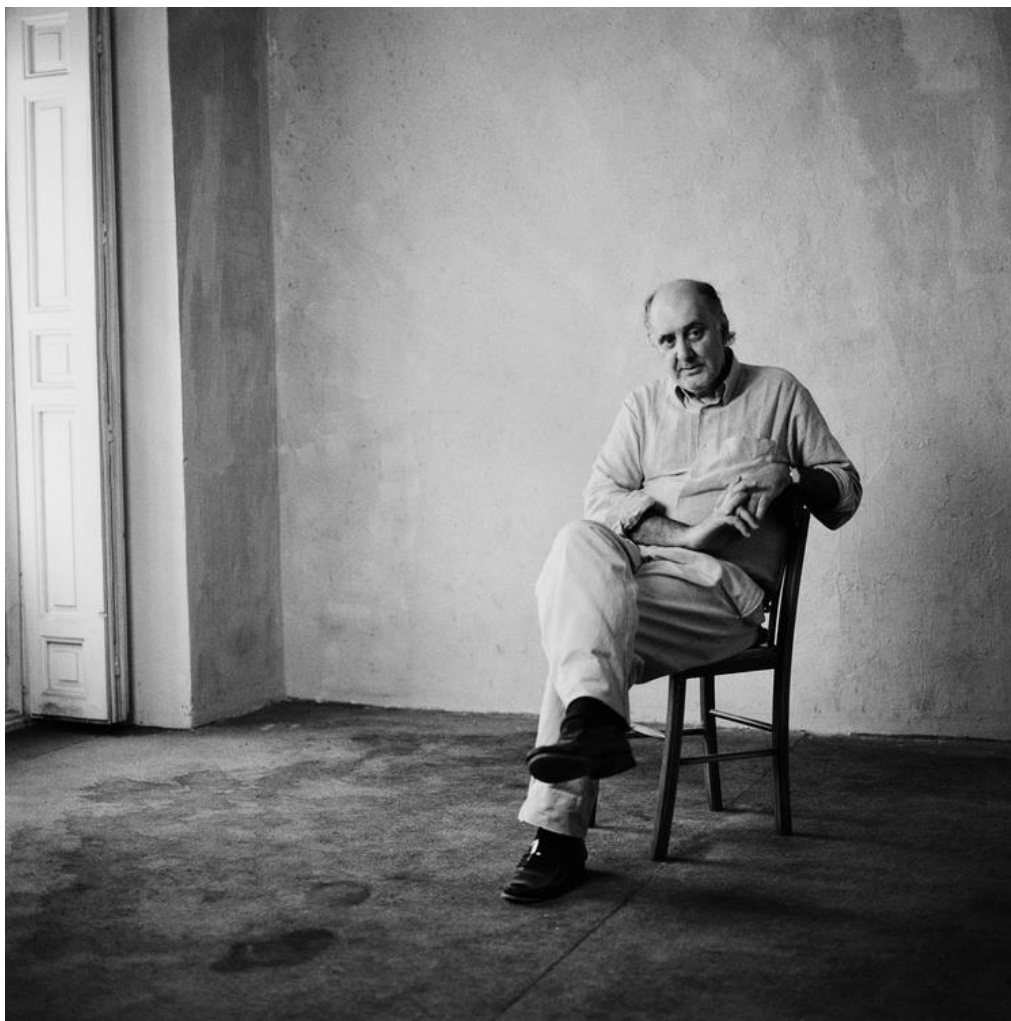


Fig. 97. Estela de Castro: *Eduardo Momeñe*, s. f., fotografía química, sin datos de la medida.

Asimismo, asegura que no le gusta trabajar con Photoshop (“por lo que cada cosa debe estar en su sitio en el momento de la toma”<sup>811</sup>), que solo utiliza el digital para las revistas<sup>812</sup> y en los retratos de la familia real<sup>813</sup>, prefiriendo “la liturgia del carrito”: “Eso es. Me encanta trabajar lento, trabajar con trípode, con fotómetro, hacer pocas fotos, esperar a revelar, la textura de la película, que sea todo más pausado”<sup>814</sup>.

---

<sup>811</sup> Estela de Castro citada en Gamo, Pedro: “Entrevista a Estela de Castro – Retratos oficiales Casa Real”, *Fujiadictos* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.fujiadictos.com/entrevista-a-estela-de-castro-retratos-oficiales-casa-real/> (última consulta: 14 de junio de 2021).

<sup>812</sup> Estela de Castro citada en Villalón Vara, Roberto: “Estela de Castro, la retratista de la solidaridad fotográfica”, *Clavoardiendo* (en línea), 25 de abril de 2017. Recuperado de <https://clavoardiendo-magazine.com/mundofoto/entrevistas/estela-castro-la-retratista-la-solidaridad-fotografica/> (última consulta: 14 de junio de 2021).

<sup>813</sup> Estela de Castro citada en Gamo, Pedro: *Op. cit.*

<sup>814</sup> Estela de Castro citada en Villalón Vara, Roberto: “Estela de Castro ... *op. cit.*”

#### 4.3.20. Iosune de Goñi

Burlada (Navarra), 1993. Fotógrafa y escritora, ha estudiado Filosofía en la Universidad del País Vasco y ha cursado un Máster en Estudios Comparativos en Literatura, Arte y Pensamiento en la Universidad Pompeu Fabra. Actualmente es estudiante de doctorado en la UNED, donde está realizando una tesis sobre Género y Literatura. Su trabajo fotográfico (centrado en la naturaleza, el cuerpo de la mujer y la enfermedad) se caracteriza por ser onírico e irreal, cualidades potenciadas por el uso de recursos expresivos como las exposiciones múltiples (fig. 98).



Fig. 98. Iosune de Goñi: *Amaya*, 2017, fotografía química, sin datos de la medida.

La artista ha relatado algunos detalles de su proceso creativo en estos términos:

Pienso mucho en los colores, en la cámara y en el carrete que voy a utilizar, en el trasfondo poético o teórico de la idea, etc. (...) Me gusta mucho viajar, y muchas de mis fotografías surgen de forma repentina durante los viajes. Otras veces anticipo solo un elemento de la imagen: un color, un gesto o una sensación. Por

ejemplo, puedo saber simplemente que quiero utilizar un pañuelo, o que quiero fotografiar unas manos<sup>815</sup>.

Otros pormenores de la forma de trabajar de Iosune de Goñi son que, cuando trabaja en blanco y negro, revela en su propio laboratorio y que, en ocasiones, se vale del dibujo para materializar las ideas que posteriormente va a fotografiar, mientras que otras veces sus obras son puramente intuitivas<sup>816</sup>. La autora también utiliza procesos experimentales como *film soup* (sopa de película o película en la sopa), un recurso exclusivo de la fotografía química que consiste en sumergir la película fotográfica en distintos líquidos. Este procedimiento puede realizarse en frío (introduciendo la película en algún tipo de líquido -leche, aceite, tomate- durante un tiempo) o en caliente, sumergiendo el carrete literalmente en la sopa hirviendo (o en agua sola hirviendo)<sup>817</sup>. La propia autora relata cómo descubrió este recurso:

Descubrí el film soup a través de la obra de Brigitte Bloom, una de mis fotografías favoritas. Una amiga me habló de “Float On”, una serie de autorretratos realizados en los desiertos de Nevada. Bloom había sumergido los negativos en un recipiente con su propia orina, y las imágenes aparecían cubiertas de manchas de distintos colores, como si fueran escenas sacadas de un sueño. Me gustó tanto que utilicé la misma receta, y desde entonces he probado mezclas muy distintas: vodka, té, detergente, sangre menstrual, absenta, agua de mar, etc. Los resultados dependen del líquido que utilices, pero también del tiempo que la película esté en contacto con él. Lo que más me gusta del film soup es que nunca sabes cuál va a ser el resultado<sup>818</sup>.

En 2017 realizó una serie de fotografías en el parque natural de Bertiz (Navarra) con película LomoChrome Purple, con la que se consiguen tonos verdosos y

---

<sup>815</sup> Iosune de Goñi citada en Roig, Anna: “Iosune de Goñi, experimentar con la fotografía”, *godArt Lab* (en línea), 10 de octubre de 2017. Recuperado de <https://godartlab.com/2017/10/10/iosune-de-goni-experimentar-con-la-fotografia/> (última consulta: 15 de junio de 2021).

<sup>816</sup> *Ibidem*.

<sup>817</sup> Mandi: “A Film Soup”, *Lomography* (en línea), 1 de abril de 2009. Recuperado de <https://www.lomography.es/magazine/10067-a-film-soup> (última consulta: 15 de junio de 2021).

<sup>818</sup> Iosune de Goñi citada en Cabral, Rafael: “Conoce a la Comunidad: Iosune de Goñi”, *Lomography* (en línea), 16 de agosto de 2017. Recuperado de <https://www.lomography.es/magazine/332181-conoce-a-la-comunidad-iosune-de-goni> (última consulta: 15 de junio de 2021).



violáceos en las imágenes (fig. 99). En esta serie, además, experimentó con *film soup* de una forma muy personal:

Esta vez realicé el *film soup* antes de hacer las fotos, no durante el revelado, por lo que tuve que esperar un tiempo a que el carrete se secase para ponerlo en la cámara. Al poco tiempo de recibir los carretes, mi padre trajo a casa cerezas del huerto de mi abuela. El color cereza es mi favorito, y un día se me ocurrió hacer un *film soup* con zumo de cereza. Me gustaba la idea de utilizar las cerezas de mi abuela, que también es aficionada a la fotografía, porque era una forma de crear un vínculo entre las fotos y mi familia, mezclando las imágenes con los frutos de nuestra tierra. Unas semanas más tarde, cuando la película estaba ya seca, decidí realizar un segundo *film soup* y sumergí el carrete en una infusión de frutas del bosque que suele preparar mi madre por las tardes. Así, los colores de la serie son también los colores de las mujeres de mi familia<sup>819</sup>.



Fig. 99. Iosune de Goñi: *Bertiz*, 2017, fotografía química, sin datos de la medida.

---

<sup>819</sup> Iosune de Goñi citada en Cabral, Rafael: “La fotografía de ensueño de Iosune de Goñi”, *Lomography* (en línea), 14 de noviembre de 2017. Recuperado de <https://www.lomography.es/magazine/334419-la-fotografia-de-ensueno-de-iosune-de-goni> (última consulta: 15 de junio de 2021).

#### 4.3.21. Juan del Junco

Jerez de la Frontera (Cádiz), 1972. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla y profesor de fotografía en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga. Fundó junto, a Miki Leal, Fernando Clemente y Luis Germán, el colectivo fotográfico “The Richard Channin Foundation”, en el que sus miembros desarrollaron obra tanto individual como conjunta. Ha expuesto en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), el Museo de Huelva o en el Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca (Patio de Escuelas), entre otros espacios, además de participar regularmente en ferias como ARCO. En 2009 obtiene el IV Premio Internacional de Fotografía Pilar Citoler y una Beca de la Casa de Velázquez, dos años antes había conseguido una Beca Generación 2007 de Caja Madrid. Su obra forma parte de las colecciones de Caja Madrid, la Fundación Botí (Córdoba), el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, el Museo Artium (Vitoria) o el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), entre otras.

Juan del Junco desarrolla su obra fundamentalmente con fotografía, aunque también ha trabajado con vídeo, como en el proyecto “El mensaje” (2016), desarrollado gracias a una Beca Multiverso de la Fundación BBVA. A lo largo de su trayectoria, se han podido detectar una serie de constantes muy específicas que conectan sus diferentes proyectos: “las referencias autobiográficas, la expresión teatral, el interés por el mundo científico y natural, y la observación del reino animal en contraste con el comportamiento y la subjetividad humana”<sup>820</sup>. En este sentido, en el *statement* del propio artista podemos leer:

Mi trabajo discurre entre la memoria, el acercamiento al mundo natural y un marcado interés por las interdisciplinas. Por motivos familiares desde muy pequeño tuve acceso a lo que considero una información privilegiada: la ciencia. Este hecho ha modulado toda mi carrera artística, la cual fluctúa entre un “proceso científico neorromántico” y la presencia de un afán clasificatorio casi obsesivo<sup>821</sup>.

---

<sup>820</sup> RA (Rocío Alés): “Juan del Junco”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 296.

<sup>821</sup> Del Junco, Juan: “Statement”, en Laura Baigorri (Coord.), *Multiverso. Muestra Ayudas a la creación en Videoarte*, Madrid, Fundación BBVA, 2016, p. 14.



Fig. 100: Juan del Junco: *How to mix an emotional ornithology with visual arts*, 2017, fotografía digitalizada impresa con pigmentos minerales sobre papel de algodón Hahnemühle, 150 x 110 cm. Edición de 5 ejemplares.

Esta cita nos ayuda a entrar en el mundo creativo de este artista, el cual, como acabamos de ver, es inseparable de su biografía y de sus vivencias personales. Esto es así hasta el punto de que podríamos afirmar que la presencia del relato



autobiográfico es una constante en toda su trayectoria artística. La poderosa influencia que sobre el artista ejerce el trabajo ornitológico de su padre es evidente en muchas de sus series, como por ejemplo en “Conceptual Andalusia”. Se trata de un proyecto complejo, que se desdobra en varias series, mostradas en diferentes exposiciones a lo largo de los últimos años. La primera parte de esta serie (“Conceptual Andalusia: Européens en vol”) se pudo ver en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid como parte del festival PHotoEspaña 2016. Aquí, Juan del Junco presenta imágenes de distintas aves en vuelo como metáfora de los flujos migratorios humanos hacia o en Europa. La presentación de las fotografías en la citada exposición fue en pared, pero como dobles páginas de un libro (fig. 101), que son también una doble referencia y “una coincidencia a priori exagerada”<sup>822</sup>: en el año 1962 Ed Ruscha publica “Twenty six gasoline station” y el fotógrafo de naturaleza francés Charles-A. Vocheur un libro llamado “Oiseaux en Vol”. El propio artista explica esa coincidencia a priori exagerada:

Oiseaux en Vol –Aves en vuelo-es uno de las decenas de libros que en mi infancia hojeaba compulsivamente y que pertenecían a la biblioteca de mi padre: un ornitólogo.

Ed Ruscha, Robert Barry, Dan Graham, Douglas Houbler o John Baldessari introducen a la fotografía en el arte contemporáneo, haciendo un uso de ella hasta ese momento impensable.

Aunque parezca sorprendente, mi trabajo está a medio camino de esas dos propuestas antagónicas y ese dato hace que me sienta absolutamente honesto con mi trabajo<sup>823</sup>.

Pero el juego de referencias no termina ahí, y empieza a florecer un tejido de relaciones más que una coincidencia exagerada, ya que “Wild Andalusia” (libro publicado por Charles A. Vocheur en 1967) termina de dar título a este proyecto de Juan del Junco:

---

<sup>822</sup> Del Junco, Juan: “Conceptual Andalusia”, *Juan del Junco* (en línea), s. f. Recuperado de [http://www.juandeljunco.com/conceptual\\_andalusia.htm](http://www.juandeljunco.com/conceptual_andalusia.htm) (última consulta: 18 de junio de 2021).

<sup>823</sup> *Ibidem*.



Ahí aparece, desde un primer momento, el uso de la cita, el gesto y acto consciente de citar, que, junto al libro, el libro de artista y el libro como referente físico y material, constituye la auténtica clave de bóveda de *Conceptual Andalusia*<sup>824</sup>.

A la hora de realizar las fotografías de este proyecto, del Junco:

ha utilizado carretes de 35 mm. En B/N, optado siempre por un foco manual, usado lentes básicas e intentado recrear a través de un escaneado doméstico el alto contraste que conseguían las imprentas en ese tiempo. Son fotografías de pequeño formato que no poseen ningún sesgo industrial y reivindican aspectos artesanales del oficio, de los procesos manuales. Incluso el propio artista ha revelado él mismo todos los negativos. De algún modo, del Junco busca aproximarse a la forma de trabajo de Vaucher, con pocos medios y recuperando los procesos analógicos de hace unas décadas<sup>825</sup>.

En este sentido, el propio autor manifiesta de esta forma la importancia del proceso:

Para hacer este trabajo... pienso que hay un ritual, un rito. Forma parte del trabajo. El trabajo no es solo lo que tú ves aquí. El trabajo empieza cuando yo salgo de mi casa por la mañana temprano y me voy a un lugar y entro en un paisaje para hacer una fotografía. Ese ritual, esa especie de comunión con el espacio, para mí, es algo místico<sup>826</sup>.

Gracias a este relato del artista podemos constatar la importancia de todos los estadios de la gestación de su obra, un proceso al que otorga cualidades místicas y que, en condiciones normales, quedaría reservado al ámbito privado del autor. Podríamos hacer aquí una relectura del proceso fotográfico en clave performativa, ya que, en cierto sentido, el artista se encuentra realizando una acción, aunque sin espectador alguno, el propio autor es actor, espectador y cronista de la acción. La importancia que del Junco otorga a la experiencia del viaje (ejemplificada en su reflexión sobre los/as migrantes o en la influencia reconocida de obras como

---

<sup>824</sup> Martín, Alberto: “El rastro del ornitólogo. prácticas de desterritorialización en la obra de Juan del Junco”, en Juan del Junco, *Liturgia del río y del pájaro* (catálogo exposición), Córdoba, C3A Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, 2020, p. 13.

<sup>825</sup> D’Acosta, Sema: “Rastreado en los inicios del arte conceptual”, *Juan del Junco* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.juandeljunco.com/textos.htm> (última consulta: 19 de junio de 2021).

<sup>826</sup> Juan del Junco citado en Radio Televisión Española: “La aventura del saber”, *Radio Televisión Española*, 20 de septiembre de 2016. Recuperado de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/laaventura-del-saber/aventura-del-saber-20-09-16/3727820/> (última consulta: 19 de junio de 2021).

“Twenty-six Gasoline Stations”), la recuperación de referencias autobiográficas y a la carga “ritual” de determinadas partes del trabajo artístico evidencia que es un artista especialmente interesado en los procesos y la carga simbólica de los mismos.



Fig. 101: Juan del Junco: *Européens en vol*, 2016, gelatina de plata digitalizada impresa mediante tintas pigmentadas en papel de algodón, 29,5 x 43 cm. con hendido al centro.

Vamos a terminar con otra coincidencia a priori exagerada, la que une al fundador de la mítica marca Hasselblad con el trabajo de Juan del Junco:

Los diseños innovadores de [Victor] Hasselblad revelaban sus dos pasiones: la ciencia y la fotografía. Un gran observador de aves buscaba constantemente nuevos métodos para fotografiar con todo su esplendor a esos animales en su hábitat natural. La Hasselblad 1600F se llamaba así por su velocidad de obturación de 1/1600 de segundo, que detenía el aleteo en movimiento<sup>827</sup>.

---

<sup>827</sup> Gustavson, Todd: *Op. cit.*, p. 290.

#### 4.3.22. Javier Esteban

Alcora (Castellón), 1963. Licenciado en Ciencias de la Imagen por la Universidad Complutense de Madrid, trabajó como asistente de Alberto García-Alix. Ha colaborado en revistas como “Matador” y “El Canto de la Tripulación”, de la cual es miembro fundador. En 1988 obtuvo el Premio Jóvenes Fotógrafos del INJUVE y ha expuesto en espacios como el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1996), la galería Moriarty de Madrid (durante PHotoEspaña 1998) o la Galerie du Forum. (Toulouse, 1999). Su serie “Bodyscapes” (fig. 102) ha podido verse en las galerías H2O (Barcelona), Spectrum (Zaragoza), Claustro (Segovia) o Pictograma (Castellón).

Aunque, principalmente, utiliza fotografía también ha realizado incursiones en los campos del vídeo y la instalación. Empezó su carrera fotografiando sombras en las playas que luego positivaba sobre la misma arena emulsionada; este, de hecho, quizá sea un recurso inédito en el trabajo de cualquier otro fotógrafo, y su faceta posiblemente más conocida. En el nuevo siglo también ha experimentado con técnicas digitales sobre arena (fig. 102). En otras series, como “Madonnas” o “cámara cutre”, continúa poniendo de “manifiesto una voluntad de ruptura con el hecho fotográfico tradicional”<sup>828</sup>, aunque de otras formas, como las exposiciones múltiples, entre otros procedimientos experimentales.

Se trata de un fotógrafo que “trabaja en los límites de un lenguaje y que intenta sistemáticamente expandirlos”<sup>829</sup>, y para el que

La idea de lo temporal, de que la fotografía atrapa un momento decisivo está detrás de un planteamiento que nos dice mucho más del paso del tiempo, de la lentitud de una forma de crear que está directamente ligada con la idea de memoria y de olvido, de fugacidad y de permanencia”<sup>830</sup>.

---

<sup>828</sup> AGM (Ana González Martín): “Javier Esteban”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 199.

<sup>829</sup> Olivares, Rosa: “Javier Esteban”, *100 fotógrafos españoles*, Madrid, Exit, 2005, p. 126.

<sup>830</sup> *Ibidem*.



Fig. 102: Javier Esteban: *Belleza* (de la serie *Bodyscapes*), 2005, impresión digital sobre arena, 150 x 75 cm. Ejemplar único.

### 4.3.23. Lluís Estopiñan

Mollet del Vallès (Barcelona), 1958. Graduado en Procedimientos Pictóricos por la Escuela Massana de Barcelona, ha completado su formación con talleres impartidos por artistas como Israel Ariño o Eulàlia Valldosera, entre otros/as. En 2017 disfrutó de una residencia artística en Roca Umbert Fàbrica de las Artes (Granollers), para desarrollar el proyecto “Memory”, tutorizado por Joan Fontcuberta. Su obra ha podido verse en países como Colombia, Estados Unidos, Alemania, Italia, Japón, Cuba, Argentina, Reino Unido o Francia, además de en España; en festivales como Revela-T y ferias como ArteSantander o Arts Libris (Barcelona), entre otras numerosas exposiciones.

La forma en la que Lluís Estopiñan introdujo la fotografía química en su trabajo artístico es poco común, ya que no es de esos artistas que crecieron con imagen química y, posteriormente, al popularizarse la tecnología digital, empezaron a utilizar esta última:

Tengo que decir que no es que yo use “todavía” esos procesos analógicos alternativos, sino que los he ido descubriendo y explorando en los últimos diez años (mi trayectoria como artista visual es de cuarenta años) y pasando de un primer interés por la fotografía digital para mi obra personal, más allá de la pintura, a esos procesos que me han ido fascinando cada vez más por sus cualidades matéricas y emotivas<sup>831</sup>.

Tras la incorporación de los procesos fotoquímicos a su trabajo artístico, Estopiñan ha experimentado con distintos procedimientos, como la emulsión fotográfica líquida o la cianotipia, con los que ha tratado temas como la memoria o la fragilidad e incluso, más allá, la fragilidad de la memoria. Este es el caso de la serie “Unknown” (fig. 103), en la que el artista aplica emulsión fotográfica sobre la cara externa de cajas de medicamentos usados para tratar la enfermedad de Alzheimer, como Donepezilo Teva, Memantina o Aricept.

---

<sup>831</sup> Estopiñan, Lluís: Entrevista personal, 9 de diciembre de 2020.





Fig. 103. Lluís Estopiñan: *Unknown 07*, 2020, emulsión fotográfica sobre cartón, 18 x 20 cm.

Podríamos decir de obras como esta que ejemplifican el axioma más conocido de Marshall McLuhan (“el medio es el mensaje”), puesto que el acto de convertir una caja de un medicamento para el Alzheimer en un “objeto fotográfico” es en sí mismo una reflexión sobre lo frágil que es nuestra memoria, por mucho que intentemos aprehenderla fijando los recuerdos en soportes *sensibles*. Pero no solo eso, el hecho de utilizar una superficie no del todo porosa para aplicar la emulsión líquida provoca que esta se resquebraje en algunas zonas durante el proceso de revelado y fijado de la imagen, en una brillante analogía sobre cómo se deteriora la memoria de la persona enferma y, por lo tanto, su identidad. El propio artista dice acerca de “Unknown”:

La fragilidad de la emulsión líquida en esa superficie poco porosa me ayuda a transmitir el concepto de deterioro de la personalidad y de los recuerdos. Es una serie sin concesiones esteticistas, pero que necesitaba hacer, y que estoy elaborando con variantes, como la pintura que como niebla blanca amenaza con nublar la mente, o el agujero de las cajas de Aricept, que voy a hacer coincidir con la frente en alguna imagen de modo muy gráfico<sup>832</sup>.

<sup>832</sup> *Ibidem*.

En otras series, como “Disclosed Memory”, Estopiñan continúa su reflexión en torno a la memoria y el olvido, aunque en este caso utilizando cianotipia sobre la parte interna de las cajas de medicamentos, sacando a la luz de forma metafórica recuerdos y emociones que estaban encerrados en la oscuridad del olvido. En esta serie en concreto, junto a la fotografía química y al peculiar soporte de esta, el sol y el agua tienen un papel muy importante:

Me fascina el concepto de imagen latente en fotografía analógica, y el hecho de que la imagen latente en el negativo antiguo que tengo en mis manos fue creada por el sol; ese mismo sol que está resucitando muchos años después esa misma imagen en exposición por contacto de ese negativo que recibió físicamente, en la cámara fotográfica, la luz reflejada en la persona fotografiada y que alteró químicamente su composición para crear la imagen.

Ese negativo que estoy usando tiene, además, al contrario de una fotografía en papel, la particularidad de haber “estado ahí”, en el lugar de los hechos, frente a la persona de la cual ha recibido la luz reflejada, y tiene para mí algo del momento vivido, alguna vibración emocional que transmite más allá de la pura imagen.

En resumen, el sol es para mí el hilo conductor que une pasado y presente en el acto de rescatar y sacar a la luz esa memoria oculta expresada en una caja abierta.

El hecho de que la cianotipia se revele con agua en lugar de con productos químicos también me ayuda a dar un sentido “vital” a la serie y una cierta conexión con el “ahora-aquí”, ya que puedo atribuir a ese momento de reaparición en una pieza mía de la imagen, el factor “lugar”. Origen. Y puedo documentar con qué sol (día y hora) expuse la pieza, y con qué agua. Me gusta realizarlas en mi segunda residencia de Cadaqués y añadir agua del mar de una cierta playa al agua de revelado para añadir nuevas capas de significado a las piezas<sup>833</sup>.

---

<sup>833</sup> *Ibidem.*

En otros proyectos, como “¡Tengo Ganas De Verte!” (fig. 104), se sirve de nuevo de procedimientos químicos como la emulsión fotográfica o la cianotipia sobre soportes no tradicionales, en este caso sobres usados. El título es una referencia a la expresión que tantas veces se ha reflejado en numerosas cartas y alude a conceptos aparejados a una migración, como cariño, distancia, impotencia, ruptura o añoranza, pero también

a un ansia de vivir, de coincidir con el otro, expresa impulsos y sentimientos que solo en la distancia se pueden intensificar. Por otra parte, este nombre alude a el deseo de ver o sentir lo que la imagen es insuficiente de representar<sup>834</sup>.



Fig. 104. Lluís Estopiñan: *¡Tengo Ganas De Verte! 02*, 2020, emulsión fotográfica sobre papel, 12 x 15 cm.

<sup>834</sup> Estopiñan, Lluís: “¡Tengo Ganas De Verte!”, *Lluís Estopiñan* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.estopinyan.com/es/obres/64/> (última consulta: 28 de junio de 2021).



En esta serie, Estopiñan establece una analogía entre los cambios que produce la migración en las personas y los cambios que experimentan las fotografías que han atravesado el Atlántico y son re-elaboradas y re-contextualizadas en los sobres de correos. El artista relata de esta forma el proceso que hay detrás de “Provocar la emigración de imágenes”:

El proyecto *¡Tengo Ganas De Verte!* se inicia con una acción concreta: Provocar la emigración de imágenes, fotografías que habían pertenecido a algún álbum familiar, pero que se encontraban a la venta en mercadillos de antigüedades de la Ciudad de Bogotá que se activan solo los domingos. Estas fotografías viajaron físicamente atravesando el océano Atlántico y fueron recibidas por Lluís Estopiñan y Nataly Prada en la Ciudad de Barcelona.

Después se hizo una selección de imágenes y fragmentos vinculados a criterios subjetivos donde la imagen advierte el espectro de la transformación profunda en nosotros que va más allá del paso del tiempo, la memoria y la experiencia por los efectos de la migración. Conducir a explorar artísticamente los efectos migratorios desde la imagen era una excusa para generar espacios de encuentro y diálogo constante sobre este fenómeno en la propia condición humana. Durante este proceso se introduce otro artefacto migratorio como posibilitador de comunicación: Sobres antiguos de correos, con cartas personales durante la dictadura franquista, su estética y su connotación personal de época, suscitaba otros medios y formas para mantener el contacto y la conexión con el otros. Las cartas alimentaban la idea de presencia.

Este proyecto es un intento inacabado de unir y transformar universos paralelos pero comunes a través de procesos artísticos como la emulsión líquida y la cianotipia, la apropiación de estas memorias visuales que no son más que representaciones de la vida, las emociones y la realidad, suscitan ver este fenómeno social con otros ojos, dotarlo de significado y volverlo a ver con otra luz y desde un espectro interior, profundo e íntimo. Este proyecto cuenta además con audios de fragmentos de cartas personales que contenían algunos sobres, y que acompañan a las demás piezas de sonoridad<sup>835</sup>.

---

<sup>835</sup> *Ibidem*.

#### 4.3.24. Isabel Flores

Santa Cruz de Tenerife, 1971. Licenciada en Bellas Artes (especialidad Pintura) y Doctora en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna (Santa Cruz de Tenerife), en 1994 y 2011, respectivamente. Ha participado en exposiciones como la XI Bienal de Fotografía de Tenerife (2011) o el Festival Internacional de Grabado Contemporáneo de Bilbao (2012), y en ferias como Multiplied Art Fair (Londres, 2012) o Jääl Photo (Madrid, 2013). Ha obtenido reconocimientos como Generaciones de Caja Madrid (2001) o el premio al fotógrafo revelación en PHotoEspaña (2000), y ha sido profesora en el Centre de l'Imatge i la Tecnologia Multimèdia de Terrasa, la Escola Illa de Sabadell, la escuela de fotografía GrisArt y el Centre Pont del Dragó de Barcelona.



Fig. 105. Isabel Flores: *La reunión* (serie *Paisajes del Aire*), 2008, emulsión fotográfica en técnica mixta con espejo y vitrina, sin datos de la medida.

De Isabel Flores se ha dicho que “En su obra alterna diferentes disciplinas, técnicas y lenguajes, mezclando procedimientos clásicos con tecnología actual, lo que la lleva a planteamientos y soluciones imprevistas”<sup>836</sup>, como muestran las imágenes aquí reproducidas (figs. 105 y 106). No obstante, estas características también definen proyectos anteriores como “Notas Fotográficas de un Aficionado en sus Viajes (Viaje primero)” (1996), ocho piezas de pequeño formato realizadas con goma bicromatada sobre zinc, una serie construida a partir de técnicas digitales y positivada mediante procedimientos clásicos, en la que la artista plantea un diálogo entre lo tecnológico y lo artesanal, “construyendo a través del anacronismo de los medios la representación de una Naturaleza de ficción. Un ejercicio de simulación en el que el objeto fotográfico induce a la evocación nostálgica del referente”<sup>837</sup>.



Fig. 106. Isabel Flores: *Chanqueta* (serie *Paisajes del Aire*), 2008, emulsión fotográfica sobre madera, espejo y cordón en vitrina, sin datos de la medida.

<sup>836</sup> MMN (Marta Martín Núñez): “Isabel Flores”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 212.

<sup>837</sup> Flores, Isabel: “Notas Fotográficas de un Aficionado en sus Viajes (Viaje primero)”, *Isabel Flores* (en línea), s. f. Recuperado de <https://isabelflores.carbonmade.com/projects/2145207> (última consulta: 29 de junio de 2021).

#### 4.3.25. Fotolateras

Colectivo formado por Lola Barcia Albacar (Valencia, 1968) y Marinela Forcadell Brea (Castellón, 1969). El nombre de Fotolateras viene de que su actividad es la realización de fotografías en latas convertidas en cámaras estenopeicas. Lola y Marinela viajan por todo el mundo capturando imágenes e impartiendo talleres de fotografía estenopeica desde el año 2008. Han realizado exposiciones en espacios como el Instituto Cervantes de Tokio, el Museo Nacional de Jordania, el Museo de Bellas Artes de Castellón o la galería Railowsky de Valencia. Hasta el momento han editado dos libros: un manual de fotografía estenopeica titulado “60 Segundos De Luz” y otro sobre sus viajes a Japón llamado “Japón Enlatado” (ambos editados por Sin Pereza Books en 2018). De hecho, su serie más extensa se denomina “Ciudades enlatadas”, un archivo de imágenes estenopeicas de diferentes ciudades de todo el mundo realizado por Lola Barcia Albacar y Marinela Forcadell Brea.

Aunque en “Ciudades enlatadas” predominan las tomas de paisaje, las autoras también suelen hacer lo que han denominado “selfies estenopeicos”<sup>838</sup>. Es necesario remarcar que, tanto en estos *selfies* como en los retratos que realizan de otras personas (fig. 107), el tiempo de exposición es prolongado, pudiendo oscilar entre varios segundos y minutos, siendo esta solo una de las particularidades de la fotografía estenopeica<sup>839</sup>. Otra peculiaridad, en este caso de Fotolateras, es la amplitud de cámaras que utilizan; con latas cuadradas de café de la marca “Illy” consiguen un efecto similar a un objetivo gran angular, con latas cuadradas de té más pequeñas se aproximan a un 50 mm, con otros envases de la misma marca de café (en este caso de base redonda) logran un efecto ojo de pez y con las clásicas cajas de galletas danesas obtienen imágenes panorámicas, además de otros modelos, llegando a viajar con hasta 45 latas (cámaras) diferentes<sup>840</sup>.

---

<sup>838</sup> Fotolateras (Lola Barcia Albacar y Marinela Forcadell Brea): *60 Segundos De Luz*, Valencia, Sin Pereza Books, 2018, p. 234.

<sup>839</sup> Con tiempos de registro tan elevados, un recurso es colocarse delante de la cámara tan solo una parte de ese tiempo, quedando la figura tan solo parcialmente registrada, como en el caso de la figura 107.

<sup>840</sup> Fotolateras (Lola Barcia Albacar y Marinela Forcadell Brea): Entrevista personal, 3 de marzo de 2019.

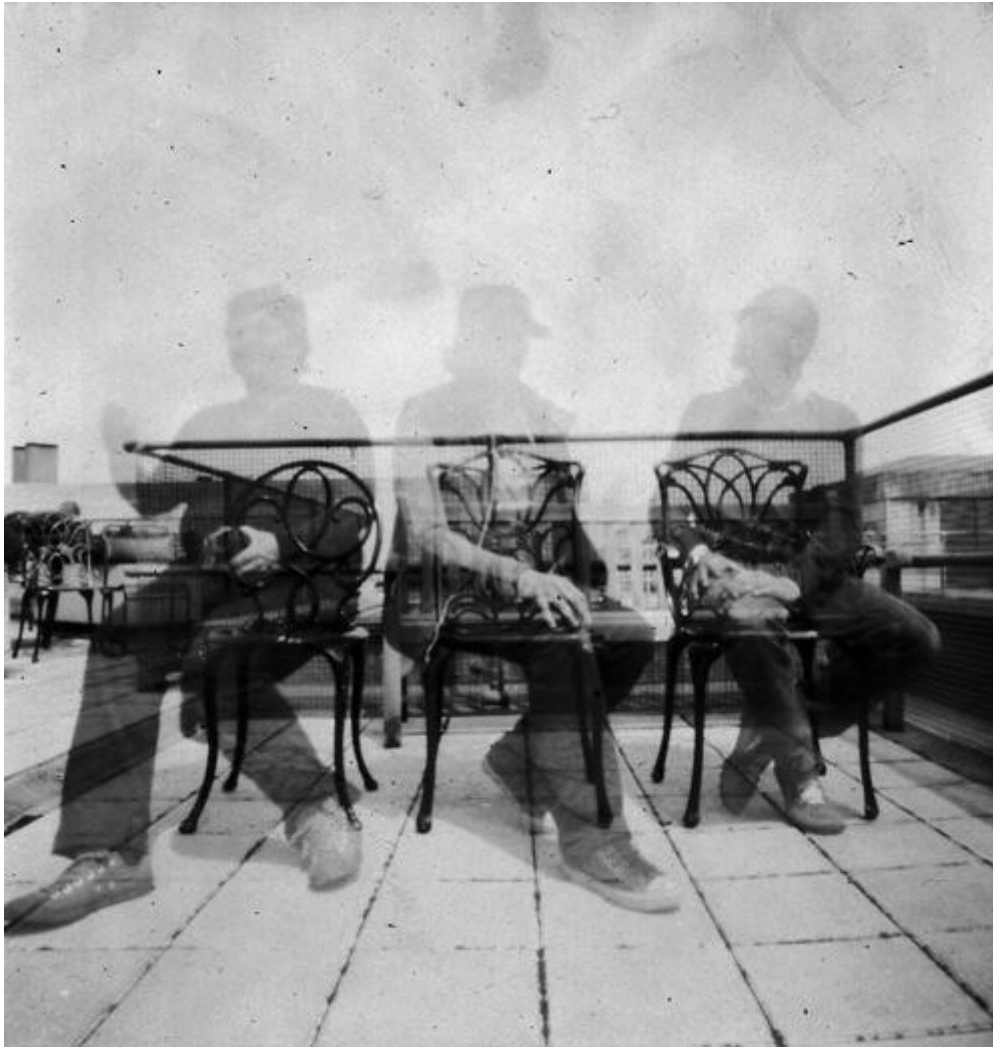


Fig. 107. Fotolateras: sin título, fotografía estenopeica, s. f.

En sus viajes por todo el mundo, necesitan montar el laboratorio de revelado allá donde van, debido a que las cámaras estenopeicas solo pueden realizar una fotografía, luego hay que “cargar” la cámara de nuevo. Por ello, suelen convertir la habitación o el baño del hotel donde están en pequeños laboratorios improvisados. Lo que se consigue en las cámaras estenopeicas es una imagen en negativo, y lo que hacen es escanear ese negativo en alta resolución para, después, poder imprimir digitalmente esas fotografías (en positivo) para exponerlas y realizar series numeradas<sup>841</sup>. Como vemos, su relación con la tecnología digital es abierta y fluida, pero no termina ahí:

---

<sup>841</sup> *Ibidem.*

Nosotras lo que no tocamos es el medio, pero nosotras tocamos desde el principio de la fotografía a lo último, porque somos profesoras de *app*'s. Gracias a lo digital y a lo tecnológico podemos viajar, porque, si no, un viaje de 15 días a Tokio pararía nuestro trabajo aquí en España. De hecho, nosotras usamos tanto la tecnología, que ahora damos cursos de aplicaciones para hacer diseño gráfico desde el móvil, hacer fotografía con el móvil...<sup>842</sup>.

Sin embargo, no realizan posproducción digital de sus negativos químicos: “nunca, nunca recortamos o reencuadramos el negativo, ves el negativo y es lo que hay, (...) no hay truco”<sup>843</sup>. Pero, para poder prescindir de esas “facilidades digitales”, han trabajado durante varios años mediante el proceso de prueba y error, buscando la excelencia técnica con las herramientas más elementales:

Nosotras vamos hacia la perfección técnica en estenoica porque no admitimos nunca una foto que no esté perfectamente encuadrada; una que tenga muchísimo suelo no nos vale, eso en los cursos lo insistimos mogollón, (...) para nosotras no vale todo<sup>844</sup>.

En este sentido, podríamos hablar de la perfección dentro de la imperfección, puesto que la fotografía estenoica tiene unas características estéticas que resultan anómalas o extravagantes, frente a la nitidez extrema y la inmediatez de la imagen digital:

En los tiempos de lo veloz y lo efímero, ellas reivindican el paso del tiempo como un principio creativo. En la era de la perfección digital, las Fitolateras reivindican la porosa imperfección de lo artesanal. Se valen de ese pequeño punto oscuro -el esteno- que perforan en todas esas latas que son como una gran y diversa familia, a través de la cual entra la luz para dejar atrapado sobre el papel una imagen que nos obliga a replantearnos nuestro concepto de realidad<sup>845</sup>.

---

<sup>842</sup> *Ibidem*.

<sup>843</sup> *Ibidem*.

<sup>844</sup> *Ibidem*.

<sup>845</sup> Cervera, Rafa: “Prólogo”, en Fitolateras (Lola Barcia Albacar y Marinela Forcadell Brea): *60 Segundos De Luz*, Valencia, Sin Pereza Books, 2018, p 8.





Fig. 108. Fotolateras: fotografía estenopeica de Tokio, s. f.



Fig. 109. Imagen que muestra la cámara estenopeica tomando la fotografía anterior.

Una de las “imperfecciones” de la fotografía estenopeica es, como hemos comentado, los largos tiempos de exposición necesarios. Esto provoca apariencias fantasmales (fig. 107) o, por el contrario, que no aparezca ninguna figura en la imagen, a pesar de que cientos de personas hayan pasado delante del objetivo. Este es el caso de la fotografía que capturaron en un paso de cebra de Tokio (figs. 108 y 109), paradójicamente uno de los lugares más concurridos del mundo ha quedado reflejado completamente vacío. Con fotografías como esta se acercan a la obra de Hiroshi Sugimoto y su serie de antiguas salas de proyección y teatros reciclados en salas de cine. En estas imágenes, el obturador de su cámara, abarcando la vista de la pantalla y de las primeras filas de asientos, permanece abierto durante toda la proyección de una película. El resultado final es una fotografía en la que los asientos están levemente iluminados por la luz de la proyección cinematográfica mientras que la pantalla queda completamente blanca; lo que ocurre es que la imagen contiene “en su memoria fotoquímica la suma de todas las imágenes”<sup>846</sup>. Estas características pueden ser vistas como imperfecciones o como partes de la magia del proceso de la fotografía química, depende de la óptica con la que miremos:

La luz, al encontrarse con la oscuridad, forma una imagen nítida de todo lo que existe en el exterior; con su energía impregna la superficie fotosensible que acaba resultando una fotografía. Este proceso te lleva a amar este momento como una experiencia importante de tu vida<sup>847</sup>.

Por último, al ser preguntadas por el futuro de la fotografía química, Fotolateras responden:

Creemos que se va a resituar. Cuando surge algo nuevo viene el miedo, el desconocimiento, hay unos años de convulsión y luego todo se resitúa. Entonces, con lo analógico está pasando, hace 10 años encontrar líquidos era muy difícil (o los encontrabas caducados), tenías que ir a tiendas muy de confianza, y ahora es mucho más fácil porque hay una necesidad de retomar y de serenarnos<sup>848</sup>.

---

<sup>846</sup> Fontcuberta, Joan: “La ciudad fantasma”, *El Beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 102.

<sup>847</sup> Fotolateras (Lola Barcia Albacar-Marinela Forcadell Breva): *60 Segundos De... op. cit.*, p. 13.

<sup>848</sup> Fotolateras (Lola Barcia Albacar y Marinela Forcadell Breva): *Entrevista... op. cit.*



#### 4.3.26. Ferran Freixa

Barcelona, 1950 - Sant Vicenç de Montalt (Barcelona), 2021. En 1965 comienza a estudiar dibujo y pintura, y en 1969 abre un estudio de diseño con Pep Rigol y Lluís Casals, lo que le lleva a introducirse en el mundo de la fotografía. A partir de 1978 se especializa en fotografía de interiorismo y arquitectura, que compagina con su obra personal. Esta ha podido verse en distintas exposiciones en varios países, entre las que destacan las realizadas en el Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca (1994), en La Virreina Centre de la Imatge (Barcelona, 1996) y en el Centre d'Art Tecla Sala (L'Hospitalet de Llobregat, Barcelona, 2013). Su obra forma parte de las colecciones del Instituto Valenciano de Arte Moderno, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), el Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona) o la Bibliothèque Nationale de France (París), entre otras. Freixa es un autor que “se mantiene fiel a la técnica analógica”<sup>849</sup> en sus proyectos personales, “pues su filosofía artística se corresponde con los valores propios de ésta: control del tiempo, dominio de la luz, trabajo a largo plazo, calidad del detalle”<sup>850</sup>. Realizó la mayor parte de su trabajo en blanco y negro, aunque su proyecto “Gran Teatro del Liceo” (en el que lo representó en color justo después del incendio que lo calcinó en 1994) es uno de los más significativos de su trayectoria. Ya sea en color o blanco y negro, se trata de un “Observador paciente, dominador de luces y sombras, suele evitar la presencia del ser humano en sus imágenes, dotando a los objetos y a las formas de un nuevo sentido de vida”<sup>851</sup>. Trabajó generalmente con una cámara Hasselblad, aunque en los últimos años de su vida experimentó con la cámara de su teléfono móvil<sup>852</sup>. No obstante, había comenzado a trabajar con tecnología digital para sus encargos profesionales y por

---

<sup>849</sup> Furió, María José: “Ferran Freixa, la materia y el tiempo, en El Rinconete del Instituto Cervantes”, *ABOUT PASSION — De fotografía y otros entusiasmos* (en línea), 19 de septiembre de 2016. Recuperado de <https://mariajosefurió.wordpress.com/2016/09/19/ferran-freixa-la-materia-y-el-tiempo-en-el-rinconete-del-instituto-cervantes/> (última consulta: 29 de junio de 2021).

<sup>850</sup> *Ibidem*.

<sup>851</sup> PPF (Pascual Peset Ferrer): “Ferran Freixa”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 221.

<sup>852</sup> Chillida, Alicia & Gallego, Joaquín: “Ferran Freixa, paciente observador de las luces, las sombras y los matices”, *El País* (en línea), 25 de junio de 2021. Recuperado de <https://elpais.com/cultura/2021-06-25/ferran-freixa-paciente-observador-de-las-luces-las-sombras-y-los-matices.html> (última consulta: 29 de junio de 2021).

“curiosidad cultural”<sup>853</sup>. Freixá dominaba también las técnicas de laboratorio, tal y como ejemplifica el hecho de que en la retrospectiva celebrada en el Centre d'Art Tecla Sala en 2013 (fig. 110), que abarcaba 40 años de trayectoria, la mayoría de las fotografías habían sido positivadas por el propio autor<sup>854</sup>.



Fig. 110. Portada del catálogo de la exposición de Ferrán Freixa *Fotografía 1973-2013* en el Centre d'Art Tecla Sala de L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona).

---

<sup>853</sup> Furió, María José: *Op. cit.*

<sup>854</sup> Revela-T: “Fotografía 1973-2013”, *Revela-T* (en línea), s. f. Recuperado de <http://revela-t.cat/2018/portfolio/ferranfreixa-es/> (última consulta: 29 de junio de 2021).

#### 4.3.27. Alberto García-Alix

León, 1956. Comienza a fotografiar con 20 años, en 1976, y a exponer su obra en la década de los ochenta, en galerías madrileñas como Buades y Moriarty. Desde entonces, ha seguido una trayectoria ascendente que le ha llevado a ser, probablemente, el fotógrafo español vivo más importante. Ha recibido importantes reconocimientos como el Premio Nacional de Fotografía (1999), el Premio Bartolomé Ros (PHotoEspaña 2003), el Premio de Fotografía de la Comunidad de Madrid (2005) o el Premio PHotoEspaña 2012; y su obra se encuentra en las colecciones de museos como el MNCARS (Madrid), el MUSAC (León), el Fonds National d'Art Contemporain (Francia) o el Speed Art Museum de Louisville (Kentucky, USA), entre otros.

El trabajo de Alberto García-Alix se mantiene fiel a una serie de constantes desde el comienzo de su carrera, entre ellas el uso exclusivo del blanco y negro o la preferencia por el retrato: “Desde los años setenta viene realizando una fascinante crónica de su tiempo y de sí mismo, a través del retrato de una parte de los miembros de su generación, los más agraviados por el infortunio, la debilidad o el desamparo”<sup>855</sup>. Otras de sus señas de identidad es el trabajo con fotografía química, asegurando, en varias entrevistas, seguir trabajando con material fotoquímico, pese a todo: “Un día me dejaron probar una [cámara digital]. Me di cuenta de que no me daba ni rapidez, ni más poesía. No me daba nada. Por lo que no me he adaptado al mundo digital para hacer una foto”<sup>856</sup>. El autor habla de “capitalismo de la imagen” al referirse a la fotografía digital “porque falsifica las emociones, y me quita la fe, a mí que soy un eterno insatisfecho”<sup>857</sup>. Trabaja desde 1986 con una cámara Hasselblad<sup>858</sup> y, preguntado por los motivos que le llevan a seguir trabajando con

---

<sup>855</sup> López Mondéjar, Publio: *150 años de fotografía ... op. cit.*, p. 270.

<sup>856</sup> García-Alix, Alberto: “Alberto García-Alix” (entrevista de Mike Steel), *Revista Ojos Rojos* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.revistaojosrojos.com/alberto-garcia-alix/> (última consulta: 7 de junio de 2021).

<sup>857</sup> Alberto García-Alix citado en Morales, Manuel: “García-Alix: ‘La fotografía me mantiene vivo’”, *El País* (en línea), 13 de febrero de 2016. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2016/02/10/actualidad/1455118721\\_747627.html](https://elpais.com/cultura/2016/02/10/actualidad/1455118721_747627.html) (última consulta: 31 de agosto de 2019).

<sup>858</sup> García-Alix, Alberto: Entrevista personal, 7 de marzo de 2019.

fotografía química, expone: “no encuentro motivos, ya es una manera de mirar. No sé trabajar de otra manera. Tengo ahí una cámara que me regalaron los de Fuji y nunca la he usado”<sup>859</sup>. Aunque admite que lo digital le genera cierta intriga: “Curiosidad sí, pero para sentir curiosidad de verdad me tendrían que quitar todas las cámaras analógicas”<sup>860</sup>.

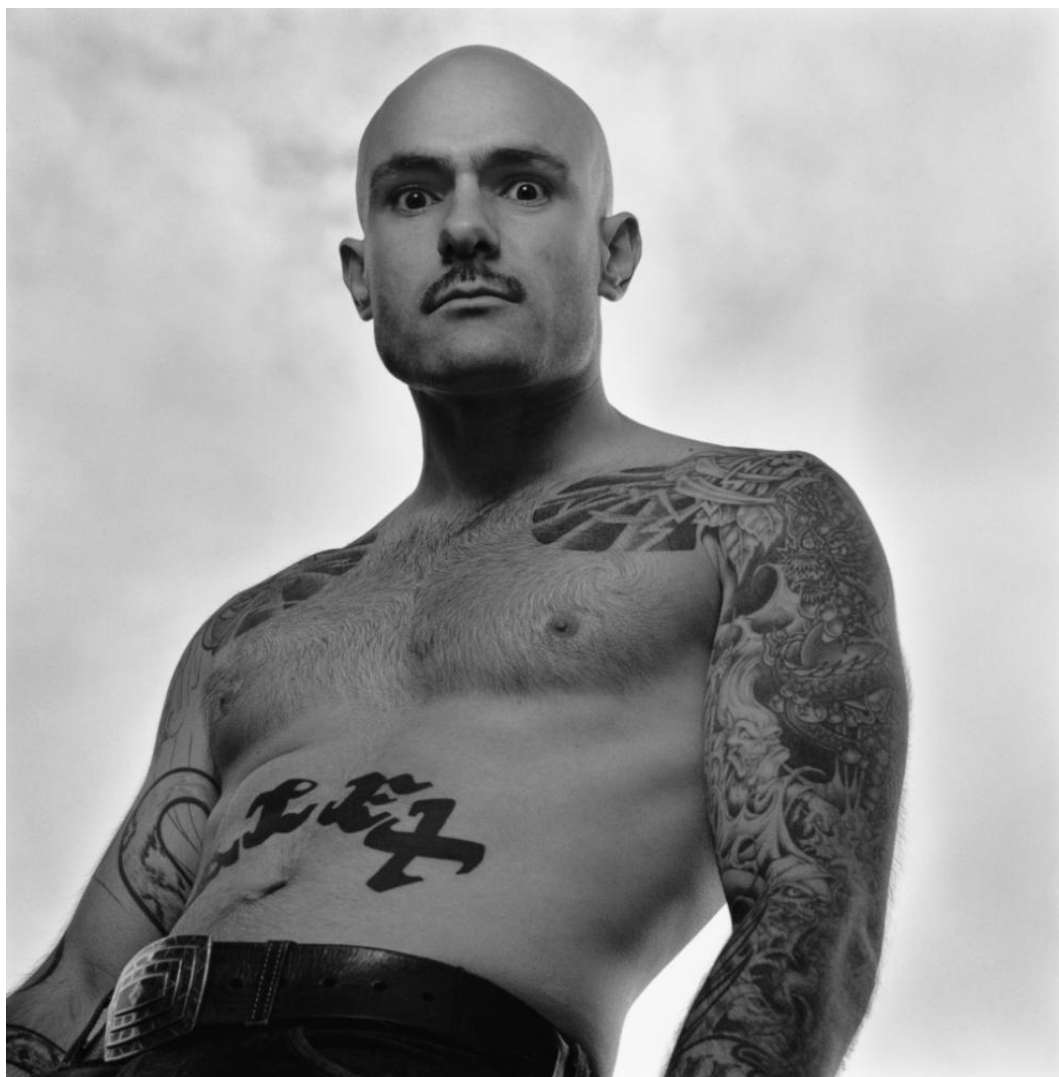


Fig. 111. Alberto García-Alix: *El portero del cielo*, 2001, fotografía química sobre papel, 110 x 110 cm. Edición de 3 ejemplares.

---

<sup>859</sup> *Ibidem.*

<sup>860</sup> *Ibidem.*

García-Alix es un autor especial en todos los sentidos; a pesar de la imagen que pueda transmitir a primera vista, tiene fama de ser un fotógrafo minucioso casi hasta el extremo cuando hace retratos y es presa de ciertas supersticiones: “Después de hacer la foto le doy un beso al carrete. Si no lo hago tengo la sensación de que no está hecho todo el proceso”<sup>861</sup>. El tiempo que pasa entre la toma de la imagen y el revelado de la misma también es una parte importante de ese proceso para el artista: “Como trabajo en analógico, puede pasar una semana o diez días hasta que revelo el carrete. Y mientras, sueño con lo que vi. Me da un tempo”<sup>862</sup>.

Además de ser fiel a la fotografía química, por lo general siempre ha realizado él mismo el trabajo de laboratorio, desde sus inicios hasta el presente, aunque en los últimos años ha incorporado auxiliares que trabajan bajo su supervisión<sup>863</sup>. El laboratorio, de hecho, es algo que le acompaña desde sus primeros pasos en la fotografía y, en el caso de García-Alix, se da una extraña simbiosis con el mundo de las drogas:

Queríamos ser fotógrafos, conocer mundo, vivir aventuras... Un domingo después del Rastro, la heroína entró en nuestra casa y nos dimos el primer chute escondidos en el laboratorio fotográfico (...). La fotografía también entró por las venas de mis ojos y alucinó mi mirada. Ya no volví a ver las cosas como eran. El mundo a través de la cámara era narcótico, se veía bonito, idealizaba la pendiente de nuestras vidas<sup>864</sup>.

El adictivo binomio se extendió durante varios años de la década de 1980: “Tenía mucho tiempo libre y para matarlo me encerraba en la bodega, allí tenía el laboratorio. Revelador, paro y fijador. Seducido o drogado, nada me parecía comparable a la vibración que experimentaba al revelar las imágenes

---

<sup>861</sup> EFE: “Alberto García-Alix: 'Con la fotografía he aprendido que nada vuelve'”. *eldiario.es* (en línea), 23 de septiembre de 2017. Recuperado de: [http://www.eldiario.es/cultura/Alberto-Garcia-Alix-fotografia-aprendido-vuelve\\_0\\_689781368.html](http://www.eldiario.es/cultura/Alberto-Garcia-Alix-fotografia-aprendido-vuelve_0_689781368.html) (última consulta: 2 de julio de 2021).

<sup>862</sup> García-Alix, Alberto: “Alberto García-Alix” (entrevista de... *op. cit.*

<sup>863</sup> García-Alix, Alberto: Entrevista... *op. cit.*

<sup>864</sup> García-Alix, Alberto: “La línea de sombra”, *Film und Foto*, 8, 2009, pp. 3-4.

capturadas”<sup>865</sup>. En aquel ambiente, como era previsible, García-Alix vivió algunas muertes cercanas, algo que tampoco desliga de la imagen fotográfica:

Para bien o para mal asocio la fotografía con la muerte. A más muertos, más fotografías hacía. Es una cuestión de matices, de grises, de sombras... Cambié hasta de cámara. Pasé a un mayor formato de negativo y volví a mudarme<sup>866</sup>.

Debemos recordar que el autor no posee ninguna clase de formación específica en fotografía, podríamos decir que el laboratorio fue su escuela:

Al principio, ni tenía negativos ni les daba valor. Pero una vez me dio una mala bajada de ácido, tan chungu que me propuse cambiar de vida. No iba a la universidad. No hacía nada, sentía que tenía que cambiar y lo que hice fue disciplinadamente meterme todas las tardes en el laboratorio. (...) lo que hice fue solamente ir aprendiendo poco a poco con disciplina, ya te digo... Si la primera foto te sale negra, le quitas más tiempo y sale más clara, etcétera, etcétera. Por entonces, no tenía conciencia fotográfica, nunca había abierto un libro de fotografía. Pero encerrado en el laboratorio sentía e intuía el camino que se me abría<sup>867</sup>.

Curiosamente, una mala experiencia con el LSD llevó a García-Alix al trabajo continuado en el laboratorio fotográfico y de ahí al inicio de sus experiencias con los opiáceos. Aquel incidente con la conocida sustancia alucinógena hizo que se replanteara ciertas cosas, empezando a revelar sus fotografías hasta dominar el trabajo de laboratorio. No obstante, y de manera un tanto paradójica, combinó la adicción a la heroína, que arrastró durante años, con ir “aprendiendo poco a poco con disciplina”<sup>868</sup>. El laboratorio fotográfico, por lo

---

<sup>865</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>866</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>867</sup> Alberto García-Alix citado en Corazón Rural, Álvaro: “Alberto García-Alix: 'Es una putada salir mucho de España, a veces uno compara y duele el alma'”, *Jot Down* (en línea), octubre de 2014. Recuperado de: <http://www.jotdown.es/2014/10/alberto-garcia-alix-es-una-putada-salir-mucho-de-espana-a-veces-uno-compara-y-duele-el-alma/> (última consulta: 2 de julio de 2021).

<sup>868</sup> *Ibidem*.

tanto, fue espacio polivalente, lugar para el exceso y primera y única escuela fotográfica:

Fue en el laboratorio donde me fasciné con la fotografía. Al principio me quedaban muy oscuras. Entonces comencé a jugar con el tiempo, a cerrar el diafragma, a acercarme, la luz muy contrastada -en aquella época gustaba la luz muy contrastada- y empecé a encontrar la atmósfera. Uno se fascina cuando, a través del laboratorio, empieza a encontrar la atmósfera de lo que vio. No ya lo que vio, sino la atmósfera. Cuando aparece la atmósfera es algo mágico. Me pasaba las tardes dándole más tiempo, utilizando papeles más suaves, ahora más duros... Luego según va la vida girando, he ido con el laboratorio a cuestras. En todas las casas lo montaba<sup>869</sup>.

Lo que representa el cuarto oscuro, como lugar un tanto misterioso, fascinante, sugestivo e incluso sobrenatural, parece verse en las palabras del autor. La intimidad de este singular espacio favorece la reflexión:

El laboratorio es curioso. Cuando estás revelando, la foto tarda en salir dos minutos. Durante esos dos minutos estás en silencio delante de la foto, y dialogas con ella. Muchas veces cuando hago una foto de estas (de su hermano), dialogo con ellas: *‘Hombre Willy, coño, fíjate, quién nos iba a decir a ti y a mí’*. (...) En la soledad de mi laboratorio al revelar las fotos veía mi interior. Muchas veces pensaba: *‘qué dura es esta foto’*. Hay alguna de mi hermano en la que ya el deterioro se notaba. Lo veían mis amigos. La vida va pasando. La vida pasa y de repente empecé a tener fotos de muertos, de amigos muertos<sup>870</sup>.

Las palabras de García-Alix relacionan su manera de afrontar el acto fotográfico con la teoría del “instante decisivo” (los instantes decisivos, mejor dicho) de Cartier-Bresson:

Su particular teoría sobre el «instante decisivo» de la fotografía propugnaba que en el proceso fotográfico hay dos instantes o momentos decisivos: por un lado, el de

---

<sup>869</sup> García-Alix, Alberto: “Alberto García-Alix” (entrevista de... *op. cit.*

<sup>870</sup> *Ibidem.*

la toma y, por otro, el momento en que se contempla por primera vez la fotografía acabada. Este segundo momento tenía para él la misma importancia que el primero porque es cuando el fotógrafo puede verificar su trabajo para aprobarlo o rechazarlo<sup>871</sup>.

Continuando con Alberto García-Alix, pero cambiando radicalmente de tema, el autor es preguntado por el futuro a corto plazo de la fotografía química y opina que:

**R.-** Desaparece la empresa auxiliar, papel y carretes se fabricarán un tiempo, pero lo que es la industria auxiliar (ampliadoras, planchas, lupas...), eso va desapareciendo.

**P.-** ¿Crees que llegará a desaparecer del todo?

**R.-** Desaparecer, desaparecer no, pero ya no tiene sentido. Yo porque soy juguetero y juego con la mirada y con la cámara, pero profesionalmente no tiene sentido. Vamos a ver, yo para una foto me tengo que comprar un carrete, después hay que revelar, te preparan los líquidos, tal y cual... Luego ¿Cuántos minutos de lavado le das a un carrete? Imagínate ya cuando revelas y pones selenio, lo lavo cuatro y cinco horas. (...) Entonces un carrete para hacer una foto sale muy caro, con digital tiras, tiras, tiras y es muy rápido. Eso para un profesional no vale, solo vale para jugar<sup>872</sup>.

No obstante, también admite que, al menos por su experiencia, los coleccionistas prefieren la fotografía química a la digital:

Todavía, hasta ahora, los coleccionistas, yo por lo que he vivido, todavía quieren plata, y quieren ese... ver la mano. Tú haces una foto y nunca te salen tres copias iguales, hay ligeros cambios, nunca es igual y hay coleccionistas que les gusta ver la mano<sup>873</sup>.

---

<sup>871</sup> Susperregui, José Manuel: *Op. cit.*, p. 173.

<sup>872</sup> García-Alix, Alberto: Entrevista... *op. cit.*

<sup>873</sup> *Ibidem.*



#### 4.3.28. Jordi Gual

Terrassa (Barcelona), 1964. En 2010 obtuvo el Premio Gràffica de fotografía y su obra se ha mostrado en la galería Tagomago (Barcelona, 2010), en la galería Moro (Santiago de Chile, 2009), en la feria MadridFoto o en la prestigiosa publicación “C Photo Magazine”, editada por Ivorypress. Su trabajo se caracteriza por la utilización de procesos fotoquímicos, de los que nacen imágenes un tanto taciturnas. Su obra y su forma de trabajar están profundamente enraizados en su biografía:

Mi evolución estuvo marcada desde pequeño por una fuerte dislexia. Esto condicionó mis estudios, di vueltas por varios colegios hasta terminar en varias escuelas de Arte donde pude realmente desarrollar mi mente fuera de números y letras, y pasando largas horas en el cuarto oscuro. Manchándome las manos con pinceles, mirando los clásicos, y viajando para contemplarlos pasé varios años de mi juventud. Ahora estoy casado y con tres hijos. Uno de ellos Natalia, la mayor, nació ciega, me llevó varios años superarlo,... bueno, quizás nunca lo superaré. Aquello me ha marcado en mi visión inconcreta de ver y no ser visto. De proteger y ser protegido como una red que se lanza y se recoge... Y esto es todo hasta hoy<sup>874</sup>.

Su hija Natalia (aunque también el resto de su familia) es el principal motivo de sus fotografías, retratada en su entorno más íntimo y cercano. Casi siempre en blanco y negro, las imágenes de Jordi Gual se caracterizan por “un gran desenfoque y una apariencia antigua, lo que las dota de una atmósfera onírica y misteriosa”<sup>875</sup>, además de estar “impregnadas de un aura poética y emotiva”<sup>876</sup>. El autor afirma que suele trabajar en el cuarto oscuro a diario y que la fotografía digital, en cambio, no le gusta:

No tengo nada en contra, pero no es lo mío. Necesito respirar todo el proceso a través del tacto y el olfato. Ni siquiera uso el Photoshop y empleo equipos analógicos de todo tipo. Tengo una Pentax Spomatic de 135, una Hasselblad 500

---

<sup>874</sup> Jordi Gual citado en Gràffica: “Jordi Gual”, *Gràffica* (en línea), s. f. Recuperado de <https://graffica.info/premiosgraffica/jordi-gual/> (última consulta: 2 de julio de 2021).

<sup>875</sup> AGM (Ana González Martín): “Jordi Gual”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 265.

<sup>876</sup> *Ibidem*.

de medio formato, dos Polaroid y una LinhofTechnika de los años cincuenta de gran formato<sup>877</sup>.

La tecnología analógica es la que posibilita el halo que contienen sus imágenes:

**El aspecto onírico y a veces bizarro de la fotografía de Jordi Gual viene determinado en gran medida por el uso de un objetivo de gran apertura.** Habitualmente enfoca detalles muy concretos del retratado o de la escena para sumir el resto de la imagen de una neblina difusa pero llena de belleza<sup>878</sup>.



Fig. 112. Jordi Gual: *El aviador*, 2009, fotografía química, sin datos de la medida.

---

<sup>877</sup> Jordi Gual citado en González, José Ángel: “Jordi Gual 'Los ojos de mi hija Natalia, ciega de nacimiento, me enseñaron a mirar’”, *20 Minutos* (en línea), 30 de septiembre de 2009. Recuperado de <https://www.20minutos.es/noticia/530940/0/jordi/gual/fotografia/> (última consulta: 2 de julio de 2021).

<sup>878</sup> Fotosfera: “Jordi Gual: el artesano de la tristeza”, *Fotosfera* (en línea), 10 de septiembre de 2011. Recuperado de <https://fotosfera.com/2011/09/jordi-gual-el-artesano-de-la-tristeza/> (última consulta: 3 de julio de 2021).

#### 4.3.29. Martí Llorens

Barcelona, 1962. Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de Imagen por la Universidad de Barcelona en 1987 y Máster en Teoría e Historia de la Arquitectura por la Universidad Politécnica de Cataluña en 2016. Desde su fundación en 2007 hasta su desaparición en 2012, junto a Israel Ariño, Xavier Mulet, Rebecca Mutell y Arcangela Regis, formó parte del colectivo “AtelieRetaguardia. Heliografía Contemporánea”, grupo de trabajo dedicado al estudio y la práctica artística mediante procedimientos fotográficos históricos. En 2017 fundó junto a Rebecca Mutell y Rafel Forga la asociación cultural “Factoría Heliogràfica”, un espacio dedicado a la producción y la investigación del medio fotográfico con sede en Barcelona. En ella, entre otras cosas, investiga sobre el procedimiento del negativo de papel encerado, un proceso ideado en 1850 por el fotógrafo francés Gustave Le Gray que fue especialmente concebido para fotografiar temas de arquitectura y paisaje. En 2015, dirigió la primera etapa del proyecto de restauración e investigación relativo al equipo fotográfico Daguerre-Giroux custodiado en la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona (RACAB). Con esta cámara, en el Pla de Palau de Barcelona, se realizó la primera fotografía en España el 10 de noviembre de 1839. Del mismo modo, ha impartido talleres de fotografía y ha escrito artículos de divulgación sobre cuestiones relacionadas con los procesos fotográficos históricos. Su trabajo se ha expuesto en galerías y museos nacionales e internacionales desde 1988 y se encuentra en colecciones institucionales como la del Museo Nacional de Arte de Cataluña de Barcelona, el Museo Universidad de Navarra o el Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) de Girona, entre otras. Ha recibido varias becas para desarrollar proyectos artísticos, como Photo Press (1999), Fundación Endesa (2002), Fundación Arte y Derecho (2008) o Investigación y Creación CONCA (2010). También ha recibido el segundo premio en el European Photography Award (1991). Su obra personal se ha desarrollado en proyectos en torno al tiempo y el territorio, dedicando una atención especial a la documentación fotográfica de procesos constructivos relacionados con la arquitectura y la ingeniería, como en “Nanterre–La Défense” (París, 1992), “Berlín–Potsdamer Platz” (Berlín, 1994) o “Puerto de Barcelona” (1989). En esta misma

línea, ha documentado los grandes proyectos urbanísticos de Barcelona, como en “Fórum” (2001-2004), sobre la transformación del frente marítimo, o “Poblenou” (1987-1989), centrado en los derribos preolímpicos. En 2013 realizó el proyecto “Estratos”, un encargo del Fondo Fotográfico Universidad de Navarra, y en 2017, en colaboración con Rebecca Mutell, realizó el proyecto “Esquiagrafias” por encargo del Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) sobre la ciudad de Girona. Otros proyectos donde la historia y la memoria son la base para transitar por la sutil frontera que separa la realidad del imaginario son: “Memorias Revolucionarias” (1996), “Memorias Aeronáuticas” (1998), “Abaciologio de Real Monasterio de Sant Cugat” (2002) o “Canard Déchainé” (2004).



Fig. 113. AtelieRetaguardia: *Barcelona Expedición Heliográfica*, 2008, ambrotipo, 20 x 25 cm. Colección Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra.

Llorens es un autor que, como podemos comprobar, está especializado en la documentación del espacio urbano, pero también lo está en procesos fotográficos históricos, por lo que en sus proyectos se conjugan ambos intereses. En su serie

“Poblenou” (centrada, recordemos, en la transformación urbanística de Barcelona en los años inmediatamente anteriores a la celebración de los Juegos Olímpicos) utilizó una cámara estenopeica, lo que provoca que una sola fotografía se convierta en testigo de un complejo proceso de destrucción y transformación debido a los larguísimos tiempos necesarios para la creación de la imagen. Mientras el papel fotosensible recibía la cantidad de luz suficiente, la acción no se detenía en el exterior, de esta forma, el resultado de la toma adquiere un particular carácter narrativo, pudiendo afirmar que estas imágenes estáticas poseen cierto carácter cinematográfico, puesto que reflejan lo que transcurre delante de la superficie fotosensible durante varios minutos, aunque condensado en un solo fotograma. La complicidad del autor con el personal que realizaba las demoliciones de los edificios, que iban a dar paso a la villa olímpica de la capital catalana llegó a tal punto que estos avisaban al fotógrafo de los próximos derribos y esperaban su llegada antes de empezar con la demolición<sup>879</sup>. Años más tarde, y ya dentro del colectivo “AtelieRetaguardia”, retrataría la ciudad de Barcelona de otra forma muy distinta (fig. 113), en “Barcelona Expedición Heliográfica” (2008-2010). El proyecto, que fue becado en 2008 por la Fundación Arte y Derecho, aborda el paisaje contemporáneo a través del imaginario del siglo XIX. Para ello se fotografió la ciudad utilizando el colodión húmedo, una técnica fotográfica histórica empleada durante las décadas de 1850 a 1880:

La propia retórica formal que caracteriza al *ambrotipo* –un positivo directo de colodión húmedo sobre placa de vidrio- junto a la inevitable inversión lateral que presenta la imagen, hacen que el espacio actual conocido se nos manifieste extraño y en ocasiones fantasmagórico, pues debido a los largos tiempos de exposición requeridos, peatones y vehículos en movimiento se tornan invisibles. Esta particular narrativa visual, unida a la fragilidad y unicidad de la propia placa de vidrio, conforma una mirada remota del espacio y el tiempo presentes que afortunadamente, en ocasiones puede incluso resultar ajena para el propio fotógrafo<sup>880</sup>.

---

<sup>879</sup> Fontcuberta, Joan: “La ciudad fantasma... *op. cit.*, p. 111.

<sup>880</sup> Llorens, Martí: “Barcelona Expedición Heliográfica”, *Martí Llorens* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.martillorens.com/works/atelieretaguardia/barcelona-expedicion-heliografica/> (última consulta: 5 de julio de 2021).

#### 4.3.30. Diego López Calvín

Soria, 1965. Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid y profesor en la Universidad Rey Juan Carlos. Como fotógrafo independiente ha realizado encargos editoriales y reportajes para diferentes medios de comunicación, productoras y agencias de publicidad, habiendo publicado sus trabajos en los principales diarios y revistas de España. Desarrolla proyectos artísticos e imparte talleres utilizando procesos fotográficos alternativos en relación con la astronomía, la geolocalización y la participación colectiva a través de grupos de trabajo en redes sociales. Calvín empieza a relacionarse con la creación fotográfica en su etapa como estudiante universitario:

Aprendí fotografía a mediados de los 80 de una forma ortodoxa en los talleres de la Facultad de Imagen en Madrid, fueron cinco años muy intensos y creativos en los que utilizábamos el laboratorio con todo tipo de cámaras y procesos, se aprendía fotografía entre una Sinar, Nikons y cajas de galletas o latas de película fotográfica para hacer estenopeicas, emulsiones fotosensibles, cianotipias o papeles salados. La historia de la pintura, las proyecciones en los cines y muchas de la exposiciones de fotografía que he visto me recuerdan continuamente a la cámara oscura<sup>881</sup>.

Autor especializado en imagen estenopeica, su principal aportación a la fotografía es la “solarigrafía”, creada junto a los artistas polacos Slawomir Decyk y Pawel Kula. Juntos pusieron en marcha el año 2000 el “Proyecto Solaris”, centrado en la realización de fotografías estenopeicas de muy larga exposición, con el fin de mostrar la trayectoria del Sol en su movimiento a través del cielo captado en diferentes latitudes de la Tierra. Se trata de un proyecto híbrido químico-digital en el que se mezclan los orígenes de la fotografía con la imagen digital, el propio López Calvín relata en qué consiste:

---

<sup>881</sup> Diego López Calvín citado en Ortega, Lieya: “Diego López Calvín, fotografiar el movimiento del sol”, *Xataka Foto* (en línea), 1 de mayo de 2012. Recuperado de <https://www.xatakafoto.com/entrevistas/diego-lopez-calvin-fotografiar-el-movimiento-del-sol> (última consulta: 3 de julio de 2021).



La solarigrafía es algo muy sencillo pero difícil de resumir en dos frases solo. Básicamente consiste en fotografiar el Sol durante largas exposiciones de tiempo usando cámaras pinhole cargadas con papel fotográfico. Nos muestra el recorrido aparente del Sol sobre el cielo, en una latitud determinada. La luz solar produce sobre el papel fotográfico una imagen negativa por ennegrecimiento directo. Una vez expuesto, este negativo sigue siendo fotosensible, es decir, la misma luz que ha creado la imagen puede destruirla. Por eso, nada más extraer el papel lo escaneamos creando un positivo digital<sup>882</sup>.

Es decir, un papel fotográfico convencional es capaz de registrar una imagen sin la necesidad de pasar por el proceso de revelado, y Calvín se vale de esa particularidad para crear las solarigrafías. Si introdujéramos ese papel en el líquido revelador, la imagen probablemente se quemaría, puesto que estos papeles llegan a estar expuestos durante meses (fig. 114<sup>883</sup>). Por eso es necesaria la intervención digital, para conservar esa imagen efímera, que, finalmente, terminará desvaneciéndose.

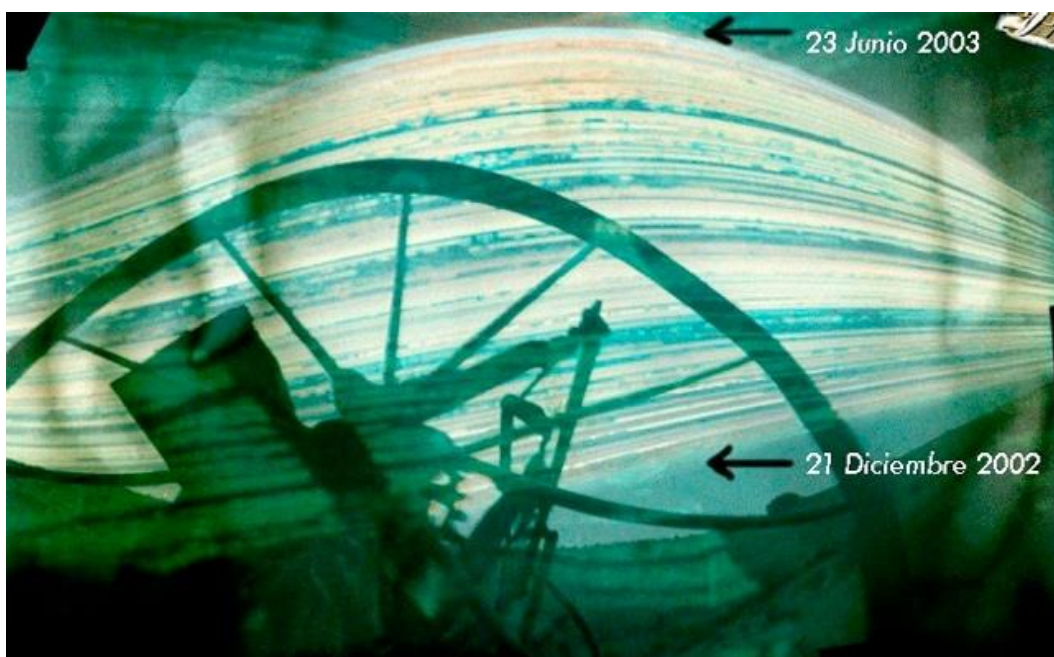


Fig. 114. Diego López Calvín: *Sembradora en la sierra de Ontalvila*, 2002-2003, solarigrafía (imagen digital, negativo original sobre papel Forte FPW2 blanco y negro, 56 x 90 cm.).

<sup>882</sup> *Ibidem*.

<sup>883</sup> Para lograr esta imagen, el papel fotográfico estuvo expuesto 6 meses (entre el solsticio de invierno de 2002 y el solsticio de verano de 2003). Las líneas que vemos en la imagen son el registro de las trayectorias del Sol, dibujadas una por una cada día de exposición. La de la parte inferior transcurre el 21 de diciembre de 2002 y la de la parte superior el 23 de junio de 2003.

El autor también relata cómo nació el “Proyecto Solaris”:

El proyecto surge en Polonia durante un viaje que hago con Slavo Decyk y Pawel Kula a finales de 1999. Acababa de terminar mi trabajo en la película “Lucia y el sexo” de Julio Medem, donde el sol era un protagonista más, tenía todavía muchas preguntas rondando en la cabeza y Pawel y Slavo terminaban sus estudios de Fotografía en la Academia de Bellas Artes de Poznan. Estaban trabajando en proyectos relacionados con las cámaras estenopeicas. Recorriendo una vieja factoría bombardeada por los Aliados durante la 2ªGM ideamos el proyecto Solaris en el que la hipótesis era la idea de conocer como circula el Sol sobre nuestras cabezas, ya que dependiendo de la latitud que ocupamos en el globo terrestre produciríamos diferentes imágenes usando cámaras estenopeicas orientadas de igual modo<sup>884</sup>.

López Calvín construye las cámaras principalmente con latas recicladas y, para las exposiciones de varios días o meses, las fija y esconde en el entorno natural o urbano, dónde pasan todo ese tiempo con el papel fotosensible en su interior registrando la escena:

ha de ser una cámara resistente a los cambios bruscos del clima y al paso del tiempo. Una lata de bebida reciclada es idóneo para hacerlo. Lo mejor es cargarla con papel fotográfico sensible a la luz en un cuarto oscuro y fijarla muy bien, abierta en exposición, al trípode que es nuestra Tierra, durante el tiempo que separa un par de solsticios<sup>885</sup>.

La imagen de la figura 115, por ejemplo, estuvo expuesta entre los días 8 de enero y 3 de noviembre de 2008 en una cámara construida con una caja de caramelos. Nótese la capacidad de generar colores del papel fotográfico para blanco y negro que podemos apreciar en las solarigrafías (aunque las que reproducimos son positivos invertidos digitalmente, los negativos originales también tienen colores, exactamente los opuestos -invertidos- de los que vemos).

---

<sup>884</sup> Diego López Calvín citado en Ortega, Lieya: *Op. cit.*

<sup>885</sup> *Ibidem.*



Estas imágenes tienen una vertiente científica, pero también representan un determinado planteamiento filosófico:

Las solarigrafías pertenecen a ese grupo de imágenes que nos permiten experimentar las características y limitaciones de los sistemas que pretenden significar la realidad. La vida va muy deprisa, perdemos detalles que necesitarían más tiempo para ser percibidos. Con las solarigrafías descubrimos una forma de ver lentamente<sup>886</sup>.



Fig. 115. Diego López Calvín: *Barrio del Pilar, Madrid*, 2008, solarigrafía.

---

<sup>886</sup> Diego López Calvín citado en Getxophoto: “Diego López Calvín”, *Getxophoto* (en línea), s. f. Recuperado de <https://archivo.getxophoto.com/archivo/festival-2007/autores-2007/diego-lopez-calvin/> (última consulta: 3 de julio de 2021).

#### 4.3.31. Chema Madoz

Madrid, 1958. A comienzos de la década de 1980 compaginó los estudios de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid con cursos de fotografía en el Centro de Enseñanza de la Imagen. En la actualidad es uno de los fotógrafos españoles más importantes e internacionales, su obra se ha mostrado multitud de galerías y ferias de arte españolas y del resto del mundo, así como en numerosos museos, entre ellos el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Nederlands Fotomuseum de Róterdam o el Multimedia Art Museum de Moscú. Asimismo, también ha recibido destacados galardones como el Premio Kodak (1991), el Premio Nacional de Fotografía (2000), Premio de Cultura (área de fotografía) de la Comunidad de Madrid (2013), el Premio Bartolomé Ros (PHotoEspaña 2011) o la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2019), entre otros. Su obra forma parte de colecciones institucionales como las del Houston Museum of Fine Arts (USA), el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires (Argentina), el Museo Patio Herreriano (Valladolid), la Universidad de Salamanca o los Fondos de Arte del Ministerio de Cultura de Francia, entre otras.

Desde mediados de los ochenta desarrolla un lenguaje muy personal y a la vez reconocible. Siempre fiel al blanco y negro, su trayectoria se ha consagrado a la elaboración de “juegos visuales”<sup>887</sup> que dejan entrever sus influencias, las cuales transitan entre Joan Brossa y las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, pasando por el surrealismo, especialmente la obra del pintor Magritte. Pese a la homogeneidad del conjunto de su obra, es posible constatar cómo ha pasado de las “similitudes encontradas”<sup>888</sup> a lo que podríamos denominar “construcciones imposibles”:

La propuesta de este escultor y creador con mirada de fotógrafo evoluciona desde el objeto encontrado hasta el objeto construido, donde la metáfora, el absurdo, la sonrisa y la poesía visual se dan cita. Metamorfosea el objeto real para obtener

---

<sup>887</sup> De la Villa, Rocío: “Chema Madoz, naturaleza domesticada”, *El Cultural*, 24 de enero de 2020, p. 22.

<sup>888</sup> NP (Nekane Parejo): “Chema Madoz”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 335.

nuevos dispositivos de apariencia equívoca, irónica y minimalista en los que el proceso de asociación ocupa un papel determinante. Extrañeza y familiaridad son características de su trabajo<sup>889</sup>.

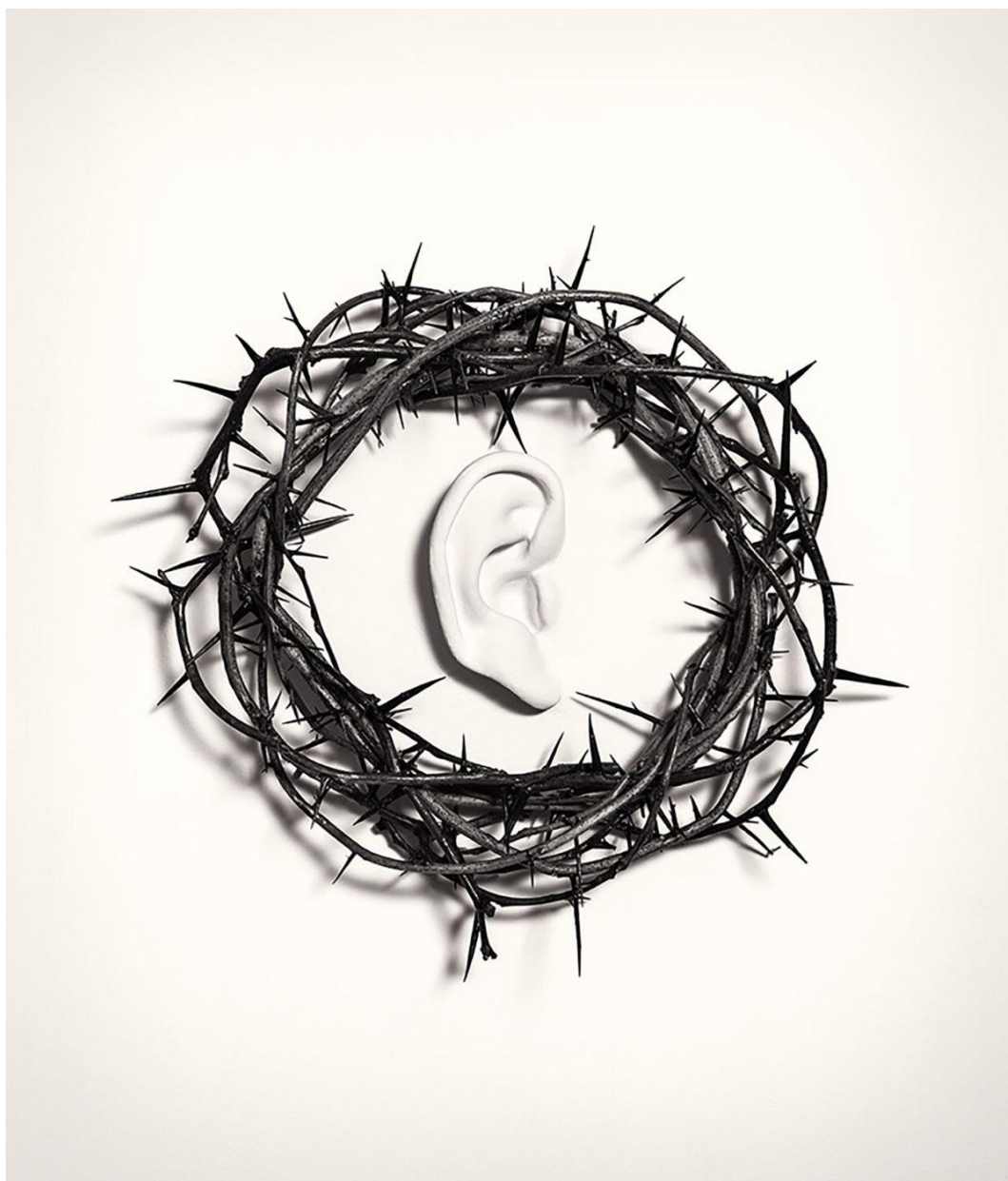


Fig. 116. Chema Madoz: Sin título, 2020, fotografía sobre papel baritado virado al sulfuro, 60 x 50 cm. Edición de 15 ejemplares.

---

<sup>889</sup> *Ibidem.*

Es decir, sus fotografías han pasado de ser la captación de detalles significativos de la cotidianidad a convertirse en el registro de objetos corrientes modificados por el autor, el cual los dota de un complejo conjunto de significados metafóricos y paradójicos. De esta forma, la labor de este fotógrafo queda íntimamente relacionada con la creación tridimensional, aunque esta raras veces salga del estudio del artista. Una de esas escasas ocasiones ha tenido lugar en su exposición de la galería madrileña Elvira González en 2021, en la que, junto a su obra fotográfica, pudo verse una escultura formada por la parte baja de una chimenea de mármol, convertida en escenario gracias a unas cortinas de terciopelo y un juego de luces LED. No obstante, su fotografía, a pesar de ser de una ortodoxia formal notable, también ha sido comparado con el dibujo: “en los libros perdemos sus adecuadas dimensiones y su textura que tantas veces las acerca al dibujo”<sup>890</sup>.

La ortodoxia formal a la que aludíamos se basa en un uso clásico del medio fotográfico, imágenes en blanco y negro tomadas con cámaras analógicas y procesadas químicamente:

Actualmente Chema Madoz continúa trabajando con su cámara analógica y su película en blanco y negro, tal y como hiciera hace veinticinco años, pero el significado de este proceso ha variado sustancialmente desde que nacieron las cámaras digitales y la posibilidad de capturar la imagen sin película. Así, lo que en un momento no tenía un significado claro y estructurado, ahora conlleva un signo de *tiempos pasados* e incluso de *nostalgia*. Madoz no ha cambiado un ápice su forma de trabajar, pero sí inevitablemente el significado que este proceso conlleva<sup>891</sup>.

Ciertamente, la concepción de la fotografía química ha cambiado con la aparición de la tecnología digital, antes del nacimiento de esta última todo era simplemente fotografía, pues toda era química. El propio Chema Madoz explica, en relación con las diferencias entre la imagen química y la digital, que “la fotografía analógica

---

<sup>890</sup> De la Villa, Rocío: “Chema Madoz... *op. cit.*”

<sup>891</sup> Beneyto Ruiz, Francisca: *La imagen fotográfica como construcción: Chema Madoz* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014, p. 71.

tenía como fin la apariencia real de las cosas mientras que la digital esto mismo era su punto de partida”<sup>892</sup>. Por lo tanto, la fotografía química se erige como herramienta fundamental en el trabajo de Madoz, por la conexión con lo real más directa que el sistema digital:

El analógico siempre me ha interesado muchísimo porque tiene un vínculo muchísimo más estrecho, más directo, con la idea de realidad. En el momento que tú ves una fotografía que está hecha en analógico tienes la percepción de que eso, en algún momento, ha tenido cuerpo real, ha existido. Entonces, ahora, por una serie de circunstancias el proceso ha cambiado, pero, la manera de hacer sigue siendo la misma; los objetos existen en la realidad independientemente de que la captura sea digital. Me parece que en el momento que en el que entra por medio el Photoshop estás en otro universo; ya todo pasa a ser posible (...), mientras que la realidad tiene unas normas, tiene unos límites y a mí me interesa trabajar con ellos. (...) Es otro tipo de lenguaje<sup>893</sup>.

Encontramos ecos de Barthes en estas palabras del artista, concretamente aquel fragmento de “La cámara lúcida” que habla de “la cosa *necesariamente real* que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía”<sup>894</sup>. Pero esta cuestión no afecta solo al autor como productor de la imagen, también al espectador como receptor, ya que “La belleza del juego que se establece entre la materia y la sombra cobraría un sentido diferente si supiésemos que está hecha y tratada dentro del sistema digital, aunque todos sabemos que esto mismo se puede hacer con Photoshop”<sup>895</sup>. Pero, como no podía ser de otra forma, al enfrentarnos a la obra de Chema Madoz siempre estamos ante una paradoja:

Sin embargo, es curioso pensar que al mismo tiempo que no se plantea de momento trabajar con la cámara digital porque su relación con el referente la vive de forma

---

<sup>892</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>893</sup> Chema Madoz en Clap: “Entrevista a Chema Madoz, Premio Nacional de Fotografía”, *Clap* (programa de Castilla y León Televisión), 4 de febrero de 2021. Recuperado de <https://www.cyltv.es/videoSH/02b47e68-9614-47f9-809d-04d55c3f34d5/Clap--Entrevista-a-Chema-Madoz-Premio-Nacional-de-Fotografia-y-a-Ana-Frechilla-> (último acceso: 24 de febrero de 2021).

<sup>894</sup> Barthes, Roland: *Op. cit.*, p. 120.

<sup>895</sup> Beneyto Ruiz, Francisca: *Op. cit.*, p. 198.

más cercana con la foto analógica, su práctica fotográfica es una pura construcción que nace desde cero en el estudio, tal y como podría ser una imagen digital que se recrea desde la nada. Es decir, los objetos que él fotografía sólo existen en parte, pues él debe manipularlos en diferentes direcciones para que surja el destello. A Madoz no le interesa la realidad que va surgiendo a su paso, sino la que él crea con sus ideas, como si de un dibujo se tratara<sup>896</sup>.



Fig. 117. Chema Madoz: Sin título, 2020, fotografía sobre papel baritado virado al sulfuro, 145 x 121,5 cm. Edición de 7 ejemplares.

---

<sup>896</sup> *Ibidem.*

#### 4.3.32. Óscar Molina

Madrid, 1962. A finales de la década de 1980 abre su propio estudio de fotografía y en 1990 comienza a impartir y organizar seminarios y talleres de fotografía, invitando a diversos fotógrafos y fotógrafas. Desde entonces su obra ha podido verse en espacios como la galería Spectrum-Sotos (Zaragoza, 1992), el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1996), la Ancienne Couronne (Biel, Suiza, 1998), la sala Ignacio Aldecoa (Vitoria, 2006), el Centro Nacional de Fotografía de Torrelavega (Santander, 2006) o el Musée Gassendi (Digne, Francia, 2007), entre otros. Su trabajo ha recibido reconocimientos como el Premio Imágenes Jóvenes del Ministerio de Asuntos Sociales (1992), el Premio Hofmann de Fotografía (1995) o la Beca de Fotografía Caja San Fernando (2004), y su obra se encuentra en colecciones como las del Instituto Valenciano de Arte Moderno, el museo Artium (Vitoria), el Musée-Promenade (Digne, Francia), el Centre Pasquart (Biel, Suiza), la colección de fotografía de la Comunidad de Madrid o la colección del Ayuntamiento de Alcobendas, entre otras.

Fotógrafo poco convencional, ha experimentado con cámaras estenopeicas<sup>897</sup> y, en proyectos como “Caja de Acuarelas” (1991-2010), “Silencio abierto” (1996) o “Ammonites” (2009), Molina “lleva sus propuestas a los márgenes de la fotografía, planteando cuestiones centrales del proceso creativo que exploran el papel y estatus del autor e implican a un espectador activo”<sup>898</sup>. En este sentido, su proyecto más interesante es sin duda “Photolatente”, que consiste en la diseminación de imágenes latentes en papeles fotosensibles no revelados y contenidos en sobres estancos a la luz. Molina ya había trabajado en torno a las cualidades específicas del material fotosensible en la mencionada serie “Silencio abierto”, compuesta por papeles fotográficos vírgenes velados por la luz de los focos de las salas en las que se exponían<sup>899</sup>, pero probablemente nunca de forma tan brillante como en “Photolatente”.

---

<sup>897</sup> Perea González, Joaquín; Castelo Sardina, Luis & Munárriz Ortiz, Jaime: *La imagen fotográfica*, Madrid, Akal, 2007, p. 117.

<sup>898</sup> RA (Rocío Alés): “Óscar Molina”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 391.

<sup>899</sup> Olivares, Rosa: “Óscar Molina”, *100 fotógrafos españoles*, Madrid, Exit, 2005, p. 250.



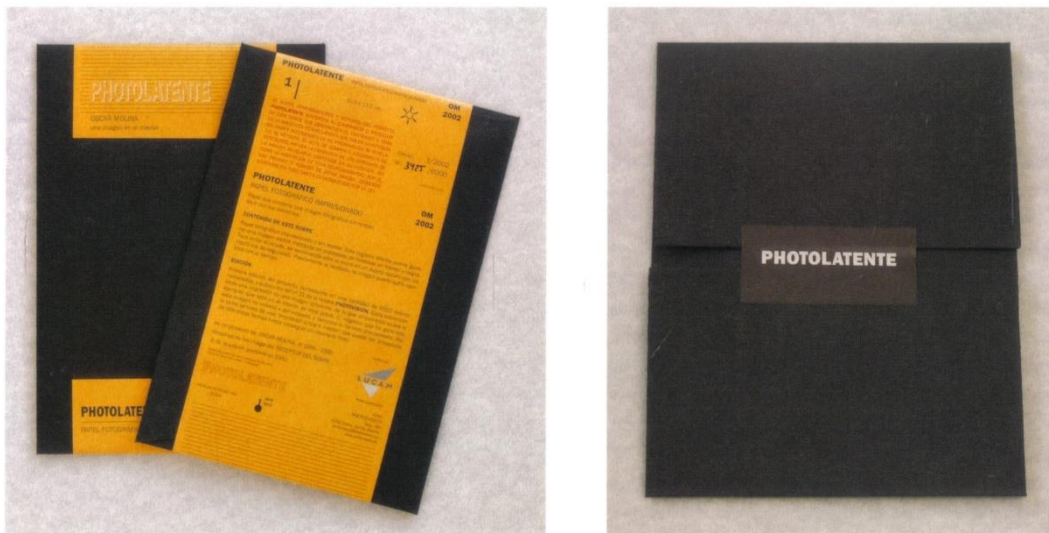


Fig. 118. Óscar Molina: Proyecto *Photolatente*, 1998-2013, detalle de los sobres que contienen el papel fotosensible.

El funcionamiento concreto del proyecto es el siguiente: las imágenes latentes se distribuyen a razón de un papel fotográfico por sobre (fig. 118), en el que se incluye también otro con instrucciones básicas para el revelado. Molina es el ideólogo del proyecto, pero, paradójicamente, no es el autor de las imágenes. Estas son tomadas por personas que asisten a las reuniones “Photolatente” (puede acudir cualquier persona); Óscar Molina es quien convoca las reuniones (fig. 120), presta los rollos de película, los recibe una vez expuestos, los revela y prepara los sobres, pero nunca toma las fotografías. Los/as autores/as de las imágenes tienen libertad total a la hora de exponer el rollo de película y, una vez terminado, debe ser devuelto a Molina. Los nombres de estas personas nunca son publicados y permanecerán siempre en el anonimato. Una vez revelados los negativos, se realiza una impresión de cada imagen en un solo papel y, posteriormente, el negativo es destruido, convirtiendo el papel con la imagen latente en una obra única. Como se ha dicho, en cada sobre solo se introduce uno de esos papeles, de tal forma que de un carrete de 36 exposiciones salen 36 sobres. Los sobres se numeran, pero no hay un límite predeterminado y los/as participantes en las reuniones que quieran participar en el proyecto deben firmar un contrato de participación (fig. 119)<sup>900</sup>.

<sup>900</sup> Molina, Óscar: “El proyecto Photolatente: La idea y su funcionamiento”, *PhotoVision*, 31, 2002, pp. 7-11.



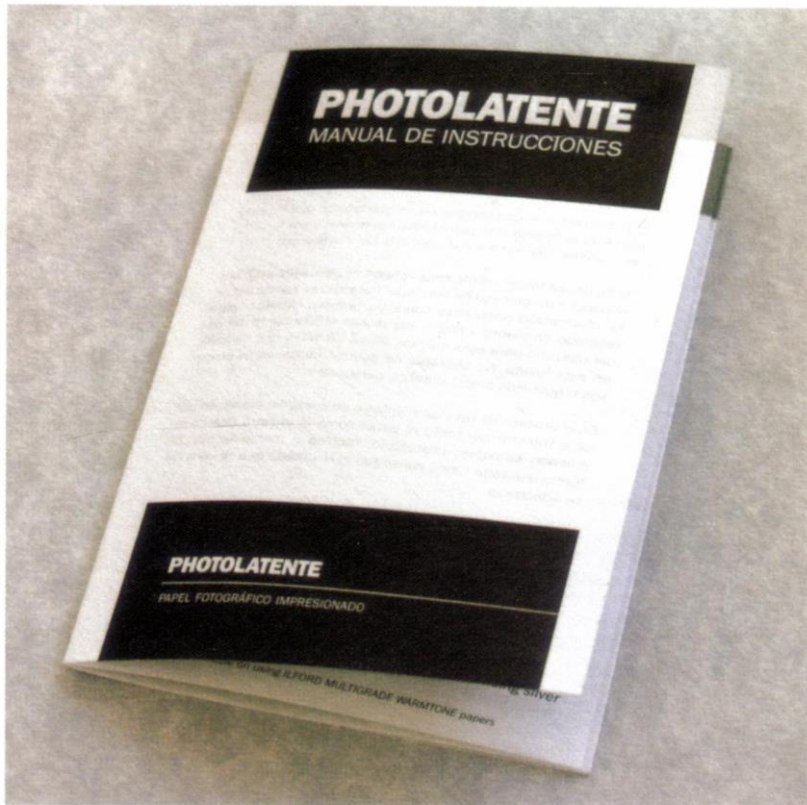


Fig. 119. Óscar Molina: Proyecto *Photolattente*, 1998-2013, instrucciones y contrato de participación.

El revelado de los rollos, la impresión del negativo y la preparación de los sobres es realizado de manera manual por Óscar Molina, y lo hace para que con un revelado estándar la imagen latente pase a ser visible. Sobre cada papel fotográfico, y sin que afecte en forma alguna a la imagen, se practica un “sello seco” (marca sin tinta, realizada por presión, que produce un logo en relieve) para identificar cada papel original. Por último, el proyecto se distribuye mediante ediciones, que consisten en la producción de un número determinado de sobres que son puestos a disposición del público mediante diferentes medios (a través de libros o revistas, exposiciones en galerías, venta directa en presentaciones u otros -como máquinas expendedoras-). Si adquiriéramos un sobre de “Photolatente”, podríamos optar por revelar el papel o no. Si decidiéramos no revelar la imagen, tendríamos la opción de mantener el sobre tal cual, cerrado, o abrirlo y conservar el papel con el sello seco, pero sin imagen visible. Si, en cambio, quisiéramos ver la imagen podríamos hacer un revelado estándar o proceder a experimentar durante el proceso. Pero no solo eso, una vez adquirido el sobre obtenemos también los derechos de explotación de la imagen y pudiendo modificarla o publicarla a nuestro antojo, siendo este el último eslabón de la cadena “Photolatente”<sup>901</sup>.

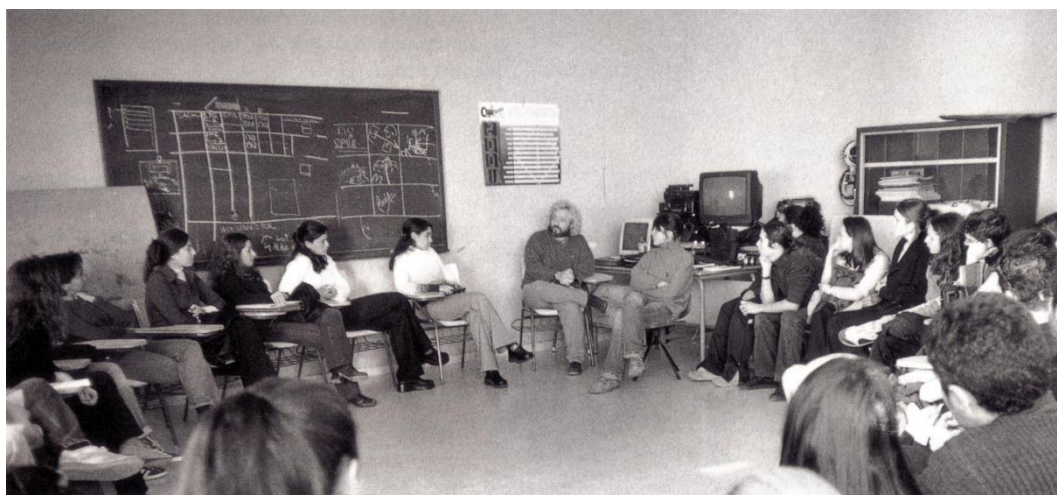


Fig. 120. José Muñoz: Vista de una reunión *Photolatente*, 2001.

---

<sup>901</sup> *Ibidem*, pp. 12-14.

La primera edición de “Photolatente” fue en 2002 a través de la revista “PhotoVision” (se adquiría el número 31 de la publicación -un monográfico dedicado a este proyecto- junto a un sobre de “Photolatente”). El proyecto había comenzado unos años antes (aunque todavía no había visto la luz) y, en el momento de esta primera edición, habían participado 526 autores/as anónimos, que habían entregado 220 rollos de película, con los que se podrían realizar aproximadamente 7920 sobres. Finalmente, para la edición de “PhotoVision” se produjeron 6000 sobres<sup>902</sup>. En este proyecto de creatividad colectiva, Molina plantea el proceso fotográfico como una reflexión sobre el medio y acerca de la noción de autoría, implicando al espectador y sacándolo del lugar de sujeto contemplativo y pasivo. El artista se vale de la imagen latente (que es “pura *potencia* de imagen”<sup>903</sup>) para instaurar un proceso generador de fotografías (aunque también de “interrogantes”) de creatividad compartida e interactiva:

A nivel de respuesta individual, las opciones con estas imágenes latentes son ilimitadas. Las podemos mantener tal cual, en estado de latencia permanente, guardando todas sus promesas implícitas y sus secretos. O, para saciar nuestra curiosidad, podemos revelarlas con un procedimiento estándar. O revelarlas de forma heterodoxa, modificando las pautas habituales e introduciendo variantes experimentales. O podemos teñirlas o pintarlas de colores. O dibujar o escribir encima. O podemos partirlas en pedazos y hacer un collage con ellas. O ponerlas en el microondas. O quemarlas y refotografiar sus cenizas. O recubrirlas de emulsión fotográfica y volver a impresionar encima otra imagen latente...<sup>904</sup>.

“Photolatente” representa una reivindicación de la especificidad del proceso fotográfico químico y su importancia a la hora de apuntalar un discurso conceptual, incidiendo en la idea de “revelación”, tan rica en matices y asociaciones. Aun así, se trata de un proceso y una especificidad que, según algunos puntos de vista, “tal vez deberemos considerar arqueológicas en un futuro digital cercano”<sup>905</sup>.

---

<sup>902</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>903</sup> Martín Prada, Juan: El ver... *Op. cit.*, p. 36.

<sup>904</sup> Fontcuberta, Joan: “Editorial”, *PhotoVision*, 31, 2002, p. 6.

<sup>905</sup> *Ibidem*.

#### 4.3.33. Xavier Mulet

Barcelona, 1961. Licenciado en Bellas Artes en 1985, en la especialidad de Fotografía, Cine y Vídeo, por la Universidad de Barcelona. Compagina la realización de su obra personal con la producción, el diseño y el montaje de exposiciones. Entre 2008 y 2011 formó parte del colectivo “AtelieRetaguardia. Heliografía Contemporánea” junto a Israel Ariño, Martí Llorens, Rebecca Mutell y Arcangela Regis. En 2002 llevó a cabo el proyecto “Nadal a Costa da Morte”, basado en el hundimiento del petrolero Prestige, que se mostró en 2004 en el Centre Ateneu Fort Pienc de Barcelona y en la sala de cultura de La Caixa en Vilassar de Dalt. En 2003 y 2004 viaja a Baja California (México) y realiza la serie “El secreto de la forma”, sobre los bosques de cactus y las ballenas grises, con la que participa en Fotoencuentros 05 (Murcia). Su trabajo se ha podido ver también en lugares como las galerías Tagomago y Valid Foto (ambas en Barcelona) o el Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, entre otros, y su obra forma parte de la colección de la Fundación Foto Colectania (Barcelona).

Autor muy interesado en los procesos fotográficos alternativos, en 2011 impartió en Barcelona la conferencia “Fotografía contemporánea con técnicas primitivas. Una visión del siglo XXI con procedimientos del XIX”. Sus exposiciones “45 seg”, “La quarta dimensió” (la cuarta dimensión) y “Jo mateix” (Yo mismo) son una trilogía formada por autorretratos realizados con cámaras estenopéicas, algunas de ellas fabricadas con latas de galletas o de chocolate en polvo, además de otras construidas con madera o cartón. Del mismo modo, también ha trabajado en diversos proyectos sobre el viaje utilizando cámaras panorámicas y realizó las series “La mirada del cíclope” (2001) y “Vulcanus” (1998) con cámaras analógicas de plástico. Una de sus series más recientes es “M. Ardan Project”, una historia de ficción que reconstruye la vida de un misterioso personaje del siglo XIX (Monsieur Ardan), que hipotéticamente fue fotógrafo, botánico, escritor y dibujante. Los supuestos autorretratos de Monsieur Ardan son, en realidad, autorretratos del propio Mulet (fig. 121). Este proyecto fue mostrado en las exposiciones “M. Ardan, gran viatger del segle XIX” (Museu de Ciències Naturals de Barcelona, 2013) y “M. Ardan, gran

viajero del siglo XIX” (Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid, dentro de la sección oficial de PHotoEspaña 2014). Las exposiciones incluyeron muestras botánicas, fósiles y materiales volcánicos, además de fotografías (ambrotipos y ferrotipos en concreto), sobre sus expediciones y retratos de amigos y familiares<sup>906</sup>.



Fig. 121. Xavier Mulet: *M. Ardan*, s. f., ambrotipo, 40 x 50 cm.

---

<sup>906</sup> AGM (Ana González Martín): “Xavier Mulet”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 402.

#### 4.3.34. Isabel Muñoz

Barcelona, 1951. Comienza a estudiar fotografía en el espacio madrileño Photocentro en 1979 y realiza su primera exposición en el Instituto Francés de Madrid en 1986. En 1990 expone en París y comienza su despegue internacional, después de ello, su obra se ha mostrado en varias ocasiones en Les Rencontres d'Arles y en PHotoEspaña, así como en museos y centros de arte de todo el mundo, como el Chrysler Museum of Art (Norfolk, USA, 1992), el Dansmuseet (Estocolomo, Suecia, 2002), la Fototeca Nacional del INAH (Pachuca, México, 2008), el Canal de Isabel II (Madrid, 2010) o el Instituto Valenciano de Arte Moderno (2011), entre otros. Ha conseguido importantes reconocimientos como dos premios World Press Photo (1999 y 2004), el Premio de Fotografía de la Comunidad de Madrid (2006), el Premio PHotoEspaña (2009), la Medalla al Mérito de las Bellas Artes (2009) o el Premio Nacional de Fotografía (2016). Su obra forma parte de colecciones internacionales como la Maison Européenne de la Photographie (París) o el New Museum de Nueva York, entre otras.

Principalmente trabaja en blanco y negro, aunque no solo, y su tema predilecto es indiscutiblemente el ser humano, en el que indaga a través del estudio de las texturas del cuerpo, el movimiento, la danza o la denuncia social<sup>907</sup>. Sus fotografías presentan siempre una cuidada técnica y una gran calidad, fruto del procedimiento de la platinotipia, fetiche para la artista. Muñoz realiza el proceso de forma artesanal, aplicando manualmente una solución al platino. Para poder trabajar con este proceso es necesario proceder con contactos de gran formato, puesto que el positivo quedará del mismo tamaño debido a que su positivado se realiza por contacto (exponiendo el conjunto a la luz bajo una gran prensa de contactos). La imagen luego es revelada y lavada a mano en grandes cubetas (fig. 122). Este proceso le permite obtener matices particulares en las tonalidades de gris que impregnan sus fotografías de un estilo característico y una gran sensualidad<sup>908</sup>, imposibles de conseguir por otros medios.

---

<sup>907</sup> PIH (Pilar Irala Hortal): "Isabel Muñoz", *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 406.

<sup>908</sup> *Ibidem*.





Fig. 122. Isabel Muñoz lavando una de sus copias al platino, 2021.

Muñoz trabaja con el platino, además de por los excepcionales resultados estéticos que produce (comparables con su gran durabilidad), por el interés de la artista por mantener una relación con el soporte físico de la fotografía:

Yo soy una persona que necesito tocar. Necesito tocar con las manos y necesito tocar con los ojos, porque tiene también esa parte artesanal. Y elijo el platino, porque tiene una gradación de grises y de negros, porque nunca dos copias son iguales. Entonces, yo pensé: Si tú puedes añadir el papel de acuarela a tus imágenes, la sensualidad de ese papel, la sensualidad de esa piel estaría en esas imágenes<sup>909</sup>.

Su interés por continuar con la platinotipia queda patente también en que tradicionalmente ha trabajado con una cámara Hasselblad analógica y, a pesar de que ahora lo hace con digital, imprime el negativo y hace el proceso químico al platino<sup>910</sup>.

---

<sup>909</sup> Isabel Muñoz citada en Radio Televisión Española: “Detrás del instante”, *Radio Televisión Española*, 12 de mayo de 2021. Recuperado de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/detras-del-instante/isabel-munoz/5894639/> (última consulta: 6 de julio de 2021).

<sup>910</sup> Castro Prieto, Juan Manuel: Entrevista... *op. cit.*

#### 4.3.35. José Luis Pajares

Ávila, 1956. Licenciado y Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y Profesor Titular de la Facultad de Bellas Artes de Salamanca. Entre otros galardones, ha recibido el Premio Internacional del Jurado en la XIX Bienal de Alejandría (1996) o la Medalla de Oro de la VIII Bienal Internacional de El Cairo (2001). Ha realizado exposiciones en galerías como Teresa Cuadrado (Valladolid, 2002), Raquel Ponce (Madrid, 2003) o Vértice (Oviedo, 2005) y ha mostrado su obra en ferias como Estampa (2003) o ArteSantander (2002) y en Centros de Arte como el Domus Artium 2002 (DA2) de Salamanca (dentro del Festival Internacional de las Artes de Castilla y León 2013).

El proyecto “Todo es Verdad, Todo es Mentira” fue mostrado en distintas salas de Castilla y León durante los años 1999 y 2000; inició su itinerancia en la Iglesia del Monasterio del Prado (Valladolid) y culminó en la Iglesia de San Francisco (Ávila). La muestra incluye muchas obras de gran formato: predominan filtros industriales utilizados a modo de lienzos sin bastidor, pintados o impresos con imágenes del cuerpo humano. Estos filtros se muestran extendidos sobre los muros o el suelo a modo de alfombras. Otras piezas emplean láser, *displays* de realidad virtual en 3D y cabinas de acero con pantallas de cristal líquido en las que aparecen referencias visuales y reflexiones extraídas de “El Libro del Desasosiego” de F. Pessoa<sup>911</sup>.

La exposición, producida por la Junta de Castilla y León, fue concebida como una instalación global, en la que se plantea al espectador la reflexión acerca de qué es lo que representa cada uno de nosotros para los demás. El itinerario de la instalación afronta no solamente lo paradójico de las relaciones con los demás, sino también las aparentes contradicciones con uno mismo. La exposición contó con dos grandes proyecciones infográficas generadas por dos potentes proyectores, cuyos haces de luz recorren los dos ejes principales de la nave central: la primera recorre 55 metros desde los pies de la iglesia hasta la cabecera del altar, la segunda asciende 20 metros desde el

---

<sup>911</sup> Pajares, José Luis: “Todo es Verdad, Todo es Mentira”, *José Luis Pajares* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.pajares.com/expo-todo-es-verdad-todo-es-mentira> (última consulta: 17 de julio de 2021).



suelo del crucero hasta una pantalla circular de 8 metros de diámetro situada en la cúpula. Los dos haces de luz se interceptan en el crucero, para dar lugar a composiciones faciales infográficas que se alternan sucesivamente con grandes diapositivas de cristal. Con estas proyecciones se pretende recuperar idealmente los dos espacios principales del templo antiguamente reservados al trabajo de los pintores y artistas: la cúpula y la cabecera de la iglesia, hoy vacíos, pero destinados a pinturas alegóricas y celestes que, al igual que los proyectados ahora, contemplan al espectador sin dejarse ver enteramente ocultándose tras sus manos (fig. 123). Como clausura de la exposición itinerante se encontró en la iglesia de San Francisco en Ávila un escenario que reunía unas condiciones de espacio similares a las del Monasterio del Prado de Valladolid, donde comenzó un año antes esta muestra itinerante. Abandonada durante siglos, la iglesia fue acondicionada por primera vez para esta exposición. Para esta muestra el artista realizó varias obras nuevas. Se abrió al público en septiembre del 2000 y fue prorrogada en tres ocasiones, alcanzando 11.000 visitantes<sup>912</sup>.



Fig. 123. Vista de la exposición *Todo es Verdad, Todo es Mentira*, Iglesia de San Francisco (Ávila), 2000.

---

<sup>912</sup> *Ibidem*.

Artista interdisciplinar, uno de los planteamientos más interesantes de José Luis Pajares es la multiplicidad de procedimientos que abarca con su obra:

La producción artística de Pajares no es indiferente al arte de crisis de la segunda mitad del siglo XX; más bien al contrario, su obra es sensible y a la vez vulnerable a todas las formas de expresión que convulsionan el arte del presente<sup>913</sup>.

Esto supone que en su trabajo se entremezclen con naturalidad pigmentos y proyecciones, emulsión fotográfica y pantallas de cristal líquido. Esto ocurre, además, mientras sus inquietudes estéticas permanecen inquebrantables: los reflejos y las miradas, con todo lo que muestran y todo lo que ocultan: “ninguna especie animal tiene la expresión del rostro humano (...). Las cosas que sugieren elementos tan simples como los ojos. El ojo es sólo un punto, pero a la vez un mundo o muchos mundos”<sup>914</sup>. En el juego de espejos en el que se transforman las exposiciones de Pajares se impone también la reflexión sobre la percepción, la de la propia obra de arte y la que subyace detrás: cómo percibimos a los demás y cómo ellos nos perciben a nosotros. La persistencia de estos intereses, ya presentes en “Todo es Verdad, Todo es Mentira”, quedó patente en proyectos posteriores como “Reflex” (2002-2005) o “nos.otros” (2004-2005). Del mismo modo, se suceden los trabajos en los que se vale una y otra vez de los mismos soportes y de los mismos procedimientos. En cuanto a estos últimos podemos citar las proyecciones o la emulsión fotográfica líquida, de entre los primeros destacamos el filtro industrial (no confundir con el fieltro) o el metal:

Las imágenes y sus reflejos especulares ofrecen una enorme cantidad de posibilidades plásticas que han sido larga e interesantemente investigadas por los artistas a lo largo del tiempo, (...) pero lo sorprendente es que este filón del barroco pueda seguir dando frutos en la época de la tecnología electrónica cuando, como hace Pajares, se procede a la colocación eficaz de una superficie reflectante junto a una imagen. Sin embargo, la sorpresa que provocan estas obras no se halla en el

---

<sup>913</sup> Gras Balaguer, Menene: “La pregunta del arte”, en José Luis Pajares, *Todo es verdad, todo es mentira* (catálogo exposición), Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, p. 24.

<sup>914</sup> José Luis Pajares citado en *Ibidem*, p. 25.

reflejo sino en la sencillez con la que el artista consigue generar trampantojos tan sobrios como contundentes<sup>915</sup>.

Las planchas de metal tienen una doble finalidad en la obra de Pajares, como superficie especular y como soporte fotográfico. De hecho, la emulsión fotográfica sobre metal es quizá su medio fotográfico predilecto; nunca usa el papel, aunque sí otros materiales como fibra de vidrio (fig. 124). Esto provoca que sea el propio artista el que deba procesar las imágenes, supervisando todo el proceso<sup>916</sup>.

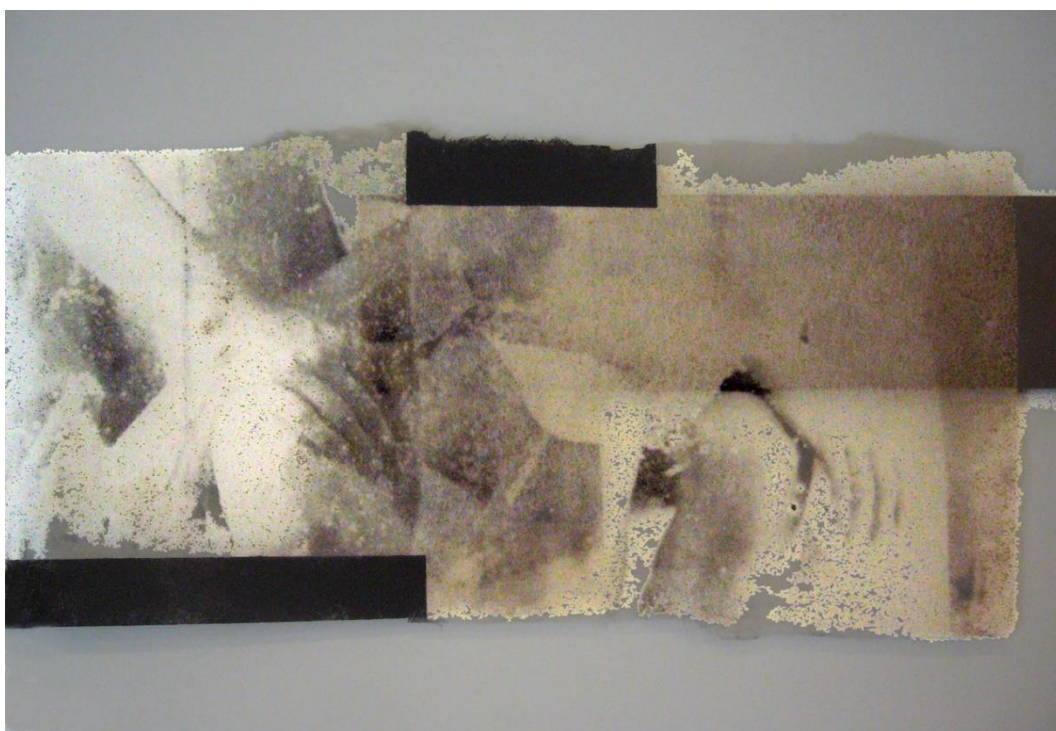


Fig. 124. José Luis Pajares: *Todo es nosotros*, 2005, emulsión fotográfica y pigmento sobre fibra de vidrio y acero, 40 x 133 cm.

Pero, esto no supone un problema, más bien al contrario, le sirve al artista para otorgar a sus fotografías un aspecto pictórico (fig. 125) y para conseguir resultados distintos e imprevistos en cada positivado, dotando a sus obras únicas de un aura impropio del medio fotográfico:

---

<sup>915</sup> Maderuelo, Javier: “Miradas reflejadas”, *Babelia* (en línea), 22 de octubre de 2003. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2003/10/25/babelia/1067036779\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/10/25/babelia/1067036779_850215.html) (última consulta: 31 de mayo de 2021).

<sup>916</sup> Pajares, José Luis: Entrevista personal, 1 de junio de 2021.

Me interesa investigar las posibilidades de la fotografía analógica aplicando emulsiones sobre distintos soportes, aluminio, fibra de vidrio, filtros. Estos procedimientos tienen resultados semejantes a los pictóricos, que convierten la fotografía en una técnica híbrida. Los procesos en la fotografía química son muy diferentes en cada una de las obras que realizo, algo que no ofrece la digital, tan mecánica como precisa. Con emulsiones los resultados en el laboratorio, aunque emplee el mismo cliché, son imprevisibles. En mi caso por los pasos que llevo a cabo en cada pieza son una sorpresa por descubrir, nada es seguro, de modo que, aun cuando algunas pruebas acaben malogradas durante el revelado, los resultados ofrecen resultados sorprendentes, en la línea de lo que me interesa que aparezca en las piezas<sup>917</sup>.



Fig. 125. José Luis Pajares: *Cruzando los días*, 1999, emulsión fotográfica sobre aluminio, 30 x 32 cm.

---

<sup>917</sup> *Ibidem*.

#### 4.3.36. Cristina R. Vecino

Valladolid, 1984. Licenciada en Comunicación Audiovisual, compaginó sus estudios con becas en medios de comunicación de televisión y prensa. En 2008 realizó un Máster en Edición y Postproducción de Vídeo en la Escuela Trazos de Madrid y en 2012 cursó el Taller de Realización de Documentales en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba). En 2013 abre El Carrusel-Taller de Fotografía, un espacio dedicado en exclusiva a la fotografía en la ciudad de Valladolid y que gestiona desde entonces junto con el fotógrafo Ricardo Suárez, realizando tareas de gestión cultural y comisariado en torno a la fotografía.

Como autora, Cristina R. Vecino trabaja tanto con fotografía química como con digital. Pudimos ver una muestra de su trabajo analógico en la exposición “Memoria construida” (Galería Javier Silva, Valladolid, 2016), un diálogo entre Cristina R. Vecino y María Tinaut en la que las artistas trabajaron sobre el concepto de memoria (y su proceso de construcción), entendiendo esta como algo fragmentado, con errores y vacíos que nos resulta difícil llenar (fig. 126). En la citada muestra incluyó obras de las series “Error” y “Construcción”, las fotografías de “Error”, están realizada con una cámara analógica defectuosa (heredada de su padre), lo que provocó que se velaran algunas partes del negativo, siendo visibles, por lo tanto, solo algunas partes de las imágenes. La serie “Construcción”, en cambio, parte de tomar fotografías tratando el carrete como una superficie sobre la que desarrollar una única imagen longitudinal en lugar de un conjunto de 24 o 36 fotografías, es decir, aquí la artista no respetó la distribución estándar que generan las cámaras por defecto al pasar la película, superponiendo parcialmente unas fotografías sobre otras o, por el contrario, dejando espacios vacíos entre tomas. La superposición de fotografías es algo que se encuentra también presente en “Error” (otro de los defectos de la cámara), y este hecho, unido a que las fotografías están tomadas en distintas localizaciones durante un periodo de tiempo amplio, hace que sean en cierta medida imágenes descontextualizadas.





Fig. 126. Vista de la exposición *Memoria construida* (Galería Javier Silva, Valladolid, 2016).

Las series “Error” (fig. 127) y “Construcción” son las dos partes que forman el proyecto “Memoria construida”, la propia autora dice que “son los mismos carretes, pero lo quise dividir así: el error de memoria, de cómo recordamos, con errores, y la construcción que hacemos en base a esos errores”<sup>918</sup>. Cristina R. Vecino nos relata de la siguiente forma la relación entre el proyecto “Memoria construida” y el soporte fotoquímico:

Todo esto va en función a lo que entiendo sobre la forma de recordar, la memoria en sí, que construye a partir de errores y vacíos. Yo, la experiencia que tuve con aquellos negativos es que no sabía dónde había tomado esas fotos, porque en analógico, que es lo que a mí me llama mucho la atención, es que aparte de que solo tiras a lo mejor una foto, no tienes los metadatos, toda la información o la clasificación que tienes en carpetas en digital, que pones el lugar, sabes la hora, sabes la fecha, sabes todo. En analógico no, entonces yo, a lo largo de, pues, a lo mejor, cinco años que estuve tirando en analógico, de repente me encontré con una retahíla de cosas perdidas en toda la tira del carrete que no sabía ubicar, que

---

<sup>918</sup> R. Vecino, Cristina: Entrevista personal, 20 de mayo de 2021.

estaba completamente aislado de todo. A mí eso es lo que me pareció bonito del analógico y del proyecto en sí, como pequeños recuerdos que tienes en la memoria<sup>919</sup>.

De esta forma, Cristina R. Vecino establece una relación entre la memoria y la fotografía química, pero no tanto como una disciplina de archivo, sino como un ejercicio de registro imperfecto, pero poético. Del mismo modo, vemos cómo la autora:

Despliega ante sí un archivo sin referencia temporal clara, que pone en evidencia una especie de documentación del olvido, de representación del vacío. La presencia del error asume un papel narrativo fundamental, velando información, desenfocando el recuerdo, evocando sensaciones discontinuas. Lo ausente cobra fisicidad mediante un ejercicio de recuperación donde las imágenes se encadenan y solapan como fogonazos vitales. La sucesión aleatoria que proporciona la película del negativo se desvincula de la memoria factual para dar forma a nuevas ensoñaciones desde la mirada presente de la autora<sup>920</sup>.

La artista (que, recordemos, trabaja tanto en analógico como en digital), al preguntarle qué es lo que le proporciona la fotografía química que no le ofrece la tecnología digital, responde:

Hay algo ahí con mucha más magia, te lo piensas más, estás más en el momento presente, tienes más consciencia de estar tomando esa fotografía, aunque en digital también, pero como la puedes ver, puedes repetir... En analógico estás como más consciente, más presente, porque claro, dices 'no quiero echar un carrete entero', tiras una y la piensas, la repiensas y estás con todos tus sentidos en ese momento. Y aparte, las texturas que te ofrece analógico... en digital son brutales, ahora hay mil cosas de retoque en RAW, el ruido y tal, pero hay algo que no acaba siendo igual. Es como la música un

---

<sup>919</sup> *Ibidem*.

<sup>920</sup> Gil, Ignacio: "Ficciones reveladas", en María Tinaut + Cristina R. Vecino, *Memoria construida* (catálogo exposición), Valladolid, Galería Javier Silva, 2016, p. 3. Publicación disponible en <http://www.galeriajaviersilva.com/Proyectos/Dialogos/MemoriaConstruida/MemoriaConstruida.htm> (última consulta: 4 de julio de 2021).

poco ¿no? En digital tienes una calidad brutal, pero el sonido que tienen las cosas en un vinilo es diferente. Entonces, en fotografía a mí me pasa igual, hay algo que no se va a reproducir. También trabajo con fotos encontradas y que compro por internet, antiguas y demás, y tienen algo que en digital no aparece<sup>921</sup>.

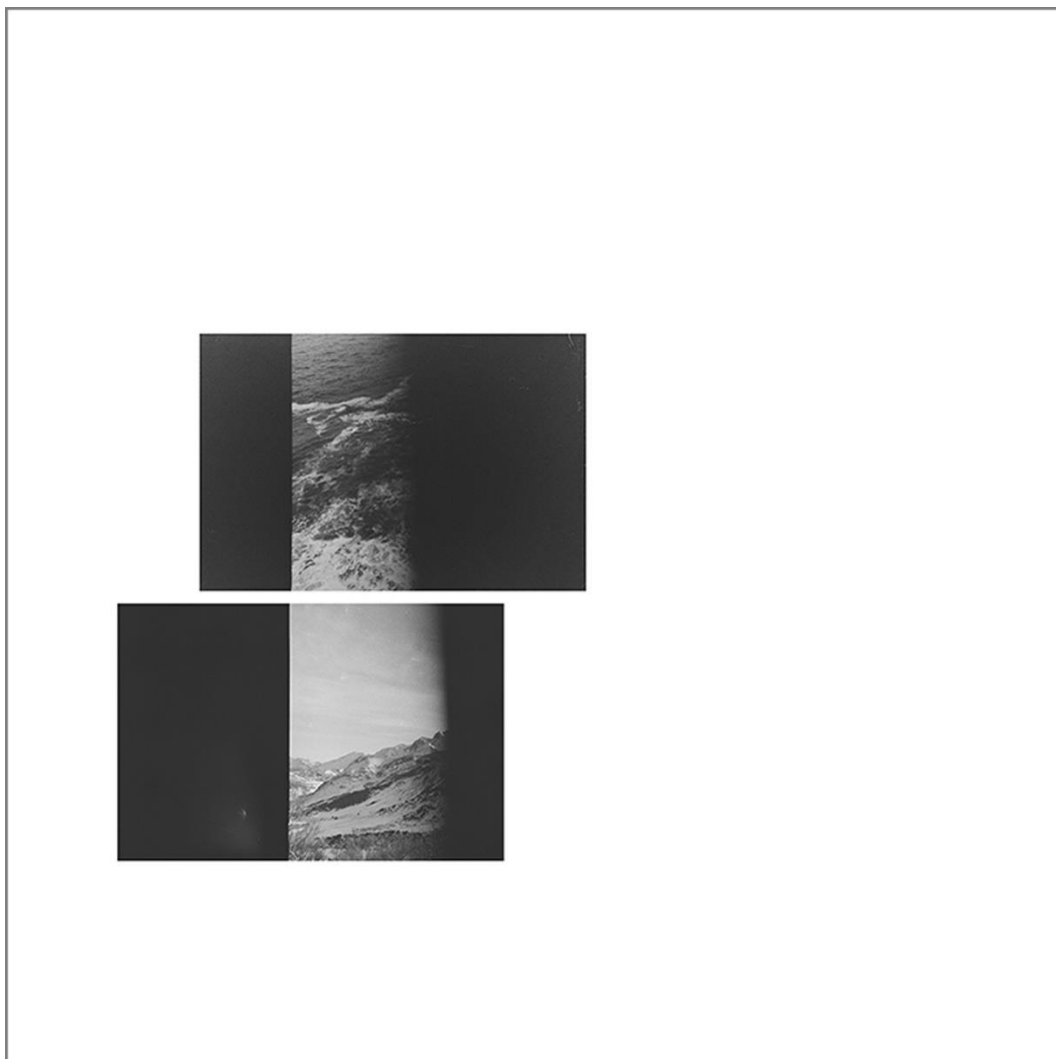


Fig. 127. Cristina R. Vecino: *Error #15 + Error #16*, 2016, impresión digital de negativo analógico sobre papel Hahnemühle Photo Rag 308 g. 100% Cotton White + cristal, 30 x 30 cm. (conjunto; imágenes 11 x 7 cm. c/u). Edición de 3 ejemplares.

---

<sup>921</sup> R. Vecino, Cristina: Entrevista... *op. cit.*



#### 4.3.37. Aleydis Rispa

Sort (Lleida), 1964. Licenciada en Bellas Artes en la especialidad de Imagen por la Universidad de Barcelona en 1988. Compagina su actividad artística con la docencia: ha sido profesora de Fotografía de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, en las escuelas Idep y Groc y actualmente en la Escuela de Arte y Superior de Diseño Serra i Abella de L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona). Ha realizado exposiciones como “Frozen Fishfood” (galería Esther Montoriol, Barcelona, 2012), “Prótesis” (galería Spectrum Sotos, Zaragoza, 2001), “Objetos, artefactos y ruedas” (Universidad de Salamanca, 1996), “Fotogramas” (galería Visor, Valencia, 1991) o “Clépsidra” (Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1990). En 2014 fue Finalista del Premi de Fotografia Fundació Vila Casas y con anterioridad ha recibido galardones como el Premio Foto Joven en la II Biennial de Fotografía Fundació Caixa de Barcelona, un Accésit en la VI Mostra de Fotografia Jove Generalitat de Catalunya y una ayuda para jóvenes creadores del Instituto de la Juventud (Madrid). Su obra forma parte de colecciones como las del Museo Nacional de Artes de Cataluña (Barcelona), el Círculo de Bellas Artes (Madrid), la Fundació Vila Casas (Barcelona), la Fundación Arte y Tecnología (Madrid) o la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid).

Aleydis Rispa es una fotógrafa experimental especializada en fotograma y quimigrama:

Al estilo de los fotógrafos de las vanguardias de principios del siglo xx, realiza fotogramas en los que impresiona por contacto diversas formas en el soporte emulsionado. Sirviéndose de la técnica del quimigrama, obtiene manchas, veladuras y formas abstractas durante el revelado de sus imágenes que inciden en el resultado artístico final. Al no emplear la perspectiva geométrica tradicional, el espacio queda reducido a un único plano del que, no obstante, no desaparece la profundidad en la imagen. Una de las temáticas más recurrentes en la obra de Rispa es el mar, su contaminación y el efecto sobre los ecosistemas marinos<sup>922</sup>.

---

<sup>922</sup> RA (Rocío Alés): “Aleydis Rispa”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 497.

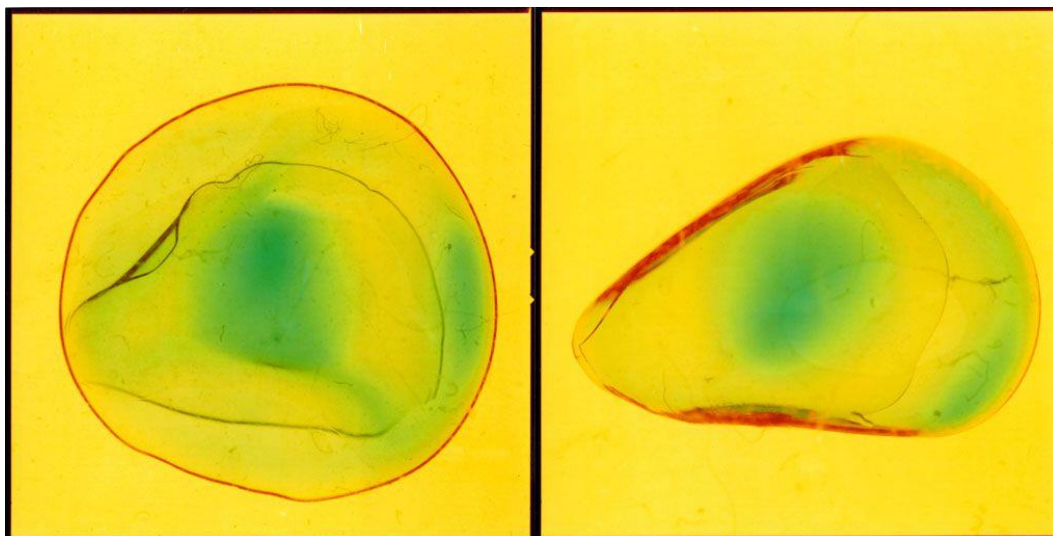


Fig. 128. Aleydis Rispa: *CL – 140302*, 2002, Fotograma, copia color, 50 x 100 cm.

En la década de los noventa trabajó, con cámara y en blanco y negro, en series como “Objetos, Artefactos y Ruedas” (1991-1994), en la que retrataba “detritus industriales” con cierta influencia de Bernd y Hilla Becher<sup>923</sup>. Ya en el nuevo siglo, comienza a experimentar con el color, como por ejemplo en la serie “CL (contact lens)” (2000-2002) -Fig. 128-. Este proyecto está formado por fotogramas de lentillas sobre negativo que después son positivados en gran formato y en color. El título de la serie nos remite a lentes de contacto de usar y tirar, presentadas aquí como formas aleatorias sobre campos de color que guardan cierta similitud con dos ojos. El origen parece encontrarse en la infancia de la propia Aleydis Rispa y unos problemas de visión que sufrió entonces<sup>924</sup>.

La artista también ha trabajado con cianotipia en los proyectos “Le grand bleu” (2013-2015), “Flora” (2015-2018) o “El séptimo continente” (2016-2019), todos ellos compuestos por fotogramas. En la serie “Las Extinciones” (2012-2013) recurre también al fotograma, aunque esta vez con gelatina de plata, y lo hace para reivindicar la imagen química, ya que utiliza este medio para “hablarnos de la

---

<sup>923</sup> Pardo, Rebeca: “Aleydis Rispa: la fotografía sin cámara de apocalipsis, bestiarios, caos y extinciones...”, *En la retaguardia: imagen, identidad y memoria* (en línea), 25 de marzo de 2014. Recuperado de <https://rebecapardo.wordpress.com/2014/03/25/aleydis-rispa-la-fotografia-sin-camara-de-apocalipsis-bestiarios-caos-y-extinciones/> (última consulta: 7 de julio de 2021).

<sup>924</sup> *Ibidem*.

extinción del mundo tal y como lo hemos conocido”<sup>925</sup>, en referencia al mundo de la fotografía y los cambios producidos por la tecnología digital.



Fig. 129. Aleydis Rispa: *FILM 03*, 2012-2013, fotograma, gelatina de plata, 50 x 60 cm.

En resumen, del trabajo de Aleydis Rispa podemos decir lo que opinaba Vilém: Flusser de los/as fotógrafos/as experimentales, aquellos/as que dedican:

un esfuerzo consciente a la producción de información imprevista, es decir, a sacar del aparato y representar en imagen algo que no está en el programa. Saben que juegan contra el aparato. Sin embargo, ni siquiera ellos son conscientes de la envergadura de su actividad: no saben que están intentando resolver la cuestión de la libertad en el contexto de los aparatos en general<sup>926</sup>.

---

<sup>925</sup> Ibidem.

<sup>926</sup> Flusser, Vilém: *Una filosofía ... Op. cit.*, p. 77.

#### 4.3.38. Alfredo Rodríguez

Madrid, 1976. Se ha formado en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y en grabado y técnicas de estampación en la Escuela de Arte 10, ambas en Madrid. Está representado por la galería madrileña Espacio Valverde, en la que ha realizado varias exposiciones (2009, 2013, 2016, 2018, 2020) y con la que ha participado en ferias como ARCO, JustMad, ArteSantander o PINTA NY (New York, USA). Su obra también ha podido verse en el certamen “Generaciones” de Caja Madrid o en el Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, Madrid) y se encuentra en la colección de la Fundación Montemadrid (anteriormente Obra Social Caja Madrid). Alfredo Rodríguez es un artista multidisciplinar que aborda la creación fotográfica de una manera abierta y heterodoxa. A pesar de que la fotografía es su principal medio de expresión, la forma que tiene el artista de presentar sus trabajos hace que su obra fotográfica se torne en esculturas (fig. 130) e incluso instalaciones. El propio autor define su trabajo en estos términos:

Mi trabajo gira en torno a la fotografía y sus procesos, siempre hay un análisis de las ideas y singularidades que la caracterizan más allá de la idea de imagen fotográfica. A un nivel técnico, trato de dotar de una historia física a las obras mediante el intercalado de múltiples posibilidades entre la obtención de una imagen y el resultado final en forma de objeto<sup>927</sup>.

También ha explicado lo que entiende por fotografía y por imagen:

Para mi la fotografía tiene una presencia física, una imagen no tiene porqué tenerla, pienso que hoy en día la imagen puede ser algo provisional, tiene que ver más con la idea, es extremadamente portátil y también fungible. Una imagen puede cambiar de soporte, una fotografía es dependencia mutua entre imagen y soporte a través de un proceso que se ha detenido<sup>928</sup>.

---

<sup>927</sup> Rodríguez, Alfredo: “Alfredo Rodríguez”, *Archivo de Creadores*, 2015. Recuperado de <http://www.archivodecreadores.es/creadores/alfredo-rodriguez-2015> (última consulta: 7 de julio de 2021).

<sup>928</sup> Alfredo Rodríguez citado en García García, Óscar: “Entrevista a Alfredo Rodríguez”, *Plataforma de Arte Contemporáneo* (en línea), 27 de abril de 2012. Recuperado de



Fig. 130. Alfredo Rodríguez: *Bodybuilding*, 2018, emulsión fotográfica sobre cristal, sin datos de la medida.

---

<https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-alfredo-rodriguez/>

(última

consulta: 7 de julio de 2021).

Tal y como estamos empezando a ver, Rodríguez es un creador muy interesado en los materiales y los procesos:

Mi trabajo está muy marcado por ideas que atañen a la práctica fotográfica y que tienen que ver con la presencia del cuerpo y con el tiempo. Me interesa cómo la fotografía hace presente asuntos del pasado materializados en el ahora, la idea de cómo una fotografía siempre se refiere a algo que ha sido pero que a la vez está siendo en el momento en que se la observa, las dos cosas a la vez. Aunque mis trabajos siempre terminan derivando a favor del objeto y de las consecuencias más físico-químicas del proceso fotográfico, esa dualidad barthesiana que hay en la imagen fotográfica siempre me persigue<sup>929</sup>.

Del mismo modo, al trabajar principalmente con el medio fotográfico, también se muestra muy interesado en

La luz y las sustancias o superficies que se transforman al recibir la luz. No es lo mismo desarrollar una idea en la oscuridad que bajo una luz tenue o a pleno Sol, creo que todo se ve condicionado por acción de la luz<sup>930</sup>.

Como ya hemos mencionado, Alfredo Rodríguez es un artista heterodoxo y con la mente abierta, en cuya obra se entremezclan con naturalidad procesos de los siglos XIX, XX y XXI (cianotipia, holografía, emulsión fotográfica, fotocopias, transferencias, impresión digital):

Son dos caminos opuestos, uno hacia el pasado y otro hacia el futuro, parece que en ello hay algo de melancolía y algo de esperanza, creo que estas dos palabras son muy importantes cuando uno trabaja en materializar algo en “el ahora”, o por lo menos lo son para mí. (...) son un ir y venir entre los extremos. Es en esa línea donde me quiero mantener, el eludir la norma, no sólo por el placer de hacerlo, sino porque el carácter de mi trabajo me lo pide, eludir la norma fotográfica, no ser dogmático, poder libremente trabajar con una imagen como si fuese un icono o un símbolo y poder también trabajar con grupos de imágenes como si fuesen papel

---

<sup>929</sup> Rodríguez, Alfredo: *Op. cit.*

<sup>930</sup> *Ibidem.*

tapiz. Me gusta pensar en la imagen como un material más y en la fotografía como el resultado de un trabajo<sup>931</sup>.



Fig. 131. Vista de la exposición *Bodybuilding* de Alfredo Rodríguez en la galería Espacio Valverde (Madrid, 2018).

Resulta muy significativo el posicionamiento de este artista respecto al medio fotográfico por varios motivos, por la hibridación sin prejuicios de procedimientos fotográficos y porque incide en la libertad del autor como factor determinante para dominar los mecanismos del medio fotográfico:

En mi opinión, la fotografía en si misma es un proceso marcado en apariencia por rígidos mecanismos técnicos y conceptuales, pero tampoco es así, es así si tú quieres. Por ejemplo, mi trabajo es bastante heterodoxo, uso habitualmente procesos fotográficos del s. XIX, pero también impresiones digitales, fotocopias, transferencias, etc., me interesa también mucho el acto de la toma de una imagen, con cámaras muy diversas, scanner, la exposición directa de material fotosensible... En fotografía desde que se hace una toma o se tiene una idea, hasta

---

<sup>931</sup> Alfredo Rodríguez citado en García García, Óscar: *Op. cit.*

que se obtiene un objeto que uno decide que es su obra, intervienen tantos procesos y factores como se quiera, los hay más estrictos y más distendidos, hay procesos aditivos y procesos en los que se sustrae material, ganancia y pérdida, puede darse por concluido cuando uno lo determine. Esencialmente en mi trabajo la fotografía no es la imagen captada con una máquina fotográfica, sino el objeto que contiene una imagen que proviene de la fijación de la luz con cualquiera de los medios que uno se proponga. Puede ser algo muy simple o muy complejo, algo cargado de gestos o algo desprovisto de ellos, algo manual o algo hecho por máquinas, todo objeto cuenta una historia, y en mi apreciación de la fotografía esa historia se funde con la de la imagen<sup>932</sup>.

Como ya ha insinuado al diferenciar entre imagen y fotografía, el artista otorga una importancia capital a la relación entre esta última y el objeto. Además, esta idea es su posicionamiento ante el caudal incesante de imágenes digitales en el que nos encontramos inmersos en el momento presente:

Poseemos y generamos archivos ingentes de imágenes, que además volcamos a nuestros ordenadores, a la web, a las redes sociales... Personalmente no veo posibilidad de fijar todo esto en su totalidad, porque mi mente rechaza tanto caos. Para mi el arte es fijación, son objetos reales, que se sitúan más allá de la veracidad, la fotografía es un medio más para producir estos objetos. La sobre-acumulación, la llegada continua y masiva de nuevas imágenes que sustituyen a las anteriores, lleva a plantearse qué es la fotografía. Hablar de imagen para hablar de fotografía me resulta una forma muy escueta de hacerlo, muy limitada<sup>933</sup>.

En resumen, estamos ante un creador inquieto, que todavía tiene mucho que ofrecer:

ahora estoy haciendo, mediante mi trabajo, nuevos descubrimientos sobre aspectos técnicos de algunos procesos químicos fotográficos que ya había aprendido y se suponían inamovibles desde hace más de 100 años... (...) Uno va tirando de hilos y al final se encuentra cosas, las historias son siempre la fachada de algo mucho más gordo<sup>934</sup>.

---

<sup>932</sup> *Ibidem.*

<sup>933</sup> *Ibidem.*

<sup>934</sup> *Ibidem.*



#### 4.3.39. Txema Salvans

Barcelona, 1971. Aunque se formó como biólogo, empezó muy pronto a interesarse por la fotografía, publicando sus primeros reportajes a finales de la década de 1980. Desde entonces compagina su trabajo fotográfico con la docencia en diferentes espacios académicos como la Universidad Pompeu Fabra, las escuelas IDEP y Gris Art (todas en Barcelona) y en Efti (Madrid). Ha sido becado por el New York Institute of Photography, ha recibido el Premio PHotoEspaña 2005 al mejor libro de fotografía del año por “Nice to Meet You” (fig. 132) y ha ganado el concurso de fotolibro de la editorial RM 2012 con “The Waiting Game”. Se trata de un autor que se mueve dentro de lo que podríamos denominar fotografía documental, oscilando entre la colaboración con medios impresos (“El País Semanal”, el “Magazine” de “La Vanguardia” o “El Dominical” de “El Periódico de Cataluña”, entre otros) y las exposiciones. En lo referente a esta última faceta, podemos destacar las muestras que ha realizado en Centro-Centro (Madrid, 2012), en la Pinacoteca Nazinale de Bologna (2012) y en el Museum für Photographie de Braunschweig (Alemania, 2016).

Su interés principal, como autor, es hacer un retrato de la sociedad española a través de la indagación en su vida cotidiana, con especial atención al tiempo libre y los momentos de ocio. Aunque sus motivaciones no hayan cambiado excesivamente a lo largo de su trayectoria, lo que si ha ido modificando el autor con el paso del tiempo son sus herramientas:

Experimenta con diferentes formatos de cámara: *Nice to Meet You* recoge la primera etapa en 35 mm, con fotos encuadradas cercanas a Eugène Richard y Cartier-Bresson. Después trabaja el litoral mediterráneo en medio formato, en el que toma cierta distancia, tanto física como emocional, hasta llegar a la época actual en que utiliza el gran formato, retratando escenarios en los que la figura humana confiere un impacto trágico<sup>935</sup>.

---

<sup>935</sup> PIH (Pilar Irala Hortal): “Txema Salvans”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.p. 525.

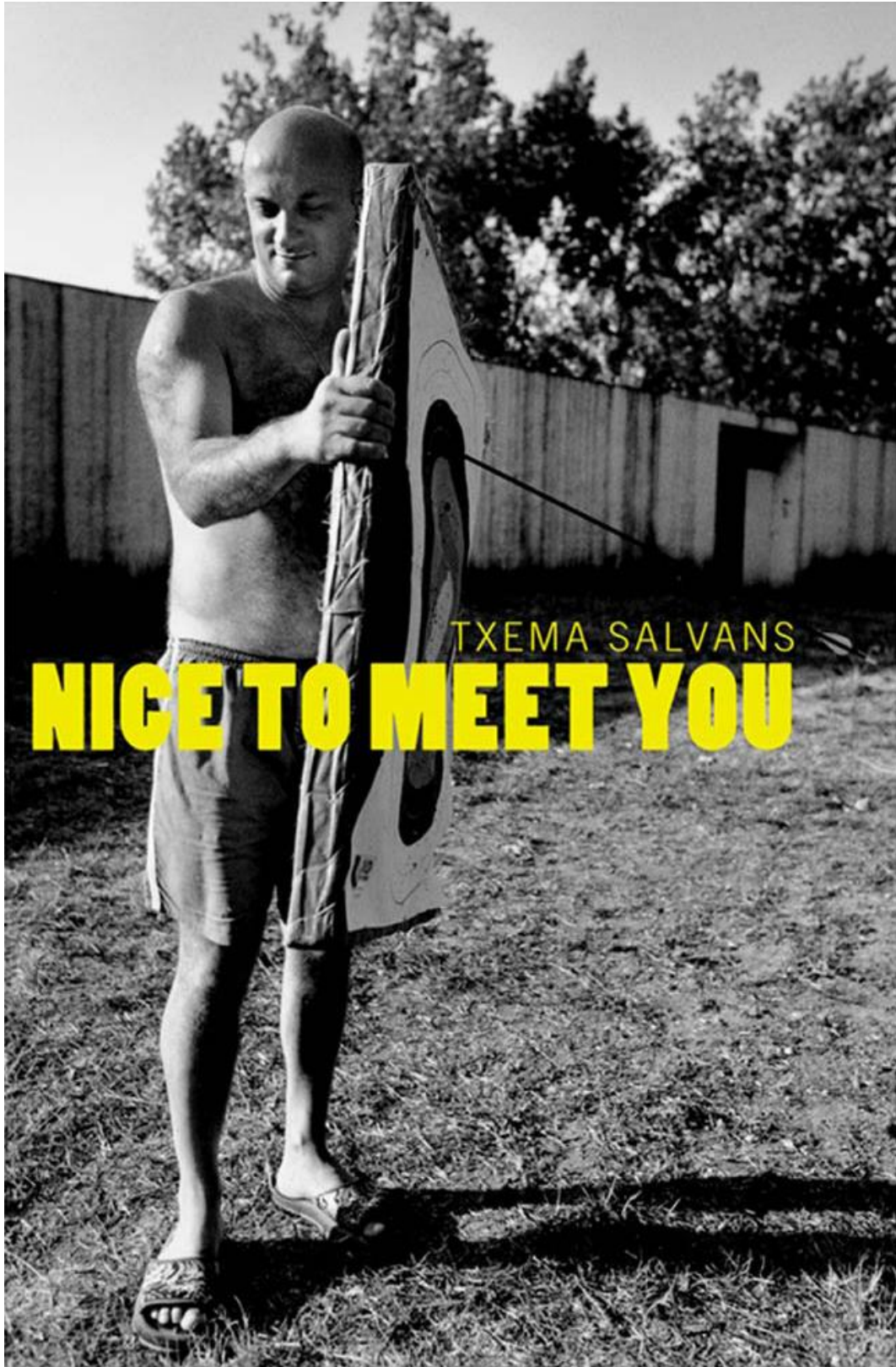


Fig. 132. Portada del libro *Nice to Meet You*, de Txema Salvans (Actar, 2004).

No obstante, estos cambios de cámaras y de formatos se han movido siempre dentro de la fotografía química:

Todo mi trabajo personal lo hago en negativo. Quién mire qué calidad es mejor si el digital o el negativo, no ha entendido nada de fotografía. Disparar en analógico te obliga a trabajar de una manera distinta al digital. Yo vengo del analógico y esa forma de trabajar tiene unas limitaciones que hacen que mi fotografía sea como es. No te digo que no acabe trabajando en digital, que seguramente lo haga, pero será porque yo lo he decidido. En mi trabajo personal, trabajo a barbecho, como los campos que tienen que descansar. Durante el invierno no hago nada y cuando empieza el buen tiempo me activo y hago mis salidas. Mi trabajo es cansado. Busco situaciones algo cutres, que tengo que encontrar y eso requiere tiempo. Puedo salir un viernes a Algeciras y regresar a Barcelona el martes. Voy parando por toda la costa, durmiendo en la carretera, que me encanta, pero no es glamuroso... Tengo mucha disciplina de trabajo<sup>936</sup>.

El mantenerse fiel a la fotografía química se debe a que encaja, a la perfección, con la forma de plantear los proyectos que tiene el autor: “Me gustan los proyectos largos. Estimulan mi intuición. Trabajo en analógico, de forma que es durante el visionado cuando más decisiones tomo y voy encontrado esa imagen que quiero potenciar”<sup>937</sup>. Como ya ha mencionado el propio Salvans, trabaja con fotografía química no por un tema de calidad sino de concepto:

El hecho de trabajar con una cámara de placas, que conlleva toda una liturgia que nunca te va a permitir atrapar ese momento decisivo, hace que tu trabajo tenga una unidad concreta y hace que mis imágenes sean más reflexivas. El momento decisivo para mí es el momento de la espera<sup>938</sup>.

---

<sup>936</sup> Txema Salvans citado en Doladé, Sergi: “Txema Salvans, un humanista sin prisa ni espera”, *Metal Magazine* (en línea), 12 de enero de 2015. Recuperado de <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/txema-salvans-un-humanista-sin-prisa-ni-espera-sergi-dolade> (última consulta: 7 de julio de 2021).

<sup>937</sup> Txema Salvans citado en Crespo MacLennan, Gloria: “Txema Salvans, la felicidad son momentos”, *El País* (en línea), 15 de mayo de 2020. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2020/05/14/babelia/1589447015\\_462545.html](https://elpais.com/cultura/2020/05/14/babelia/1589447015_462545.html) (última consulta: 7 de julio de 2021).

<sup>938</sup> Txema Salvans citado en Crespo MacLennan, Gloria: “Txema Salvans: 'Somos libres de elegir qué hacemos pero no qué deseamos'”, *El País* (en línea), 21 de septiembre de 2018. Recuperado de



Fig. 133. Roberto Ruiz: Hojas de contactos de Txema Salvans, 2015.

Por último, mostramos a continuación la opinión del autor sobre la fotografía química y la digital:

Creo que obviamente se van a abrir muchas ventanas, pero creo que la fotografía tal como la entiendo yo, con esa limitación analógica que es lo que le da su valor, siempre va a tener su público. Puedo disfrutar de algo hecho con la más alta tecnología o algo sencillo hecho cámara en mano. Todo va a depender de la calidad del producto, independientemente del formato. Si las cosas están bien hechas van a acabar de alguna manera resonando. No porque algo sea más tecnológico va a ser más interesante. Somos tan diversos y tan diferentes que siempre va a existir un espacio donde la gente le interese este tipo de documento. También creo que al final las cosas que son muy perfectas rezuman también algo de irrealidad<sup>939</sup>.

---

[https://elpais.com/cultura/2018/09/20/babelia/1537435985\\_206740.html](https://elpais.com/cultura/2018/09/20/babelia/1537435985_206740.html) (última consulta: 7 de julio de 2021).

<sup>939</sup> Txema Salvans citado en Tijero, David: “Entrevista de la Escuela de fotografía documental Blackkamera a Txema Salvans”, *Black Kamera* (en línea), s. f. Recuperado de <https://blackkamera.com/la-mirada-antropologica-de-txema-salvans/> (última consulta: 7 de julio de 2021).

#### 4.3.40. Unai San Martín

Eibar (Guipúzcoa), 1964. Autor especializado en fotograbado, ha recibido reconocimientos como el Premio Gure Artea (1991) o el Premio Nacional de Grabado (2002). Ha realizado exposiciones en galerías como Camerawork (San Francisco, USA, 2000), Scott Nichols Gallery (San Francisco, USA, 2002), La Caja Negra (Madrid, 2000 y 2004), Antonia Puyó (Zaragoza, 2005) o Altxerri (San Sebastián, 2005). Su obra forma parte de colecciones de centros como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) o el Museu d'Art Contemporani de Barcelona y de instituciones como la Calcografía Nacional (Madrid), la Biblioteca Nacional (Madrid) o la Diputación Foral de Guipúzcoa.

Su técnica predilecta es el heliograbado, método gráfico que combina la fotografía y la estampación. Este procedimiento consiste en trasladar la imagen de un negativo fotográfico a una plancha de cobre. Se impregna la plancha con una emulsión fotosensible y, junto con la imagen, se expone a la luz. Las partes que no reciben luz no se endurecen y se pueden eliminar. Posteriormente, se introduce la plancha en ácido, consiguiéndose una matriz que estéticamente es fotográfica pero materialmente es una plancha de grabado, de hecho, se utiliza igual que esta última: se entinta y se estampa en un tórculo. Este procedimiento permite al artista manipular la plancha para modificar luces o conseguir negros de todas las tonalidades. El hecho de utilizar este procedimiento en la era digital “singulariza una obra que se desarrolla a contrapelo”<sup>940</sup>.

El tema prácticamente único en las obras de Unai San Martín es el territorio, que trata a través de una visión muy personal del paisaje:

un paisaje que en este caso sí se puede enlazar directamente con la idea sublime, onírica e incluso animista del paisaje romántico. Son zonas de umbría, con niebla, parajes que a pesar de ser reales no corresponden a ningún lugar concreto y que enseguida asumimos como imágenes de un paisaje mental, una topografía mítica

---

<sup>940</sup> Olivares, Rosa: “Unai San Martín”, *100 fotografías españolas*, Madrid, Exit, 2005, p. 354.



que trasciende el lugar real. (...) El tratamiento que San Martín da a sus paisajes es deliberadamente melancólico, lugares velados por una niebla permanente que nos remite al silencio, al paseante solitario, a la soledad, a un tipo de belleza previa a la presencia del hombre, que ciertamente no aparece nunca en sus imágenes<sup>941</sup>.



Fig. 134. Unai San Martín: *The Road to Muir Beach*, 2002, heliograbado, 21,5 x 17,5 cm.  
Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía-TEA Tenerife Espacio de las Artes.

---

<sup>941</sup> *Ibidem.*

#### 4.3.41. Manuel Sendón

La Coruña, 1951. Licenciado en Matemáticas, Doctor en Bellas Artes y profesor de Fotografía en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidad de Vigo). En 1984, junto con Xosé Luis Suárez Canal, crea el Centro de Estudios Fotográficos (CEF), entidad que coordinó la Sala dos Peiraos de 1985 a 1991 y que dirigió la Fotobienal de Vigo entre 1984 y 2000, siendo además responsables de la edición de las colecciones *Álbum* y *Do Trinque*. Ha ejercido el comisariado de exposiciones y como asesor del “Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI” (La Fábrica, 2013). Su obra se ha mostrado en numerosas exposiciones individuales y colectivas desde 1983, en espacios como el MARCO (Vigo (2012), el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2011), la Fundación Barrié (La Coruña y Vigo, 2007), el Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber de Caracas (Venezuela, 2004), el Museo de la Ciudad de México (2004), el Museo de Imagem de Braga (Portugal, 2003), el Noorderlicht de Groningen (Holanda, 2003), The Museum of Fine Arts de Houston (USA, 1994), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1991), The Museum of Contemporary Photography de Chicago (USA, 1991) o el Centre de la Photographie de Ginebra (Suiza, 1988), entre otros.

A lo largo de su trayectoria ha transitado por distintos intereses, como el territorio (serie “Paisaxes”, 1989-1991), el paso del tiempo (“Tempos que hai neste tempo, 1991-1994) o la construcción de la memoria individual (“A memoria do álbum”, 2004). En los últimos años, si bien ha seguido interesado en temas como el paisaje o el tiempo, se ha centrado en cuestiones directamente vinculadas con Galicia en series como “Cuspindo a barlovento” (2002), sobre el desastre del Prestige, “Casas doentes” (2007), sobre las propiedades abandonadas del entorno rural gallego, o “Crebas” (2009) -fig. 135-, sobre los objetos que arrastra la marea hasta la Costa da Morte<sup>942</sup>.

---

<sup>942</sup> MMN (Marta Martín Núñez): “Manuel Sendón”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p.546.



Fig. 135. Manuel Sendón: serie *Crebas*, 2009, copia pigmentaria realizada a partir de negativo, 100 x 125 cm.

Hasta el año 2004 todas las series (“Paisaxes”, “Tempos que hai neste tempo”, “Cuspindo a barlovento” y “Obras”) están realizadas con película y positivadas en copias cromogéneas mediante ampliadora (por lo tanto, todo el proceso es químico, tanto en el negativo como en el positivado). Tanto en “Casas doentes”, como en “Mil ríos” (2014), “Espantallos” (2015) y “Vai facendo” (2016) el soporte es película y Sendón ha usado cámara de medio formato, posteriormente ha escaneado el negativo y las copias son en papel cromogéneo. En “Derradeira sesión” (2009) procedió de la misma forma, pero además materializó algunas fotografías en cajas de luz. En la serie “Crebas” las copias proceden de negativo de medio formato escaneado y algunas copias son cromogéneas y otras pigmentarias.

El proyecto “Memoreia do álbum” (2004) es un poco diferente, está producido sin necesidad de usar cámara, escaneando dos álbumes de fotos con las imágenes



arrancadas. Las copias, de 125 x 170 cm., están realizadas mediante la procesadora Lambda en papel cromogéneo. En 2021 presenta la serie “Quilómetro cero”, compuesta por fotografías tomadas con el móvil y las copias son cromogéneas (químicas)<sup>943</sup>.

Manuel Sendón trabaja, principalmente, con imágenes en color. Debido a ello, y a la dificultad de su procesado químico, el proceso de laboratorio no es realizado por el autor:

Delego todo, no revelo los negativos, que son en color, ni proceso las copias, Eso sí, realizo un seguimiento muy estricto en el tiraje de las copias, tanto en las cromogéneas como en la pigmentarias. Primero realizo copias de estudio, y si es necesario vuelven a hacerse otras con las correcciones adecuadas, o tiras del tamaño de impresión, comentándolas con el laborante, y luego superviso la copia antes de montarla. La intervención sobre los archivos digitalizados no la delego al laboratorio. Las correcciones necesarias en función del análisis de las copias de estudio acostumbro a hacerlas en el mismo laboratorio conjuntamente con el laborante<sup>944</sup>.

Y añade:

En este momento los procesos pigmentarios son muy buenos y la conservación espero que mejor. Tuve problemas con la conservación de copias cromogéneas. Este problema no solo lo tengo como mis fotografías, tengo alguna de autores que tiene un elevado precio en mercado que se están deteriorando. Con las imágenes en blanco y negro no sucede esto, porque aparte de ser muy estables, al realizar personalmente el positivado puedes tener garantía de que fue correcto. Entiendo que el problema con las fotos en color no solo es la inestabilidad del proceso, sino también el no realizarlo adecuadamente, porque tengo copias realizadas hace 15 años que están en buenas condiciones. Con los

---

<sup>943</sup> Sendón, Manuel: Entrevista personal, 14 de enero de 2021.

<sup>944</sup> *Ibidem*.

negativos pasa lo mismo, tengo negativos no muy antiguos que se están deteriorando<sup>945</sup>.

El autor, al ser preguntado por las diferencias entre analógico y digital, opina:

Las características de la imagen analógica son diferentes, la calidad de la imagen que no pasó por el ordenador es distinta, como también son diferentes las que proceden de un negativo escaneado con un escáner Imacon, como los que acostumbro a usar, que las que fueron tomadas con cámara digital. Pero también hay que tener presente que la fotografía tomada con cámara digital, o con cámara analógica digitalizada posteriormente, presenta importantísimas ventajas porque puedes posteriormente modificarla. Esto es fue muy importante en series como “Casas doentes” o “Derradeira sesión”, para poder corregir las perspectivas, en general en cualquiera que aparezcan edificios. Es cierto que al pasar por el ordenador la imagen no le prestas la misma atención a muchas variables, y cuando trabajas con cámara digital, no tiendes a previsualizar de la misma manera, tiras más negativos e incluso puedes llegar a trabajar con prueba error<sup>946</sup>.

Hasta aquí su faceta como fotógrafo, pero, la cuestión de la fotografía química y la imagen digital también es abordada en su labor como profesor de fotografía en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra:

Como docente me interesa particularmente la fotografía analógica, es más me parece importantísima. Normalmente en mis clases se trabajaba fundamentalmente con analógica, aunque se hacía algún trabajo digital y en los trabajos de fin de grado podían usar el proceso que quisieran, pero ya habían usado la fotografía analógica en la asignatura previa. Normalmente usaban en ellos la analógica, aunque había proyectos para los que la digital era más adecuada. Este año por el protocolo COVID están usando solo digital, y la diferencia se nota mucho, la relación con la imagen es distinta, no se implican en la realización de la misma forma y no le sacan el mismo partido<sup>947</sup>.

---

<sup>945</sup> *Ibidem.*

<sup>946</sup> *Ibidem.*

<sup>947</sup> *Ibidem.*

#### 4.3.42. Manuel Sonseca

Madrid, 1952. Licenciado en Medicina por la Universidad Complutense de Madrid, obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados en Imagen en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Ha participado en exposiciones celebradas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid o en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y ha obtenido galardones como el Premio Hofmann de Fotografía (1994), el Premio Internacional de Fotografía Pilar Citoler (2008) o la Beca Endesa de Artes Plásticas (2009). Su obra pertenece a colecciones como la de la Comunidad de Madrid, el Instituto Valenciano Arte Moderno, el Museo Reina Sofía (Madrid), el Centro de Artes Visuales de Braga (Portugal) o la Bibliothèque Nationale de France (Paris). Además de desarrollar su obra fotográfica, ha comisariado exposiciones y ha sido docente en la escuela Efti, en el Centro Universitario TAI de Madrid y en la Universidad Miguel Hernández de Elche. Además, fue el primer conservador de la colección del Ayuntamiento de Alcobendas (1993-2004) y miembro del comité asesor de los Circuitos de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid.

Su trabajo se asocia generalmente a la idea de paisaje, bañado con un toque “autobiográfico y minimalista”<sup>948</sup>. Se trata de un género que ha explorado en series como “La ronda de las ciudades”, que lo llevó a retratar espacios de Lisboa, Madrid o Roma. Autor de imágenes poéticas que captan lo bello y lo sugerente en la pura cotidianidad, su obra “se basa en una tradición fotográfica en la que la mirada se encarga de trabajar sobre la realidad, de escoger ese momento íntimo o exacto, del lugar de la experiencia y la vivencia”<sup>949</sup>. Además de la crítica, el propio autor también ha relacionado su fotografía con la literatura:

Yo le llamo a mi forma de tomar imágenes *fotografía literaria* o *de evocación*. También podría ser, como dice el poeta Adolfo Montejo, un nuevo género fotográfico: el del *autorreportaje*. En general creo que hablar de uno mismo es sin duda una perversión. Por eso algunos fotógrafos, como los poetas, utilizamos la

---

<sup>948</sup> PPF (Pascual Peset Ferrer): “Manuel Sonseca”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 557.

<sup>949</sup> Olivares, Rosa: “Manuel Sonseca”, *100 fotógrafos españoles*, Madrid, Exit, 2005, p. 362.

metáfora para expresarnos de forma más discreta, sin ruido que nos pueda delatar. Nuestra gran metáfora consiste en traducir, a través de una imagen robada al destino, la inquietud de un momento de realidad que corresponde a otros momentos vividos o soñados. El resultado es tan íntimo que, a veces, dificulta la comprensión del espectador. Como en la poesía<sup>950</sup>.

El expresarse de forma discreta, sin ruido que lo pueda delatar, es algo que el autor lleva a cabo también en su manera de trabajar. Y lo consigue con la que es su herramienta predilecta, una cámara Leica M7 con un único objetivo de 50 mm., Sonseca ha dicho de ella:

La Leica M es más que una cámara, es un objeto de culto y me encuentro muy cómodo con su ergonomía y su silencioso obturador. Además no llama la atención y a mí me gusta pasar desapercibido cuando tomo fotografías<sup>951</sup>.

Al hilo de esta cuestión, el autor también comenta: “Hice un intento de utilizar la cámara digital cuando salieron, pero después de unos meses utilizándola no me reconocía en las imágenes”<sup>952</sup>. Preguntado por qué es lo que le faltaba a las imágenes digitales, Sonseca responde:

No les faltaba, les sobraba. Les sobraba perfección, eran demasiado perfectas. Las veía muy frías, no tenían grano, eran algo demasiado artificial. No sé si era aburrimiento, pero no me reconocía en esas imágenes cuando las comparaba con mi manera de hacer tradicional y vendí la cámara en tres meses. Me encuentro mucho más así. Había demasiada técnica, cosas que me distraían de lo fundamental<sup>953</sup>.

---

<sup>950</sup> Manuel Sonseca citado en M. L.: “Algunos fotógrafos, como los poetas, utilizamos la metáfora para expresarnos”, *El Día de Córdoba* (en línea), 8 de enero de 2009. Recuperado de [https://www.eldiadecordoba.es/ocio/fotografos-poetas-utilizamos-metфора-expresarnos\\_0\\_221378060.html](https://www.eldiadecordoba.es/ocio/fotografos-poetas-utilizamos-metфора-expresarnos_0_221378060.html) (última consulta: 3 de mayo de 2021).

<sup>951</sup> *Ibidem*.

<sup>952</sup> Manuel Sonseca citado en Gámez, Antonio: “Manuel Sonseca. Esta exposición es un retablo de sensaciones”, *UFCA* (en línea), 13 de febrero de 2013. Recuperado de <https://www.ufca.es/manuel-sonseca-esta-exposicion-es-un-retablo-de-sensaciones/> (última consulta: 8 de julio de 2021).

<sup>953</sup> *Ibidem*.

Otras características de su obra son el uso mayoritario del blanco y negro (aunque, en ocasiones, “realiza una sutil y estudiada utilización del color”<sup>954</sup>) y de la fotografía química:

Nada tengo en contra del proceso digital, es fruto de los tiempos y del mercado, incluso creo que es más ecológico que el proceso químico..., pero son muchos los años trabajando con un método y eso es difícil cambiar. También, el hecho de utilizar película de haluros de plata y revelarla forma parte de una liturgia especial, insustituible diría yo, y en la que aún puedes sentir la emoción contenida al sacar el rollo del tanque de revelado y mirarlo, húmedo, al trasluz. Eso, la fotografía digital jamás lo podrá conseguir<sup>955</sup>.

Para Sonseca, la fotografía química es más que una herramienta, puesto que significa que “el fotógrafo decide qué imágenes tomar y cuáles no”<sup>956</sup>. Además, opina que, con la tecnología digital “la mayoría de las personas borra inmediatamente aquello que en ese momento no les sirve”<sup>957</sup>, por lo que no se puede “revisitar el archivo al cabo de los años para recuperar alguna fotografía que quedó en el olvido, cosa bastante frecuente”<sup>958</sup>.

La trayectoria de Manuel Sonseca se encuentra tan íntimamente ligada a la fotografía química que el jurado del Premio Internacional de Fotografía Pilar Citoler, que el autor ganó en su tercera edición con la obra “Berlín” (fig. 136), destacó que “extrañamente se ha premiado a un fotógrafo que mantiene una trayectoria analógica en blanco y negro y en una época de cambios vertiginosos”<sup>959</sup>.

---

<sup>954</sup> PPF (Pascual Peset Ferrer): “Manuel Sonseca... *op. cit.*”

<sup>955</sup> Manuel Sonseca citado en M. L.: “Algunos fotógrafos, como... *op. cit.*”

<sup>956</sup> Manuel Sonseca citado en Ars Operandi: “Fotografía contemporánea a escena con las dos exposiciones del IV Premio Internacional Pilar Citoler”, *Ars Operandi* (en línea), 25 de febrero de 2010. Recuperado de <http://arsoperandi.blogspot.com/2010/02/fotografia-contemporanea-escena-con-las.html> (última consulta: 8 de julio de 2021).

<sup>957</sup> *Ibidem.*

<sup>958</sup> *Ibidem.*

<sup>959</sup> Alba, Ángela: “El III Premio Pilar Citoler distingue la fotografía analógica de Manuel Sonseca”, *El Día de Córdoba* (en línea), 13 de diciembre de 2008. Recuperado de [https://www.eldiadecordoba.es/ocio/III-Premio-Citoler-Manuel-Sonseca\\_0\\_213578722.html](https://www.eldiadecordoba.es/ocio/III-Premio-Citoler-Manuel-Sonseca_0_213578722.html) (última consulta: 8 de julio de 2021).



Fig. 136. Manuel Sonseca: *Berlín*, 2008, fotografía química, sin datos de la medida.

#### 4.3.43. Antonio Tabernero

Madrid, 1952. En 1966, con tan solo 14 años, trabajando en un taller de artes gráficas empieza a interesarse por la fotografía y construye su primera ampliadora<sup>960</sup>. A finales de la década de 1970 y comienzos de la siguiente colaboró en la organización de actividades relacionadas con la difusión de la fotografía, como la Semana Internacional de la Fotografía de Guadalajara o las Jornadas de Fotografía Profesional de Madrid, asimismo también fue profesor en la escuela Photovisión<sup>961</sup>. Su obra ha sido expuesta en centros como el Musée Arthur Battut (Labruguière, Francia, 1994), en el Instituto Cervantes (Madrid, 1995) o en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (1997), y forma parte de colecciones como la del propio IVAM (Valencia), el Museo Reina Sofía (Madrid) o la Bibliothèque Nationale de France (Paris), entre otras. Ocasionalmente ha realizado labores de comisario de exposiciones, en muestras de autores esenciales de la fotografía española como Gerardo Vielba o Gabriel Cualladó. El interés de Tabernero se centra en lo cotidiano y las pequeñas cosas, con proyectos que se sitúan entre el documental y la abstracción<sup>962</sup>, posee un ojo prodigioso para ver lo extraordinario en lo ordinario. Sus inicios están ligados al blanco y negro, un lenguaje que se abrirá al color en la década de 1990 con una serie de fotogramas de motivos florales:

El itinerario creativo de Antonio Tabernero lo ha llevado de una primera actitud de complicidad afectuosa e irónica con el mundo de los seres y los objetos a una última, manifiesta en clave cromática, donde los fotogramas sirven de campo iniciático para los juegos de la forma y el color<sup>963</sup>.

Este es quizá uno de sus proyectos más conocidos, algo que ha propiciado que se diga que la suya es una obra “que aborda rupturas formales importantes”<sup>964</sup> o que

---

<sup>960</sup> Schnaith, Nelly: “Biografía”, en *Antonio Tabernero* (Biblioteca de Fotógrafos Madrileños nº 20), Madrid, La Fábrica, 2000, p. 98.

<sup>961</sup> MMN (Marta Martín Núñez): “Antonio Tabernero”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 571.

<sup>962</sup> *Ibidem*.

<sup>963</sup> Schnaith, Nelly: “Ventanas abiertas”, en *Antonio Tabernero* (Biblioteca de Fotógrafos Madrileños nº 20), Madrid, La Fábrica, 2000, p. 8.

<sup>964</sup> *Ibidem*.

“La abstracción es un abismo que le atrae”<sup>965</sup>. En el caso del trabajo de Antonio Taberero:

La reflexión sobre la técnica se impone porque el caso permite ilustrar con claridad la asistencia de la técnica en un arte que más de una vez se cree supeditado a ella, sobre todo en aquellas producciones donde las chispas del ingenio tecnológico suelen encubrir la pobreza de la creación<sup>966</sup>

Sin embargo, sus coloristas fotogramas no hacen que abandone ni el blanco y negro ni la película, que siguen presentes en series como “Tus ojos” (1995-2003). En proyectos más recientes como “Fachadas efímeras de Madrid” (2006), fotografías de las lonas con imágenes que cubren fachadas de edificios madrileños en restauración, o “30 días de noviembre 2009” (fig. 137), formada enteramente por Polaroids, podemos seguir observando las constantes que han marcado la globalidad de su obra, como la sencillez de las pequeñas cosas, la ironía o cierta tendencia a la abstracción.



Fig. 137. Antonio Taberero: Serie *30 días de noviembre 2009*, Polaroid, sin datos de la medida.

<sup>965</sup> Olivares, Rosa: “Antonio Taberero”, *100 fotógrafos españoles*, Madrid, Exit, 2005, p. 370.

<sup>966</sup> Schnaith, Nelly: “Ventanas abiertas”, *op. cit.*, p. 10.



#### 4.3.44. María Tinaut

Valladolid, 1991. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, (2009-2014), ha completado su formación con un Master of Fine Arts en pintura en la Virginia Commonwealth University de Richmond, Virginia (USA, 2015-2016). En su todavía corta pero muy prometedora carrera ha realizado exposiciones en la galería Javier Silva (Valladolid, 2016), en la Rodríguez Gallery (Poznan, Polonia, 2017), en la galería Rosa Santos (Valencia, 2020), en la DeNovo Gallery. Washington DC, USA, 2019) o en el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2019).

María Tinaut es una artista multidisciplinar que trabaja habitualmente con pintura, fotografía o instalación, medios a través de los cuales vehicula sus intereses, ligados a cuestiones relacionadas con la identidad, la memoria o feminismo. La propia artista habla en estos términos de las cuestiones formales de su obra:

A día de hoy, no creo que haya una sola técnica que defina mi práctica porque es mínimamente variada. Trabajo en pintura, serigrafía, impresión digital, fotografía... y los dos últimos años he trabajado mucho con diapositivas y proyectores analógicos y, además, trabajo mucho con fotocopadoras como si fuera una técnica más. Por otro lado, mi trabajo final de máster fue una pieza de arte público, que es otro lenguaje y otro contexto diferentes a las técnicas mencionadas<sup>967</sup>.

En lo concerniente a la fotografía, llama la atención la manera en la que Tinaut se ha formado en el medio y cómo lo introdujo en su práctica artística:

Mi uso de la fotografía es particular porque nunca tomé clases en la universidad ni de analógico ni de digital. Todo lo que sabía era por leer libros viejos que había por casa de mi abuelo y sus cámaras de aficionado de 35 mm, 120, 127, 110.... Disparé muchísimo en analógico entre 2010 y 2014 pero nunca como “obra” en sí

---

<sup>967</sup> María Tinaut citada en masdearte: “María Tinaut”, *masdearte* (en línea), s. f. Recuperado de <https://masdearte.com/especiales/maria-tinaut/> (última consulta: 8 de julio de 2021).

porque estaba muy metida en la pintura en ese momento. Desde 2015 trabajo con medios fotográficos y tecnologías vinculadas a la fotografía (super 8, diapositivas, fotomatones...) aunque en general buscando un acercamiento a / desde el lenguaje más pictórico implícito en ello, o con interés por deconstruir narrativas y convenciones o revelar huecos y reconfigurar el lenguaje en fotos de archivo familiares y ajenos<sup>968</sup>.

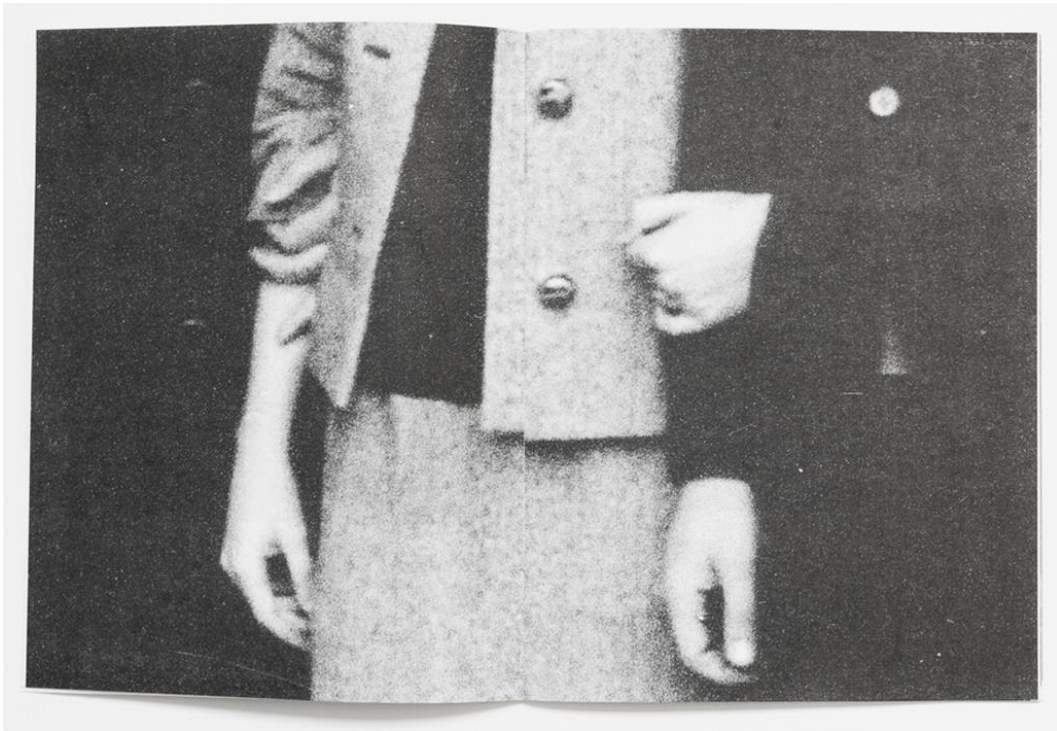


Fig. 138. María Tinaut: *Women's Hands in My Family Albums*, 2016, fotolibro.

Como podemos comprobar, la artista trabaja con material fotográfico producido por ella misma o por otras personas. Sin embargo, en el caso de proyectos surgidos del álbum familiar propio, como “Women’s Hands in My Family Albums” (fig. 138), las imágenes pueden resultar más cercanas que las tomadas por uno/a mismo/a. El proyecto se materializó en forma de fotolibro y

reflexiona sobre la representación de la mujer en la historia reciente de la fotografía en relación con el contexto particular de mi familia. Las imágenes empleadas

---

<sup>968</sup> Tinaut, María: Entrevista personal, 19 de mayo de 2021.

pertenecen a mis álbumes familiares en la represiva España franquista de los años 50. Este proyecto comenzó al tiempo de las elecciones presidenciales de 2016 en EE.UU. Las similitudes entre Trump y el machismo franquista resultaban evidentes. Ésto produjo en mí el urgente deseo de rescatar estas imágenes y resituar el valor en algo que considero fundamental: cómo la mujer es (re)presentada. Al recortar estas imágenes, se resitúa la mirada en los gestos y el lenguaje corporal de las manos de estas mujeres en momentos idiosincráticos de ocio, labor manual, maternidad, intimidad familiar, etc. Muchas de estas manos son las de mi abuela o las de sus amigas, pero pueden ser mis manos, las de mi madre, mi hermana o las de cualquier persona. Ese es el interés de este proyecto, centrar la mirada en estas manos de mujeres y abstraer la historia familiar propia para crear cabida a más personas que quieran verse reflejadas en esos reencuadres con una cualidad tan táctil, de contacto físico y emocional<sup>969</sup>.

María Tinaut es de las artistas más jóvenes que figuran en este capítulo, sin embargo, su relación con la imagen digital no es la de una nativa digital:

No trabajo en digital. No tengo cámara propia y de hecho siempre que las producciones son más grandes me toca delegar en fotógrafos profesionales para documentar o preparar archivos para imprimir, cuando se trata de obras fotográficas grandes, lo cual no es tampoco lo más habitual en mi trabajo<sup>970</sup>.

En cambio, la artista trabaja con procesos nacidos en el siglo XIX, como la cianotipia (fig. 139), al tiempo que pone en valor esa clase de imágenes (que podríamos llamar fungibles) que son las fotocopias:

En el caso de las cianotipias, llevo un par de años trabajando con ellas pero mi acercamiento y metodología también es desde la pintura, o sea que en mi trabajo siempre hay un balancearse entre ambas y acercarse a una desde la otra pues mis cuadros imitan fotocopias, que para mí es una forma de fotografía<sup>971</sup>.

---

<sup>969</sup> María Tinaut citada en masdearte: “María Tinaut... *op. cit.*

<sup>970</sup> Tinaut, María: Entrevista... *op. cit.*

<sup>971</sup> *Ibidem.*



Fig. 139. María Tínavt: Sin título, 2020, cianotipia sobre papel, 100 x 70 cm.

En conversación con María Tinaut, esta nos comenta detalles acerca de su forma personal de trabajar y por qué lo hace con procesos fotográficos manuales y no con técnicas digitales:

Yo trabajo en analógico por 2 motivos fundamentales que están entrelazados: La falta de formación y de conocimientos de softwares digitales que es algo que no me interesa particularmente y nunca he dedicado demasiado tiempo a aprender, y la inmediatez que facilita el trabajar de manera directa. Por ejemplo, estuve unos años usando la fotocopidora casi como un photoshop analógico, que a efectos es un cuarto oscuro digital. Con la fotocopidora podía probar ideas, composiciones y juegos de superposición, fragmentación, repetición, etc de manera inmediata, sin tener que dedicar mucho tiempo a componer digitalmente dudando y planteando mil opciones, llevar a imprimir, etc. Lo mismo sucedía con el fotomatón analógico, que utilicé mucho los años he vivido en diferentes ciudades de EEUU. Con él podía hacer lo que para mí son pequeños cortometrajes sobre papel aprovechando el formato de secuencia vertical que la propia tira de papel da<sup>972</sup>.

Por lo que podemos leer, la artista parece buscar una estética aparentemente pobre (como de fanzine, de fotocopia), entendida además como una forma de pintura. Un tipo de obra en la que vemos lazos estéticos y conceptuales con creadores como Darío Villalba.

La estética *povera* ha derivado, como en el caso de la obra de otros/as artistas, en un aprovechamiento creativo del error:

Una impresión serigráfica a partir de un negativo velado se repite precariamente en toda la superficie del cuadro. La literalidad de la narrativa y las cualidades características de un método de reproducción como la serigrafía (impersonal, neutralidad, repetición) quedan anuladas por el gesto de la impresión manual, sus

---

<sup>972</sup> *Ibidem*.

errores y la torpeza intencionada en el hacer. La insistente repetición del motivo no resuelve la imagen ni su origen<sup>973</sup>.

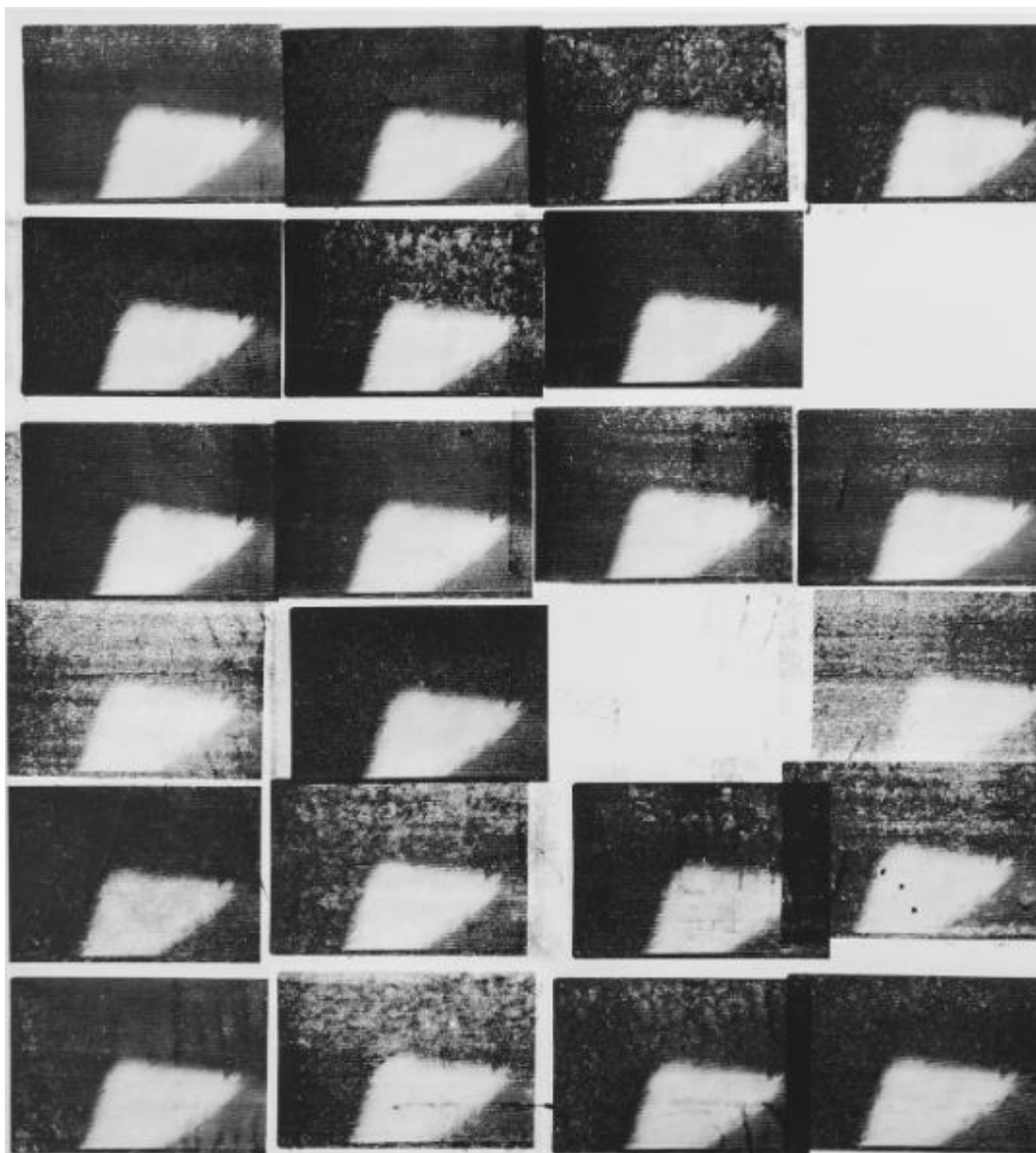


Fig. 140. María Tinaut: Sin título (negativo), 2018, tinta serigráfica sobre lienzo, 160 x 146 cm.

---

<sup>973</sup> Tinaut, María: “Sin título (negativo) (2018)”, *Arteinformado* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.arteinformado.com/galeria/maria-tinaut/sin-titulo-negativo-26153> (última consulta: 8 de julio de 2021).

#### 4.3.45. Juan Ugalde

Bilbao, 1958. Tras un breve paso por las carreras de Arquitectura y Filosofía y Letras comienza a estudiar Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid en 1979, estudios que abandonaría sin finalizar por la diferencia de planteamientos con la mayor parte del profesorado, anclado en un conservador academicismo. Sin embargo, este hecho no le ha impedido convertirse en un referente del arte contemporáneo español. Ha realizado exposiciones en numerosas galerías, como Buades (Madrid), Tomas March (Valencia), Joan Prats (Barcelona), Juan Silió (Santander), Nathelie Pariente (Paris), Soledad Lorenzo (Madrid), galería DV (San Sebastián), Trinta (Santiago de Compostela) o, más recientemente, Moisés Pérez de Albéniz (Madrid), así como en el Museo Patio Herreriano de Valladolid. Su trabajo ha sido reconocido con premios como el IX Certamen de Pintura L’Oreal (1992) o el Premio Altadis (2000), y gracias a él ha sido becado por varias instituciones: Ministerio de Cultura en 1981, Fundación Banesto en 1994 y Fundación Marcelino Botín en 1996. Su obra se encuentra en colecciones como la del Museo Reina Sofía, la Fundación Coca-Cola, el Banco de España, la Comunidad de Madrid o el museo Artium (Vitoria), entre otras.

Tras unas primeras obras en las que probó tanto la abstracción como una figuración influenciada por Luis Gordillo, en la década de los ochenta empieza a depurar un cierto estilo personal cercano al *pop art*, pintando figuras sacadas de comics de Ibáñez y sirviéndose del collage para introducir fotografías tomadas de revistas y periódicos. Tras ello, la intención del artista era ampliar el formato de las fotografías que incluía en sus obras, ya que el collage de las imágenes de prensa queda limitado por el formato de la publicación, para lo que probó otros medios como la proyección de diapositivas<sup>974</sup>. Para Juan Ugalde, un artista que suele trabajar con formatos grandes, la proporción de las imágenes es importante:

Hacia las cartulinas con collage y cuando me iba al cuadro no sabía qué hacer, entonces ahí estaba el problema. (...) Hubo un momento, un poco más adelante,

---

<sup>974</sup> Cañas, Dionisio: “Juan Ugalde en su salsa”, en Juan Ugalde, *Parques naturales* (catálogo exposición), Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2003, p. 27.

que, de repente, sí me interesó la fotografía, tenía el estudio al lado de la M30, en Legazpi, y me interesaba sacar la realidad de la M30, pero no me voy con el caballete a la M30 a ponerme a pintar mientras pasan los coches. Ahí es donde empecé a decir “necesito la foto”<sup>975</sup>.

Este interés creciente en la imagen fotográfica coincide en el tiempo con la formación del colectivo “Estrujenbank” (Juan Ugalde, Patricia Gadea y Dionisio Cañas), activo entre 1988 y 1992. Es, en aquel momento, cuando Ugalde comenzó a utilizar fotografías tomadas por él mismo. Aproximadamente una década antes había tenido su primer laboratorio fotográfico en su también primer estudio<sup>976</sup>, en casa de sus abuelos paternos en Bilbao, pero hasta ese momento no empieza a aflorar públicamente esta vertiente. El recurso de utilizar imágenes de carácter fotográfico tomadas por el artista es la culminación de la búsqueda de cómo incorporar a sus obras la realidad cotidiana. Esta búsqueda ya se aprecia en la época en la que Patricia Gadea y él eran estudiantes de Bellas Artes en Madrid: “lo que nos interesaba no estaba en las aulas, estaba en la vida”<sup>977</sup>. En este contexto, no es de extrañar que los referentes fotográficos de Ugalde sean autores ligados históricamente a la corriente denominada “fotografía callejera francesa de los años 20 y 30”<sup>978</sup>.

En esta época, por consejo del fotógrafo Santos Montes, Juan Ugalde empezó a ir al laboratorio que, entonces, tenía Valentín Vallhonrat en Madrid, para que este positivara sus fotografías y le enseñara a revelar formatos grandes<sup>979</sup>. Fue en aquel momento cuando el artista montó su propio laboratorio y comenzó su primera etapa con fotografías de gran formato incluidas en sus obras pictóricas (fig. 141). Esto sucedió después de “Estrujenbank”, en torno a 1992, y duró hasta 2006. A raíz del protagonismo que empezaba a adquirir entonces la imagen fotográfica en su obra, el autor es preguntado por la autonomía de la fotografía en su trabajo, y responde:

---

<sup>975</sup> Ugalde, Juan: Entrevista personal, 30 de octubre de 2014.

<sup>976</sup> Álvarez, Marina: “Juan Ugalde. Cronología”, en Juan Ugalde, *Viaje a lo desconocido* (catálogo exposición), Madrid, Comunidad de Madrid, 2008, p. 143.

<sup>977</sup> Ugalde, Juan: “Planeta satélite”, *El Cultural*, 14 de noviembre de 2014, p. 28.

<sup>978</sup> Cañas, Dionisio: *Op. cit.*, p. 23.

<sup>979</sup> Ugalde, Juan: Entrevista... *op. cit.*



¿Por qué no fotografía [sola]? Pues porque soy pintor, nunca me la he planteado como tal, siempre ha sido algo que me valía para poder luego hacer un trabajo pictórico, en el que ya cambias el discurso, en el que nada tiene que ver con hacer foto. Nunca me he planteado ser fotógrafo<sup>980</sup>.

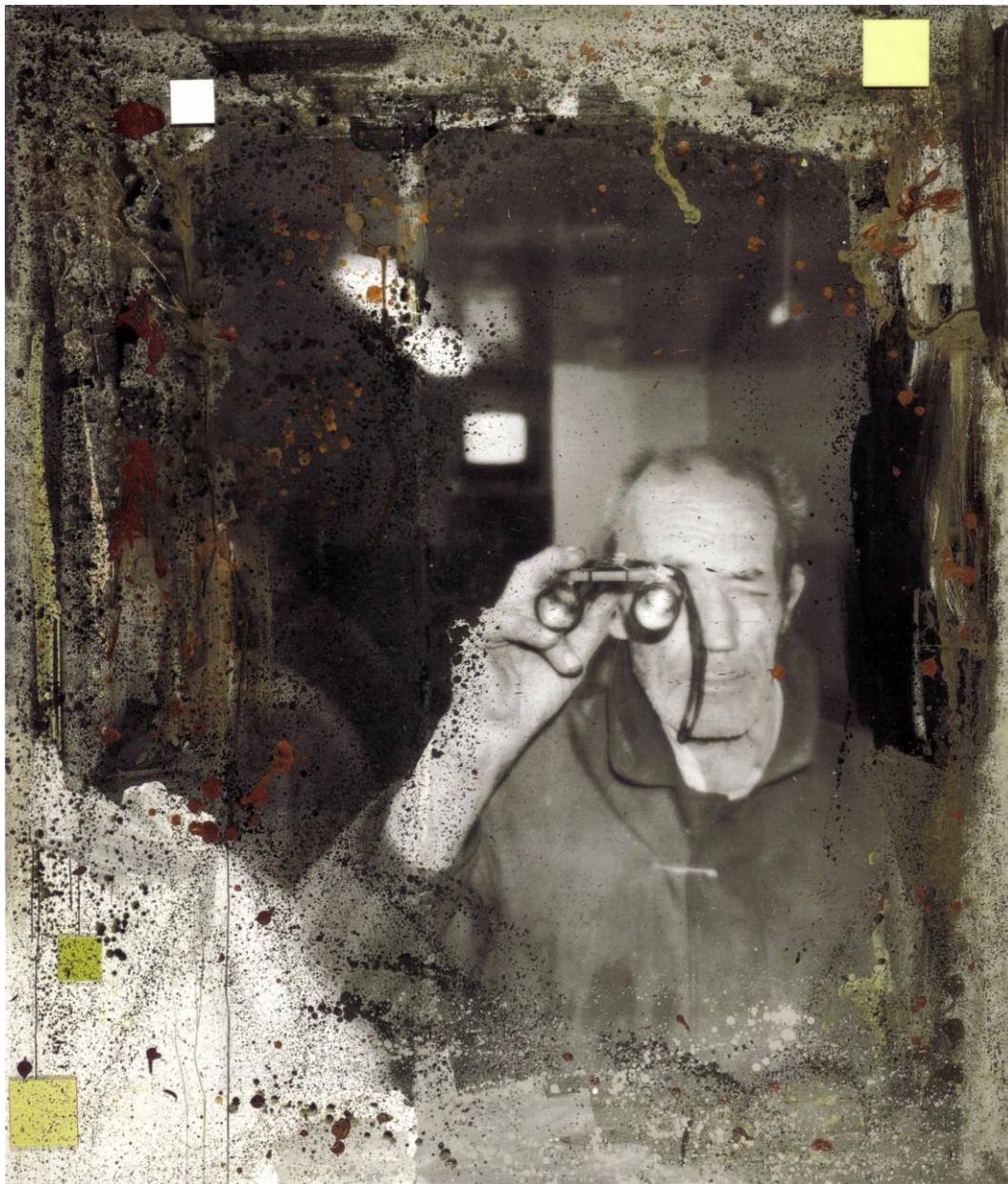


Fig. 141. Juan Ugalde: *En los bosques*, 2003, técnica mixta sobre tela, 270 x 230 cm.

---

<sup>980</sup> *Ibidem.*

En torno a 2006, y hasta 2013 aproximadamente, Ugalde abandona la fotografía química para empezar a explorar otros recursos, como los que le proporcionaba el ordenador. El artista explica el porqué de este giro:

necesitaba cambiar de tercio, fue el momento en que empezó lo digital, empezó Photoshop, empezó toda esta historia... Hice primero una serie trabajando con Photoshop a tope (que no la enseñé, no se expusieron), estuve probando cosas, me tomé un tiempo como de “a ver que hago”, y empecé con la serigrafía. Partía de fotos, las pasaba a pantallas serigráficas y estampaba en el lienzo. (...) Tampoco hacía una serigrafía perfecta, buscaba la imperfección; esto era proyección de un grabado de Durero, así a mano, luego me puse a probar con telas estampadas, experimentar a tope<sup>981</sup>.

Pero, en 2014, se produce una vuelta a la fotografía química. El artista argumenta que fue “Porque la fotografía me da algo que otros medios no, te dan otra cosa, me encuentro más cómodo. (...) La inmediatez de la foto me gusta mucho”<sup>982</sup>. Sin embargo, no se trata de una vuelta a su primera etapa fotográfica, puesto que existen algunas diferencias con aquellas obras, como que ahora hay un mayor trabajo de laboratorio (como el montaje de dos negativos para conseguir dobles exposiciones, por ejemplo) y que introduce rótulos y frases en muchos de sus cuadros mediante la serigrafía (fig. 142). La vuelta de Ugalde a la fotografía química se debe a que es una herramienta que se adapta perfectamente a sus intereses artísticos:

Quería que esta serie fuera un poco como “cuentos de hadas” de la sociedad actual y entonces esto me lo permitía (por la superposición de dos negativos). Ahora también estoy medio viviendo en Berlín, y allí, de repente, te encuentras en los mercadillos unas fotos alucinantes del este y me he puesto a comprar fotos, a pensar cómo usarlas... y ahora voy a seguir por aquí. Supongo que cada cosa tiene su momento, vas probando cosas, hubo un momento en que la sensación de repetirme me agobiaba<sup>983</sup>.

---

<sup>981</sup> *Ibidem.*

<sup>982</sup> *Ibidem.*

<sup>983</sup> *Ibidem.*



Sin embargo, la vuelta a la fotografía química no quiere decir que trabaje exclusivamente con ella, ya que el uso del ordenador parece haber venido para quedarse en el proceso de construcción de su obra:

Ahora, por ejemplo, el cuadro está ya pintado, le saco una foto, me lo pongo a tamaño real en el ordenador, en el ordenador, a lo mejor, planteo una cosa de serigrafía, la serigrafía pasa a la pantalla [serigráfica], con la pantalla me voy al cuadro... así que el cuadro entra y sale del ordenador. Estoy en un mundo en el que puedes usar la tecnología, puedes usar muchas posibilidades<sup>984</sup>.



Fig. 142. Juan Ugalde: *URP*, 2015, técnica mixta sobre tela, 50 x 50 cm.

---

<sup>984</sup> *Ibidem*.

Como podemos ver, Juan Ugalde es un creador de mente abierta, y que la fotografía química sea su herramienta predilecta no impide que se nutra de los recursos que le ofrece la tecnología digital, de hecho, hace un alegato en favor de la hibridación:

Estamos viviendo un momento en el que, por un lado, está la tecnología a todo meter y, por otro lado, hay unos cambios sociales y de todo tipo muy potentes. Ante eso, creo que el artista tiene que usar todos los recursos; yo lo que estoy haciendo es una hibridación de técnicas. (...) A mí me parece como más saludable el hacer hibridación, quiero decir, el poder usar todo cuando quieras, como quieras...<sup>985</sup>.

Pero, del mismo modo, el artista hace una interesante reflexión que desmonta un mito asociado a la cuestión de la fotografía química y la digital (al menos en lo que se refiere a su trabajo): “He vuelto [a usar fotografía química] porque desde luego económicamente es un disparate el digital”<sup>986</sup>. La sentencia de Juan Ugalde respecto a la cuestión económica de la fotografía se sustenta en la experiencia que ha tenido con ambos procedimientos. Como hemos comentado, es un autor que siempre ha estado muy interesado en producir fotografías de gran formato para incorporarlas al soporte pictórico y asegura conseguir un rendimiento mucho mayor con la fotografía química. Ugalde lo argumenta con números: utiliza rollos de papel fotográfico en blanco y negro de 130 y 150 cm. x 30 m., que le cuesta en torno a 300 € la unidad, más otros 50 aproximadamente de líquidos, mientras que, por esa cantidad, tan solo, podría imprimir una imagen en lienzo para un cuadro de gran formato, dos a lo sumo, por lo que no habría comparación posible. Por último, preguntado por el futuro de la fotografía química, el artista contesta:

Mientras haya rollos de papel [fotográfico], que cuesta ya encontrarlos... si un día me dicen que ya no venden rollos de 130 [cm.] x 30 metros, dejo la fotografía analógica, ahí se acaba, porque a mí me interesa también por el tamaño que puedes darle. Yo creo que no se va a acabar, pero, no sé, este en concreto es un producto que debe gastarse poquísimo<sup>987</sup>.

---

<sup>985</sup> *Ibidem.*

<sup>986</sup> *Ibidem.*

<sup>987</sup> *Ibidem.*

#### 4.3.46. Manuel Vilariño

La Coruña, 1952. Realiza estudios de Biología, iniciándose en la fotografía con 24 años<sup>988</sup>. Vilariño fue galardonado en 2007 con el Premio Nacional de Fotografía, el mismo año en el que su obra se expuso en el pabellón de España en la Bienal de Venecia. Su trabajo también se ha mostrado en espacios como el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela), el Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes de Montevideo (Uruguay), el Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Río de Janeiro, Brasil), el Museu de Arte de São Paulo (Brasil) o el Círculo de Bellas Artes de Madrid, entre otros. Su obra se encuentra en colecciones como la del Museum of Fine Arts de Houston (USA), la Fundación Telefónica (Madrid), el Centre de la Photographie de Ginebra (Suiza) o el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz), entre otras.

Vilariño, que también escribe poesía, eligió el medio fotográfico como principal forma de expresión “por el carácter minimalista de la fotografía desde el punto de vista productivo y por las posibilidades de búsqueda introspectiva que le permite”<sup>989</sup>. Sus trabajos más conocidos probablemente sean sus particulares naturalezas muertas (fig. 143), las cuales muestran la influencia (reconocida por el autor<sup>990</sup>) de la tradición pictórica española, el bodegón barroco y las filosofías orientales. De muchas de sus obras se ha dicho que pertenecen a un estilo post-barroco o neobarroco, y él mismo ha dicho: “Me interesa transmitir esa idea de tenebrismo a través del soporte fotográfico”<sup>991</sup>. No obstante, Vilariño también ha trabajado intensamente sobre el tema del paisaje; aunque en ambos casos el autor ensalza la importancia en la luz:

Me interesa la luz auroral del norte, esos momentos antes de que acabe la noche y comience el día en los que no canta el pájaro y hay silencio. Quería aprovechar esa

---

<sup>988</sup> Cabezón, Manuel: “Fotógrafos como tú... Manuel Vilariño”, *Xataka Foto* (en línea), 28 de diciembre de 2007. Recuperado de <https://www.xatakafoto.com/fotografos/fotografos-como-tu-manuel-vilarino> (última consulta: 24 de junio de 2021).

<sup>989</sup> NP (Nekane Parejo): “Manuel Vilariño”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 607.

<sup>990</sup> Manuel Vilariño citado en Cabezón, Manuel: *Op. cit.*

<sup>991</sup> *Ibidem.*

luz que baña lentamente las cosas, ese despertar virginal, y dar idea de un espacio inaugural e intacto. Son unos paisajes que funcionan como mis naturalezas muertas; lo importante es la luz<sup>992</sup>.



Fig. 143. Manuel Vilariño: *Bodegón con escarabajo*, 2003, Ilfochrome sobre aluminio, 120 x 120 cm. Edición de 5 ejemplares.

En sus trabajos, Vilariño utiliza “coherentemente”<sup>993</sup> cámaras analógicas y no digitales:

---

<sup>992</sup> Manuel Vilariño citado en Bugallal, Isabel: “Manuel Vilariño: ‘La Bienal de Venecia me alteró, me ubicó en otra esfera’”, *La Opinión A Coruña* (en línea), 3 de mayo de 2012. Recuperado de <https://www.laopinioncoruna.es/galicia/2012/05/03/manuel-vilarino-bienal-venecia-altero-25008305.html> (última consulta: 24 de junio de 2021).

<sup>993</sup> Duque, Félix: “Proyectando su sombra más allá de otras luces”, en Manuel Vilariño, *Mar de afuera* (catálogo exposición), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012, p. 38.

ya que la digitalización permite, mediante la llamada *infografía*, producir imágenes arbitrarias a partir de un material cualquiera, tornándose así el ojo en un ingrediente más de la *Apparatur* electrónica. El tiempo de exposición y de velocidad, el tipo de emulsión se alía entonces *persuasivamente* con tiempos y espacios propicios. Paciente, el poeta abre el objetivo de sus cámaras (una Hasselblad, una Leica M6 e incluso una vieja Sinar) y deja que el rollo de película Fujichrome Velvia se tiña lentamente de la luz incierta de la aurora<sup>994</sup>.

El propio artista habla en estos términos de la cuestión analógico-digital:

Sigo trabajando con cámaras analógicas, películas en blanco y negro y color. Me parece muy importante el cambio a las nuevas tecnologías, a la fotografía digital. Pero aún añoro el super 8 en cine y el 35 mm. La fotografía y el cine han dado un salto con las nuevas tecnologías y me parece muy importante: el laboratorio ha pasado a ser el ordenador. Pero lo que me parece más importante es a nivel filosófico el salto del ángel. Por primera vez estamos ante lo inmaterial, que es lo digital<sup>995</sup>.

Para su obra, Vilariño utiliza herramientas muy concretas: “Me gusta trabajar con un par de tipos de película y siempre con el mismo revelador, es la manera de controlar perfectamente el resultado final que vas a obtener en el positivado”<sup>996</sup>. Del mismo modo, asegura que no tiene cámara digital, aunque admite:

me fascinan las nuevas tecnologías. Los ordenadores me gustaron siempre, sobre todo por el aspecto de biblioteca abierta a todo: al mundo, a la literatura, a la música, al cine... Es increíble poder tener cualquier película o libro al instante. Pero no utilizo los ordenadores para la fotografía. (...) Conozco las reglas para poder retocar cuatro cosas pero no lo utilizo, prefiero la imagen analógica, tanto en el cine como en la fotografía. Eso no quiere decir que no reconozca que la fotografía digital es la que corresponde a estos tiempos. Lo analógico subsistirá dependiendo de la industria y del mercado.<sup>997</sup>.

---

<sup>994</sup> *Ibidem*, pp. 38-39.

<sup>995</sup> Manuel Vilariño citado en Cabezón, Manuel: *Op. cit.*

<sup>996</sup> *Ibidem*.

<sup>997</sup> Manuel Vilariño citado en Bugallal, Isabel: *Op. cit.*

#### 4.3.47. Darío Villalba

San Sebastián, 1939 – Madrid, 2018. Darío Villalba es uno de los artistas españoles más importantes de la segunda mitad del siglo XX y de las primeras décadas del XXI. En este tiempo ha recibido importantes reconocimientos, tales como el Premio Internacional de Pintura en la Bienal de Sao Paulo (1973), el Premio Nacional de Artes Plásticas (1983) o la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes del Gobierno de España (2003). El 17 de noviembre de 2002 ingresó como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ha participado en numerosas muestras internacionales en museos tan significativos como el Guggenheim, el MoMA (ambos en Nueva York) o el Museo de Arte Moderno de París, entre otros. Son muy recordadas en su trayectoria las exposiciones que celebró en la galería Vandrés de Madrid en 1974 (donde presentó sus conocidos encapsulados) y “Documentos Básicos 1957-2001” (Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2001), en la que se presentaron y catalogaron de forma íntegra todas las obras de esa serie producidas hasta la fecha (unas 1800<sup>998</sup>). Ha realizado retrospectivas en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (Valencia, 1994), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2007) o, más recientemente, en el Museo de Arte Carrillo Gil (México DF, 2017). Formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y en la Universidad de Harvard, desde 1957 participa en numerosas exposiciones en galerías y museos de Europa y Estados Unidos, destacando su participación en la XXXV edición de la Bienal de Venecia (1970).

En 1966 comienza a realizar sus figuras en cápsulas de metacrilato con un estilo, a medio camino, entre el expresionismo y el pop. Abandona la pintura a partir de 1972 para utilizar fotografías en blanco y negro, ensayando procesos de descomposición y recomposición con una temática que aborda la demencia, la crueldad y el dolor. Tras su participación en la Bienal de Venecia, comienza su reconocimiento internacional y es considerado uno de los pioneros mundiales (junto

---

<sup>998</sup> Fernández-Cid, Miguel: “Imágenes de un diario”, en Darío Villalba, *Documentos Básicos 1957-2001* (catálogo exposición), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2001, p. 9.



a Sigmar Polke, Gerhard Richter, Andy Warhol o John Baldessari) en la utilización de la fotografía como medio artístico de primer orden, situándola a la altura de la pintura.

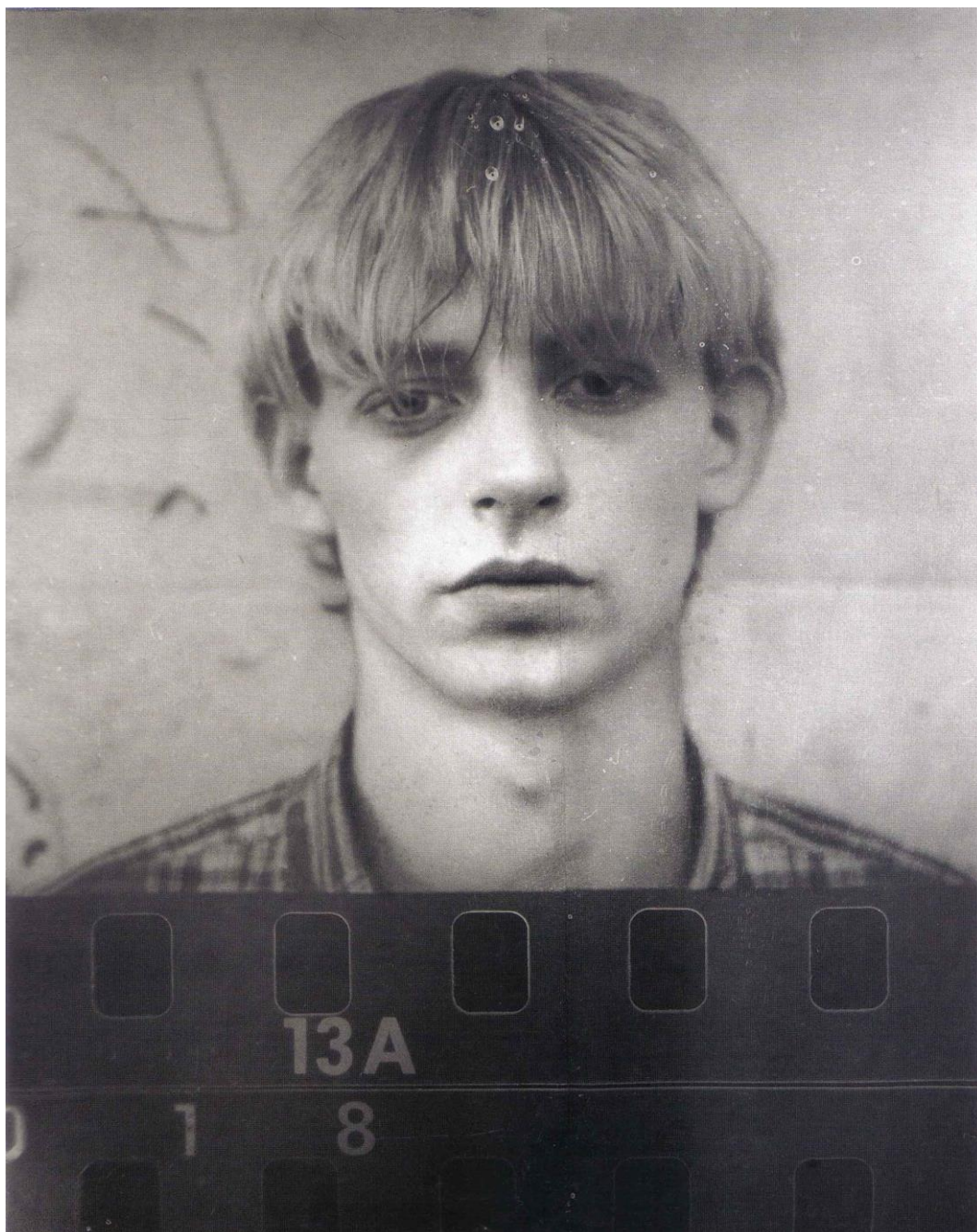


Fig. 144. Darío Villalba: *Steward Picadilly Boy*, 2000, emulsión fotográfica sobre tela, 250 x 200 cm.

Villalba es un artista que ha desarrollado durante décadas una obra directa, densa y coherente, un corpus insoslayable si se repasa el arte español reciente, convirtiéndose, rápidamente, en destacado pionero del uso desprejuiciado de la imagen fotográfica en el ámbito de las artes clásicas (esencialmente pintura, pero también escultura, dada la tridimensionalidad de sus conocidos encapsulados). El acercamiento pictórico que el artista ha efectuado hacia la fotografía podría ser considerado como un particular neopictorialismo, por las grandes telas emulsionadas, pero otra parte de su obra (los “Documentos Básicos”) puede ser entendida también como un “testigo documental” (parafraseando el título de su exposición en la galería Freijo de Madrid en 2014) de su vida y de su trayectoria. No obstante, hay que puntualizar que jamás expone en espacios restringidos al mundo de la fotografía y “Odia que lo identifiquen como fotógrafo”<sup>999</sup>, formando parte de ese grupo de creadores/as que han sido calificados/as como “artistas que usan la fotografía”.

En sus primeros acercamientos a esta disciplina, comenzó a buscar imágenes en publicaciones y revistas, entre ellas algunas especializadas en medicina, intentando encontrar lo que el artista ha denominado “enajenados del asfalto”<sup>1000</sup>, fotografías de vagabundos y seres marginales, la cara oculta de las sociedades desarrolladas. Al principio, Villalba tenía cierto complejo por el uso de la fotografía, ya que quería distanciarse tanto del arte pop como del conceptual, porque no era ni una relectura de la imagen de consumo ni el registro de una acción efímera. La fotografía es una herramienta que le “posibilitaba el tener un amplio espectro de imágenes”<sup>1001</sup>, que materializaba usando el medio de la manera “más anímica que te puedas imaginar, (...) totalmente emocional y totalmente universal”<sup>1002</sup>. En este sentido, el introducir esas imágenes de personajes límite en capsulas de metacrilato era como introducirlos dentro de una “crisálida”<sup>1003</sup> protectora (fig. 145).

---

<sup>999</sup> Doctor Roncero, Rafael: “Estado de la fotografía contemporánea española”, *I y II debate en fotografía*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999, p. 100.

<sup>1000</sup> Villalba, Darío: Entrevista personal, 26 de noviembre de 2014.

<sup>1001</sup> *Ibidem*.

<sup>1002</sup> *Ibidem*.

<sup>1003</sup> *Ibidem*.



Fig. 145. Detalle del estudio de Darío Villalba en Madrid, 2014.

Del mismo modo, con su planteamiento emocional y anímico de la fotografía:

Villalba ha planteado una vuelta a la significación mística de la imagen, a la recuperación de su aura. Paradójicamente, ha utilizado procedimientos similares a

los de la cultura pop norteamericana, sobre todo a las seriaciones típicas de Warhol o a las composiciones picto-fotográficas de Rauschenberg<sup>1004</sup>.

Tras esa primera etapa de búsqueda de imágenes en publicaciones, es el propio autor el que empezó a salir a la calle a fotografiar todo aquello que llamaba su atención, nunca ha fotografiado a nadie en el estudio, siempre en la calle (“he sido bastante callejero”<sup>1005</sup>, admite). El artista actuaba ahora a la inversa, no buscaba algo que se pareciera a una idea preconcebida de antemano, sino que tomaba todo aquello que le interesaba de la realidad que lo rodeaba, y es que

lo que prima en la obra de Darío Villalba es una poética de la mirada en la revelación y el encuentro. Las imágenes son emanaciones de la experiencia, son ellas mismas experiencia. Esto permite comprender su voluntad de automatismo en la “recogida” fotográfica, su desinterés por la técnica en la medida en que ésta predetermina y supone artificio y control<sup>1006</sup>.

El desinterés de Darío Villalba por la técnica debe entenderse como un desapego por el virtuosismo técnico y no como un desprecio por los materiales, ya que el propio artista ha escrito

Así surge en mi obra:

Tierra

Piedra pómez

Ladrillo

(...)

Fotografía mate

Photolinen

Fotografía en blanco y negro<sup>1007</sup>.

---

<sup>1004</sup> Gómez Isla, José: *Fotografía de creación... op. cit.*, p.35.

<sup>1005</sup> Villalba, Darío: *Entrevista... op. cit.*

<sup>1006</sup> Del Río, Víctor: “Escombros: Átomos de la ruina, cicatrices en el suelo”, en Darío Villalba, *Superficie interior/Inward Surface* (catálogo exposición), Burgos, Caja de Burgos, 2001, p. 16.

<sup>1007</sup> Villalba, Darío: “Superficie interior/Inward Surface-2001”, en Darío Villalba, *Superficie interior/Inward Surface* (catálogo exposición), Burgos, Caja de Burgos, 2001, p. 21.

Ya que entramos en las características formales del trabajo de Darío Villalba, debemos decir que solía trabajar con una sencilla cámara Pentax, siempre con película, y no utilizó sistemas digitales, ni en la toma ni en posproducción<sup>1008</sup>. De hecho, no hay en su obra tratamiento fotográfico más allá del revelado, el positivado y la ampliación, dejando en ocasiones al descubierto partes del negativo que teóricamente no forman parte de la imagen (fig. 144). Del mismo modo, sabemos que no realizaba el trabajo de laboratorio (el mencionado desinterés por la técnica), delegando todo este proceso<sup>1009</sup>. El núcleo de su trabajo son los “Documentos Básicos”, resultado de una primera criba de imágenes. Estos funcionan de forma autónoma (en general en formatos pequeños), pero también son un archivo sobre el cual el artista volvía una y otra vez en busca de imágenes para realizar obras de gran formato (fig. 144). En el caso de estas piezas solía utilizar emulsión “Argenta photolinen”<sup>1010</sup>. Al trabajar sobre los “Documentos Básicos”, a veces manipulaba pictóricamente una fotografía que luego se ampliaba y, en otras ocasiones, intervenía pictóricamente en la ampliación. Principalmente por la acción de estas intervenciones pictóricas sus obras suelen ser únicas, a excepción de algunos grabados enumerados y firmados, aunque son pocos dentro del conjunto de su obra<sup>1011</sup>. El realizar obras únicas en soporte fotográfico (recordemos que no todo su trabajo tiene intervención pictórica) era también parte de su planteamiento como pintor, que es lo que Villalba siempre se ha considerado: “no soy fotógrafo, soy pintor: captar un momento, detener ese momento y trabajar sobre él, ampliado, yuxtapuesto, seriado, pintando encima”<sup>1012</sup>. Lo que ocurre es que, en palabras del propio autor, “siempre he querido tener un lenguaje universal que me permita acercarme a distintas temáticas”<sup>1013</sup>. Terminamos con otras palabras del artista, en este caso una breve anécdota: “Antonio López vino a una exposición mía y dijo *esto es muy bonito, pero claro, son fotos*, y dije yo *bueno, es que de eso se trata justamente, de que sean fotografías*”<sup>1014</sup>.

---

<sup>1008</sup> Villalba, Darío: Entrevista... *op. cit.*

<sup>1009</sup> *Ibidem.*

<sup>1010</sup> Meseguer, Rosell: *Op. cit.*, p. 197.

<sup>1011</sup> Doctor Roncero, Rafael: “Estado de la fotografía... *op. cit.*

<sup>1012</sup> Villalba, Darío: Entrevista... *op. cit.*

<sup>1013</sup> *Ibidem.*

<sup>1014</sup> *Ibidem.*





Fig. 146. Detalle del estudio de Darío Villalba en Madrid, 2014.



Fig. 147. Detalle del estudio de Darío Villalba en Madrid, 2014.

#### 4.3.48. Blanca Viñas

Barcelona, 1987. Es graduada en Ingeniería de la Edificación por la Universidad Politécnica de Catalunya y ha cursado Gráfica Publicitaria en la Escuela Massana de Barcelona. Ha mostrado su obra en galerías como Atelier (Barcelona), artSümer (Estambul, Turquía) o Sis (Sabadell), en ferias como Swab (Barcelona) y en espacios como Arte Lateral (Madrid). Junto a Ester Villaescusa forma el colectivo “Anodina Zines”, dedicado a la publicación de fanzines. Además de su obra personal, ha realizado portadas de discos y fotografías promocionales para grupos de música. Fruto de su formación como ingeniera muestra un marcado interés por la arquitectura y los núcleos urbanos, pero también refleja entornos naturales en su obra. Aunque, en el caso de esta artista podríamos decir que la realidad es una excusa para experimentar las posibilidades creativas de la fotografía química:

Mi práctica artística se centra en la exploración de las distintas particularidades de la fotografía analógica como medio de expresión. Interviniendo en el proceso de la toma fotográfica o manipulando el negativo -mediante exposiciones múltiples, filtros y ópticas inusuales, o alterando las propiedades del celuloide con productos químicos-, creo interpretaciones propias de lo que me rodea. Aplicando técnicas de carácter plástico con efectos azarosos, pongo de manifiesto que la realidad no es inamovible, ni fija ni estática sino que la representación y la precepción de cada individuo la hace dinámica y subjetiva. Al fin y al cabo solo se trata de un inconformismo que me impulsa a inventar visiones que me permiten escapar de mi entorno más directo<sup>1015</sup>.

Blanca Viñas colabora habitualmente con el cineasta Albert Alcoz, de cuya obra ya hemos hablado, y el medio fotoquímico también actúa como elemento aglutinante en la intersección del trabajo de ambos:

Hay muchos vínculos. Uno sería el material fotoquímico, tanto fotografía como cine analógico cuentan con unos procesos de exposición a la luz, de revelado...

---

<sup>1015</sup> Viñas, Blanca: “Blanca Viñas”, *Boek Visual* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.boekvisual.com/blanca-vinas> (última consulta: 10 de julio de 2021).

Después está el despliegue del tiempo; la temporalidad. A mí me parece muy interesante el modo en que una fotografía captura un instante concreto y el cine puede capturar el tiempo a diferentes velocidades o ritmos. Una proyección de diapositivas son imágenes fijas que van avanzando y adquieren cierto ritmo y las películas a veces son a 18 fotogramas por segundo, a veces a 24... también varían los ritmos<sup>1016</sup>.

En 2020 Blanca Viñas publica el libro “Tratado de Fotografía Desobediente”, un inventario de procesos fotográficos rebeldes que desobedecen lo que se supone que debe ser una buena fotografía. La autora consiguió publicar el libro mediante una campaña de micro-mecenazgo en la plataforma virtual Verkami. La obra surge de la práctica fotográfica de esta, acostumbrada a trabajar con película caducada, dobles exposiciones y otras formas de fotografía no normativa (fig. 148).



Fig. 148. Blanca Viñas: *Yellow is the color of ambivalence and contradiction*, 2017, impresión de pigmento de archivo sobre papel a partir de negativo en color, 93 x 130 cm.

---

<sup>1016</sup> Albert Alcoz citado en Donoso, Sara: “Experimentaciones entre cine y fotografía. Una conversación con Blanca Viñas y Albert Alcoz”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 15, 2017, p. 325.



Viñas ha dicho acerca del libro y sobre el proceso de creación de las imágenes que ha incluido en él:

Tratado de fotografía desobediente **nace de la necesidad de poner de manifiesto que una práctica artística no puede estar llena de tantas normas y exigencias** justamente cuando es una forma de expresión y por tanto la única norma debería de ser la ausencia de normas. Es un libro donde se entiende la fotografía como un juego donde el azar hace acto de presencia y donde **el error es protagonista**. (...) Principalmente he trabajado con la **Nikon Fe2** que es una cámara reflex que permite hacer dobles exposiciones, pero también he trabajado con otras cámaras, la mayoría han sido **cámaras de plástico** de poca calidad que he podido manipular e intervenir. La **idea es que no sólo el carrete fuera un factor que aportara variación al resultado sino que la cámara también lo podía ser**. Los carretes como ya he dicho la mayoría han sido carretes caducados o de diapositivas reveladas con un proceso cruzado<sup>1017</sup>.

El resultado son imágenes oníricas, surrealistas y de una gran potencia visual. A continuación mostramos otros detalles del proceso de trabajo de Blanca Viñas:

Busco conseguir efectos sin recurrir al retoque digital. Normalmente uso una cámara que permite hacer dobles y triples exposiciones provocando sobreposición de imágenes. A veces uso este recurso considerando una idea premeditada, sabiendo en todo momento qué imágenes coincidirán entre ellas, y otras veces se trata de algo más aleatorio y azaroso: al fin y al cabo las dos opciones dan lugar a sorpresas. También juego con filtros de colores o revelo carretes en proceso cruzado (de diapositiva a negativo color) para obtener colores saturados y alterados. La opción de manipular la superficie sensible de la película con productos químicos también está en mi lista de experimentos. Y finalmente el recurso de usar máscaras internas en la cámara tampoco lo descarto<sup>1018</sup>.

---

<sup>1017</sup> Blanca Viñas citada en Visual Korner: “Entrevistamos a Blanca Viñas, autora de Tratado de Fotografía Desobediente”, *Visual Korner* (en línea), 15 de mayo de 2020. Recuperado de <https://vklaboratori.com/entrevistamos-a-blanca-vinas-autora-de-tratado-de-fotografia-desobediente/> (última consulta: 10 de julio de 2021).

<sup>1018</sup> Blanca Viñas citada en Le Cool Barcelona: “Sueños y secretos de... Blanca Viñas”, *Le Cool Barcelona* (en línea), s. f. Recuperado de <https://barcelona.lecool.com/inspirations/suenos-y-secretos-de-blanca-vinas/> (última consulta: 10 de julio de 2021).

#### 4.3.49. Luis Vioque

Madrid, 1966. En 1989 empieza a interesarse por la fotografía, en la que se inició de forma autodidacta, realizando posteriormente talleres y cursos impartidos por autores como Manuel Sonseca, Carlos Cánovas, Humberto Rivas o Manolo Laguillo. Su trabajo se ha mostrado en galerías como Rafael Pérez Hernando (Madrid), Valid Foto (Barcelona) o Marita Segovia (Madrid); en ferias como ARCO, Estampa o Art Madrid; y en festivales como PHotoEspaña. Su obra se encuentra en colecciones como la de la Fundación Foto Colectania (Barcelona), el Ayuntamiento de Alcobendas, la Comunidad de Madrid o la Colección Purificación García. Vioque es un autor especializado en fotografía de paisaje, siempre en blanco y negro, y con escasa presencia del ser humano. Su trabajo es poético y transmite calma y sosiego, invitando a la contemplación y a la reflexión introspectiva. Su estilo comenzó a tomar forma a partir de un viaje a Lisboa en el año 1992 y, desde entonces, ha plasmado en su fotografía desde la llanura castellana hasta las orillas del Mediterráneo, pasando por Menorca o Asturias, entre otros lugares<sup>1019</sup>. Asimismo, también se ha especializado en imágenes panorámicas. El propio autor cuenta cómo empezó su pasión por esta clase de fotografías:

Empecé a trabajar, como todos, con una cámara de 35 mm. Haciendo tomas de todo tipo, gente y paisaje. Me gustaba el paisaje, pero en el negativo yo veía mucho aire...en el cielo y el suelo, ¡me sobran cosas! (risas). Así empecé trasteando en la ampliadora y de repente corté por arriba y por abajo y ahí lo vi claro.

Mis primeras fotos panorámicas están hechas con un 50 mm, cortado por arriba y por abajo. Sigo trabajando así, sumando también una cámara panorámica<sup>1020</sup>.

Desde hace años combina procesos químicos y digitales, como en el caso de la exposición “Océanos de arena” (Centro de Arte Alcobendas, 2011), formada por treinta y seis fotografías de la Reserva Natural de Maspalomas (Gran Canaria) tomadas en

---

<sup>1019</sup> AGM (Ana González Martín): “Luis Vioque”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 613.

<sup>1020</sup> Luis Vioque citado en Moraleda, Javier: “Entrevista Luis Vioque”, *Javier Moraleda* (en línea), 15 de febrero de 2018. Recuperado de <http://javiermoraledafotografia.es/entrevista-luis-vioque/> (última consulta: 10 de julio de 2021).

2007-2008 con cámara analógica e impresas digitalmente<sup>1021</sup> (fig. 149). Cuando trabaja solo con fotografía química el autor suele realizar el proceso de revelado y positivado (“lo cierto es que me gusta esta parte casi artesanal o manual del proceso”<sup>1022</sup>), y admite que se ha perdido la magia de la fotografía con la tecnología digital:

Sí, un poco de magia sí. Sobre todo por la inmediatez de tenerlo en la pantalla y no volver a mirarlo. Creo que es lo que nos toca en estos tiempos.

Yo hago la toma, en digital, no la miro por la pantalla, ni al llegar al hotel... igual la miro quince días después de haber descargado la tarjeta. Siempre te sorprendes al revisar el material y encontrar buenos resultados en algunas que hiciste un poco por casualidad.

Creo que la gente que trabaja con esa inmediatez la ha perdido, yo la sigo manteniendo en digital y por supuesto en analógico. En analógico puedo revelar los carretes a los cinco meses o cuando toque<sup>1023</sup>.



Fig. 149. Luis Vioque: *Duna 36. Maspalomas, Gran Canaria*, 2007, sin datos de la medida.

---

<sup>1021</sup> García García, Óscar: “Óceanos [sic] de arena de Luis Vioque en Alcobendas”, *Plataforma de Arte Contemporáneo* (en línea), 21 de diciembre de 2011. Recuperado de <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/oceanos-de-arena-de-luis-vioque-en-alcobendas/> (última consulta: 7 de julio de 2021).

<sup>1022</sup> Luis Vioque citado en González, Carlos: “La sala Amárica se deja llevar por el ‘Horizonte infinito’”, *Noticias de Álava* (en línea), 14 de enero de 2016. Recuperado de <https://www.noticiasdealava.eus/cultura/2016/01/14/sala-amarica-deja-llevar-horizonte/308714.html> (última consulta: 10 de julio de 2021).

<sup>1023</sup> Luis Vioque citado en Moraleda, Javier: *Op. cit.*

#### 4.3.50. Ramón Zabalza

Barcelona, 1938. Licenciado en Derecho, también ha realizado estudios de economía y antropología en Madrid y París. Ha sido profesor auxiliar de Antropología Social y Económica en la Universidad Complutense de Madrid (1968-1973) y se dedica a la fotografía desde 1973. Sus fotografías han sido expuestas en Nueva York, Los Ángeles, París y Pekín, así como en muchas ciudades españolas. Su obra ha sido adquirida por el Hamburgischen Museum für Völkerkunde (Hamburgo, 1982), el Center for Creative Photography (Tucson, Arizona, 1988), la Colección Cualladó (Madrid, 1989), el Centro Portugués de Fotografía (Oporto, 1999) y por la Comunidad de Madrid (2000). Su formación en antropología ha trascendido de forma inevitable en su trabajo fotográfico, especialmente en las primeras décadas de su trayectoria. Esto ha repercutido en que su obra fuera englobada (junto con la de Cristina García Rodero, Fernando Herráez, Cristóbal Hara y Koldo Chamorro) en el nuevo documentalismo que renovó la fotografía española de las décadas de 1960 y 1970<sup>1024</sup>.

Zabalza es autor de varios libros, como: “Imágenes gitanas” (1995), con el que obtuvo el Premio al mejor libro de la Primavera Fotográfica de Cataluña en 1996; “Prestige 42°15’N-12°08’w” (2005), sobre la tragedia del Prestige y realizado en colaboración con Patricio Rodríguez; o “Bos Taurus” (2014), una antropología visual de los mundos del toro. El formato libro, de hecho, es el que considera como el más adecuado para su trabajo: “La idea de publicar un libro es casi tan elemental tan sustancial con mi manera de hacer fotos. Yo he hecho exposiciones pero mi trabajo tiene que estar ahí, en un libro”<sup>1025</sup>. Su publicación más reciente hasta la fecha, “Dónde” (Ediciones Asimétricas, 2016 -fig. 150-), está formado por imágenes tomadas entre 1980 y 2015 con distintos tipos de cámaras:

---

<sup>1024</sup> JFP (Jaume Fuster Peset): “Ramón Zabalza”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 620.

<sup>1025</sup> Ramón Zabalza citado en Condés, Óscar: “La fotografía tal y como la hemos conocido se ha acabado, es historia ya”, Ramón Zabalza, fotógrafo documentalista”, *Xataka Foto* (en línea), 23 de junio de 2017. Recuperado de <https://www.xatakafoto.com/entrevistas/la-fotografia-tal-y-como-la-hemos-conocido-se-ha-acabado-es-historia-ya-ramon-zabalza-fotografo-documentalista> (última consulta: 23 de junio de 2021).

Hay dos fotos en el libro hechas en 35 mm, el resto son todo placas, como mínimo 6x7 (el 60% del libro), y también hay de 6x12, 4x5 y de 13x18. Fui bajando de tamaño porque la espalda me lo aconsejaba. Al principio yo llevaba entre 20 y 30 kilos, entre el trípode, que era uno de esos monstruosos para que la cámara de placas no se moviera, lo que pesaba la cámara de placas, las placas, yo cuando volvía al coche lo hacía muerto.

Así que tuve que ir bajando, de equipo y de peso. Cada placa de 13x18 pesa doscientos gramos. Así que el día que descubrí el 6x7 dije, bueno con esto ya... con esto puedo irme a China<sup>1026</sup>.

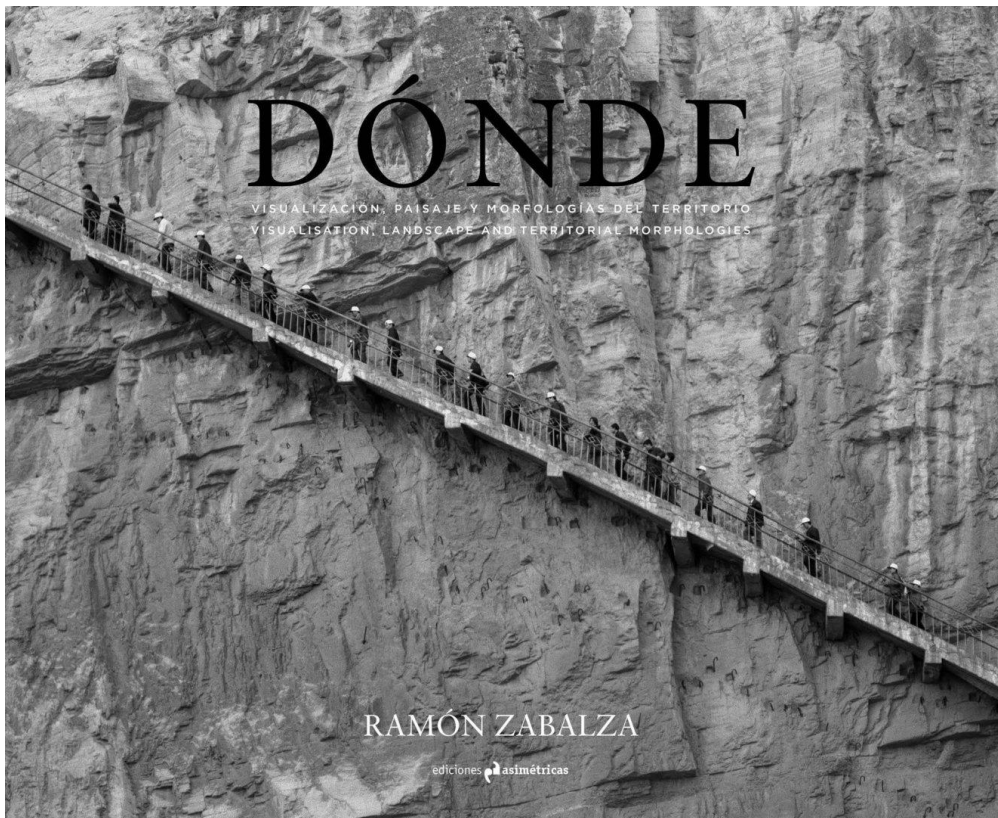


Fig. 150. Portada del libro *Dónde*, de Ramón Zabalza (Ediciones Asimétricas, 2016).

Zabalza, preguntado por si trabaja también con digital, responde:

Sí pero en el fondo no me creo lo que estoy haciendo. Yo relativizo, algo a lo que me ayuda haber hecho tantas fotos, haber hecho tantos kilómetros y haberme

---

<sup>1026</sup> *Ibidem.*

llevado tantas hostias, me ayuda a relativizar. Por eso yo no digo que no se puedan hacer fotos buenas con esto. Ni entro ni salgo. Yo digo que a mí me da cierto repelús. Además hay otra cosa que es el exceso. Esto es un ordenador [vuelve a mostrarme su móvil], esto no es una cámara fotográfica sólo.

La Leica tiene tres variables, apertura, sensibilidad y velocidad y una cuarta que sería el cambio de lente. Yo tiraba casi siempre con lentes de treinta y cinco milímetros y películas de 400 ASA. Muchas veces te confiabas y creías que ibas a acertar con la luz y no era así, o simplemente no te daba tiempo. En este mundo la realidad mandaba, tú no podías andar con muchos remilgos<sup>1027</sup>.

Más allá de su trabajo, ante el tema de la fotografía digital Ramón Zabalza opina:

Uno, inevitable... No del todo pero, digamos, no dramático. Vamos a ver, la tecnología nunca es dramática,. La imprenta no es dramática, aunque lo fue cuando apareció porque transformó el mundo, pues ahora la fotografía digital lo mismo.

Yo afortunadamente tenía el 95% de trabajo hecho, en químico, y el 5% restante lo encargué fuera, en químico también, pero si no me hubiera pillado así, pues no sé que hubiera hecho, hubiera tenido que entrar por el aro. Entonces es inevitable, es dramático según tú te lo tomas, pero en el fondo, tanto en el químico como el digital, sigue estando la misma pregunta: La creación. En el fondo es igual... o parecido.

De hecho la foto química ya planteaba problemas de cantidad, la relativa facilidad para crear imágenes, ahora... Yo en la época que hice las fotos de este libro volvía con catorce rollos, catorce al día durante un mes o dos meses... Yo tengo en mi laboratorio 200 mil negativos. Puede que ahora esos 200 mil negativos se puedan hacer en un mes pero entonces el problema era parecido.

Otro tema que no teníamos nosotros era el del archivo. Mis archivos están felizmente numerados y todo lo encuentro rápidamente, pero ahora los que trabajan

---

<sup>1027</sup> *Ibidem.*

a golpe de imagen digital o tiene una férrea disciplina en su trabajo o están perdidos<sup>1028</sup>.



Fig. 151. Hoja de contactos de Ramón Zabalza, 2017.

El autor continúa:

Volviendo a la pregunta, lo digital es inevitable, tiene sus propios problemas que tendrán que resolver los que de verdad se tomen en serio el medio fotográfico como medio de creación, que yo creo que muy poca gente lo entiende así. Efectivamente la cámara digital tiene sus ventajas, es más ligera, pero el cerebro es lo que no ha cambiado.

Yo creo que se ha trivializado tanto que la gente ya no se da cuenta de que tiene en sus manos una herramienta muy poderosa. Lo que pasa es que para que la herramienta sea realmente poderosa hay que hacerla servir como tal. Acostumbrado a una Leica, a una Nikon, da igual la marca, acostumbrado a esa cosa que es como una prolongación de tu mano esto [me enseña su smartphone] me produce rechazo<sup>1029</sup>.

---

<sup>1028</sup> *Ibidem.*

<sup>1029</sup> *Ibidem.*



#### 4.3.51. Iniciativas y otros artistas

Este último apartado, tal y como adelantamos páginas atrás, ha sido concebido para poder dar cabida, por un lado, a actividades de distinto signo (festivales, encuentros, colectivos, asociaciones, laboratorios, etc.) relacionadas con la fotografía química en España en las dos primeras décadas del siglo XXI y, por otro, a artistas que han trabajado con fotografía química de manera puntual o no han desarrollado una labor expositiva tan continuada como los/as citados/as anteriormente. Del mismo modo, hemos incluido aquí a creadores/as que son interesantes por otros motivos, como Daniel Canogar y su marcado interés por la tecnología obsoleta o Fernando Marcos, fotógrafo especializado en fotografía escénica y amante declarado de la fotografía química.

Una de las iniciativas en torno a la fotografía analógica que ha tenido una mayor repercusión en los últimos años es, sin duda, el festival de fotografía analógica Revela-T, que se celebra desde el año 2013 en la localidad de Vilassar de Dalt (Barcelona). Organizado por la Associació Fotogràfica Espaifoto en colaboración con el Ayuntamiento de Vilassar de Dalt, el festival condensa cada año un amplio programa de actividades (talleres, conferencias, exposiciones, etc.) relacionadas con la imagen fotoquímica y protagonizadas por fotógrafos/as nacionales e internacionales. Pero Revela-T no es el único encuentro que ha nacido en los últimos años en torno a la fotografía analógica en España. Desde 2018, y también anualmente, tienen lugar las Jornadas de Fotografía Química de Úbeda en esta localidad jienense. Estas jornadas, que también cuentan con talleres y exposiciones, surgieron

al considerar que en esta época, a pesar de la nuevas tecnologías digitales, existe un auténtico 'revival' de los procedimientos tradicionales y el aficionado demanda plasmar su fotografía en una obra física, aprovechando los recursos creativos de los métodos antiguos y artesanales<sup>1030</sup>.

---

<sup>1030</sup> Román, Alberto: “Antiguos procedimientos fotográficos al servicio del arte”, *Ideal* (en línea), 22 de marzo de 2018. Recuperado de <https://ubeda.ideal.es/ubeda/antiguos-procedimientos-fotograficos-20180322122839-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F> (última consulta: 15 de junio de 2021).



Un año antes, en 2017, empezó a realizarse el Festival de Fotografía Analógica “Ricardo Martín” en Villanueva de la Serena (Badajoz), organizado por la Asociación FotObjetivo. Ante este aumento reciente en lo que se refiere a la realización de festivales especializados, podemos constatar un interés creciente en la materia y, del mismo modo, no podemos descartar que aparezcan proyectos similares en un futuro cercano. A estos festivales y encuentros debemos añadir otras iniciativas, entre ellas ANFA (Asociación Nacional de Fotografía Analógica y Técnicas Afines), una agrupación fundada en 2014 y con sede en Barcelona que se autodefine como “un grupo de Fotógrafos Profesionales y Aficionados que queremos constituir un foro común para aglutinar toda la información relacionada con la Fotografía Analógica”<sup>1031</sup>.

Otro colectivo en el que la fotografía química ha actuado como aglutinante es “Hablando en Plata”; con ese nombre han realizado varias exposiciones en distintos lugares de España (como en los citados festivales Revela-T o “Ricardo Martín”) un grupo de fotógrafos/as fundamentalmente españoles/as, pero también de otros países como Chile, Ecuador, Cuba o Inglaterra, que entraron en contacto entre sí a través de distintos foros de internet<sup>1032</sup>.

Además, han surgido en los últimos años distintos espacios dedicados a la fotografía química, entre ellos los siguientes:

- Atelier Petzval<sup>1033</sup>. Espacio ubicado en Madrid “dedicado al estudio y la difusión de los procedimientos y la tecnología fotográficos del siglo XIX como herramienta de expresión en el siglo XXI”<sup>1034</sup>. Dirigido principalmente a la impartición de talleres de procesos fotográficos históricos cuyo docente es el fotógrafo Alejandro Martínez.

---

<sup>1031</sup> ANFA: “Quién somos”, ANFA (en línea), s. f. Recuperado de <http://an-fa.es/anfa/quien-somos/> (última consulta: 16 de junio de 2021).

<sup>1032</sup> Otero, Eloísa: “‘Hablando en plata’ o la fuerza de la fotografía analógica clásica”, *Tam Tam Press* (en línea), 14 de enero de 2013. Recuperado de <https://tamtampress.es/2013/01/14/hablando-en-plata-o-la-fuerza-de-la-fotografia-analogica-clasica/> (última consulta: 16 de junio de 2021).

<sup>1033</sup> <https://atelierpetzval.wordpress.com/>

<sup>1034</sup> Atelier Petzval: “Acerca de Atelier Petzval”, *Atelier Petzval* (en línea), s. f. Recuperado de <https://atelierpetzval.wordpress.com/acerca-de/> (última consulta: 16 de junio de 2021).

- Sales de Plata<sup>1035</sup>. Iniciativa también ubicada en Madrid, empezó como un blog hasta que sus gestores (Cristóbal Benavente y Marta Arquero) dieron el salto a un espacio físico de la capital, un pequeño local de la calle Lope de Vega que aglutina tienda de cámaras analógicas, laboratorio, servicio de alquiler de equipo fotográfico, espacio de formación, librería especializada y sala de exposiciones. También ofrecen los servicios de reparación de cámaras analógicas y restauración digital de fotografías antiguas.
- Slow Photo<sup>1036</sup>. Escuela de fotografía especializada en técnicas fotográficas históricas que inició su actividad en Madrid en 2013. Su equipo está formado por los fotógrafos Jesús Limárquez (especializado en colodión húmedo, carbón transportado, oilprint y albumina mate), José Manuel Magano (goma bicromatada multiexposición y goma bicromatada en cuatricromía), José Manuel Poyatos (kallitipia) y Rubén Morales (cámaras de gran formato, iluminación de estudio y positivado)<sup>1037</sup>.
- Taller Milans<sup>1038</sup>. Con sede en Barcelona, este espacio es “una plataforma de estudios cuyo propósito no solo es rescatar determinadas formas históricas de hacer fotografía, sino también darlas a conocer a través de talleres, exposiciones, charlas, festivales”<sup>1039</sup>. Taller Milans está coordinado por Francisco Gómez, coautor del libro “Fotografía experimental: Manual de técnicas y procesos alternativos” (Blume, 2015).
- Nostàlgic<sup>1040</sup>. También ubicado en Barcelona, condensa en un mismo espacio galería, venta de cámaras y material fotográfico, alquiler de estudio, taller de reparación, alquiler de cámaras, retoque fotográfico y fotografía de producto y retrato.

---

<sup>1035</sup> <https://www.salesdeplata.com/>

<sup>1036</sup> <https://www.slowphoto.es/>

<sup>1037</sup> Slow Photo: “Equipo docente”, *Slow Photo* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.slowphoto.es/docentes/> (última consulta: 21 de junio de 2021).

<sup>1038</sup> <https://tallermilans.blogspot.com/>

<sup>1039</sup> Taller Milans: “Quienes somos”, *Taller Milans* (en línea), s. f. Recuperado de <https://tallermilans.blogspot.com/p/quienes-somos.html> (última consulta: 16 de junio de 2021).

<sup>1040</sup> <http://www.nostalgic.es/>

Del mismo modo, han florecido algunas plataformas virtuales dedicadas a la venta de material fotoquímico, como Foto-R3<sup>1041</sup>, Foto Analógica Online<sup>1042</sup> o Analog Inside<sup>1043</sup> (con sede física en Cáceres, pero con vocación de venta *on-line* a toda Europa), que se suman a espacios clásicos como Fotocasión. En este último caso, al espacio físico de la calle Ribera de Curtidores de Madrid se suma su espacio *on-line*<sup>1044</sup>. Fotocasión, referente en la venta de material fotoquímico en España, es un espacio, regentado por el fotógrafo y coleccionista José Luis Mur, que, además de material de laboratorio, ofrece cámaras de todas las épocas, artilugios antiguos como visores y fotografía histórica.

Foto-R3 también ofrece servicios de revelado de película, ampliación y positivado de negativos, así como escaneado y digitalización, lo que enlaza con el nacimiento de nuevos laboratorios en España; mientras los tradicionales que había en todas partes han cerrado o han apostado por el negocio de la imagen digital, ahora han aparecido otros, menores en cantidad, pero más especializados. Entre ellos podemos destacar el ya mencionado Auth´ Spirit<sup>1045</sup>, regentado por Juan Manuel Castro Prieto en Madrid, al que sumamos La Peliculera<sup>1046</sup>, también en Madrid, Revelab Studio<sup>1047</sup> y Visual Korner<sup>1048</sup> en Barcelona, o Malvarrosa Film Lab<sup>1049</sup> en Valencia.

Dentro del ámbito de la comercialización de materiales fotoquímicos encontramos también una curiosa iniciativa, la de la empresa Nopo<sup>1050</sup>, que nace en Madrid en 2014 para comercializar cámaras estenopeicas. Nopo realiza cámaras artesanales de madera para película de 35 mm. y medio formato. En 2017 nació otra marca

---

<sup>1041</sup> <https://www.foto-r3.com/>

<sup>1042</sup> <https://www.fotoanalogica.online/>

<sup>1043</sup> <https://analoginside.com/>

<sup>1044</sup> <https://www.fotocasion.es/>

<sup>1045</sup> <https://www.authspirit.com/>

<sup>1046</sup> <https://lapeliculera.com/>

<sup>1047</sup> <https://www.revelab.es/>

<sup>1048</sup> <https://vklaboratori.com/>

<sup>1049</sup> <https://malvarrosafilmlab.com/es/inicio>

<sup>1050</sup> <https://nopocameras.com/>

española de cámaras analógicas, en este caso hablamos de Eeeeeeeee<sup>1051</sup>, dedicada a la producción de cámaras desechables con *packaging* de diseño<sup>1052</sup>.

Otra iniciativa, tan loable como reivindicable, surgida en territorio español en los últimos años es la de Caffenol, un kit de revelado ecológico que ha lanzado al mercado el colectivo “Ropa Tendida”. El producto está planteado como una alternativa al proceso de revelado en blanco y negro, que prescinde de los químicos convencionales, caracterizados por su toxicidad. El revelador es sustituido por café soluble, vitamina C, carbonato sódico, sal y agua. El proyecto colaborativo “Ropa Tendida” nace en 2015 con la intención de crear fanzines autoeditados y está formado por Eva Herrero, Natalia Romay y Ester Montenegro. Con el tiempo han ampliado sus actividades; impartiendo talleres de fotografía química (cianotipia, polaroid, etc.) u ofertando servicios para otros/as autores/as, como revelado manual y ecológico (con Caffenol) o revelado experimental con *film soup*<sup>1053</sup>. Eva Herrero, Natalia Romay y Ester Montenegro consideran que la fotografía química “no ha perdido su razón de ser en un mundo cada vez más digitalizado”<sup>1054</sup> y han recordado que la fotografía con dispositivos móviles no está exenta de impacto ecológico, ya que provocan una huella “ambiental y social”<sup>1055</sup>. Reivindican, desde la fotografía, otra forma de vivir, con procesos más pausados y sostenibles.

Resulta muy sorprendente cómo esta investigación comenzó por la incertidumbre del futuro de la fotografía química y comprobar que existe una amplia variedad de artistas e iniciativas en torno a la fotografía química solo en territorio español. No obstante, vamos a reseñar brevemente una iniciativa que no es española, pero que nos parece muy llamativa. Se trata de la red social Dispo, que tiene la particularidad

---

<sup>1051</sup> <http://eeeeeeeeee.pics/>

<sup>1052</sup> Alarcón, David: “Eeeeeeeee, el valor de lo efímero”, *Metal Magazine* (en línea), 28 de julio de 2020. Recuperado de <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/eeeeeeeeee> (última consulta: 7 de julio de 2021).

<sup>1053</sup> <https://ropatendidafanzine.com/servicio-revelado/>

<sup>1054</sup> Eva Herrero, Natalia Romay y Ester Montenegro citadas en Castro, Noel: “Revelar fotografía con café, una alternativa ‘eco’ con menos químicos”, *La Vanguardia* (en línea), 24 de marzo de 2019. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/vida/20190324/461205533910/revelar-fotografia-con-cafe-una-alternativa-eco-con-menos-quimicos.html> (última consulta: 19 de junio de 2021).

<sup>1055</sup> *Ibidem*.

de que las imágenes que se suben no pueden verse hasta pasadas 24 horas, a lo que se añade que no se pueden editar ni aplicar filtros. La iniciativa (digital, aunque en evidente referencia a la fotografía química) es idea del *youtuber* David Dobrik, inspirado por las fiestas que hacía con sus amigos, en las que utilizaban cámaras desechables analógicas<sup>1056</sup>. Otra actividad interesante surgida en el ámbito internacional en los últimos años es la de la compañía noruega Piql (con sede en varios países, entre ellos España), que ofrece almacenamiento de información digital en película fotosensible. Esta propuesta puede resultar llamativa, pero tiene mucho sentido. Tanto los dispositivos digitales como algunos formatos de archivos han demostrado tener una vida efímera, que provoca una migración de datos casi constante, cuando no directamente la pérdida de estos y, frente a ello, está probado que la película es el mejor sistema de almacenaje que existe. En este caso, lo que ofrece la empresa noruega es un rollo de película con dígitos microscópicos “inscritos” en una emulsión de gelatina de plata, es decir, datos digitales capaces de ser leídos por un ordenador contenidos en una película fotográfica. Además de asegurar una vida útil de un mínimo de 500 años<sup>1057</sup>, este sistema de almacenamiento ofrece una serie de ventajas respecto a los sistemas digitales, como el no necesitar energía para su conservación y la dificultad de que la información sea “pirateada”, al ser completamente *off line*. La forma de acceder a la información contenida en la película es mediante un escáner normal de película y un software de código abierto<sup>1058</sup>.

Volviendo al ámbito artístico, tenemos noticias de otras iniciativas, un tanto dispares, pero relacionadas con la fotografía química. Es el caso de la exposición colectiva “Positivo singular”, que tuvo lugar en la galería Valid Foto de Barcelona

---

<sup>1056</sup> Planas Bou, Carles: “Qué es Dispo, la nueva red social de fotos que quiere competir con Instagram”, *El Periódico* (en línea), 8 de marzo de 2021. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/extra/20210308/dispo-nueva-red-social-fotos-11566426> (última consulta: 17 de junio de 2021).

<sup>1057</sup> PR Newswire: “Piql anuncia la tecnología noruega que asegura 500 años de acceso a los datos digitales”, *PR Newswire* (en línea), 18 de septiembre de 2014. Recuperado de <https://www.prnewswire.com/news-releases/piql-anuncia-la-tecnologia-noruega-que-asegura-500-anos-de-acceso-a-los-datos-digitales-275554451.html> (última consulta: 2 de julio de 2021).

<sup>1058</sup> González Siguero, Roberto: “Preservación de Activos Digitales”, *Conferencia de Archiveros de las Universidades Españolas* (en línea), 2017. Recuperado de <http://cau.crue.org/actividades/jornadas-la-coruna-2017/> (última consulta: 2 de julio de 2021).

en 2014. Para esta exposición, la galería pidió a 11 artistas -algunos ya reseñados en esta investigación- (José Ramón Bas, Ran-el Cabrera, Jordi Calafell, Montse Campins, José Ferrero, Santiago Garcés, Jordi Laffite, Santos Montes, Juan Ugalde, Valentín Vallhonrat y Luís Vioque) que elaboraran un trabajo personal a partir de un negativo de autoría anónima<sup>1059</sup>. Sin salir de la capital catalana encontramos el grupo de investigación “The Crossing Lab”<sup>1060</sup> del Departamento de Escultura (que engloba el área de fotografía) de la Universidad de Barcelona, cuyas exploraciones se centran en el potencial de la cámara oscura como recurso expresivo y de conocimiento. Está formado por Adrián Arnau, Jairo Labrador, Jorge Egea, Mónica Lou, Alfonso Borragan y Ramón Casanova.

El interés notable que ha despertado el formato fotolibro en la comunidad artística durante los últimos años resulta interesante porque es una puesta en valor de lo material, de lo físico. Lo digital, en este caso, se ha aliado con el soporte papel para reivindicar un vehículo que ha sido históricamente muy importante para la imagen fotográfica. Aunque hemos estudiado este fenómeno de manera autónoma<sup>1061</sup>, vamos a destacar ahora “Carrete 36”<sup>1062</sup>, un proyecto editorial relacionado íntimamente con la fotografía química, empezando por su nombre. “Carrete 36” es un proyecto original de Damián Ucieda, Misha Bies Golas y David Silva nacido en 2020. Su funcionamiento es el siguiente: invitan a artistas a realizar fotografías a partir del formato estándar de un carrete de 35 mm., de blanco y negro con 36 exposiciones, de cada uno emerge una publicación de 100 ejemplares que reproduce esas 36 fotografías, respetando la forma en que fueron expuestas y el orden de rodaje. Los cinco primeros números son de los artistas: Fernando García, Carla Souto, Helena Girón, Samuel M. Delgado y los artistas aquí reseñados Sergio Belinchón y Juan del Junco.

---

<sup>1059</sup> Tudela, Mónica: “Un homenaje al negativo anónimo”, *El Periódico* (en línea), 1 de enero de 2014. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20140101/homenaje-negativo-anonimo-2974022> (última consulta: 17 de junio de 2021).

<sup>1060</sup> <http://cameraobscura-1.blogspot.com/>

<sup>1061</sup> Gil Segovia. Juan: “El fotolibro en España en los comienzos del siglo XXI: de la amenaza digital a la apreciación generalizada”, *Fonseca, Journal of Communication*, 19, 2019, pp. 69-86. DOI: <https://doi.org/10.14201/fjc2019196986> Este artículo ha sido incluido como anexo en este trabajo.

<sup>1062</sup> <https://www.carrete36.es/index.htm>

Como comentábamos al inicio de este apartado, hay artistas que queremos citar, aunque sea brevemente, porque nos resulta interesante su posicionamiento ante la tecnología, como Enrique Radigales (“Estamos en un momento muy interesante y muy rico en el que conviven formas de arte del siglo XIX, del siglo XX y del siglo XXI. La obra de Enrique Radigales nos lo hace ver”<sup>1063</sup>) o Daniel Canogar. Este último es uno de los artistas españoles más internacionales y en su trabajo se mezclan, con naturalidad y coherencia, la “chatarra” tecnológica con los últimos adelantos técnicos. Canogar (Madrid, 1964) ha confesado que el progreso digital le apasiona al mismo tiempo que le genera un rechazo importante, lo que ha provocado que el artista mire hacia atrás pensando en el mañana: “Pongo la mirada en el pasado y en lo que rechazamos, en ese material descartado por una sociedad que siempre lo quiere todo nuevo”<sup>1064</sup>. El artista reconoce que quizá se deba a que pertenece a una generación “puente”:

en mi trabajo siempre hay una lucha entre lo intangible y lo matérico. Yo vengo de una generación puente que empezó con unas tecnologías muy analógicas y que a mitad de carrera tuvimos que incorporar las digitales. De ahí que la idea de puente, de tránsito, sea tan importante para mí<sup>1065</sup>.

El interés del artista por la tecnología obsoleta va unido a una reflexión sobre su propia existencia:

Me identifico mucho con los desechos electrónicos: su deterioro les hace brutalmente humanos. Si la obra de arte siempre es un reflejo de su creador, hoy más que nunca siento que mi obra está ligada a mi biografía personal: ¿me estoy haciendo yo obsoleto como ser humano, como hombre, como artista?<sup>1066</sup>.

---

<sup>1063</sup> Vozmediano, Elena: “Enrique Radigales, horizonte perdido”, *El Cultural*, 21 de octubre de 2011, p. 33.

<sup>1064</sup> Daniel Canogar citado en Ailouti, Marta: “El código de barras de Daniel Canogar”, *El Cultural*, 21 de febrero de 2020, p. 65.

<sup>1065</sup> Daniel Canogar citado en Espejo, Bea: “Daniel Canogar 'Mi tecnología es muy cacharrera, me interesa poco la última novedad'”, *El Cultural*, 24 de diciembre de 2009, p. 32.

<sup>1066</sup> Daniel Canogar citado en Espejo, Bea: “Daniel Canogar 'Con la tecnología buscamos burlar el tiempo'”, *El Cultural*, 5 de septiembre de 2014, p. 28.

En otro orden de cosas, también hay artistas que ocasionalmente han utilizado procesos fotoquímicos, como la cianotipia (que es uno de los que suele resultar más atractivo). Es el caso de Javier Arbizu, Pilar Beltrán, Virginia Bernal, Amparo Berenguer, Cristina Candell, Mónica Gener, Coco Moya, Tere Ormazabal, Laura Salguero, Carlos Sebastiá, Keke Vilabelda o Elena Zabalza. Del mismo modo, tenemos constancia de otros/as artistas y fotógrafos/as que han utilizado fotografía química en las dos primeras décadas del siglo XXI:

- Pedro Avellaned (Zaragoza, 1936). Fotógrafo heterodoxo, que, en exposiciones como “Círculo 900 negro” (Espacio Archivo de Sueños, Fuendetodos, Zaragoza, 2015), o “Ceniza Dispersa” (Galería Galería Spectrum Sotos, Zaragoza, 2017), realizó quimigramas utilizando materiales fotográficos caducados con los que “es imposible obtener imágenes a partir de negativos analógicos o registros digitales. Solo cabe la experimentación”<sup>1067</sup>.
- Pasquale Caprile (Madrid, 1958), Embajador Lomográfico para España y Fotógrafo publicitario, imparte talleres y cursos sobre Lomografía y Fotografía Creativa.
- Julien Charlon. Autor de origen francés afincado en España. Titulado en la École Technique de Photographie (ETPA) de Toulouse y profesor de fotografía en los laboratorios de La Casa Encendida desde sus inicios. Artista especializado en quimigrafía, su obra ha sido expuesta en PHotoEspaña (2001) y en Les Rencontres d’Arles (2006).
- Marta Colell (Lleida, 1972). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, estudia fotografía en el Instituto de Estudios Fotográficos de Catatunya donde actualmente trabaja como profesora. Se ha especializado en fotografías químicas panorámicas, que realiza en diferentes ciudades desde 1995<sup>1068</sup>.

---

<sup>1067</sup> Spectrum Sotos: “Pedro Avellaned – «Ceniza Dispersa»”, *Galería Spectrum Sotos* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.spectrumsotos.es/exposicion/pedro-avellaned-ceniza-dispersa/> (última consulta: 9 de junio de 2021).

<sup>1068</sup> Colell, Marta: “Bio”, *Marta Colell* (en línea), s. f. Recuperado de <http://martacolell.com/bio> (última consulta: 13 de junio de 2021).



- Juan de Sande (Madrid, 1964). Artista multidisciplinar que, tras unos inicios ligados a la pintura, trabaja fundamentalmente con escultura y fotografía. En esta última disciplina utiliza principalmente cámaras analógicas de medio y gran formato<sup>1069</sup>.
- Jordi Esteva (Barcelona, 1951). Entre 1987 y 1993 fue redactor jefe y director de arte de la revista “Ajoblanco”. Se trata de un fotógrafo que ha capturado imágenes en numerosos países alrededor del mundo. Sobre el material fotográfico que lleva en sus viajes ha dicho:
 

Llevo muy poca cosa porque creo que menos es más y aparte de esto, yo no hago fotografía digital. Sigo haciendo fotografía analógica, aunque mis películas las hago con digital porque sería demasiado caro... Para hacer video llevo Sony y Canon. Pero volviendo a la fotografía, llevo una Nikon FM2, absolutamente manual y un objetivo de 50 milímetros f1,2. Por lo tanto llevo, esta cámara, un objetivo y un filtro para que no se me ralle y nada más. Llevo muchos años encima de hacer fotos en blanco y negro y de no saber el resultado hasta después de tres meses<sup>1070</sup>.
- David Ferrando Giraut (Negreira, A Coruña, 1978). Autor interesado en rescatar dispositivos tecnológicos en desuso. El artista elabora un discurso basado en experiencias personales y en las sensaciones ligadas a algunos de los objetos que lo han acompañado mientras crecía en su Galicia rural natal, presentando discos de vinilo originales en sus exposiciones, junto a polaroids con imágenes tomadas de películas clásicas o carteles antiguos de videocámaras analógicas, como se pudo ver en su exposición “The Fantasist” en el Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa (A Coruña, 2011).
- José Ferrero (Villarejo de Órbigo, León, 1959). Profesor de Fotografía y Procesos de Reproducción en la Escuela de Arte de Oviedo entre 1990 y 2002, y desde 2003 en la Escuela Superior de Arte del Principado de Asturias (Avilés).

---

<sup>1069</sup> MMN (Marta Martín Núñez): “Juan de Sande”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 530.

<sup>1070</sup> Jordi Esteva citado en Meyer, Luis: “El fotógrafo que se obsesionó con una isla ‘de otro planeta’”, *Viajar* (en línea), 17 de junio de 2020. Recuperado de <https://viajar.elperiodico.com/viajeros/fotografo-obsesiono-isla-planeta> (última consulta: 14 de junio de 2021).

Como autor ha realizado exposiciones individuales en Italia, Francia, Bélgica, México, Luxemburgo, Holanda, Alemania y Portugal, además de en España. Su trabajo ha sido expuesto en ferias como ARCO, Estampa, ArteSantander, DFoto o Art/Salamanca. Ferrero es un artista más interesado en la investigación, la sugerencia y la ocultación, que en la propia representación; entiende la fotografía no como una modalidad artística, sino como una experiencia vital. Se trata de un autor “Fiel al soporte analógico, prefiere el blanco y negro”<sup>1071</sup>, él mismo ha declarado que cuando trabaja en blanco y negro realiza todo el proceso (revelado, positivado y montaje); cuando trabaja en color, en cambio, delega la producción a laboratorios profesionales, aunque supervisa todo el proceso de cerca<sup>1072</sup>.

- José Gago (1946). En 1974 comenzó a experimentar con la fotografía y un año después abrió en Madrid su estudio “Gago Fotografía”. En 1990, junto con el Doctor en Ciencias Químicas Juan Cancela, funda la empresa “Buenas Impresiones”, dedicada a la fabricación de productos químicos especiales para la fotografía en blanco y negro. Debido a la calidad y especificidad de estos la multinacional Kodak empieza a recomendar los productos de “Buenas Impresiones” en su catálogo oficial para procedimientos muy específicos que no logra abarcar el gigante de la fotografía<sup>1073</sup>. En 2001 fundó su empresa “Productos Gago”, dedicada a la fabricación de químicos para la fotografía de blanco y negro más selectivos y especializados. Compagina estas labores con su propia obra fotográfica.
- Pablo María García Llamas. Impartió el taller “Fotografías de hormigón” en el Centro Integrado de Formación Profesional de Comunicación, Imagen y Sonido de Langreo (Asturias) en 2008, que consistió en el emulsionado de 20 metros cuadrados de pared de hormigón de las paredes de la sala de exposiciones del centro, realizando sobre ellas todo el proceso de laboratorio (sensibilización,

---

<sup>1071</sup> RLdC (Rocío López de Castro): “José Ferrero Millares”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 208.

<sup>1072</sup> José Ferrero citado en Revista News: “Entrevista: José Ferrero”, *Revista News*, 99, 2018, p. 67.

<sup>1073</sup> Carrero de Dios, Manuel: *Historia de la industria fotográfica española*, Girona, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge-Ajuntament de Girona, 2001, p. 139.

exposición-proyección, revelado, paro y fijado de la imagen), convirtiendo la propia sala en laboratorio y, al mismo tiempo, receptáculo de las obras, las cuales son efímeras, ya que las paredes se pintaron de nuevo tras la exposición. Los productos químicos se aplicaron en la pared mediante fumigadores. La aplicación de la emulsión sobre una pared (por las dimensiones y las particularidades de este soporte), así como el procesado de las imágenes, fueron fruto del trabajo colaborativo de varias personas<sup>1074</sup>.

- Cristina García Rodero (Puertollano, Ciudad Real, 1949). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, es quizá la fotógrafa más prestigiosa de España, citaremos tan solo el Premio Nacional de Fotografía (1996) y el entrar a formar parte de la Agencia Magnum como ejemplos de las numerosas cimas que ha alcanzado a lo largo de su trayectoria. En 2010 comienza a trabajar con tecnología digital, volviendo a utilizar película tan solo en contadas ocasiones:

Creo que hay que ir con las nuevas conquistas, están ahí para que puedas disfrutarlas y beneficiarte de ellas. Sé que las fotografías con sales de plata dan una calidad que el digital no da, pero en cambio te permite trabajar con unas condiciones que con película sería muy difícil. Depende del trabajo que haga. Ahora me voy a Haití, lo tengo todo hecho en analógico, hay unas cuevas con unos contrastes de luz muy grandes, así que he decidido que voy a ir con analógico, pero llevo ya tres años con digital<sup>1075</sup>.

- Asunción Goikoetxea (Pamplona, 1962). Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco. Creadora interdisciplinar que se ha movido generalmente en la hibridación entre pintura y fotografía, utilizando procesos fotoquímicos como papeles heliográficos<sup>1076</sup>. En su trabajo presta especial atención a la luz como medio de formación de la imagen:

la luz es el principio generador de la obra. Utilizo materiales fotosensibles que

---

<sup>1074</sup> García Llamas, Pablo María: “Fotografías de hormigón”, *Film und Foto*, 9, 2009, pp. 2-9.

<sup>1075</sup> Cristina García Rodero citada en Gándara, Yolanda: *Op.cit.*

<sup>1076</sup> Larrauri, Eva: “Entrevista: Asunción Goikoetxea, pintora”, *El País* (en línea), 18 de mayo de 1998. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1998/05/18/paisvasco/895520413\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1998/05/18/paisvasco/895520413_850215.html) (última consulta: 21 de junio de 2021).

expongo a la luz natural, a la luz con la que vivo cada día. Revelo, fijo la imagen, y después manipulo el resultado con procedimientos químicos que mueven de nuevo la imagen llevándola a un terreno donde el caos y el orden pueden convivir. Abandono los pinceles y el gesto para realizar unas pinturas que se hacen con la luz, y donde la materia es mínima. Son pinturas en las que se habla del tiempo, del tiempo que se ha detenido por medio de ese registro lumínico<sup>1077</sup>.

- Jordi Guillumet y Mònica Roselló (Barcelona, 1953 y Tarragona, 1961). Trabajan de forma conjunta desde 1995. Guillumet ha sido profesor de fotografía en el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, la escuela Gris Art y la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Como artista es uno de los autores más empeñados en salirse de los caminos fotográficos más trillados, ya que ha recurrido a innumerables procedimientos de distintas épocas a lo largo de su trayectoria, desde la goma bicromatada hasta dispositivos fosforescentes. No obstante, quizá sea el uso de cámaras estenopeicas su actividad más extensa y conocida, siendo uno de los autores españoles más destacados<sup>1078</sup>. Roselló, por su parte, en 1986 comienza a trabajar profesionalmente como fotógrafa *freelance* en los campos de la publicidad, la arquitectura y el interiorismo, alternando este trabajo con el desarrollo de proyectos personales. A partir de mediados de los años ochenta empieza su actividad docente en fotografía y ejerce como profesora en la Escuela Elisava, la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña y la Universidad Pompeu Fabra. Por separado, en la década de 1980, y de forma conjunta, a partir de 1995, han experimentado con multitud de procesos fotográficos alternativos. En el nuevo siglo, Guillumet y Roselló han enfocado sus proyectos hacia las instalaciones y la proyección de imágenes, como en “Tabula rasa”, “donde este sistema alcanza mayor belleza y coherencia, al reflexionar sobre la memoria y el olvido, y la relación visual entre ambos a partir de los mecanismos mentales

---

<sup>1077</sup> Asunción Goikoetxea citada en Auñamendi Eusko Entziklopedia-Fondo Bernardo Estornés Lasa: “Goikoetxea, Asunción”, *Auñamendi Eusko Entziklopedia-Fondo Bernardo Estornés Lasa*, s. f. Recuperado de <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/eu/goikoetxea-asuncion/ar-52181/#> (última consulta: 21 de junio de 2021).

<sup>1078</sup> Perea González, Joaquín; Castelo Sardina, Luis & Munárriz Ortiz, Jaime: *Op. cit.*, p. 117.

que son trasladados al método de trabajo fotográfico”<sup>1079</sup>.

- Gabriel Lacomba (Palma de Mallorca, 1965). Licenciado en Bellas Artes en 1989, es un fotógrafo especializado en cámaras estenopeicas, habiendo construido varios modelos, entre ellos, algunos basados en el reciclaje de objetos, como un tambor de detergente o una bombonera metálica<sup>1080</sup>.
- Aitor Lara (Baracaldo, Vizcaya, 1974). Fotógrafo documental, trabaja siempre con blanco y negro. Aprendió los procesos del laboratorio de la mano de Luis Baylón, desde hace unos años combina la química con la digitalización de negativos, los archivos RAW y el Photoshop<sup>1081</sup>.
- Lemos + Lehmann. Colectivo formado en 2014 por Pat Lemos (España, 1982) y Lukas Lehmann (Alemania, 1986), licenciados en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y por la Kunsthochschule Burg Giebichenstein de Halle/Salle, respectivamente. Utilizan la fotografía química como medio principal, explorando con ello los conceptos de cuerpo, entorno y tiempo. Una tríada de intereses en la que se sumergen a través de su propia relación y la que ambos establecen con los lugares que habitan o visitan, su obra fluctúa tanto entre la figuración y la abstracción, como entre lo natural y lo místico<sup>1082</sup>.
- Jesús Madriñán (Santiago de Compostela, 1984). En proyectos como “Good Night London” O “Boas Noites” retrató a jóvenes fiesteros en clubs, utilizando para ello una cámara de placas, una forma de trabajar con la que “subvierte el retrato tradicional”<sup>1083</sup>. El artista ha dicho sobre ello:

Me enamoré del proceso y de la técnica. Hay una gran poética encerrada dentro de

---

<sup>1079</sup> Olivares, Rosa: “Jordi Guillumet”, *100 fotógrafos españoles*, Madrid, Exit, 2005, p. 194.

<sup>1080</sup> Más información: <http://www.estenopeica.es/index/es/camaras.html> (última consulta: 3 de julio de 2021).

<sup>1081</sup> Delgado, Pablo: “Entrevista a Aitor Lara, fotógrafo”, *ABC* (en línea), 2 de diciembre de 2015. Recuperado de <https://abcblogs.abc.es/fahrenheit-451/otros-temas/entrevista-a-aitor-lara-fotografo.html> (última consulta: 21 de junio de 2021).

<sup>1082</sup> Arteinformado: “Lemos + Lehmann”, *Arteinformado* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.arteinformatado.com/guia/f/lemos-lehmann-215983> (última consulta: 24 de junio de 2021).

<sup>1083</sup> De Diego, Xabier: “Jesús Madriñán”, *ABC de las artes y las letras*, 12 de julio de 2014, p. 22.

una cámara de madera de cerezo, sobre todo si uno comete la insensatez de situar algo tan delicado en medio del caos de un club de baile. Esa paradoja es el alma de mi trabajo<sup>1084</sup>.

- Fernando Manso (Madrid, 1961). Comienza su carrera profesional trabajando en el departamento de fotografía de Canon España. Posteriormente, tras varios años de trabajo para la agencia publicitaria Contrapunto, en el año 1990, comienza su carrera de forma independiente, realizando numerosas campañas publicitarias por las que ha recibido importantes premios. En esa misma década también da el salto a la fotografía artística, realizando su trabajo con una cámara de placas y habiendo participado hasta la actualidad en multitud de exposiciones. De entre todas ellas destacamos “Una visión inédita de la Alhambra. Jean Laurent y Fernando Manso” (Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 2015), formada por 57 fotografías realizadas con el mismo procedimiento (una máquina de placas), pero de dos artistas diferentes separados por 150 años.
- Fernando Maquieira (Puertollano, Ciudad Real, 1966). A los 15 años entró como ayudante en el estudio de Fernando Gordillo. De 1992 a 1996 trabajó en el estudio de López Parras y Francisco Udina, y, al año siguiente, empezó a trabajar de manera independiente. Combina su trabajo como fotógrafo *freelance* con su obra creativa, por la que ha sido becado por la Casa de Velázquez (Madrid) y por la Academia de España en Roma. Desde los años noventa trabaja tanto con tecnología digital como con fotografía química, incluso de forma conjunta, como en su proyecto “Guía Nocturna de Museos” (fotografías de las salas de grandes museos del mundo tomadas en la oscuridad de la noche, expuesta en Tabacalera -Madrid- en el marco de PHotoEspaña 2017), que realizó con cámaras analógicas de gran formato a las que acopló un soporte digital<sup>1085</sup>. Mención aparte merece su serie “Alucinosis” (compuesta por un

---

<sup>1084</sup> Jesús Madrián citado en Bernal, Fernando: “De 'clubbing rural' en Galicia”, *Vice* (en línea), 1 de septiembre de 2015. Recuperado de <https://www.vice.com/es/article/4we3a3/de-clubbing-rural-en-galicia-115> (última consulta: 19 de junio de 2021).

<sup>1085</sup> Paniagua, Antonio: “La vida nocturna del arte”, *Las Provincias* (en línea), 23 de julio de 2017. Recuperado de <https://www.lasprovincias.es/culturas/vida-nocturna-arte-20170723165346-nt.html> (última consulta: 4 de julio de 2021).

libro y un proyecto expositivo), formada por fotografías fruto de un conjunto de diapositivas olvidadas en el sótano del fotógrafo que se llenaron de hongos, modificando las imágenes originales. Estas, aunque todavía reconocibles, se han tornado en imágenes psicodélicas.

- Fernando Marcos (Venezuela, 1969). Fotógrafo especialista en danza y artes escénicas. Creador, director y profesor en Pixel de Plata (Madrid), escuela especializada en fotografía química. Se declara amante de la fotografía química<sup>1086</sup>, la cual utiliza en su trabajo y sobre la que ha escrito artículos, entre ellos uno contando su experiencia con las cámaras estenopeicas Nopo<sup>1087</sup>, una iniciativa que hemos reseñado recientemente.
- Deneb Martos. Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense Madrid, es una artista visual especializada en prácticas de cine sin cámara y procesos alternativos de revelado químico. Desde 2003 trabaja en los laboratorios de fotografía química de La Casa Encendida de Madrid.
- Javier Martínez Bueno (Melilla, 1977). Se inició en la fotografía en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, y completó su formación con un Máster en la escuela Efti de Madrid. Pertenece al colectivo de fotógrafos Diz (creación en persa), junto a Paula Anta y Julio Galeote. Compagina la fotografía de moda con proyectos personales, sirviéndose para ello de cámaras analógicas<sup>1088</sup>.
- Rosell Meseguer (Orihuela, Alicante, 1976). Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, donde es profesora actualmente. Artista multidisciplinar en cuyo trabajo utiliza desde imágenes digitales hasta procedimientos fotográficos antiguos como la cianotipia o la kallitipia. Meseguer también es autora del libro “Luna Cornata. Recetario analógico-digital de los procesos fotosensibles y sus combinaciones pictóricas. XIX-XXI”

---

<sup>1086</sup> Marcos, Fernando: “Yo/Contacto”, *Artefimerero* (en línea), s. f. Recuperado de <https://artefimerero.es/about-us/> (última consulta: 22 de junio de 2021).

<sup>1087</sup> Marcos, Fernando: “Probamos la NOPO LF – ¿La estenopeica más bella?”, *Adobe Media* (en línea), s. f. Recuperado de <https://albedomedia.com/prueba-nopo-lf-estenopeica-mas-bella/> (última consulta: 22 de junio de 2021).

<sup>1088</sup> AGM (Ana González Martín): “Javier Martínez Bueno”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 357.

(Consejería de Cultura de la Región de Murcia-Ediciones Tres Fronteras, 2008), resultado de las investigaciones de su tesis doctoral.

- Lola Montserrat (Barcelona, 1954). Licenciada en Medicina por la Universitat Autònoma de Barcelona, entre 1988 y 2018 formó parte del equipo docente de la escuela IDEP (Barcelona), dirigiendo e impartiendo el Curso de Especialización en el Tratamiento Digital de la Imagen y los Talleres de Técnicas del Siglo XIX y de Técnicas Alternativas. En su obra personal ha trabajado con técnicas del siglo XIX como el colodión.
- Rebecca Mutell (Aranda de Duero, Burgos, 1980). Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona por su tesis “Atrapando la luz. Origen y materialidad de la fotografía” (Premio Extraordinario de Doctorado). Desarrolla su trabajo como fotógrafa *freelance* y como profesora de fotografía en el grado universitario en Diseño en BAU, Centro Universitario de Diseño de Barcelona, adscrito a la Universidad de Vic. Colaboradora habitual del fotógrafo Martí Llorens, con quien fundó los proyectos “AtelieRetaguardia. Heliografía Contemporánea” (2007-2012) y “Factoría Heliogràfica” (desde 2017), también han publicado artículos de forma conjunta como “El ojo artificial. El pasado en el presente fotográfico”<sup>1089</sup>. Empleando la técnica del colodión húmedo en su trabajo fotográfico, ha realizado exposiciones en Galería Tagomago (Barcelona, 2010), Éclats de la photographie, Musée Adrien Mentienne, Bry-sur-Marne (Francia, 2011), Hôtel de Ville de Lagny-sur-Marne (Francia, 2012), Galerie Carré Amelot, La Rochelle (Francia, 2012) y La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona (2013-14).
- Joaquín Paredes (Cáceres, 1983). Fotógrafo especializado en procesos históricos, con especial interés por el colodión húmedo. Suele construir sus propias cámaras, entre ellas la que, según parece, es la más grande de Europa. La cámara en cuestión mide 130 x 170 cm. y está diseñada para conseguir

---

<sup>1089</sup> Llorens, Martí & Mutell, Rebecca: “El ojo artificial. El pasado en el presente fotográfico”, *Patrimonio Cultural de España*, 11, 2016, pp. 199-211.



imágenes de hasta 71 x 71 cm. mediante la técnica del colodión<sup>1090</sup>.

- Tanit Plana (Berga, Barcelona, 1975). Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Fundadora del colectivo de fotografía contemporánea NOPHOTO, ha recibido becas como Fotopres (2001). Ha utilizado cámaras de placas en algunos de sus proyectos como “Por siempre”<sup>1091</sup>. En series posteriores como “Escala y fragmento” reflexiona desde lo fotográfico sobre el mundo hiperconectado posibilitado por internet:

Las novias [proyecto “Por siempre”] fue sobre el 2008 y es cuando llega el tsunami de lo digital. Y cambia todo. No sólo lo fotográfico, sino las formas de ocio, de trabajo y de consumo. Y para mí se hace obvio que es el tema a tratar. El campo sobre el que pensar. Y empecé a investigar. (...) Quería trabajar sobre internet. Y escuché en una entrevista a un experto que decía que el 95 % de internet es cableado. Y yo me dije: “¿Perdona? No era todo etéreo y tecnológico”. Y me dije que había que investigarlo<sup>1092</sup>.

Aunque también sobre lo analógico y lo digital:

Cuando pasamos de lo analógico a lo digital se hace para optimizar unos cables. Cuando llamábamos de Barcelona a Los Ángeles, aunque estuviéramos en silencio, toda la vía quedaba ocupada. Y la tecnología digital lo primero que hace es fragmentar el elemento, que se va a dividir para enviar cada mensaje. Eso tan técnico es lo que nos ha pasado. Estamos fragmentados, tenemos el discurso fragmentado, y el pensamiento. Estamos entre nosotros fragmentados. Ese movimiento de lo digital se ha ampliado a escala. De ahí el título Escala y Fragmento. Esto me parece una enorme pérdida de autonomía. Estamos aparentemente interconectados pero en realidad desconectados.

---

<sup>1090</sup> EFE: “Un cacereño construye la cámara de fotos más grande de Europa”, *Hoy* (en línea), 26 agosto 2014. Recuperado de <https://www.hoy.es/caceres/201408/26/cacereño-construye-camara-fotos-20140826000616-v.html> (última consulta: 22 de junio de 2021).

<sup>1091</sup> Villalón Vara, Roberto: “Tanit Plana: «No me interesa tanto aquello que cuentan mis fotos como a dónde te invitan a ir»”, *Clavoardiendo* (en línea), 9 de mayo de 2019. Recuperado de <https://clavoardiendo-magazine.com/mundofoto/entrevistas/tanit-plana/> (última consulta: 21 de junio de 2021).

<sup>1092</sup> Tanit Plana citada en *ibidem*.

Es como la ceguera que nos produce el exceso de imágenes que circulan del que **Fontcuberta** habla constantemente. Yo uso y soy activa en Instagram, pero básicamente son imágenes desconectadas entre ellas y, hemos llegado a un punto en el que eso nos produce placer. Es muy fuerte cómo se ha desarrollado esta maquinaria<sup>1093</sup>.

- Concha Prada (Zamora, 1963). Con obra en las colecciones del MNCARS (Madrid), MUSAC (León) o Artium (Vitoria), es una de las fotografías españolas más relevantes en el ámbito del arte contemporáneo. En 2008 presentó en la galería Olivia Arauna de Madrid su serie “El rastro del objeto”, formada por fotogramas abstractos en color de gran formato.
- Alfonso Quiroga (La Coruña, 1969). Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de Fotografía por la Western Michigan University (USA). Autor especializado en fotografía de arquitectura, la cual compagina con su obra personal. Se pudo ver una selección de su trabajo creativo en la exposición individual “Analógico” (espacio A2garage, Madrid, 2018), donde presentó obras realizadas con diferentes procedimientos químicos, como colodión húmedo, ambrotipos y ferrotipos entre otros<sup>1094</sup>.
- Lluís Real (Menorca, 1948). Ha estudiado fotografía en la University of West London. A mediados de los noventa empezó a utilizar cámaras Lomo (como Holga o Diana), con las que realizó, entre otras cosas, su libro “London” (Edicions Imatges, 2006)<sup>1095</sup>.
- Juanan Requena (Albacete, 1983). Profesor en la Escuela de Artes Visuales Lens, es un autor que trabaja especialmente el formato libro de artista, en los que generalmente combina imagen (fotografía química) con textos, en

---

<sup>1093</sup> *Ibidem*.

<sup>1094</sup> Hoy es Arte: “Alfonso Quiroga o la fotografía como acontecimiento”, *Hoy es Arte* (en línea), 11 de abril de 2018. Recuperado de [https://www.hoyesarte.com/evento/2018/04/alfonso-quiroga-o-la-fotografia-como-acontecimiento/?utm\\_source=Boletin\\_20180411\\_1557&utm\\_medium=boletin&utm\\_campaign=boletin](https://www.hoyesarte.com/evento/2018/04/alfonso-quiroga-o-la-fotografia-como-acontecimiento/?utm_source=Boletin_20180411_1557&utm_medium=boletin&utm_campaign=boletin) (última consulta: 22 de junio de 2021).

<sup>1095</sup> Real, Lluís: “Viajes Nostálgicos con el Fotógrafo Lluís Real”, *Lomography* (en línea), 18 de julio de 2016. Recuperado de <https://www.lomography.es/magazine/322348-viajes-nostalgicos-con-el-fotografo-lluis-real> (última consulta: 12 de junio de 2021).

ocasiones manuscritos. En 2017 ganó el Premio PHotoEspaña al Mejor Libro de Fotografía del Año en la categoría nacional.

- Josep Maria Ribas Prous (Barcelona, 1940). Fotógrafo catalán residente en la ciudad de Reus, lugar en el que ha realizado labores de recuperación de varios archivos fotográficos. Es miembro del Consejo Asesor de Fotografía del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) y de la Sociedad para la Historia de la Fotografía Española, fundada, en 1986, por Miguel Ángel Yáñez Polo. En su trabajo, centrado en la fotografía química en blanco y negro, ha experimentado con múltiples procedimientos, como la goma bicromatada, el proceso al carbón, la cianotipia, el papel a la sal, la albúmina, la platinotipia o el bromóleo.
- Javier Riera (Avilés, 1964). Abandona la pintura a partir de su exposición “Noche Áurea” en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2008). Esta exposición está basada en fotografías químicas que el artista consigue tras largas exposiciones nocturnas<sup>1096</sup>. Posteriormente ha trabajado bastante con cianotipia, en libros de artista de gran formato o en otros soportes como el pladur.
- Jesús Rocandio (Logroño, 1958). Realiza estudios de Filosofía Pura y es diplomado en Imagen y Sonido. Fotógrafo, profesor y comisario de exposiciones, también ha desarrollado labores en torno a la historiografía, y la restauración y conservación de fotografía patrimonial. En 1982 abre la galería Cámara Oscura en Logroño, siendo una de las primeras especializadas en fotografía de España. En el año 2007 funda la “Casa de la Imagen”, también en Logroño, un espacio que aglutina una galería de arte y una escuela de imagen, con laboratorio, aulas, plató, sala de postproducción, centro de investigación y biblioteca. En esta escuela trabajan con toda clase de procesos fotográficos, desde los inventados en el siglo XIX hasta los más recientes:

La fotografía tiene el defecto de que suele ser muy aniquiladora con los procesos anteriores. En pintura, por ejemplo, a nadie se le ocurre aniquilar el óleo porque

---

<sup>1096</sup> Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: “Javier Riera. Noche áurea”, *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/javier-riera-noche-aurea> (última consulta: 17 de junio de 2021).

alguien pinte en acuarelas; van sumando todos los procesos. En fotografía surge una técnica nueva y mata a la anterior y eso es porque depende de la industria. Nosotros aquí hacemos de todo, desde la última fotografía digital a daguerrotipos. Todo suma; nos adaptamos a la evolución como cualquier otra empresa<sup>1097</sup>.

- Alberto Ros (Madrid, 1969). Fotógrafo autodidacta, es nieto y sobrino de los también fotógrafos Bartolomé Ros y Ros (Cartagena, Murcia, 1906 – Madrid, 1974) y Bartolomé Ros Amador (Ceuta, 1933), respectivamente. Compagina la creación fotográfica con su trabajo como director y realizador audiovisual. Como autor utiliza especialmente el colodión húmedo y su obra se ha podido ver en espacios como la galería Blanca Berlín de Madrid. En 2019, junto a los también fotógrafos Ángel Marcos y Jesús Limárquez, funda en Madrid Carabanchería, un estudio para la creación, difusión y desarrollo de la fotografía contemporánea y las técnicas fotográficas alternativas.
- Gervasio Sánchez (Córdoba, 1959). Licenciado en Periodismo, es uno de los fotorreporteros más importantes de España y Premio Nacional de Fotografía en 2009. De hecho, no goza de mayor espacio en esta investigación porque, aunque ha realizado exposiciones, su ámbito de actuación no es el del arte contemporáneo. En sus estudios de periodismo no recibió ninguna enseñanza sobre fotografía, aprendiendo directamente estando ya en activo, además asegura que no sabe revelar (y que no le gusta retocar, le aburre)<sup>1098</sup>. Aun así, es un autor que trabaja con fotografía química y con digital, y asevera: “Hay mucha diferencia entre analógico y digital, de textura, de calidad, a pesar de todos los adelantos que hacen que las cámaras digitales sean más perfectas”<sup>1099</sup>.
- Andrea Santolaya (Madrid, 1982). Su exposición “Waniku. Donde Retumba el Agua” (Mondo Galería, Madrid, 2014-2015) se compone de 29 imágenes, en

---

<sup>1097</sup> Rocandio, Jesús: “La fotografía es siempre realidad imaginada”, *Spoonful* (en línea), s. f. Recuperado de [http://spoonful.es/entrevista/%27la-fotografia-es-siempre-realidad-imaginada%27\\_20170619131506.html](http://spoonful.es/entrevista/%27la-fotografia-es-siempre-realidad-imaginada%27_20170619131506.html) (última consulta: 4 de julio de 2021).

<sup>1098</sup> Gervasio Sánchez citado en Gándara, Yolanda: “Gervasio Sánchez: ‘Estamos saturados de mala información’”, *Jot Down* (en línea), junio de 2012. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2012/06/gervasio-sanchez-estamos-saturados-de-mala-informacion/> (última consulta: 1 de julio de 2021).

<sup>1099</sup> Sánchez, Gervasio: “Gervasio Sánchez”, *Revista Ojos Rojos* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.revistaojosrojos.com/gervasio-sanchez-1/> (última consulta: 1 de julio de 2021).

Gelatinoclorobromuro de plata sobre papel baritado virado al selenio, positivadas en el laboratorio de Rubén Morales. Para algunos formatos se utilizó la técnica de negativo digital por contacto, introducida en España por Espacio Raw de Madrid, resultando una copia en sales de plata<sup>1100</sup>.

- Rafael Trobat (Córdoba, 1965). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y profesor de Fotografía en la Facultad de Bellas Artes de la misma desde 1998. Durante más de 15 años ha ejercido de ayudante de Cristina García Rodero. Ligado al reportaje fotográfico, su trabajo más representativo es “Aquí, junto al agua. Nicaragua”, proyecto que ha desarrollado durante 18 años. En la actualidad trabaja con película de 35 mm. y con fotografía digital<sup>1101</sup>.
- David Trullo (Madrid, 1969). Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en 1993. Al igual que otros artistas ya reseñados, como Sergio Belinchón, en su serie de obras “Ladies and Gentlemen” (2020), así como en otras recientes, ha trabajado interviniendo, en ocasiones mínimamente, sobre fotografías antiguas en blanco y negro. Anteriormente ha experimentado con la transferencia de imágenes digitales a soportes cerámicos<sup>1102</sup>.
- Damián Ucieda (La Coruña, 1980). Estudió Ilustración en la Escola Massana de Barcelona y se graduó en Fotografía en la Escuela de Arte de Edimburgo en 2007. Su obra ha sido expuesta en instituciones como el Moscow Museum of Modern Art, la National Portrait Gallery de Londres, la Royal Scottish Academy, el Museo Patio Herreriano de Valladolid o la Ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela, entre otras. Ucieda está particularmente interesado en la representación del paisaje, con especial atención a la arquitectura, inquietudes que plasma mediante una cámara de placas:

---

<sup>1100</sup> Hoy es Arte: “Andrea Santolaya descubre a la mujer warao”, *Hoy es Arte* (en línea), 6 de noviembre de 2014. Recuperado de <https://www.hoyesarte.com/evento/andrea-santolaya-descubre-a-la-mujer-warao/> (última consulta: 22 de junio de 2021).

<sup>1101</sup> Trobat, Rafael: Entrevista personal, 28 de diciembre de 2020.

<sup>1102</sup> Rus, Óscar: “A qué juega Trullo”, *ABC* (en línea), 11 de febrero de 2019. Recuperado de [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-juega-trullo-201902080218\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-juega-trullo-201902080218_noticia.html) (última consulta: 24 de junio de 2021).

El confort es uno de los grandes enemigos del arte. Es muy cómodo servirse de la plana tecnología igual que lo es fiarlo todo a las habilidades manuales, no hacerse muchas preguntas o seguir la deriva, disfrazada de corriente, de la más candente contemporaneidad. (...) Damián Ucieda trabaja a contracorriente, porque en el centro de su trabajo hay un corazón analógico y una cámara de placas. La cámara de placas es un artefacto pesado, lento y un poco amenazador. Su aspecto es serio, luterano. Sobre todo es una herramienta incómoda<sup>1103</sup>.

- Jorge Yeregui (Santander, 1975). Fotógrafo con un gran interés en la arquitectura, debido en su mayoría a que estudió esta disciplina. Ha trabajado con fotografía química en obras como “Atajos” (Colección Centro Botín, Santander, 2015), formada por 551 fotografías de 10,2 x 13,6 cm. cada una que

juntas componen una gran imagen abstracta de manera muy parecida a la conformación de la imagen digital mediante píxeles. Vistas de cerca, todas las imágenes representan un espacio en el que un proyecto de desarrollo urbanístico no llegó a materializarse. El resultado es un paisaje de solares vacíos, conectados por una red de carreteras y con el tipo de infraestructura que suele preceder a la construcción de edificios<sup>1104</sup>.

- Juan Diego Valera (Córdoba, Argentina, 1976). Después de estudiar Bellas Artes en su ciudad natal, en 2001, se traslada a Barcelona, donde desarrollará su carrera creativa a través de la fotografía. A partir de entonces, llevará a cabo sus proyectos personales además de su trabajo como fotógrafo comercial. Junto a Aleix Plademunt y Roger Gaus funda la editorial Ca l’Isidret Edicions en Barcelona en 2011. A través de ella, en noviembre de 2017, Valera publica “Tuétano”; una obra formada por un carrete de 36 exposiciones con fotografías tomadas entre 2012 y 2016 por el autor, pero sin revelar, junto a un texto de Joana Hurtado Matheu.
- Javier Vallhonrat (Madrid, 1953). Licenciado en Bellas Artes y en Psicología,

---

<sup>1103</sup> Mejuto, Vitor: “El corazón analógico de Damián Ucieda”, *La Voz de Galicia* (en línea), 25 de marzo de 2016. Recuperado de <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/fugas/2016/03/24/corazon-analogico-damian-ucieda/00031458846193412130477.htm> (última consulta: 4 de julio de 2021).

<sup>1104</sup> Centro Botín: “Jorge Yeregui, Atajos, 2015”, *Centro Botín* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.centrobotin.org/obra/jorge-yeregui/> (última consulta: 13 de junio de 2021).

se trata de uno de los fotógrafos españoles contemporáneos más sobresalientes, destacando en fotografía publicitaria y creativa. En su exposición “La Sombra Incisa” (Real Jardín Botánico de Madrid, 2019) se pudieron ver fotografías realizadas durante tres años en el glaciar de la Maladeta, en los Pirineos, y son el resultado de diez años de investigaciones y trabajos de campo en la zona. Para tomar las fotografías, Vallhonrat transformó una tienda de campaña en cámara oscura, colocando un trípode en la parte delantera con un objetivo de 360-500 mm. y otro en la trasera con un portaplacas y una pantalla de enfoque<sup>1105</sup>. El propio autor dijo sobre este proyecto: “Frente a la pérdida de sentido de realidad que acompaña a la expresión acelerada de la alta tecnología y la virtualidad, La sombra incisa propone baja tecnología, la experiencia física y el tiempo ralentizado”<sup>1106</sup>.

- Hélène Védrenne y Nina Zaragoza. Especialistas en procesos fotográficos del siglo XIX como daguerrotipo y colodión húmedo, imparten cursos y talleres de estas materias. Como fotógrafas, dan a conocer su trabajo conjunto bajo el seudónimo Simone Choulle.
- Irene Zottola (Madrid, 1986). Abandona los estudios de periodismo para formarse como fotógrafa. Aunque todavía es una autora emergente, en 2021 ha ganado el premio de fotolibro “Fotocanal” (convocado por la Comunidad de Madrid), lo que supone un importante impulso a su carrera. La obra ganadora se publica posteriormente por “Ediciones Anómalas”, editorial gestionada por el fotógrafo Israel Ariño. Zottola trabaja, por el momento, exclusivamente en blanco y negro, con película de 35 mm. y, más recientemente, con una cámara de medio formato<sup>1107</sup>. Ella misma realiza todo el proceso de laboratorio, sintiendo predilección por la emulsión fotográfica líquida aplicada en distintos soportes, algo que combina con el escaneado de imágenes, lo que le permite

---

<sup>1105</sup> Marcos, Fernando: “La Sombra Incisa, de Javier Vallhonrat”, *Adobe Media* (en línea), s. f. Recuperado de <https://albedomedia.com/encuentro-javier-vallhonrat-sombra-incisa/> (última consulta: 22 de junio de 2021).

<sup>1106</sup> Javier Vallhonrat citado en *ibidem*.

<sup>1107</sup> Roig, Anna: “Irene Zóttola, necesidad de fotografiar”, *godArt Lab* (en línea), 22 de abril de 2019. Recuperado de <https://godartlab.com/2019/04/22/irene-zottola-necesidad-de-fotografiar/> (última consulta: 1 de julio de 2021).

complementar digitalmente el trabajo analógico<sup>1108</sup>.

- Piko Zulueta (Vitoria, 1979). Fotógrafo muy interesado en la imagen estenopeica, aunque no solo, también ha realizado impresiones sobre madera y ha utilizado película Polaroid SX-70 caducada. En su proyecto “Liburu” (libro en euskera) convirtió uno en una pequeña cámara estenopeica para película de 35 mm. y tomó fotografías en diferentes bibliotecas con película en color caducada (fig. 152). En 2018 publicó “A cámara lenta”, un libro sobre fotografía estenopeica, escrito junto a Koldo Mendaza, que incluye fotografías y testimonios de diversos/as autores/as internacionales como Ilan Wolf, Asier Gogortza, Marcus Kaiser, Nahikari Mora, Toño Cañadas, Diego Lopez Calvín, Eric Renner y Vera Lutter.



Fig. 152. Piko Zulueta: *Liburu*, s. f., fotografía estenopeica sobre película color, sin datos de la medida.

---

<sup>1108</sup> *Ibidem*.



## **CONCLUSIONES**

La motivación que se esconde detrás de esta investigación, como quedó reflejado sucintamente en el apartado denominado “Criterios” (1.4.), es la búsqueda de respuestas ante la incógnita sobre el presente y el futuro, al menos a corto plazo, de la fotografía química como procedimiento útil y específico para los y las artistas. Lo que, en principio, fue la duda de un joven artista sobre una de sus herramientas ha terminado desembocando en una tesis doctoral, que ha peinado el sistema español del arte contemporáneo en busca de casos similares. El nacimiento de esa incógnita sobre el presente y el futuro de la fotografía química coincide, no con el alumbramiento, pero sí con la masiva expansión de la tecnología digital aplicada a la producción, reproducción, posproducción y circulación de imágenes.

Sin embargo, nuestro planteamiento nunca ha sido excluyente, más bien todo lo contrario. Nunca hemos creído que lo digital no debería haberse inventado, pues aporta riqueza al lenguaje fotográfico y, con ello, pueden lograrse cosas imposibles para la fotografía química, pero, igualmente, creemos que la tecnología digital también tiene sus limitaciones. Nuestro planteamiento de base era el que ilustran estas palabras de José Manuel Serrano Esparza:

la fotografía analógica y la digital no han de ser rivales si se piensa con un mínimo de sentido común, y evidentemente ambos sistemas poseen también sus ventajas y sus inconvenientes. Además, es sobradamente conocido el hecho de que existe un amplio porcentaje de profesionales y aficionados usuarios de cámaras digitales que siguen utilizando cámaras analógicas y película química de blanco y negro<sup>1109</sup>.

Del mismo modo, creíamos (y seguimos creyendo) que la desaparición de recursos expresivos siempre es algo empobrecedor. Y lo es no solamente en el ámbito puramente creativo, también es importante tenerlo en cuenta desde el campo de la conservación patrimonial, tal y como pone de relieve Ángel Fuentes:

yo no conozco un arte, la pintura o la escultura, en la que los artistas digan: “A partir de hoy no se esculpe más en piedra, vamos a esculpir sólo en resina o en

---

<sup>1109</sup> Serrano Esparza, José Manuel: *Op. cit.*, p. 14.

molde”, eso pasa en la fotografía. (...) en la práctica, insisto, cuando en el 2039 descubramos que la fotografía físico-química dejó de existir, se extinguió para que el mundo sea más pobre, descubriremos que habrá dejado cientos de procesos diferentes. Eso es otra cualidad. Cuando extinguimos cada proceso fotográfico olvidamos cómo se hacía y somos incapaces de conservarlo. Es decir, que tenemos un patrimonio brutal no de fotografía, sino de procesos fotográficos que serán arte o serán documento; para mí son meramente procesos fotográficos<sup>1110</sup>.

Es cierto que en pintura o escultura no se habla de la muerte del óleo o de la piedra, y resulta llamativo que sigamos dibujando con un trozo de carbón y que, al mismo tiempo, hablemos de la desaparición de la fotografía química. No obstante, debemos decir que en fotografía existe un factor determinante: la dependencia de la industria. Si bien es cierto que la gran mayoría de los artistas no fabrican sus propias herramientas, sino que recurren a productos industriales, ninguna disciplina tiene una mayor dependencia industrial que la fotografía. La mediación tecnológica en cualquier tipo de fotografía (química y digital) y la necesidad de productos químicos muy específicos en la fotografía llamada comúnmente analógica hacen que esta disciplina sea dependiente de los productos que oferta la industria. Esta circunstancia no es negativa, al menos en principio, lo que ocurre es que lo que no es rentable (o lo es, pero no alcanza las cotas de rentabilidad esperadas) deja de ser producido. Volviendo a la pintura; en la actualidad es bastante poco común encontrar artistas que utilicen el clásico procedimiento del fresco, ya que la mayoría del muralismo contemporáneo se canaliza a través de otras técnicas, sin embargo, el que los materiales necesarios para hacer un fresco sean tan comunes (cal, arena, agua y pigmento) hace que podamos recurrir a este procedimiento en cualquier momento. En este sentido, también podemos encontrar fórmulas y “recetas” para fabricar nuestras propias emulsiones y productos fotográficos<sup>1111</sup>, pero, por desgracia, los materiales necesarios no son tan comunes como los indispensables para realizar un fresco.

---

<sup>1110</sup> Fuentes, Ángel: “Conservación del patrimonio histórico-artístico fotográfico español”, *I y II debate en fotografía*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999, pp. 37-38.

<sup>1111</sup> Véase Hiscox, G. D. & Hopkins, A. A.: *Recetario industrial*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007 (segunda edición ampliada), pp. 662-757.

Esta dependencia tecnológica e industrial ha propiciado que, a lo largo de la, relativamente breve, historia de la fotografía, ya se hayan producido distintas muertes de procedimientos fotográficos clásicos. Sin embargo, estas muertes luego han resultado no serlo, ya que, con el paso de las décadas, se ha demostrado que lo que ha ocurrido, en realidad, es que cada forma de producción fotográfica ha tenido sus momentos de auge y de declive, pudiendo decir a día de hoy, en el siglo XXI, que ninguno de ellos ha llegado a desvanecerse realmente. Quizá el caso más cercano a la desaparición (de hecho, así ocurrió durante un tiempo) es el de las cámaras instantáneas Polaroid. Es cierto que existían y existen cámaras de otras marcas capaces de producir imágenes químicas de forma instantánea, pero esta, sin duda, es la más mítica (usada por artistas como Andy Warhol o Richard Hamilton, entre otros) y su caso ilustra a la perfección la imbricación entre fotografía e industria. Las cámaras Polaroid dejaron de fabricarse en el año 2007 y, según algunas fuentes, no fue por el auge de los teléfonos móviles con cámara (dado que coincidió con la presentación del primer iPhone), sino porque una gran empresa como esta solo podía sobrevivir vendiendo grandes cantidades de unidades<sup>1112</sup>. Nosotros, en cambio, creemos que fue una conjunción de ambos factores, ya que, aunque el primer modelo de iPhone se lanzó en 2007, como hemos comentado con anterioridad, que el primer teléfono móvil capaz de tomar fotografías se puso a la venta en el año 2000 (el modelo Sharp J-SH04 -fig.5-). En cualquier caso, en 2008 tres empresarios fundaron una pequeña iniciativa llamada “Impossible Project” y compraron maquinaria de la empresa original para fabricar cartuchos de las cámaras, mientras la marca Polaroid era vendida a fabricantes de otros productos, desde tabletas a gafas de sol, insuflando nueva vida a la más clásica de las cámaras instantáneas.

Como decíamos, existen otras marcas de cámaras de fotografía química instantánea, como Fuji, cuyos cartuchos de película fueron el producto fotográfico más vendido en las navidades de 2016<sup>1113</sup>. El caso de las cámaras instantáneas es bastante

---

<sup>1112</sup> Peco, Ramón: “La loca historia que hay tras el retorno de las cámaras Polaroid”, *La Vanguardia* (en línea), 15 de septiembre de 2017. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/tecnologia/20170918/431287797238/polaroid-historia-vuelve-fuji-instax-onestep-2-precio.html> (última consulta: 1 de junio de 2021).

<sup>1113</sup> *Ibidem*.

esclarecedor de las situaciones por las que ha pasado la fotografía química en las primeras décadas del siglo XXI: en los primeros años del nuevo siglo el avance de la tecnología digital parecía imparable, tanto que daba la sensación que la fotografía química iba a desaparecer completamente en pocos años (ya hemos comentado cómo en ese contexto surgió el interés por realizar esta investigación), tal y como ocurría con el declive de marcas como Polaroid o Kodak. Ya hemos reseñado cómo esta última entró en bancarrota en el año 2012 y, quizá, podríamos enmarcar entre esos años (2007-2012) la época de mayor declive -al menos a nivel de mercado- de la fotografía química. No obstante, la realidad es muy compleja, y deberíamos tener en cuenta datos como que en 2008 se podían encontrar más de 50 tipos de película en blanco y negro de distintas sensibilidades y de diferentes marcas<sup>1114</sup>. Al igual que la multinacional Kodak ha conseguido revertir su situación, en los últimos años creemos que ya no parece tan claro que la fotografía química vaya a extinguirse, al menos a corto plazo, una afirmación apuntalada por ejemplos como la iniciativa “Impossible Project”, el éxito de las cámaras instantáneas Fuji o el movimiento de la lomografía, que desde los años noventa no ha parado de crecer. No obstante, es cierto que lo que sí han desaparecido son algunos materiales: determinados papeles, líquidos o tipos de película, tal y como apuntaba Juan Manuel Castro Prieto, una voz absolutamente autorizada que, todo hay que decirlo, se muestra bastante escéptico respecto a la situación actual de la fotografía química, afirmando que es algo absolutamente minoritario y en franco retroceso.

Sin embargo, albergamos la esperanza de poder seguir disfrutando de “varias fotografías”, por mucho que parezca que estamos obligados a elegir entre química o digital, planteándose la cuestión en términos de progreso, reduciendo el debate a dos polos opuestos e incitándonos a elegir entre lo nuevo (lo digital) y lo viejo (lo analógico). Nosotros creemos, en cambio, que el debate así planteado es maniqueo y que, en el momento presente, deberíamos estar abiertos a todas las clases de representación visual, porque si no ¿de qué progreso estamos hablando?, ¿uno en el que no se respeta la diversidad de modos de construir imágenes? En diciembre de 2012 se celebraron en el Círculo de Bellas Artes de Madrid las jornadas

---

<sup>1114</sup> Serrano Esparza, José Manuel: *Op. cit.*, p. 18.

“Ciberrealismo. Más allá de la euforia digital” y el periodista David García Aristegui, reflexionando sobre dichas jornadas, decía: “En la actualidad, los debates en torno a internet están absolutamente polarizados: es blanco o negro. Apenas hay espacio para zonas grises”<sup>1115</sup>. Pues bien, nosotros hemos querido movernos precisamente en esas zonas grises. En este sentido, cuestionamos la existencia de una revolución digital (al igual que han hecho autores como Lev Manovich o Martin Lister), nos decantamos más bien por transformación, expansión o quizá encrucijada de la fotografía. Del mismo modo, tampoco creemos en su muerte, como plantea Joan Fontcuberta. Cuando se ha hablado de la de la pintura no ha sido porque tiene aparentemente poco que ver la que se practica en el siglo XXI con la que se hacía en el siglo XIX, como sí ha pasado con la fotografía. Consideramos que los términos evolución, progreso o revolución aplicados a la fotografía digital plantean un escenario excluyente y, además:

Al ir contra la corriente de los modelos progresivistas o evolucionistas, podemos intentar hacer un uso creativo de la interacción de diferentes órdenes de imágenes. La coexistencia de imágenes diferentes, modos diferentes de ver, imaginaciones visuales diferentes, puede verse como un recurso imaginativo<sup>1116</sup>.

Nos posicionamos, por lo tanto, del lado de la coexistencia de imágenes diferentes, pues los sistemas químico y digital son distintos, cada medio posee su propia especificidad y son procesos capaces de proporcionarnos resultados muy dispares mediante procedimientos radicalmente diferentes. En consonancia con Martin Lister creemos que: “La cuestión está en no negarse al cambio, sino en buscar sus dimensiones en el desorden y la complejidad de lo vivido más que en esquemas de revolución tecnológica excesivamente abstractos y concebidos con excesiva rapidez”<sup>1117</sup>. Lo digital es una herramienta perfecta para muchos ámbitos creativos (como el diseño, por ejemplo), pero en el arte contemporáneo hay un segmento de autores y autoras que otorgan importancia al proceso, a lo manual, a la capacidad de sorpresa, de manipulación que ofrece la fotografía química. Del mismo modo,

---

<sup>1115</sup> García Aristegui, David: “Euforia digital y realismo social”, *Rockdelux*, 315, marzo de 2013, p. 14.

<sup>1116</sup> Robins, Kevin: *Op. cit.*, p. 70.

<sup>1117</sup> Lister, Martin: *Op. cit.*, p. 21.

insistimos en que esta no es incompatible con la tecnología digital, pudiendo darse paradójicas hibridaciones como la fotografía estenopeica digital<sup>1118</sup>.

No obstante, somos conscientes de que esta investigación solo tiene razón de ser en el momento presente, no antes, ya que sin la expansión masiva de la tecnología digital no tendría sentido investigar acerca de la pervivencia de la fotografía química. Esto se ejemplifica relativamente en la aparición del término “fotografía analógica” (aunque ya hemos argumentado que nos parece más adecuado “fotografía química” -que también nos valdría para este ejemplo-); ya que se trata de un retrónimo, es decir, un término que surge para definir algo que ha sido modificado por la aparición de una novedad. Cuando no existía la fotografía digital toda la fotografía era analógica, o química, y nos referíamos a ella simplemente como fotografía.

Este es, por así decirlo, un trabajo complementario al desarrollo y expansión de la imagen digital, aunque su intención es la de incidir en la especificidad de la fotografía química y en la viabilidad de los procesos fotográficos de carácter químico (combinados con otros medios o no) en el ámbito de la creación artística actual. No obstante, no podemos dejar de lado la influencia que ha tenido en todo esto la moda social de la digitalización. Las ideas de progreso y evolución asociadas a la tecnología digital, que se promulgan en el contexto de la creación artística, son un reflejo de la popularización de estas en todos los ámbitos de la sociedad. Es fácil constatar cómo se ha estandarizado el concepto de que lo digital es no solo intrínsecamente bueno, sino mejor que cualquier otra cosa. De la misma forma, en el momento que los *gadgets* digitales se ponen de moda, cualquier otro dispositivo parece anticuado, de otra época, como si este argumento valiera por sí solo para tomar la decisión de usar un dispositivo u otro. Algo que ya está ocurriendo entre los propios dispositivos digitales; lo vemos en la rapidez con la que se desechan teléfonos móviles u ordenadores personales. En este sentido, un caso paradójico es el disco compacto, un soporte ideado para desplazar al disco de vinilo, y que, en la

---

<sup>1118</sup> Fotolateras (Lola Barcia Albacar-Marinela Forcadell Breva): *60 Segundos De... op. cit.*, p. 26. Esta clase de imágenes puede conseguirse con un dispositivo, sin lente, que combine un estenopo con un sensor digital que capte la luz que entre por ese estenopo, en lugar de papel o película fotosensibles.

actualidad, se ha visto sobrepasado por el consumo de música *online* (a través de plataformas como YouTube o Spotify) y por el renacimiento del vinilo. Como no podía ser de otra forma, lo hemos visto también en la esfera de la fotografía: “en un momento en el que todo el mundo quería comprar una cámara digital, cualquier producto fotográfico analógico se enfrentaba a un problema. Aunque sólo fuese porque daba la impresión de estar pasado de moda”<sup>1119</sup>.

En lo que se refiere a la creación artística, también hemos asistido a eufóricas proclamas, más propias de la publicidad o el periodismo sensacionalista, que ensalzan la novedad como un bien en sí mismo. Encontramos uno de los ejemplos más claros en las siguientes palabras, “hoy en día más que cuestionables”<sup>1120</sup>, del artista Nam June Paik: “Tal y como la técnica del collage reemplazó a la técnica del óleo, el tubo catódico reemplazará a la pantalla de tela”<sup>1121</sup>. Resulta bastante curioso comprobar cómo en la actualidad es precisamente el tubo catódico lo que se encuentra más cercano a la desaparición (por la popularización de las llamadas pantallas planas), y no el collage, el óleo o la tela. Desde la creación artística, deberíamos mostrarnos críticos con las novedades que nos ofrece la industria y no convendría perder de vista que “El arte que emplea las tecnologías más novedosas no necesariamente coincide con las formas más innovadoras de desenterrar viejas ideas”<sup>1122</sup>. Sin embargo, el mundo del arte, a pesar de su perfil intelectual, en ocasiones se ha dejado seducir de forma acrítica por las novedades tecnológicas. No decimos que deban rechazarse como norma general, pero tampoco que las novedades deban desterrar los modelos preexistentes como norma general.

La fotografía, en sus primeros momentos, fue vista como algo que venía a sustituir a la pintura:

Un influyente pintor de mediados del XIX, Delaroche, llegó a decir: *¡Hoy la pintura ha muerto!*; se equivocaba: con la aparición de la fotografía la concepción

---

<sup>1119</sup> Peco, Ramón: *Op. cit.*

<sup>1120</sup> Martin, Sylvia: *Videoarte*, Colonia, Taschen, 2006, p. 10.

<sup>1121</sup> *Ibidem.*

<sup>1122</sup> Parikka, Jussi: *Op. cit.*



de la pintura cambió y ambas se influyeron. Esta situación puede compararse con la aparición de la fotografía digital y los nuevos sistemas de producción fotográfica que la misma ha generado. Por una parte devoradora de algunos ámbitos de la fotografía analógica, por otra parte necesaria para entender la recuperación de procesos fotográficos obsoletos y en desuso<sup>1123</sup>.

Efectivamente, la fotografía digital, en un efecto rebote, parece haber propiciado la recuperación de procesos fotográficos antiguos. No es la primera vez en la historia que ocurre esto, pero resulta significativo que la tecnología digital (que, hipotéticamente, acabaría con la fotografía química) haya hecho florecer de nuevo el interés por procesos fotográficos del siglo XIX. Y es que, según parece:

Cuanto más se «diseña» la «vida», cuanto más «virtual» se vuelve la realidad y más «artificial» se vuelve la «inteligencia», parece que más debe el «arte» incluir «no-arte» y ser realista: ser imperfecto, basarse en objetos, carecer de intención (o: openso al fallo, a las cosas, aleatorio e imprevisto)<sup>1124</sup>.

Por lo tanto, en este contexto:

no puede resultar extraño el crecimiento paulatino de una tendencia a la desconexión, o al desenchufe radical de nuestra cableada experiencia. Una sintomatología que podemos percibir en el sueño de regresar a cierta escala táctil o a la magnitud artesanal de los oficios (como ha evocado Richard Sennett). En la nostalgia por el *slow food* y en la añoranza de la hemeroteca. En la reivindicación del vinilo o en el réquiem por el papel<sup>1125</sup>.

Ya hemos aludido al renacimiento del vinilo, se habla incluso de un nuevo interés por las cintas de casete como soporte musical<sup>1126</sup>, y no podemos evitar trazar un paralelismo con la fotografía química; ambos medios fueron condenados a muerte

---

<sup>1123</sup> Meseguer, Rosell: *Op. cit.*, p. 76.

<sup>1124</sup> Elsaesser, Thomas: *Op. cit.*, pp. 30-31.

<sup>1125</sup> De la Nuez, Iván: *Op. cit.*

<sup>1126</sup> Discogs: “The Cassette Comeback, By The Numbers”, *Discogs Blog* (en línea), 12 de octubre de 2018. Recuperado de <https://blog.discogs.com/en/the-cassette-comeback-by-the-numbers/> (última consulta: 16 de junio de 2021).

por la aparición de la tecnología digital, pero ahora parecen gozar de una vigorosa segunda vida. De la misma forma, podemos desarrollar vínculos similares con ambos soportes, ya que, en los dos casos, podríamos afirmar que “es un objeto al que los sujetos ligamos sentimientos y emociones. El vinilo [o una gastada fotografía en papel] sería así un objeto aurático al que atribuimos cualidades especiales, irrepetible e incopiable”<sup>1127</sup>. De hecho, lo digital parece haber provocado una reconsideración de la idea Benjaminiana del aura, que “no se trata de una esencia, de un atributo permanente, sino de una sucesión de acontecimientos y de estados que se transforman bajo la influencia de la historia y el contexto”<sup>1128</sup>.

En el ámbito específico de la imagen, es posible que tenga que ver que, en pocos años, los sistemas digitales parecen haber llegado a la máxima resolución de imagen que es capaz de percibir el ojo humano (HD, 4K, etc.), por lo que una vuelta a la imperfección analógica parece tener sentido, incluso puede tener cabida en el mercado digital, como determinados filtros de Instagram o algunos recursos de programas como Photoshop, los cuales imitan las imperfecciones de la fotografía química. Evidencias como esta demostrarían que lo más apreciado de la misma son sus cualidades plásticas, a lo que habría que añadir la certeza de que su concepción, desde el origen, es completamente diferente a la fotografía digital. Existe un ámbito específico para cada tipo de imagen: la digital ofrece veracidad e instantaneidad, frente a la química, que nos da incertidumbre y espera (lo que no es necesariamente negativo, ya que nos permite pensar en la imagen, valorarla más), lo digital es seriación múltiple, infinita, mientras que lo analógico supone piezas únicas realizadas una por una manualmente. Del mismo modo, la manufactura mecánica de la imagen digital no es comparable a las cualidades orgánicas características de la fotografía química, especialmente de los procesos artesanales y experimentales.

Pero, a pesar de todo, seguimos viendo planteamientos que rechazan todo aquello que de “antiguo” pueda haber en las corrientes del presente:

---

<sup>1127</sup> Del Val, Fernando: “¿Por qué seguimos escuchando vinilos?”, *Telos*, 110, marzo de 2019, p. 80.

<sup>1128</sup> Durand, Régis: *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, p. 122.

no parece que se pueda ver en la creación actual una influencia muy marcada de la tradición fotográfica clásica en los nuevos nombres de artistas que hoy marcan las pautas. Es más importante, sin duda, la influencia de las nuevas tecnologías<sup>1129</sup>.

Comentarios que se ven matizados por otros (“A la fotografía actual también le interesa la historia. Hay fotógrafos imprimiendo sobre papeles orgánicos, buscando efectos de la primera fotografía”<sup>1130</sup>), demostrando que no existe un discurso único e incontestable, sino un panorama rico, variado y poliédrico.

En este contexto de novedades tecnológicas se da, tanto la aversión por todo aquello que pueda parecer mínimamente anticuado, como una tendencia a profetizar cómo serán las cosas en un futuro no muy lejano. Hace unos años podíamos leer: “Las imágenes no tendrán cuerpo, serán pura información visual: es la victoria del *corpus mysticum* (el ingenio creador) sobre el *corpus mechanicum* (el resultado material). Este vaticinio coincide con la previsible desaparición del papel como soporte”<sup>1131</sup>. Ante estas palabras debemos decir, en primer lugar, que desconocíamos que el ingenio creador estuviera enfrentado con el resultado material de esa creatividad. En segundo lugar, y admitiendo que evidentemente hay imágenes que son pura información visual, la fotografía en soporte papel no solo no ha desaparecido, más bien al contrario, ya que en los últimos años hemos asistido, “bajo el muy difundido concepto de posfotografía”<sup>1132</sup>, a una rematerialización de muchas imágenes digitales en forma de fanzines y fotolibros, formatos que han vivido recientemente una expansión sin precedentes.

Catherine Coleman, ante la pregunta “¿Es inevitable que la fotografía acabe desmaterializándose?”, responde: “Por supuesto. Aunque seguiremos jugando con lo analógico”<sup>1133</sup>. La cuestión de la desmaterialización de la imagen fotográfica es un mito que se ha difundido notablemente, junto a otros como que la fotografía química es más cara que la digital. Hemos visto cómo artistas como Juan Ugalde lo

---

<sup>1129</sup> Olivares, Rosa: “Fotografía española en ... *Op. cit.*, p. 9.

<sup>1130</sup> Catherine Coleman citada en Vozmediano, Elena: “Una década de ... *op. cit.*, p. 47.

<sup>1131</sup> Fontcuberta, Joan: “La fotografía sin cuerpo”, *El Cultural*, 12 de junio de 2008, p. 36.

<sup>1132</sup> Martín, Alberto: “Lo que saben ... *op. cit.*, p. 164.

<sup>1133</sup> Catherine Coleman citada en Vozmediano, Elena: “Una década de ... *op. cit.*, p. 49.

niegan, al igual que hace el fotógrafo especializado en arqueología José Latova, el cual ha explicado que la tecnología digital le ha permitido

realizar procesos que antes con las películas no eran posibles, pero el digital también tiene sus limitaciones. Aunque la gente no lo crea es mucho más caro que el analógico. Conservo mis primeras cámaras y accesorios que podría coger ahora e irme a hacer fotos. Con mis equipos digitales no podría hacer eso<sup>1134</sup>.

Alberto García-Alix, en cambio, sí considera lo químico más caro, como hemos visto. No obstante, debemos decir que en el tema económico, por lo general, se tiende a pensar que lo digital no genera gastos, porque se parte de la base de que todo el mundo tiene una cámara digital, un ordenador con software de tratamiento de imágenes para procesarlas, un disco duro para almacenarlas y una impresora (con sus papeles y tintas) para imprimirlas, llegado el caso; mientras que, si se habla de la fotografía química, se piensa que podemos tener una cámara, pero el resto siempre son gastos: la película, los papeles, los líquidos... Todo depende de qué materiales utilicemos (tanto en químico como en digital), pero haciendo el cómputo general, normalmente son más caros los productos tecnológicos (ordenadores, impresoras, discos duros) que los químicos.

Juan Manuel Castro Prieto apunta otra cuestión que podríamos incluir dentro de los mitos de la cuestión analógico-digital; consultado acerca de si lo digital supera (o llegará a superar) en calidad a lo químico, contesta: “Ira perfeccionándose, pero no, yo creo que ya más o menos estamos llegando al límite y no lo han conseguido. Ni de lejos”<sup>1135</sup>. El tema de los mitos asociados a las novedades tecnológicas es abordado con humor por Bruno Latour cuando dice “puedo utilizar un taladro eléctrico, pero también utilizo un martillo; el taladro tiene 35 años, pero el martillo tiene cientos de miles... En este caso, ¿sería yo una curiosidad etnográfica?”<sup>1136</sup>.

---

<sup>1134</sup> José Latova citado en Aguilera, Sonia: “Latova, fotógrafo del patrimonio”, *Hoy es Arte* (en línea), 27 de abril de 2017. Recuperado de [https://www.hoyesarte.com/evento/2017/04/jose-latova-fotografo-del-patrimonio-historico/?utm\\_source=Boletin\\_20170426\\_1657&utm\\_medium=boletin&utm\\_campaign=boletin](https://www.hoyesarte.com/evento/2017/04/jose-latova-fotografo-del-patrimonio-historico/?utm_source=Boletin_20170426_1657&utm_medium=boletin&utm_campaign=boletin) (última consulta: 27 de abril de 2021).

<sup>1135</sup> Castro Prieto, Juan Manuel: Entrevista... *op. cit.*

<sup>1136</sup> Bruno Latour citado en Morley, David: *Op. cit.*, p. 285.

Esta afirmación también pone de relieve cómo, en realidad, en nuestro presente convergen dispositivos técnicos y tecnológicos de muy distintas épocas y de muy diferente orden, los objetos que fueron inventados hace siglos conviven en nuestras casas con los más radicalmente recientes, en completa armonía, sin que reparemos en ello. Fernando Castro Flórez lo expresa de la siguiente forma:

No tengo nada claro que tengamos un modelo de cultura único, al contrario, da la impresión de que son varias las tácticas “culturales” que se mezclan, friccionan o superponen. (...) Nada nos obliga a ser “darwinistas tecnológicos”, salvo que tengamos intereses en empresas del sector y parece probado que, a pesar del éxito del videoclip que inauguró MTV, el vídeo no mató a la estrella de la radio como tampoco ha sido capaz ese marasmo llamado Internet de convertir a los libros en “cadáveres” dispuestos para ser arrojados a la fosa común<sup>1137</sup>.

Pero no todo el mundo ve las cosas como Fernando Castro Flórez. Ya hemos comprobado cómo para la fotógrafa Colita el/la que trabaja con fotografía química es por una cuestión de añoranza. Y no es la única, ya que es algo recurrente asociar los medios analógicos con la nostalgia:

Creo que deberíamos aferrarnos a un sentido de complejidad de las culturas de la imagen y, particularmente, que deberíamos continuar reconociendo el significado de otros usos racionales de la imagen. En cambio, en el contexto de la cultura digital que está surgiendo, tales intereses solo pueden parecer perversos y problemáticos. Desde la perspectiva austera de la posfotografía, podrían parecer «inocentes» y nostálgicos<sup>1138</sup>.

Tanto es así que, de hecho, se ha acuñado el término “tecnostalgia”:

entendida como los sentimientos agri dulces que aparecen al utilizar medios tecnológicos que formaron parte de la socialización de una persona y que estarían

---

<sup>1137</sup> Fernando Castro Flórez citado en Crespo Fajardo, José Luis: “Experiencia estética en la Sociedad Red. Entrevista a Fernando Castro Flórez”, *Arte y Sociedad Revista de Investigación*, 10, 2016, p. 3.

<sup>1138</sup> Robins, Kevin: *Op. cit.*, p. 65.

en clara obsolescencia en la sociedad actual. La “tecnostalgia” sería un elemento claramente generacional ya que miembros de una misma generación compartirían esos elementos tecnológicos de socialización<sup>1139</sup>.

Por lo tanto, es cierto que existe un sentimiento nostálgico frente a la tecnología analógica por parte de algunas generaciones, que se ha convertido en un nicho de mercado (del que forman parte la nueva vida de Polaroid o la revitalización del vinilo), y estaría relacionado con volver a una infancia o juventud felices, cual refugio emocional, en un contexto presente marcado por la incertidumbre y el desasosiego<sup>1140</sup>.

Sin embargo, no todo es nostalgia, entre otras cosas porque los llamados “nativos digitales” que utilizan tecnología analógica no pueden sentir añoranza, puesto que no se puede sentir nostalgia de lo que no se ha vivido. El músico y artista Daniel Lopatin también la niega:

Yo estoy con los formatos, con la basura, con la tecnología pasada de moda (...). Estoy con la idea de que el ritmo de disparo rápido del capitalismo está destruyendo nuestra relación con los objetos. Todo esto me hace mirar hacia atrás, pero lo que realmente me motiva es el deseo de conectar, no de revivir las cosas. No es nostalgia<sup>1141</sup>.

Simon Reynolds recoge las declaraciones de Lopatin y su idea de progreso, la cual está: “impulsada tanto por los requerimientos económicos del capitalismo como por la ciencia o la creatividad humana”<sup>1142</sup>. La creatividad humana que se sirve de medios y procedimientos de todas las épocas para realizar aportaciones valiosas a la sociedad es, precisamente, la idea de progreso que defendemos. Por ello, el ámbito de la creación artística es un ambiente óptimo para la reivindicación de tecnologías aparentemente obsoletas, tal y como apunta Jaime Munárriz:

---

<sup>1139</sup> Del Val, Fernando: *Op. cit.*, p. 84. Originalmente en Lepa, S. & Tritakis, S.: (2016): “Not Every Vinyl Retromaniac is a Nostalgic A social experiment on the pleasures of record listening in the digital age”, *Medien & zeit*, 4, 2016, pp. 16-32.

<sup>1140</sup> Sobre la tecnostalgia véase Cormier, Jasmin; Castellano, Mayka & Meimaridis, Melina: *Tecnostalgia. Del filtro retro a la nostalgia en Netflix*, Valencia, La Caja Books, 2018.

<sup>1141</sup> Daniel Lopatin citado en Reynolds, Simon: *Op. cit.*

<sup>1142</sup> *Ibidem*.

junto a la estandarización completa de los materiales modernos surgen distintas tendencias que tratan de recuperar las ventajas de algunos de aquellos materiales en desuso en ese momento. Esta tendencia se produce sobre todo en el ámbito de las bellas artes, donde las características específicas de los procedimientos en desuso tienen un valor especialmente significativo<sup>1143</sup>.

En resumen, por lo que hemos podido comprobar, debemos concluir que la imagen digital no ha terminado con la fotoquímica (ni con la pintura, ni con el dibujo, ni con las técnicas de estampación), pero lo que sí ha hecho ha sido modificar a todas las disciplinas preexistentes, en la percepción que tenemos de ellas y en nuestra forma de proceder con ellas. La coexistencia entre analógico y digital es posible, incluso dentro del trabajo de un/a mismo/a autor/a o de una misma obra. En el contexto del arte contemporáneo están teniendo lugar una serie de actitudes divergentes respecto a los usos tecnológicos mayoritarios. Dichos usos, poco desarrollados en otros campos, tienen cabida en el del arte contemporáneo, dado el carácter experimental de este, al igual que la tuvieron, en su momento, prácticas marginales relacionadas con los sistemas digitales, las cuales ahora están totalmente asentadas y extendidas.

Para numerosos/as autores/as la tecnología digital ha supuesto la aparición de nuevas técnicas y soportes, pero no la desaparición de los ya existentes, con la consiguiente suma de posibilidades en el panorama de la creación artística, es decir, de manera no excluyente. Esta transversalidad es doble, pues no solo se da en cuanto a los medios (analógico-digital), sino también respecto a las disciplinas (pintura-fotografía, etc.). Asimismo, en las últimas décadas hemos asistido a la normalización definitiva del eclecticismo y la heterogeneidad en el trabajo de los/as artistas, es decir, ya es completamente normal que los/as creadores/as utilicen muchos procedimientos distintos, entre ellos la fotografía química. Hemos podido constatar esta corriente interdisciplinar a través de la obra de artistas en activo como Juan Ugalde, junto a la de ya clásicos como Darío Villalba (que fue, de hecho, una de las puntas de lanza de esta tendencia). Del mismo modo, creemos que aún se pueden explorar nuevas variaciones creativas sobre materiales y procedimientos

---

<sup>1143</sup> Munárriz Ortiz, Jaime: *Op. cit.*

químicos que ofrezcan fórmulas y presentaciones inéditas como, por ejemplo, los procesos híbridos químico-digital que ha desarrollado Carlos Barrantes.

Los/as artistas estudiados/as se caracterizan, en su mayoría, por el manejo de distintos lenguajes y soportes con soltura, una prueba de que es posible un equilibrio entre tradición y vanguardia. Entre los procedimientos utilizados destacan, por un lado, la fotografía en película y papel (casi exclusivamente en blanco y negro) practicada por autores con décadas de experiencia y que, en la mayoría de los casos, compatibilizan con el trabajo digital (como Luis Baylón), junto a jóvenes nativos/as digitales, que comienzan a interesarse por otras formas de expresión (Iosune de Goñi); y, por otro, la recuperación de procesos nacidos en el siglo XIX como la cianotipia (Javier Riera) o la platinotipia (Isabel Muñoz), junto a autores que exploran procedimientos como la emulsión fotográfica en soportes poco convencionales (metal), como José Luis Pajares, o que utilizan cámaras estenopeicas (colectivo Fotolateras). De la misma forma, se ha integrado en un mismo conjunto la obra de autores/as muy conocidos/as (como Alberto García-Alix) con la de autores/as emergentes (como María Tinaut) o poco conocidos/as (Leonor Benito de la Lastra).

Del mismo modo, hemos constatado la existencia de distintas generaciones (nacidos/as entre las décadas de 1930 y 1990) que trabajan actualmente con fotografía química, desde jóvenes (que han crecido en el ecosistema digital) a mayores (que han crecido en el ecosistema analógico); un colectivo bastante heterogéneo, formado por autores/as desperdigados/as y, muchas veces, no conectados/as entre sí, que afrontan la práctica artística de manera muy variada, generalmente de forma interdisciplinar. Un panorama en el que el medio fotoquímico actúa como aglutinante; un grupo de artistas, unidos bajo el paradigma del uso de un determinado tipo de herramientas, que todavía no han sido estudiados desde este punto de vista, por lo que consideramos cumplido el objetivo de documentar el contexto artístico español utilizando este posicionamiento como factor determinante.



## **BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS**

- 120lomo: “La fábrica Certex, la segunda generación”, *120lomo* (en línea), 9 de febrero de 2014. Recuperado de <https://www.120lomo.com/historia-fotografia/la-fabrica-certex-la-segunda-generacion/> (última consulta: 1 de marzo de 2021).
- 120lomo: “Cámaras clásicas españolas, Certex”, *120lomo* (en línea), 14 de septiembre de 2013. Recuperado de <https://www.120lomo.com/historia-fotografia/camaras-clasicas-espanolas-certex/> (última consulta: 1 de marzo de 2021).
- Acaso, María: *La educación artística no son manualidades. Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*, Madrid, Catarata, 2009.
- AGM (Ana González Martín): “Carlos Barrantes”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- AGM (Ana González Martín): “Javier Esteban”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- AGM (Ana González Martín): “Javier Martínez Bueno”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- AGM (Ana González Martín): “Jordi Gual”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- AGM (Ana González Martín): “Luis Vioque”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- AGM (Ana González Martín): “Xavier Mulet”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- Aguilera, Sonia: “Latova, fotógrafo del patrimonio”, *Hoy es Arte* (en línea), 27 de abril de 2017. Recuperado de [https://www.hoyesarte.com/evento/2017/04/jose-latova-fotografo-del-patrimonio-historico/?utm\\_source=Boletin\\_20170426\\_1657&utm\\_medium=boletin&utm\\_campaign=boletin](https://www.hoyesarte.com/evento/2017/04/jose-latova-fotografo-del-patrimonio-historico/?utm_source=Boletin_20170426_1657&utm_medium=boletin&utm_campaign=boletin) (última consulta: 27 de abril de 2021).
- Ailouti, Marta: “El código de barras de Daniel Canogar”, *El Cultural*, 21 de febrero de 2020.

- Alarcón, David: “Eeeeeeeeee, el valor de lo efímero”, *Metal Magazine* (en línea), 28 de julio de 2020. Recuperado de <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/eeeeeeeee> (última consulta: 7 de julio de 2021).
- Alba, Ángela: “El III Premio Pilar Citoler distingue la fotografía analógica de Manuel Sonseca”, *El Día de Córdoba* (en línea), 13 de diciembre de 2008. Recuperado de [https://www.eldiadecordoba.es/ocio/III-Premio-Citoler-Manuel-Sonseca\\_0\\_213578722.html](https://www.eldiadecordoba.es/ocio/III-Premio-Citoler-Manuel-Sonseca_0_213578722.html) (última consulta: 8 de julio de 2021).
- Alberich Pascual, Jordi: *El cant de les sirenes: ressons postmoderns en la fotografia contemporània espanyola*, Girona, Fundació Espais d'Art Contemporani, 2000.
- Alcalá, José Ramón: “Los procesos de la gráfica en el arte digital”, en Ana Soler y Kako Castro (coords.), *Impresión piezoeléctrica: la estampa inyectada. Algunas reflexiones en torno a la gráfica digital*, Vigo, grupo de investigación dx5-Universidad de Vigo, 2006.
- Alcina Rodríguez-San León, Javier: “Gestión de color en la fotografía actual”, en Juan Carlos Alfeo y Luis Deltell (eds.), *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*, Madrid, Fragua, 2016.
- Alsina, Pau: “Desmontando el mito de la inmaterialidad del arte digital: hacia un enfoque neomaterialista en las artes”, *Artnodes*, 14, 2014.
- Alsina, Pau; Rodríguez, Ana & Hofman, Vanina Y.: “El devenir de la arqueología de los medios: derroteros, saberes y metodologías”, *Artnodes*, 21, 2018.
- Álvarez Yagüe, Julio: *Así trabaja el fotógrafo Julio Álvarez Yagüe*, Barcelona, Artual, 2009.
- Álvarez, Eduardo: “Entrevista Carla Andrade”, *Madrid Art Process* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.madridartprocess.com/entrevistas-de-arte-contemporaneo/328-entrevista-carla-andrade> (última consulta: 22 de mayo de 2021).
- Álvarez, Marina: “Juan Ugalde. Cronología”, en Juan Ugalde, *Viaje a lo desconocido* (catálogo exposición), Madrid, Comunidad de Madrid, 2008.

- Amazon: “Photography's Antiquarian Avant-Garde: The New Wave in Old Processes”, *Amazon* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.amazon.es/Photographys-Antiquarian-Avant-Garde-Processes/dp/0810904020> (última consulta: 8 de octubre de 2019).
- Andrade, Carla; Escobar-Jaramillo, Santiago & Lista, Enrique: “Anotaciones sobre fotografía expandida”, *LUR* (en línea), s. f. Recuperado de <https://e-lur.net/dialogos/ anotaciones-sobre-fotografia-expandida/> (última consulta: 21 de mayo de 2021).
- ANFA: “Quién somos”, *ANFA* (en línea), s. f. Recuperado de <http://anfa.es/anfa/quien-somos/> (última consulta: 16 de junio de 2021).
- Anglada, Cristina: “Vari Caramés y el efecto Tuymans”, *Nosotros-art* (en línea), 19 de julio de 2011. Recuperado de <http://www.nosotros-art.com/revista/archivo-artistas/vari-carames-y-el-efecto-tuymans> (última consulta: 7 de junio de 2021).
- Aquin Roll, Carlos; Astorga Zayas, Laina María & González García, Daylín Elizabeth: “Aspectos novedosos de la intoxicación digitalica”, *Medisan*, 23 (2), 2019.
- Arroqui, Mirentxu: “Aprobado raspado de España en el uso de altas tecnologías”, *La Razón*, 12 de junio de 2019.
- Ars Operandi: “Fotografía contemporánea a escena con las dos exposiciones del IV Premio Internacional Pilar Citoler”, *Ars Operandi* (en línea), 25 de febrero de 2010. Recuperado de <http://arsoperandi.blogspot.com/2010/02/fotografia-contemporanea-escena-con-las.html> (última consulta: 8 de julio de 2021).
- Arsić, Jelena: “Richard Learoyd: «La gente ha elegido la imagen como un modo de comunicación sobre sus vidas y así es como se relaciona con sus amigos»”, *Jot Down* (en línea), junio de 2019. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2019/06/richard-learoyd-la-gente-ha-elegido-la-imagen-como-un-modo-de-comunicacion-sobre-sus-vidas-y-asi-es-como-se-relaciona-con-sus-amigos/> (última consulta: 17 de febrero de 2020).
- Art Photo Bcn: “Jesús Micó: "lo que busco en todo autor/a es que tenga un evidente sentido crítico"”, *Art Photo Bcn* (en línea), 15 de marzo de 2018.

Recuperado de <https://artphotobcnblog.wordpress.com/2018/03/15/jesus-mico-lo-que-busco-en-todo-autor-a-es-que-tenga-un-evidente-sentido-critico/> (última consulta: 21 de abril de 2019).

- Arteinformado: “Caos. La historia de la fotografía en la Colección de Rafael Doctor”, *Arteinformado* (en línea), 21 de enero de 2015. Recuperado de <https://www.arteinformatado.com/agenda/f/caos-la-historia-de-la-fotografia-en-la-coleccion-de-rafael-doctor-100456> (última consulta: 13 de abril de 2021).
- Arteinformado: “MadridFoto acusa a su, hasta ahora, directora de querer dañarle”, *Arteinformado* (en línea), 11 de enero de 2013. Recuperado de <https://www.arteinformatado.com/magazine/n/madridfoto-acusa-a-su-hasta-ahora-directora-de-querer-danarle-3268> (ultima consulta: 15 de abril de 2021).
- Arteinformado: “Anne Morin renuncia a MadridFoto por desavenencias con Art Fairs”, *Arteinformado* (en línea), 10 de enero de 2013. Recuperado de <https://www.arteinformatado.com/magazine/n/anne-morin-renuncia-a-madridfoto-por-desavenencias-con-art-fairs-3266> (última consulta: 15 de abril de 2021).
- Arteinformado: “Anne Morin, nueva directora artística de MADRIDFOTO”, *Arteinformado* (en línea), 10 de octubre de 2012. Recuperado de <https://www.arteinformatado.com/magazine/n/anne-morin-nueva-directora-artistica-de-madridfoto-3121> (última consulta: 15 de abril de 2021).
- Arteinformado: “Colección de fotografía Purificación García”, *Arteinformado* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.arteinformatado.com/guia/o/coleccion-de-fotografia-purificacion-garcia-120369> (última consulta: 7 de abril de 2021).
- Arteinformado: “Fundación Centro Ordóñez-Falcón de Fotografía-COFF”, *Arteinformado* (en Línea), s. f. Recuperado de <https://www.arteinformatado.com/guia/o/fundacion-centro-ordonez-falcon-de-fotografia-coff-120389> (última consulta: 14 de abril de 2021).

- Arteinformado: “Jääl4 Photo 2016”, *Arteinformado* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.arteinformatado.com/agenda/f/jl4-photo-2016-116445> (última consulta: 15 de abril de 2021).
- Arteinformado: “Lemos + Lehmann”, *Arteinformado* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.arteinformatado.com/guia/f/lemos-lehmann-215983> (última consulta: 24 de junio de 2021).
- Arteinformado: “Museo de la Fotografía de Huete - Fundación Antonio Pérez”, *Arteinformado* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.arteinformatado.com/guia/o/museo-de-la-fotografia-de-huete-fundacion-antonio-perez-121167> (última consulta: 19 de abril de 2021).
- Artistas Contemporáneas en Madrid: “Pilar Pequeño. Entrevista”, en *Artistas Contemporáneas en Madrid* (en línea), s. f. Recuperado de <https://artistascontemporaneasenmadrid.com/pilar-pequeno-entrevista/> (última consulta: 6 de mayo de 2021).
- Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública: “VALCA. Una empresa vizcaína en el Valle del Kadagua burgalés (y II)”, *Patrimonio Industrial Vasco* (en línea), 23 de abril de 2017. Recuperado de <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/actividades/valca-una-empresa-vizcaina-en-el-valle-del-kadagua-burgales-ii-sopenano-mena/> (última consulta: 1 de marzo de 2021).
- Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública: “VALCA. Una empresa vizcaína en el Valle del Kadagua burgalés (I)”, *Patrimonio Industrial Vasco* (en línea), 20 de abril de 2017. Recuperado de <http://www.patrimonioindustrialvasco.com/actividades/valca-una-empresa-vizcaina-en-el-valle-del-kadagua-burgales-i/> (última consulta: 1 de marzo de 2021).
- Atelier Petzval: “Acerca de Atelier Petzval”, *Atelier Petzval* (en línea), s. f. Recuperado de <https://atelierpetzval.wordpress.com/acerca-de/> (última consulta: 16 de junio de 2021).
- Auñamendi Eusko Entziklopedia-Fondo Bernardo Estornés Lasa: “Goikoetxea, Asunción”, *Auñamendi Eusko Entziklopedia-Fondo Bernardo Estornés Lasa*, s. f. Recuperado de <https://aunamendi.eusko->

- [ikaskuntza.eus/eu/goikoetxea-asuncion/ar-52181/#](http://ikaskuntza.eus/eu/goikoetxea-asuncion/ar-52181/#) (última consulta: 21 de junio de 2021).
- B. H. (Barbara Hess): “Andreas Gursky”, en Uta Grosenick y Burkhard Riemschneider, *Art Now*, Colonia, Taschen, 2005.
  - Balbona, Guillermo: “La historia revelada de Valca”, *El Diario Montañés* (en línea), 1 de septiembre de 2017. Recuperado de <https://www.eldiariomontanes.es/sociedad/historia-revelada-valca-20170901211625-ntvo.html?ref=https:%2F%2Fwww.eldiariomontanes.es%2Fsociedad%2Fhistoria-revelada-valca-20170901211625-ntvo.html> (última consulta: 26 de febrero de 2021).
  - Baqué, Dominique: *La fotografía plástica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
  - Barrantes, Carlos: “Ciano-cromía (b/n+color)”, *Carlos Barrantes* (en línea), s. f. Recuperado de <http://carlosbarrantes.com/es/ciano-cromia-ciancolor/> (última consulta: 26 de mayo de 2021).
  - Barrantes, Carlos: “Goma-cromía (b/n+color)”, *Carlos Barrantes* (en línea), s. f. Recuperado de <http://carlosbarrantes.com/es/goma-cromia-b-ncolor/> (última consulta: 26 de mayo de 2021).
  - Barrantes, Carlos: “Platino-cromía (b/n+color)”, *Carlos Barrantes* (en línea), s. f. Recuperado de <http://carlosbarrantes.com/es/platino-cromia-b-ncolor/> (última consulta: 26 de mayo de 2021).
  - Barrena Delgado, María Dolores: “Los festivales de fotografía. El análisis cuantitativo como herramienta para matizar la historia de la fotografía”, *I Congreso Internacional sobre Fotografía: Nuevas propuestas en investigación y Docencia de la Fotografía*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6738>
  - Barthes, Roland: *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, Barcelona: Paidós, 1989.
  - Batchen, Geoffrey: “Electricity Made Visible”, en Hui Kyong Chun, Wendy & Keenan, Thomas (Eds.), *New Media, Old Media. A History and Theory Reader*, Londres, Routledge, 2005.

- Batchen, Geoffrey: “Ectoplasma. La fotografía en la era digital”, en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- Bauman, Zygmunt: *Mundo consumo. Ética del individuo en la aldea global*, Barcelona, Paidós, 2010.
- Baylón, Luis: Entrevista personal, 10 de julio de 2015.
- Belcove, Julie: “Vera Lutter and the art of camera obscura”, *Financial Times* (en línea), 11 de mayo de 2018. Recuperado de <https://www.ft.com/content/589a6bd2-4cca-11e8-97e4-13afc22d86d4> (última consulta: 11 de noviembre de 2019).
- Bellotti, Evaristo: *Plata 1982-2007*, Madrid, Galería Magda Bellotti, 2008.
- Beneyto Ruiz, Francisca: *La imagen fotográfica como construcción: Chema Madoz* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- Benito de la Lastra, Leonor: Entrevista personal, 22 de marzo de 2019.
- Benjamin, Walter: *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-Textos, 2007.
- Benjamin, Walter: “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1989.
- Berger, John: “Apariencias”, en John Berger & Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Murcia, Mestizo, 1998.
- Bernal, Fernando: “De 'clubbing rural' en Galicia”, *Vice* (en línea), 1 de septiembre de 2015. Recuperado de <https://www.vice.com/es/article/4we3a3/de-clubbing-rural-en-galicia-115> (última consulta: 19 de junio de 2021).
- Besson, François: “Hacer tirajes en el siglo XXI, una entrevista a Carlos Barrantes”, *Galerie-photo*, s. f. Recuperado de <https://galerie-photo.com/carlos-barrantes-es.html> (última consulta: 26 de mayo de 2021).
- Biblioteca Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *Libros que son fotos, fotos que son libros* (hoja de sala), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
- Bosco, Roberta: “Nace Summa, una nueva feria de arte contemporáneo de Madrid”, *El País* (en línea), 23 de abril de 2013. Recuperado de



[http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/04/22/madrid/1366662154\\_921152.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/04/22/madrid/1366662154_921152.html)

(última consulta: 15 de abril de 2021).

- Bottinelli, Giorgia: “Steven Pippin. Laundromat-Locomotion (Walking in Suit)”, *Tate* (en línea), junio de 2002. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/pippin-laundromat-locomotion-walking-in-suit-p78483> (Última consulta: 20 de noviembre de 2019).
- Bouza, Pepe: “Así usa España las redes sociales en 2018”, *La Razón Verano* (suplemento del diario *La Razón*), 19 de agosto de 2018.
- Bravo, Darío: “Kodak se dispara hasta un 80% en Bolsa con el visto bueno al préstamo de Trump”, *Expansión* (en línea), 7 de diciembre de 2020. Recuperado de <https://www.expansion.com/mercados/2020/12/07/5fce22e0e5fdeaa6168b45e0.html> (última consulta: 10 de diciembre de 2020).
- Bravo, Laura: *Ficciones certificadas: invención y apariencia en la creación fotográfica (1975-2000)*, Madrid, Metáforas del movimiento moderno, 2006.
- Brazuelo, Manuel: “Sobre este blog”, *Manuel Brazuelo* (en línea), 16 de marzo de 2015. Recuperado de <http://manuelbrazuelo.blogspot.com/2015/03/sobre-este-blog.html> (última consulta: 31 de mayo de 2021).
- Brea, José Luis: *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, Madrid, Akal, 2010.
- Brea, José Luis: “Las tres eras de la imagen: la imagen electrónica”, *Exit express*, nº especial quinto aniversario, julio de 2009.
- Brea, José Luis: *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, edición en formato pdf de libre descarga modificada por el autor respecto a la primera edición impresa (Barcelona, Gedisa, 2007), 2009. Originalmente disponible en [joseluisbrea.net/ediciones\\_cc/c\\_ram.pdf](http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/c_ram.pdf), actualmente disponible en [http://www.jose-fernandez.com.es/wp-content/uploads/2013/06/Cultura\\_RAM-Brea-Jose-Luis.pdf](http://www.jose-fernandez.com.es/wp-content/uploads/2013/06/Cultura_RAM-Brea-Jose-Luis.pdf) (última consulta: 7 de enero de 2019).

- Bright, Susan: *Fotografía hoy*, Nerea, San Sebastián, 2005.
- Bronx Documentary Center: “Pyramids of Giza, Egypt, February 1982, Photo by Gordon Gahan”, *Bronx Documentary Center-Altered Images* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.alteredimagesbdc.org/national-geographic/> (última consulta: 17 de febrero de 2019).
- Bugallal, Isabel: “Manuel Vilariño: 'La Bienal de Venecia me alteró, me ubicó en otra esfera'”, *La Opinión A Coruña* (en línea), 3 de mayo de 2012. Recuperado de <https://www.laopinioncoruna.es/galicia/2012/05/03/manuel-vilarino-bienal-venecia-altero-25008305.html> (última consulta: 24 de junio de 2021).
- C. B.: “El museo de fotografía que anuncia el Ministerio de Cultura rivalizará con el Musaf que prevé la Junta en Segovia”, *El Norte de Castilla* (en línea), 5 septiembre 2007. Recuperado de <https://www.elnortedecastilla.es/20070905/segovia/museo-fotografia-anuncia-ministerio-20070905.html> (última consulta: 19 de abril de 2021).
- Cabezón, David: “Fotógrafos como tú... Ricky Dávila”, *Xataka Foto* (en línea), 17 de junio de 2008. Recuperado de <https://www.xatakafoto.com/fotografos/fotografos-como-tu-ricky-davila> (último acceso: 12 de mayo de 2021).
- Cabezón, Manuel: “Fotógrafos como tú... Manuel Vilariño”, *Xataka Foto* (en línea), 28 de diciembre de 2007. Recuperado de <https://www.xatakafoto.com/fotografos/fotografos-como-tu-manuel-vilarino> (última consulta: 24 de junio de 2021).
- Cabral, Rafael: “La fotografía de ensueño de Iosune de Goñi”, *Lomography* (en línea), 14 de noviembre de 2017. Recuperado de <https://www.lomography.es/magazine/334419-la-fotografia-de-ensueno-de-iosune-de-goni> (última consulta: 15 de junio de 2021).
- Cabral, Rafael: “Conoce a la Comunidad: Iosune de Goñi”, *Lomography* (en línea), 16 de agosto de 2017. Recuperado de <https://www.lomography.es/magazine/332181-conoce-a-la-comunidad-iosune-de-goni> (última consulta: 15 de junio de 2021).

- Calbet, Javier & Castelo, Luis: *La fotografía*, Madrid, Acento Editorial, 1997.
- Camarzana, Saioa: “Colita: 'Ahora es popular la fotografía en color pero queda muy de postal'”, *El Cultural* (en línea), 18 de junio de 2015. Recuperado de <https://elcultural.com/colita-ahora-es-popular-la-fotografia-en-color-pero-queda-muy-de-postal> (última consulta: 12 de mayo de 2021).
- Campano, Javier: *Puro azar* (documental de entrevistas con el fotógrafo Javier Campano con motivo de la exposición “Campano en color”), Consejería de Cultura Comunidad de Madrid, 16 de abril de 2020. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=g\\_hhBp2lQg](https://www.youtube.com/watch?v=g_hhBp2lQg) (última consulta: 7 de junio de 2021).
- Campano, Javier: “Javier Campano” (entrevista de Eugenio Vizuete), *Revista Ojos Rojos* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.revistaojosrojos.com/javier-campano/> (última consulta: 7 de junio de 2021).
- Company, David: “Pensar, no pensar y pensar de nuevo la fotografía”, en Alberto Martín (ed.), *Cruce de caminos. Sobre el arte y la fotografía*, Madrid, La Casa Encendida-Caja Madrid, 2006.
- Canogar, Daniel: “Fotografía y objeto fotográfico”, *El Cultural*, 12 de junio de 2008.
- Canogar, Daniel: “El ojo clínico: fotografía, anatomía, arte”, en Fco. Javier San Martín (ed.), *La fotografía en el arte del siglo XX*, Álava, Diputación Foral de Álava, 2000.
- Cañas, Dionisio: “Juan Ugalde en su salsa”, en Juan Ugalde, *Parques naturales* (catálogo exposición), Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2003.
- Carabias Álvaro, Mónica: “Cuadernos de fotografía (1972–1974), una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII - Historia del Arte* (nueva época), 3, 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12692>

- Carabias Álvaro, Mónica: “Fotografía experimental en España. La obra de Luisa Rojo, intervención y abstracción”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 24 (2), 2012. DOI: [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2012.v24.n2.39028](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2012.v24.n2.39028)
- Caramés, Vari: “Vari Caramés” (entrevista de Mike Steel), *Revista Ojos Rojos* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.revistaojosrojos.com/vari-carames/> (última consulta: 7 de junio de 2021).
- Caramés, Vari: “Vari Caramés”, *Qwerty Magazine* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.qwertymagazine.com/vari-carames/> (última consulta: 7 de junio de 2021).
- Carrero de Dios, Manuel: *Historia de la industria fotográfica española*, Girona, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge-Ajuntament de Girona, 2001.
- Casa de la Imagen: “De Cámara Oscura a la Casa de la Imagen”, *Casa de la Imagen* (en línea), s. f. Recuperado de <http://casadelaimagen.com/> (última consulta: 25 de marzo de 2021).
- Casanova, Ramón & Egea, Jorge: “Luminografies”, *Revela-T*, Vilassar de Dalt (Barcelona), Associació Fotográfica Espaifoto-Ajuntament de Vilassar de Dalt, 2014.
- Castelo Sardina, Luis: “Panorama de las enseñanzas de fotografía en la facultad de Bellas Artes de Madrid. UCM. 1979-2017”, *I Congreso Internacional sobre Fotografía: Nuevas propuestas en investigación y Docencia de la Fotografía*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/CIFo17.2017.6693>
- Castilla, Adolfo: “La gran convergencia tecnológica del siglo XXI. Escenarios alternativos”, en José Félix Tezanos (ed.), *Los impactos sociales de la revolución científico-tecnológica*, Madrid, Sistema, 2007.
- Castillo, Omar-Pascual: “Sergio Belinchón: *Album Project*”, *Omar-Pascual Castillo* (en línea), 11 de agosto de 2018. Recuperado de <http://omar-pascual.blogspot.com/2018/08/sergio-belinchon-album-project-la-obra.html> (última consulta: 29 de mayo de 2021).
- Castillo, Toni: “Holga, la ‘cámara de plástico con una lente terrible’ que inspiró Instagram”, *Xataca* (en línea), 4 de agosto de 2018. Recuperado de

- <https://www.xataka.com/fotografia-y-video/holga-camara-plastico-lente-terrible-que-inspiro-instagram> (última consulta: 11 de enero de 2021).
- Castro Prieto, Juan Manuel: Entrevista personal, 7 de marzo de 2019.
  - Castro Prieto, Juan Manuel: “Cespedosa es el eje matriz de mi trabajo”, *Hoy es Arte* (en línea), 20 de septiembre de 2016. Recuperado de [https://www.hoyesarte.com/evento/2016/09/juan-manuel-castro-prieto-cespedosa-es-el-eje-matriz-de-mi-trabajo/?utm\\_source=Boletin\\_20160921\\_1514&utm\\_medium=boletin&utm\\_campaign=boletin](https://www.hoyesarte.com/evento/2016/09/juan-manuel-castro-prieto-cespedosa-es-el-eje-matriz-de-mi-trabajo/?utm_source=Boletin_20160921_1514&utm_medium=boletin&utm_campaign=boletin) (última consulta: 14 de junio de 2021).
  - Castro, Noel: “Revelar fotografía con café, una alternativa ‘eco’ con menos químicos”, *La Vanguardia* (en línea), 24 de marzo de 2019. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/vida/20190324/461205533910/revelar-fotografia-con-cafe-una-alternativa-eco-con-menos-quimicos.html> (última consulta: 19 de junio de 2021).
  - Centro Botín: “Jorge Yeregui, Atajos, 2015”, *Centro Botín* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.centrobotin.org/obra/jorge-yeregui/> (última consulta: 13 de junio de 2021).
  - Centro de Arte Alcobendas: “Premios y Becas”, *Centro de Arte Alcobendas* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.centrodeartealcobendas.org/es/premios-y-becas> (última consulta: 7 de abril de 2021).
  - Cerezuela, María: “Carlos Barrantes: 'Escribo con luz, soy una especie de guía que conduce al espectador’”, *El Siglo de Almería*, 28 de enero de 2002.
  - Cervera, Rafa: “Prólogo”, en Fotolateras (Lola Barcia Albacar y Marinela Forcadell Brea): *60 Segundos De Luz*, Valencia, Sin Pereza Books, 2018.
  - Chillida, Alicia & Gallego, Joaquín: “Ferran Freixa, paciente observador de las luces, las sombras y los matices”, *El País* (en línea), 25 de junio de 2021. Recuperado de <https://elpais.com/cultura/2021-06-25/ferran-freixa-paciente-observador-de-las-luces-las-sombras-y-los-matices.html> (última consulta: 29 de junio de 2021).
  - Cid, Miguel: “Fotografía analógica no es lo mismo que fotografía química”, *Hipertextual* (en línea), 9 de octubre de 2012. Recuperado de

- <https://hipertextual.com/archivo/2012/10/fotografia-analogica-no-es-lo-mismo-que-fotografia-quimica/> (última consulta: 18 de febrero de 2020).
- Clásico DMX: “La fotografía es la herida. Sobre cómo Sergio Belinchón inflige vulnerabilidad al pasado”, *Clásico DMX* (en línea), 6 de septiembre de 2018. Recuperado de <http://www.clasicodmx.mx/la-fotografia-es-la-herida-sobre-como-sergio-belinchon-inflige-vulnerabilidad-al-pasado/> (última consulta: 27 de mayo de 2021).
  - Clemente, José Luis: “Apariencias de Sergio Belinchón”, *El Cultural*, 25 de octubre de 2007.
  - Clot, Manel: “Entre la utopía y la psicodelia”, *El País* (en línea), 6 de abril de 1992. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1992/04/06/cultura/702511209\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/04/06/cultura/702511209_850215.html) (última consulta: 18 de noviembre de 2019).
  - Colell, Marta: “Bio”, *Marta Colell* (en línea), s. f. Recuperado de <http://martacolell.com/bio> (última consulta: 13 de junio de 2021).
  - Coleman, Catherine: “El museo y la fotografía. Las colecciones”, *I y II debate en fotografía*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.
  - Condés, Óscar: “La fotografía tal y como la hemos conocido se ha acabado, es historia ya', Ramón Zabalza, fotógrafo documentalista”, *Xataka Foto* (en línea), 23 de junio de 2017. Recuperado de <https://www.xatakafoto.com/entrevistas/la-fotografia-tal-y-como-la-hemos-conocido-se-ha-acabado-es-historia-ya-ramon-zabalza-fotografo-documentalista> (última consulta: 23 de junio de 2021).
  - Constenla, Tereixa: “La lección de Carlos Pérez Siquier: 'Me quedan por hacer las mejores fotos'”, *El País* (en línea), 16 de abril de 2018. Recuperado de [https://elpais.com/elpais/2018/04/06/eps/1523016385\\_895478.html](https://elpais.com/elpais/2018/04/06/eps/1523016385_895478.html) (última consulta: 6 de mayo de 2021).
  - Corazón Rural, Álvaro: “Alberto García-Alix: 'Es una putada salir mucho de España, a veces uno compara y duele el alma'”, *Jot Down* (en línea), octubre de 2014. Recuperado de: <http://www.jotdown.es/2014/10/alberto-garcia-alix-es-una-putada-salir-mucho-de-espana-a-veces-uno-compara-y-duele-el-alma/> (última consulta: 2 de julio de 2021).

- Cordon García, José Antonio; Gómez Díaz, Raquel & Alonso Arévalo, Julio: *Gutenberg 2.0. La revolución de los libros electrónicos*, Gijón, Ediciones Trea, 2011.
- Cormier, Jasmin; Castellano, Mayka & Meimaridis, Melina: *Tecnostalgia. Del filtro retro a la nostalgia en Netflix*, Valencia, La Caja Books, 2018.
- Coromina, Toni: “Manel Esclusa, fotògraf de l'ombra, la penombra i les llums de la nit”, *Nació Digital* (en línea), 15 de noviembre de 2019. Recuperado de <https://www.naciodigital.cat/osona/noticia/61628/manel-esclusa-fotograf-ombra-penombra-llums-nit> (última consulta: 18 de mayo de 2021).
- Coronado e Hijón, Diego: *Una mirada a cámara: teorías de la fotografía, de Charles Baudelaire a Roland Barthes*, Sevilla, Alfar, 2005.
- Cortils, Eduardo: “Casi un objeto, lo inexorable”, en *Casi un objeto*, dossier digital, 2012. Recuperado de [https://www.academia.edu/36268097/Casi\\_un\\_Objeto](https://www.academia.edu/36268097/Casi_un_Objeto) (última consulta: 9 de junio de 2021).
- Costa, Joan: “El horizonte de la imagen técnica”, en Joan Fontcuberta & Joan Costa, *Foto–Diseño*, Barcelona, CEAC, 1988.
- Costa, José Manuel: “La Cebolla Tecno-Cultural”, en *Medialab-Prado* (en línea), Madrid, 2006. Recuperado de <https://www.medialab-prado.es/documentos/la-cebolla-cultural-pdf> (última consulta: 30 de octubre de 2020).
- Crespo Fajardo, José Luis: “Experiencia estética en la Sociedad Red. Entrevista a Fernando Castro Flórez”, *Arte y Sociedad Revista de Investigación*, 10, 2016.
- Crespo MacLennan, Gloria: “Txema Salvans, la felicidad son momentos”, *El País* (en línea), 15 de mayo de 2020. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2020/05/14/babelia/1589447015\\_462545.html](https://elpais.com/cultura/2020/05/14/babelia/1589447015_462545.html) (última consulta: 7 de julio de 2021).
- Crespo MacLennan, Gloria: “Txema Salvans: 'Somos libres de elegir qué hacemos pero no qué deseamos'”, *El País* (en línea), 21 de septiembre de 2018. Recuperado de

[https://elpais.com/cultura/2018/09/20/babelia/1537435985\\_206740.html](https://elpais.com/cultura/2018/09/20/babelia/1537435985_206740.html)

(última consulta: 7 de julio de 2021).

- Crespo MacLennan, Gloria: “Rafael Navarro: 'Un autor se pasa la vida diciendo lo mismo'”, *El País* (en línea), 8 de marzo de 2016. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2016/02/29/babelia/1456762971\\_758890.html](https://elpais.com/cultura/2016/02/29/babelia/1456762971_758890.html) (última consulta: 5 de mayo de 2021).
- Cubero, Ángel: “La industria fotográfica en España: una revisión necesaria de D. Manuel Carrero en el Ateneo de Madrid”, *Ángel Cubero* (en línea), 24 de septiembre de 2015. Recuperado de <https://angelcubero.tumblr.com/post/129776095982/la-industria-fotogr%C3%A1fica-en-espa%C3%B1a-una-revisi%C3%B3n> (última consulta: 4 de marzo de 2021).
- D’Acosta, Sema: “Rastreado en los inicios del arte conceptual”, *Juan del Junco* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.juandeljunco.com/textos.htm> (última consulta: 19 de junio de 2021).
- Da Vinci, Leonardo: *Tratado de Pintura*, Madrid, Editora Nacional, 1976.
- De Azúa, Félix: “El panorama artístico está detenido”, *El País* (en línea), 1 de noviembre de 2002. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2002/11/01/cultura/1036105204\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/11/01/cultura/1036105204_850215.html) (última consulta: 19 de abril de 2020).
- De Castro, Alfonso: Entrevista personal, 7 de febrero de 2021.
- De Castro, Alfonso: “Crónica del Coronavirus – WPD”, en *Alfonso de Castro* (en línea), 2020. Recuperado de <https://alfonsodecastro.com/projects/pinhole-photography/2020-cronica-del-coronavirus-wpd/> (última consulta: 12 de junio de 2021).
- De Castro, Alfonso: “Momentos Pinhole con Alfonso de Castro”, *Lomography* (en línea), 26 de junio de 2017. Recuperado de <https://www.lomography.es/magazine/331022-momentos-pinhole-con-alfonso-de-castro> (última consulta: 12 de junio de 2021).
- De Diego, Xabier: “Jesús Madriñán”, *ABC de las artes y las letras*, 12 de julio de 2014.



- De la Nuez, Iván: “Rabia ‘desde’ la máquina”, *Babelia*, 11 de febrero de 2012.
- De la Puente, Fernando: “Colecciones fotográficas. Problemática y productos culturales”, *I y II debate en fotografía*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.
- De la Villa, Rocío: “Chema Madoz, naturaleza domesticada”, *El Cultural*, 24 de enero de 2020.
- De la Villa, Rocío: “Richard Estes, pintura contra fotografía”, *El Cultural*, 28 de junio de 2007.
- De la Villa, Rocío: *Guía del arte de hoy*, Madrid, Tecnos, 2003.
- De las Heras Bretín, Rut: “La cámara tatuada”, *El País* (en línea), 16 de agosto de 2014. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2014/08/11/babelia/1407767138\\_244942.html](https://elpais.com/cultura/2014/08/11/babelia/1407767138_244942.html) (última consulta: 14 de junio de 2021).
- Del Junco, Juan: “Statement”, en Laura Baigorri (Coord.), *Multiverso. Muestra Ayudas a la creación en Videoarte*, Madrid, Fundación BBVA, 2016.
- Del Junco, Juan: “Conceptual Andalusia”, *Juan del Junco* (en línea), s. f. Recuperado de [http://www.juandeljunco.com/conceptual\\_andalusia.htm](http://www.juandeljunco.com/conceptual_andalusia.htm) (última consulta: 18 de junio de 2021).
- Del Río, Víctor: *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- Del Río, Víctor: “Escombros: Átomos de la ruina, cicatrices en el suelo”, en Darío Villalba, *Superficie interior/Inward Surface* (catálogo exposición), Burgos, Caja de Burgos, 2001.
- Del Val, Fernando: “¿Por qué seguimos escuchando vinilos?”, *Telos*, 110, marzo de 2019.
- Delgado, Pablo: “Entrevista a Aitor Lara, fotógrafo”, *ABC* (en línea), 2 de diciembre de 2015. Recuperado de <https://abcblogs.abc.es/fahrenheit-451/otros-temas/entrevista-a-aitor-lara-fotografo.html> (última consulta: 21 de junio de 2021).

- Descubrir el Arte: “Javier Campano: 'Soy un fotógrafo callejero’”, *Descubrir el Arte* (en línea), 24 de enero de 2019. Recuperado de <https://www.descubrirelarte.es/2019/01/24/javier-campano-soy-un-fotografo-callejero.html> (última consulta: 7 de junio de 2021).
- Desmond, Michael: “Extremely generous and incredibly Close”, *National Portrait Gallery* (en línea), 1 de marzo de 2010. Recuperado de <https://www.portrait.gov.au/magazines/35/extremely-generous-and-incredibly-close> (última consulta: 15 de noviembre de 2019).
- Díaz de Tuesta, M. José: “El proyecto maldito de Cultura”, *El País* (en línea), 26 de febrero de 2009. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2009/02/26/cultura/1235602801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/02/26/cultura/1235602801_850215.html) (última consulta: 13 de abril de 2021).
- Díaz de Tuesta, M. José: “El Centro de Artes Visuales, listo en 2012”, *El País* (en línea), 14 de noviembre de 2008. Recuperado de [http://elpais.com/diario/2008/11/14/cultura/1226617203\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/11/14/cultura/1226617203_850215.html) (última consulta: 13 de abril de 2021).
- Díaz-Guardiola Javier: “Mi interés por el tiempo me ata a la fotografía analógica”, *ABC Cultural*, 18 de julio de 2020.
- Díaz-Guardiola, Javier: “Bill Viola: «Hay que entender la revolución tecnológica como una nueva revolución espiritual», *Blanco y Negro Cultural*, 3 de julio de 2004.
- Díaz-Maroto, José María: Entrevista personal, 8 de abril de 2016.
- Díaz-Maroto, José María: “XX aniversario de la Colección Alcobendas: dos décadas de fotografía”, *20 años Colección Alcobendas. Nuevas adquisiciones 2009-2012*, Alcobendas, Centro de Arte Alcobendas-Ayuntamiento de Alcobendas, 2012.
- Dickson, David: *Tecnología alternativa*, Barcelona, Blume, 1986.
- Díez, Celia: “En un clic”, *Exit Express*, 44, mayo de 2009.
- Díez, Celia: “De las crisis también se aprende”, *Exit Express*, 1, febrero de 2004.
- Discogs: “The Cassette Comeback, By The Numbers”, *Discogs Blog* (en línea), 12 de octubre de 2018. Recuperado de

<https://blog.discogs.com/en/the-cassette-comeback-by-the-numbers/>

(última consulta: 16 de junio de 2021).

- Doctor Roncero, Rafael: “Arte español contemporáneo”, en Rafael Doctor Roncero (Dir.), *Arte Español Contemporáneo. 1992-2013*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- Doctor Roncero, Rafael: “Estado de la fotografía contemporánea española”, *I y II debate en fotografía*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.
- Doctor Roncero, Rafael: “Inesperado éxito de ventas”, *El Periódico del Arte*, 7, enero de 1998.
- Doladé, Sergi: “Txema Salvans, un humanista sin prisa ni espera”, *Metal Magazine* (en línea), 12 de enero de 2015. Recuperado de <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/txema-salvans-un-humanista-sin-prisa-ni-espera-sergi-dolade> (última consulta: 7 de julio de 2021).
- Dollens, Dennis: *De lo digital a lo analógico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Donoso, Sara: “Experimentaciones entre cine y fotografía. Una conversación con Blanca Viñas y Albert Alcoz”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 15, 2017.
- Drew, Helen: *Fundamentos de la fotografía*, Barcelona, Blume, 2006.
- Dubois, Philippe: *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2008.
- Duque, Félix: “Proyectando su sombra más allá de otras luces”, en Manuel Vilariño, *Mar de afuera* (catálogo exposición), Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012.
- Durand, Régis: *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- EFE: “Alberto García-Alix: 'Con la fotografía he aprendido que nada vuelve'”. *eldiario.es* (en línea), 23 de septiembre de 2017. Recuperado de: [http://www.eldiario.es/cultura/Alberto-Garcia-Alix-fotografia-aprendido-vuelve\\_0\\_689781368.html](http://www.eldiario.es/cultura/Alberto-Garcia-Alix-fotografia-aprendido-vuelve_0_689781368.html) (última consulta: 2 de julio de 2021).

- EFE: “Facebook construirá su tercer centro de datos en Europa en Dinamarca”, *eldiario.es* (en línea), 19 de enero de 2017. Recuperado de [https://www.eldiario.es/tecnologia/Facebook-construira-centro-Europa-Dinamarca\\_0\\_603339996.html](https://www.eldiario.es/tecnologia/Facebook-construira-centro-Europa-Dinamarca_0_603339996.html) (última consulta: 16 de febrero de 2019).
- EFE: “Un cacereño construye la cámara de fotos más grande de Europa”, *Hoy* (en línea), 26 agosto 2014. Recuperado de <https://www.hoy.es/caceres/201408/26/cacereño-construye-camara-fotos-20140826000616-v.html> (última consulta: 22 de junio de 2021).
- EFE: “El drama de la basura electrónica que los países ricos envían a los pobres”, *El Mundo* (en línea), 31 de octubre de 2011. Recuperado de <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/31/navegante/1320049320.html> (última consulta: 7 de enero de 2020).
- EFE: “La Junta insiste en que creará el Musaf en Segovia”, *Diario de León* (en línea), 16 de noviembre de 2010. Recuperado de <https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/junta-insiste-creara-musaf-segovia/201011160400001138926.html> (última consulta: 19 de abril de 2021).
- Elsaesser, Thomas: “Arqueología de los medios: ¿una disciplina viable o un síntoma valioso?”, *Artnodes*, 21, 2018.
- entreFotos: “entreFotos LA FERIA. la historia”, *entreFotos* (en línea), s. f. Recuperado de <https://feriaentrefotos.wixsite.com/entrefotosferia/historia> (última consulta: 15 de abril de 2021).
- Ernst, Wolfgang: “Arqueología de los medios radical (su epistemología, su estética y algunos estudios de casos)”, *Artnodes*, 21, 2018.
- Esparza, Ramón: “Sobre el estado de la fotografía”, *El Cultural*, 15 de abril de 2004.
- Espejo, Bea: “Daniel Canogar 'Con la tecnología buscamos burlar el tiempo'”, *El Cultural*, 5 de septiembre de 2014.
- Espejo, Bea: “El año decisivo de MadridFoto”, *El Cultural* (en línea), 4 de mayo de 2011. Recuperado de <https://elcultural.com/El-ano-decisivo-de-MadridFoto> (última consulta: 15 de abril de 2021).

- Espejo, Bea: “Daniel Canogar 'Mi tecnología es muy cacharrera, me interesa poco la última novedad'”, *El Cultural*, 24 de diciembre de 2009.
- Estopiñan, Lluís: Entrevista personal, 9 de diciembre de 2020.
- Estopiñan, Lluís: “¡Tengo Ganas De Verte!”, *Lluís Estopiñan* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.estopinyan.com/es/obres/64/> (última consulta: 28 de junio de 2021).
- Estrin, James: “Kodak’s First Digital Moment”, *Lens-The New York Times* (en línea), 12 de agosto de 2015. Recuperado de <https://lens.blogs.nytimes.com/2015/08/12/kodaks-first-digital-moment/> (última consulta: 19 de febrero de 2020).
- Falces, Manuel: “Colección Polaroid”, *Manuel Falces* (en línea), s. f. Recuperado de <https://manuefalces.org/libros/coleccion-polaroid/> (última consulta: 23 de marzo de 2021).
- Fernández Martínez, Dolores: “Nacidos bajo el signo de Saturno. Mito y leyenda del artista en la actualidad”, Intervención dentro del grupo *ACIS. Grupo de Investigación de Mitocrítica* (ref. 941730), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 27 de febrero de 2013. Recuperado de [https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-34667/20130223\\_Fernandez\\_Martinez\\_Mito\\_del\\_artista.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-34667/20130223_Fernandez_Martinez_Mito_del_artista.pdf) (última consulta: 10 de octubre de 2019).
- Fernández, Horacio: *El fotolibro latinoamericano*, México D.F.-Barcelona, RM, 2011.
- Fernández-Cid, Miguel: “Imágenes de un diario”, en Darío Villalba, *Documentos Básicos 1957-2001* (catálogo exposición), Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2001.
- Fertré, Marina: “Carlos Cánovas, fascinación por el paisaje periférico”, *Expo Arte Madrid* (en línea), 16 de junio de 2018. Recuperado de <https://expoartemadrid.com/2018/06/16/carlos-canovas-fascinacion-por-el-paisaje-periferico/> (última consulta: 5 de mayo de 2021).
- Flaño, Teresa: “La Fundación Ordóñez Falcón renuncia a organizar una nueva edición de DFoto en Donostia”, *Diario Vasco* (en línea), 6 de noviembre de 2007. Recuperado de:

<http://www.diariovasco.com/20071106/cultura/fundacion-ordonez-falcon-renuncia-20071106.html> (última consulta: 15 de abril de 2021).

- Flores, Isabel: “Notas Fotográficas de un Aficionado en sus Viajes (Viaje primero)”, *Isabel Flores* (en línea), s. f. Recuperado de <https://isabelflores.carbonmade.com/projects/2145207> (última consulta: 29 de junio de 2021).
- Flusser, Vilém: “Fotografía e historia”, *Concreta*, 8, otoño de 2016.
- Flusser, Vilém: *Una filosofía de la fotografía*, Madrid, Síntesis, 2001.
- Fontcuberta, Joan: *La furia de las imágenes. Notas sobre la Postfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016.
- Fontcuberta, Joan: “From Here On: apuntes introductorios”, en varios autores, *From Here On. La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil* (catálogo exposición), México D.F.-Barcelona, RM-Arts Santa Mònica, 2013.
- Fontcuberta, Joan: “Por un manifiesto posfotográfico”, *Cultura/s* (suplemento de *La Vanguardia*), 11 de mayo de 2011.
- Fontcuberta, Joan: *La cámara de pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- Fontcuberta, Joan: “La danza de los espejos”, en Joan Fontcuberta (Ed.), *A través del espejo*, Madrid, Oficina de Arte y Ediciones, 2010.
- Fontcuberta, Joan: “La fotografía sin cuerpo”, *El Cultural*, 12 de junio de 2008.
- Fontcuberta, Joan: “Revisitar las historias de la fotografía”, en Joan Fontcuberta (ed.), *Fotografía. Crisis de historia*, Barcelona, Actar, 2003.
- Fontcuberta, Joan: “Editorial”, *PhotoVision*, 31, 2002.
- Fontcuberta, Joan: “La fotografía catalana de 1900 a 1940”, *Introducción a la Historia de la Fotografía en Cataluña*, Barcelona, Lunwerg, 2000.
- Fontcuberta, Joan: “La ciudad fantasma”, *El Beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- Fontcuberta, Joan: “Cuando el arte engulle a la fotografía”, *Lápiz*, 60, 1989.

- Foto Colectania: “Sobre Foto Colectania”, *Foto Colectania* (en línea), s. f. Recuperado de <http://fotocolectania.org/es/project/> (última consulta: 13 de abril de 2021).
- Fotolateras (Lola Barcia Albacar y Marinela Forcadell Breva): Entrevista personal, 3 de marzo de 2019.
- Fotolateras (Lola Barcia Albacar y Marinela Forcadell Breva): *60 Segundos De Luz*, Valencia, Sin Pereza Books, 2018.
- Fotosfera: “Jordi Gual: el artesano de la tristeza”, *Fotosfera* (en línea), 10 de septiembre de 2011. Recuperado de <https://fotosfera.com/2011/09/jordi-gual-el-artesano-de-la-tristeza/> (última consulta: 3 de julio de 2021).
- Fraga López, Fernando: *La captación de la imagen en la pintura de Caravaggio* (tesis doctoral), A Coruña, Universidade Da Coruña, 2013.
- Fricke, Christiane: “Nuevos medios”, en Ingo F. Walther, *Arte del siglo XX*, Colonia, Taschen, 2001.
- Frutos Esteban, Francisco Javier: *Los ecos de una lámpara maravillosa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- Fuentes, Ángel: “Conservación del patrimonio histórico-artístico fotográfico español”, *I y II debate en fotografía*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.
- Fundación Telefónica: *Sociedad Digital en España 2018*, Madrid–Barcelona, Fundación Telefónica–Taurus, 2019.
- Furió, María José: “Ferran Freixa, la materia y el tiempo, en El Rinconete del Instituto Cervantes”, *ABOUT PASSION — De fotografía y otros entusiasmos* (en línea), 19 de septiembre de 2016. Recuperado de <https://mariajosefurió.wordpress.com/2016/09/19/ferran-freixa-la-materia-y-el-tiempo-en-el-rinconete-del-instituto-cervantes/> (última consulta: 29 de junio de 2021).
- G. Crespo, Txema: “La impronta de la luz marca las fotografías que exhibe Tomy Ceballos”, *El País* (en línea), 4 de mayo de 2005. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2005/05/04/paisvasco/1115235612\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/05/04/paisvasco/1115235612_850215.html) (última consulta: 9 de junio de 2021).
- Gago, Xosé: “(Des)fotografía”, *Film und Foto*, 1, 2008.

- Gámez, Antonio: “Manuel Sonseca. Esta exposición es un retablo de sensaciones”, *UFCA* (en línea), 13 de febrero de 2013. Recuperado de <https://www.ufca.es/manuel-sonseca-esta-exposicion-es-un-retablo-de-sensaciones/> (última consulta: 8 de julio de 2021).
- Gamo, Pedro: “Entrevista a Estela de Castro – Retratos oficiales Casa Real”, *Fujiadictos* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.fujiadictos.com/entrevista-a-estela-de-castro-retratos-oficiales-casa-real/> (última consulta: 14 de junio de 2021).
- Gándara, Yolanda: “Cristina García Rodero: «Cuando salgo a la calle no veo nada; sin embargo, cuando cojo la cámara suceden muchas cosas»”, *Jot Down* (en línea), julio de 2013. Recuperado de: <https://www.jotdown.es/2013/07/cristina-garcia-rodero-cuando-salgo-a-la-calle-no-veo-nada-sin-embargo-cuando-cojo-la-camara-sucedan-muchas-cosas/> (última consulta: 5 de agosto de 2020).
- Gándara, Yolanda: “Gervasio Sánchez: 'Estamos saturados de mala información'”, *Jot Down* (en línea), junio de 2012. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2012/06/gervasio-sanchez-estamos-saturados-de-mala-informacion/> (última consulta: 1 de julio de 2021).
- García Alonso, Rafael: “Aproximación al análisis sociológico de la fotografía”, en María Olivera Zaldúa y Antonia Salvador Benítez (Eds.), *Del Artefacto Mágico al Píxel. Estudios de Fotografía*, Madrid, Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense, 2014.
- García Aristegui, David: “Euforia digital y realismo social”, *Rockdelux*, 315, marzo de 2013.
- García de la Vega, María Antonia: “La feria EntreFotos llega con esta edición a su mayoría de edad”, *20 Minutos* (en línea), 1 de diciembre de 2016. Recuperado de <https://www.20minutos.es/noticia/2902068/0/feria-entre-fotos-mayoria-de-edad/?autoref=true#> (última consulta: 15 de abril de 2021).
- García García, Óscar: “Entrevista a Alfredo Rodríguez”, *Plataforma de Arte Contemporáneo* (en línea), 27 de abril de 2012. Recuperado de



- <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-a-alfredo-rodriguez/> (última consulta: 7 de julio de 2021).
- García García, Óscar: “Óceanos [sic] de arena de Luis Vioque en Alcobendas”, *Plataforma de Arte Contemporáneo* (en línea), 21 de diciembre de 2011. Recuperado de <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/oceanos-de-arena-de-luis-vioque-en-alcobendas/> (última consulta: 7 de julio de 2021).
  - García Gil, Fernanda: “Poéticas de desmaterialización y rematerialización de la imagen”, en Fernanda García Gil & Miguel Peña Méndez (Coord.), *Imagen/Imaginario. Interdisciplinariedad de la imagen artística*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2006.
  - García Llamas, Pablo María: “Fotografías de hormigón”, *Film und Foto*, 9, 2009.
  - García Quiñones, Marta & Ranz, Daniel: "Definitivamente, creo que estamos en el principio", *Artnodes*, 3, 2004.
  - García, Débora: “Carla Andrade: «siempre dejo un margen para el error y la sorpresa»”, *A Cuarta Pared* (en línea), 14 de julio de 2015. Recuperado de <http://www.acuartapared.com/es/carla-andrade-sempre-deixo-unha-marxe-para-o-erro-e-a-sorpresa/> (última consulta: 22 de mayo de 2021).
  - García-Alix, Alberto: Entrevista personal, 7 de marzo de 2019.
  - García-Alix, Alberto: “La línea de sombra”, *Film und Foto*, 8, 2009.
  - García-Alix, Alberto: “Alberto García-Alix” (entrevista de Mike Steel), *Revista Ojos Rojos* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.revistaojosrojos.com/alberto-garcia-alix/> (última consulta: 7 de junio de 2021).
  - García-Osuna, Carlos: “El valor de la fotografía”, *El Cultural*, 19 de abril de 2007.
  - Getxophoto: “Diego López Calvín”, *Getxophoto* (en línea), s. f. Recuperado de <https://archivo.getxophoto.com/archivo/festival-2007/autores-2007/diego-lopez-calvin/> (última consulta: 3 de julio de 2021).

- Gil Segovia, Juan & Arribas Cerezo, Clara Isabel: “Los (medios) no muertos. Retromanía, multinacionales y paradojas”, *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 5 (1), 2016.
- Gil, Ignacio: “Ficciones reveladas”, en María Tinaut + Cristina R. Vecino, *Memoria construida* (catálogo exposición), Valladolid, Galería Javier Silva, 2016. Publicación disponible en <http://www.galeriajaviersilva.com/Proyectos/Dialogos/MemoriaConstruida/MemoriaConstruida.htm> (última consulta: 4 de julio de 2021).
- Giménez, Fina: “El Cehiform se traslada a Murcia”, *La Verdad* (en línea), 8 de junio de 2010. Recuperado de <https://www.laverdad.es/murcia/v/20100608/cultura/cehiform-traslada-murcia-20100608.html> (última consulta: 19 de abril de 2021).
- Gómez Alonso, Rafael: “Selfie for ever: la edad de oro de la egolatría”, en Juan Carlos Alfeo y Luis Deltell (eds.), *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*, Madrid, Fragua, 2016.
- Gómez Díaz, Raquel; Gómez Isla, José; Cordon García, José Antonio & Domínguez López, Juan José: “El patrimonio fotográfico de la Universidad de Salamanca: la creación de una fototeca digital”, *Ibersid*, 1, 2007.
- Gómez-Isla, José: “Poéticas de interior. Fotografía de Leonor B. de la Lastra”, *Poéticas de interior*, Salamanca, Domus Artium 2002, 2019.
- Gómez-Isla, José: “Introducción. La trama audiovisual ante su complejidad tecnológica, terminológica, metodológica y conceptual”, en José Gómez-Isla (ed.), *Cuestión de imagen. Aproximaciones al universo audiovisual desde la comunicación, el arte y la ciencia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.
- Gómez-Isla, José: *Fotografía de creación*, San Sebastián, Nerea, 2005.
- Gómez-Isla, José: “Determinismo tecnológico y creación contemporánea”, en Miguel Ángel Muro Munilla (Coord.), *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, Logroño, Universidad de La Rioja-Fundación San Millán de la Cogolla, 2004.
- Gómez-Isla, José: “Poligrafías digitales: Nuevas propuestas discursivas en torno a la creación fotográfica”, en *Ninfografías infomanías. Poéticas*

- fotográficas en la era digital* (Catálogo exposición), Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2001.
- González Panizo, Javier: “Sergio Belinchón: del cine como imposible artístico”, *Blog de Arte Madrid*, 28 de mayo de 2012. Recuperado de <http://blogeartemadrid.blogspot.com/2012/05/sergio-belinchon-del-cine-como.html> (última consulta: 29 de mayo de 2021).
  - González Sigüero, Roberto: “Preservación de Activos Digitales”, *Conferencia de Archiveros de las Universidades Españolas* (en línea), 2017. Recuperado de <http://cau.crue.org/actividades/jornadas-la-coruna-2017/> (última consulta: 2 de julio de 2021).
  - González, Carlos: “La sala América se deja llevar por el ‘Horizonte infinito’”, *Noticias de Álava* (en línea), 14 de enero de 2016. Recuperado de <https://www.noticiasdealava.eus/cultura/2016/01/14/sala-america-deja-llevar-horizonte/308714.html> (última consulta: 10 de julio de 2021).
  - González, Enric: “Una exposición desmonta los tópicos sobre Canaletto”, *El País*, 18 de marzo de 2005.
  - González, Guillermo: “La realidad es lo de menos”, *La Razón*, 14 de agosto de 2018.
  - González, Ignacio: “Estado de la fotografía contemporánea española”, *I y II debate en fotografía*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.
  - González, José Ángel: “Jordi Gual 'Los ojos de mi hija Natalia, ciega de nacimiento, me enseñaron a mirar’”, *20 Minutos* (en línea), 30 de septiembre de 2009. Recuperado de <https://www.20minutos.es/noticia/530940/0/jordi/gual/fotografia/> (última consulta: 2 de julio de 2021).
  - González, José Antonio: “Cómo echar el cierre a una ‘startup’”, *El Diario Montañés*, 28 de junio de 2017.
  - Gràffica: “Jordi Gual”, *Gràffica* (en línea), s. f. Recuperado de <https://graffica.info/premiosgraffica/jordi-gual/> (última consulta: 2 de julio de 2021).

- Gras Balaguer, Menene: “La pregunta del arte”, en José Luis Pajares, *Todo es verdad, todo es mentira* (catálogo exposición), Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.
- Gubern, Román: *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Gustavson, Todd: *Historia de la cámara fotográfica. Del daguerrotipo a la imagen digital*, Madrid, Librero, 2016.
- H. Hammond, John: *The Camera Obscura. A Chronicle*, Bristol, Adam Hilger Ltd., 1981.
- Ha, Peter: “Sharp J-SH04”, *Time* (en línea), 25 de octubre de 2010. Recuperado de [http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2023689\\_2\\_023708\\_2023648,00.html](http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2023689_2_023708_2023648,00.html) (última consulta: 16 de febrero de 2019).
- Hamilton, Richard: *Proposiciones*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona-Universidad Autónoma de Barcelona, 2010.
- Harbison, Isobel: “De nuevo, no muerto”, en David Ferrando Giraut, *The Fantast* (catálogo exposición), A Coruña, MACUF, 2011.
- Henning, Michelle: “Encuentros digitales: pasados míticos y presencia electrónica”, en Martin Lister (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Hernández Navarro, Miguel Ángel: “La imagen-(contra) tiempo”, *No (ha) lugar* (en línea), 15 de julio de 2010. Recuperado de <https://nohalugar.blogspot.com/2010/07/la-imagen-contratiempo.html> (última consulta: 15 de noviembre de 2019).
- Hertz, Garnet & Parikka, Jussi: “Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method”, *Leonardo*, 45 (5), 2012.
- Hiscox, G. D. & Hopkins, A. A.: *Recetario industrial*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007 (segunda edición ampliada).
- Hockney, David: *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Destino, 2001.
- Homedes, Olga: “¿Quién aguanta más sin coger el móvil?”, *Papel* (suplemento del diario *El Mundo*), 14 de agosto de 2016.

- Honnef, Klaus: “Fotografía”, en Ingo F. Walther, *Arte del siglo XX*, Colonia, Taschen, 2001.
- Hoy es Arte: “¿Qué fue del prometido Centro de Fotografía?”, *Hoy es Arte* (en línea), 27 de mayo de 2021. Recuperado de [https://www.hoyesarte.com/politica/que-fue-del-prometido-centro-de-fotografia-e-imagen\\_291221/?utm\\_source=Boletin\\_20210527\\_1923&utm\\_medium=boletin&utm\\_campaign=boletin](https://www.hoyesarte.com/politica/que-fue-del-prometido-centro-de-fotografia-e-imagen_291221/?utm_source=Boletin_20210527_1923&utm_medium=boletin&utm_campaign=boletin) (última consulta: 28 de mayo de 2021).
- Hoy es Arte: “KBr, Fundación MAPFRE potencia su presencia en Barcelona”, *Hoy es Arte* (en línea), 7 de octubre de 2020. Recuperado de [https://www.hoyesarte.com/exposiciones-artes-visuales/museos/kbr-fundacion-mapfre-potencia-su-presencia-en-barcelona\\_283199/](https://www.hoyesarte.com/exposiciones-artes-visuales/museos/kbr-fundacion-mapfre-potencia-su-presencia-en-barcelona_283199/) (última consulta: 13 de abril de 2021).
- Hoy es Arte: “Alfonso Quiroga o la fotografía como acontecimiento”, *Hoy es Arte* (en línea), 11 de abril de 2018. Recuperado de [https://www.hoyesarte.com/evento/2018/04/alfonso-quiroga-o-la-fotografia-como-acontecimiento/?utm\\_source=Boletin\\_20180411\\_1557&utm\\_medium=boletin&utm\\_campaign=boletin](https://www.hoyesarte.com/evento/2018/04/alfonso-quiroga-o-la-fotografia-como-acontecimiento/?utm_source=Boletin_20180411_1557&utm_medium=boletin&utm_campaign=boletin) (última consulta: 22 de junio de 2021).
- Hoy es Arte: “Andrea Santolaya descubre a la mujer warao”, *Hoy es Arte* (en línea), 6 de noviembre de 2014. Recuperado de <https://www.hoyesarte.com/evento/andrea-santolaya-descubre-a-la-mujer-warao/> (última consulta: 22 de junio de 2021).
- Hoy es Arte: “El MUSAF de Segovia, olvidado”, *Hoy es Arte* (en línea), 28 de diciembre de 2008. Recuperado de [http://www.hoyesarte.com/sin-categoria/el-musaf-de-segovia-olvidado\\_86066/](http://www.hoyesarte.com/sin-categoria/el-musaf-de-segovia-olvidado_86066/) (última consulta: 19 de abril de 2021).
- IEFC: “Colodión Húmedo”, *IEFC* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.iefc.cat/es/cursos-especializacion/colodion-humedo/> (última consulta: 24 de mayo de 2021).

- Insenser Brufau, Elisabet: “Sobre la publicación de revistas fotográficas y su importancia en el estudio de la Historia de la Fotografía”, *La Imatge i la recerca històrica: ponències, experiències i comunicacions. VI Jornades Antoni Varés*, Girona, Ajuntament de Girona, 2000.
- Ivorypress: Miroslav Tichý, *Ivorypress* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.ivorypress.com/es/artista/miroslav-tichy/> (última consulta: 21 de enero de 2021).
- JA (Jens Asthoff): “Vera Lutter”, en Uta Grosenick (ed.), *Art Now Vol. 2*, Colonia, Taschen, 2008.
- Jan Kamps, Haje: *Auto-retrato. Cómo fotografiarse a sí mismo*, Barcelona, Blume, 2013.
- Jarque, Fietta: “Miroslav Tichý, el fotógrafo vagabundo”, *El País* (en línea), 30 de abril de 2011. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2011/04/30/necrologicas/1304114402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/04/30/necrologicas/1304114402_850215.html) (última consulta: 10 de enero de 2021).
- JFP (Jaume Fuster Peset): “Eduardo Cortils”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- JFP (Jaume Fuster Peset): “Manuel Brazuelo”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- JFP (Jaume Fuster Peset): “Ramón Zabalza”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- JGS (Julia Gwendolyn Schneider): “Tacita Dean”, en Hans Werner Holzwarth (ed.), *Art Now vol. 4*, Colonia, Taschen, 2013.
- Jiménez, José: *Crítica en acto*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014.
- Jiménez-Blanco, María Dolores: *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*, Cuadernos Arte y Mecenazgo nº2, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo–Obra Social La Caixa, 2013.
- José y Escanilla, David G.: *Análisis crítico técnico-conceptual sobre la postfotografía en España: Nuevos enfoques del artista postproductor* (Trabajo de Grado), Salamanca, Universidad de Salamanca 2012.
- Kemp, Martin: *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, Madrid, Akal, 2000.

- Krogh, Peter: *Gestión del archivo digital para fotógrafos*, Madrid, Anaya, 2010.
- L. E. (Lutz Eitel): “Richard Prince”, en Hans Werner Holzwarth (ed.), *Art Now vol. 4*, Colonia, Taschen, 2013.
- LA (Lorna Arroyo): “José Ortiz Echagüe”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- LA (Lorna Arroyo): “Nicolás de Lekuona”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- La Gaceta de Salamanca: “El Festival Explorafoto no se celebrará este año por la crisis”, *La Gaceta de Salamanca* (en línea), 5 de noviembre de 2012. Recuperado de: <https://www.lagacetadesalamanca.es/hemeroteca/festival-explorafoto-celebrara-ano-crisis-LHGS76793> (última consulta: 19 de abril de 2021).
- Lafont, Isabel: “La fotografía, una moneda estable”, *Babelia Extra*, 18 de abril de 2009.
- Lamas, Jorge: “Me gusta darle al paisaje un carácter mágico y místico”, *La Voz de Galicia* (en línea), 6 de septiembre de 2013. Recuperado de [https://www.lavozdegalicia.es/noticia/firmas/2013/09/06/me-gusta-darle-paisaje-caracter-magico-mistico/0003\\_201309V6C49911.htm](https://www.lavozdegalicia.es/noticia/firmas/2013/09/06/me-gusta-darle-paisaje-caracter-magico-mistico/0003_201309V6C49911.htm) (última consulta: 22 de mayo de 2021).
- Lanier, Jaron: *Contra el rebaño digital. Un manifiesto*, Barcelona, Debate, 2011.
- Larrauri, Eva: “Entrevista: Asunción Goikoetxea, pintora”, *El País* (en línea), 18 de mayo de 1998. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1998/05/18/paisvasco/895520413\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1998/05/18/paisvasco/895520413_850215.html) (última consulta: 21 de junio de 2021).
- Le Cool Barcelona: “Sueños y secretos de... Blanca Viñas”, *Le Cool Barcelona* (en línea), s. f. Recuperado de <https://barcelona.lecool.com/inspirations/suenos-y-secretos-de-blanca-vinas/> (última consulta: 10 de julio de 2021).
- LF (¿?): “Baylón”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.

- Lieser, Wolf: *Arte digital*, Königswinter, H. F. Ullmann, 2009.
- Lister, Martin: “Ensayo introductorio”, en Martin Lister (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Llano Torre, Sheila: “Revisión de los actuales protocolos de conservación preventiva de colecciones de fotografía contemporánea en las instituciones españolas”, en Departamento de Conservación-Restauración, *Conservación de Arte Contemporáneo. 14ª Jornada*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
- Llorens, Martí & Mutell, Rebecca: “El ojo artificial. El pasado en el presente fotográfico”, *Patrimonio Cultural de España*, 11, 2016.
- Llorens, Martí: “Barcelona Expedición Heliográfica”, *Martí Llorens* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.martilllorens.com/works/atelieretaguardia/barcelona-expedicion-heliografica/> (última consulta: 5 de julio de 2021).
- Llorente, Analía: “Coronavirus en Estados Unidos: Kodak, una leyenda de la fotografía, se expande como empresa farmacéutica con apoyo del gobierno”, *BBC news* (en línea), 31 de julio de 2020. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-53604236> (última consulta: 22 de octubre de 2020).
- Lloyd, Gareth A. & Sasson, Steven J.: Electronic still camera, United States, US4131919A, 1978. Disponible en <https://patents.google.com/patent/US4131919> y en [https://www.lens.org/lens/patent/US\\_4131919\\_A/family](https://www.lens.org/lens/patent/US_4131919_A/family) (última consulta: 18 de febrero de 2020).
- Lomography: “Historia”, *Lomography* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.lomography.es/about/history> (última consulta: 9 de enero de 2021).
- López Iglesias, Javier: “La fotografía "pintada" de Richard Learoyd”, *Hoy es Arte* (en línea), 1 de marzo de 2020. Recuperado de [https://www.hoyesarte.com/evento/la-fotografia-pintada-de-richard-learoyd/?utm\\_source=Boletin\\_20200219\\_2155&utm\\_medium=boletin&utm\\_campaign=boletin](https://www.hoyesarte.com/evento/la-fotografia-pintada-de-richard-learoyd/?utm_source=Boletin_20200219_2155&utm_medium=boletin&utm_campaign=boletin) (última consulta: 17 de febrero de 2020).



- López Mondéjar, Publio: *150 años de fotografía en España*, Barcelona, Lunweg, 1999.
- López Mondéjar, Publio: *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunweg, 2003.
- Luna, David: “Juan Baraja, fotografía de arquitectura emocional”, *Room. Diseño+Arquitectura+Creación contemporánea* (en línea), 13 de diciembre de 2016. Recuperado de <https://www.roomdiseno.com/juan-baraja-fotografia-de-arquitectura-emocional/> (última consulta: 12 de mayo de 2021).
- M. L.: “Algunos fotógrafos, como los poetas, utilizamos la metáfora para expresarnos”, *El Día de Córdoba* (en línea), 8 de enero de 2009. Recuperado de [https://www.eldiadecordoba.es/ocio/fotografos-poetas-utilizamos-metafora-expresarnos\\_0\\_221378060.html](https://www.eldiadecordoba.es/ocio/fotografos-poetas-utilizamos-metafora-expresarnos_0_221378060.html) (última consulta: 3 de mayo de 2021).
- MacMillian, Kyle: “Showing of Mark Sink’s photos just scratches Surface”, *The Denver Post* (en línea), 29 de septiembre de 2010. Recuperado de <https://www.denverpost.com/2010/09/29/showing-of-mark-sinks-photos-just-scratches-surface/> (última consulta: 9 de enero de 2021).
- Maderuelo, Javier: “Miradas reflejadas”, *Babelia* (en línea), 22 de octubre de 2003. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2003/10/25/babelia/1067036779\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/10/25/babelia/1067036779_850215.html) (última consulta: 31 de mayo de 2021).
- Mandí: “A Film Soup”, *Lomography* (en línea), 1 de abril de 2009. Recuperado de <https://www.lomography.es/magazine/10067-a-film-soup> (última consulta: 15 de junio de 2021).
- Manovich, Lev: “The Paradoxes of Digital Photography”, en Liz Wells (ed.), *The photography reader*, Londres, Routledge, 2003.
- Manresa, Andreu: “Toni Catany o la obsesión por el paso del tiempo”, *El País* (en línea), 14 de octubre de 2013. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2013/10/14/actualidad/1381778980\\_762363.html](https://elpais.com/cultura/2013/10/14/actualidad/1381778980_762363.html) (última consulta: 8 de junio de 2021).

- Mantz, Gerhard: “Landscape”, *Gerhard-Mantz* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.gerhard-mantz.de/text/about-landscape/> (última consulta: 18 de enero de 2021).
- Marcos, Fernando: “La Sombra Incisa, de Javier Vallhonrat”, *Adobe Media* (en línea), s. f. Recuperado de <https://albedomedia.com/encuentro-javier-vallhonrat-sombra-incisa/> (última consulta: 22 de junio de 2021).
- Marcos, Fernando: “Probamos la NOPO LF – ¿La estenoipeica más bella?”, *Adobe Media* (en línea), s. f. Recuperado de <https://albedomedia.com/prueba-nopo-lf-estenoipeica-mas-bella/> (última consulta: 22 de junio de 2021).
- Marcos, Fernando: “Yo/Contacto”, *Artefímero* (en línea), s. f. Recuperado de <https://artefimero.es/about-us/> (última consulta: 22 de junio de 2021).
- Márquez, Tatiana: “Cómo combatir la adicción al móvil”, *El Mundo*, 18 de noviembre de 2015.
- Martín Prada, Juan: *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*, Madrid, Akal, 2018.
- Martín Prada, Juan: “El nuevo régimen de la visualidad”, en José Gómez-Isla (ed.), *Cuestión de imagen. Aproximaciones al universo audiovisual desde la comunicación, el arte y la ciencia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.
- Martín Rodrigo, Inés: «La gente se alejará de las redes venenosas y tóxicas», *ABC Cultural*, 17 de octubre de 2020.
- Martín, Alberto: “El rastro del ornitólogo. prácticas de desterritorialización en la obra de Juan del Junco”, en Juan del Junco, *Liturgia del río y del pájaro* (catálogo exposición), Córdoba, C3A Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, 2020.
- Martín, Alberto: “Lo que saben de las imágenes. Fotografía y medio digital”, *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, 18, 2017.
- Martín, Alberto: “Estado de la fotografía contemporánea española”, *I y II debate en fotografía*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.
- Martín, Sylvia: *Videoarte*, Colonia, Taschen, 2006.

- Martínez, Diego: “El Proyecto Imagina que dio lugar al CAF nació hace 30 años de la mano de Manuel Falces”, *Diario de Almería* (en línea), 6 de junio de 2020. Recuperado de [https://www.diariodealmeria.es/ocio/Proyecto-Imagina-lugar-CAF-Falces\\_0\\_1471353198.html](https://www.diariodealmeria.es/ocio/Proyecto-Imagina-lugar-CAF-Falces_0_1471353198.html) (última consulta: 23 de marzo de 2021).
- Marzal Felici, Javier: “Reflexiones en torno a la semiótica de la fotografía en la era digital”, en *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2012.
- masdearte: “María Tinaut”, *masdearte* (en línea), s. f. Recuperado de <https://masdearte.com/especiales/maria-tinaut/> (última consulta: 8 de julio de 2021).
- Mattelart, Armand: *Geopolítica de la cultura*, Bogotá, Ediciones Desde Abajo, 2002.
- McAndrew, Clare: *El mercado español del arte en 2012*, Cuadernos Arte y Mecenazgo nº1, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo–Obra Social La Caixa, 2012.
- McLuhan, Marshall: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona: Paidós, 2009.
- McLuhan, Marshall: *Escritos esenciales*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Mejuto, Vitor: “El corazón analógico de Damián Uceda”, *La Voz de Galicia* (en línea), 25 de marzo de 2016. Recuperado de <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/fugas/2016/03/24/corazon-analogico-damian-ucieda/00031458846193412130477.htm> (última consulta: 4 de julio de 2021).
- Meseguer, Rosell: *Luna Cornata. Recetario analógico-digital de los procesos fotosensibles y sus combinaciones pictóricas. XIX-XXI*, Consejería de Cultura de la Región de Murcia-Ediciones Tres Fronteras, Murcia, 2008.
- Meyer, Luis: “El fotógrafo que se obsesionó con una isla ‘de otro planeta’”, *Viajar* (en línea), 17 de junio de 2020. Recuperado de <https://viajar.elperiodico.com/viajeros/fotografo-obsesiono-isla-planeta> (última consulta: 14 de junio de 2021).

- Micó Palero, Jesús: “La creación fotográfica española en el seno de las libertades políticas y la tolerancia ideológica: un camino despejado hacia el progreso cultural”, *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, 9, 2010.
- Milner, Greg: *El sonido y la perfección. Una historia de la música grabada*, Madrid, Lovemonk-Léeme Libros, 2015.
- Mirzoeff, Nicholas: *Una introducción a la Cultura Visual*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Mitchell, William J.: “How to Do Things with Pictures”, *Stanford University* (en línea), s. f. Recuperado de <https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Mitchell/MitchellHow.html> (última consulta: 19 de agosto de 2020).
- Mitchell, William J.: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MIT Press, 1992.
- MMN (Marta Martín Núñez): “Afal”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- MMN (Marta Martín Núñez): “Antonio Taberero”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- MMN (Marta Martín Núñez): “Isabel Flores”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- MMN (Marta Martín Núñez): “Juan de Sande”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- MMN (Marta Martín Núñez): “La Palangana”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- MMN (Marta Martín Núñez): “Manuel Sendón”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- MMN (Marta Martín Núñez): “Sergio Belinchón”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- Moffitt, John F.: “Anatomía de «Las Meninas»: realidad, ciencia y arquitectura”, *Boletín del Museo del Prado*, tomo 7, 1986. Disponible en <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/anatomia-de-las-Meninas->

- [realidad-ciencia-y/08831b47-002e-41c5-9419-0dc0d4ee1059](https://doi.org/10.1016/j.realidad-ciencia-y/08831b47-002e-41c5-9419-0dc0d4ee1059) (última consulta: 11 de febrero de 2021).
- Molina, Ángela: “Fotografía y complicidad”, *ABC Cultural*, 17 de febrero de 2001.
  - Molina, Óscar: “El proyecto Photolatente: La idea y su funcionamiento”, *PhotoVision*, 31, 2002.
  - Moraleda, Javier: “Entrevista Luis Vioque”, *Javier Moraleda* (en línea), 15 de febrero de 2018. Recuperado de <http://javiermoraledafotografia.es/entrevista-luis-vioque/> (última consulta: 10 de julio de 2021).
  - Morales, Manuel: “García-Alix: ‘La fotografía me mantiene vivo’”, *El País* (en línea), 13 de febrero de 2016. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2016/02/10/actualidad/1455118721\\_747627.html](https://elpais.com/cultura/2016/02/10/actualidad/1455118721_747627.html) (última consulta: 31 de agosto de 2019).
  - Morant Gisbert, Virginia: “La estabilidad en los montajes de impresiones fotográficas de inyección de tinta”, en Departamento de Conservación-Restauración, *Conservación de Arte Contemporáneo. 19ª Jornada*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018.
  - Morley, David: *Medios, modernidad y tecnología. Hacia una teoría interdisciplinaria de la cultura*, Barcelona, Gedisa, 2008.
  - Munárriz Ortiz, Jaime: *La fotografía como objeto. La relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1999.
  - Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: “Cuatro Direcciones: fotografía contemporánea española, 1970-1990”, *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/cuatro-direcciones-fotografia-contemporanea-espanola-1970-1990> (última consulta: 19 de marzo de 2021).
  - Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: “Javier Riera. Noche áurea”, *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (en línea), s. f. Recuperado de

<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/javier-riera-noche-aurea>

(última consulta: 17 de junio de 2021).

- Museo Universidad de Navarra: “Noticias / Carlos Barrantes: Procesos de positivado fotográfico del S.XIX”, *Museo Universidad de Navarra* (en línea), 19 de junio de 2012. Recuperado de [https://museo.unav.edu/el-museo/noticias/detalle-noticias/-/asset\\_publisher/Hw8G/content/2012\\_06\\_19\\_mun\\_carlosbarrantes/10174?tituloNoticia=car%E2%80%A6](https://museo.unav.edu/el-museo/noticias/detalle-noticias/-/asset_publisher/Hw8G/content/2012_06_19_mun_carlosbarrantes/10174?tituloNoticia=car%E2%80%A6) (última consulta: 25 de mayo de 2021).
- Museo Universidad de Navarra: “Colección / Legados”, *Museo Universidad de Navarra* (en línea), s. f. Recuperado de <https://museo.unav.edu/coleccion/legados> (última consulta: 22 de marzo de 2021).
- Museos y centros de arte contemporáneo de España: “CAF Centro Andaluz de Fotografía”, en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011.
- Museos y centros de arte contemporáneo de España: “Centro de Arte Alcobendas”, en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011.
- Museos y centros de arte contemporáneo de España: “Fundació Foto Colectania”, en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011.
- Museos y centros de arte contemporáneo de España: “Fundación Telefónica”, en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España, Madrid*, Exit publicaciones, 2011.
- Museos y centros de arte contemporáneo de España: “IVAM Institut Valencià D’Art Modern”, en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011.
- Museos y centros de arte contemporáneo de España: “MNCARS Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía”, en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011.

- Museos y centros de arte contemporáneo de España: “Museo Vostell Malpartida”, en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011.
- Museos y centros de arte contemporáneo de España: “Photomuseum. Argazki & Zinema Museoa”, en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011.
- Museos y centros de arte contemporáneo de España: “Tabakalera. Centro Internacional de Cultura Contemporánea”, en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011.
- Nake, Frieder: “Raíces y casualidad. Una mirada a los inicios del arte digital”, en Wolf Lieser, *Arte digital*, Königswinter, H. F. Ullmann, 2009.
- Navia, José Manuel: Entrevista personal, 19 de mayo de 2021.
- NP (Nekane Parejo): “Chema Madoz”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- NP (Nekane Parejo): “Manuel Vilariño”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- NP (Nekane Parejo): “Vari Caramés”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- NU (Nerea Ubieto): “Juan Manuel Castro Prieto”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- Nuño, Ada: “La verdadera causa de la ruina de Kodak”, *El Confidencial* (en línea), 23 de octubre de 2018. Recuperado de [https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2018-10-23/por-que-kodak-se-arruino-y-fujifilm-triunfa\\_1633856/](https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2018-10-23/por-que-kodak-se-arruino-y-fujifilm-triunfa_1633856/) (última consulta: 18 de febrero de 2019).
- Olivares, Rosa: “Una red de museos”, en Rosa Olivares (ed.), *Museos y centros de arte contemporáneo de España*, Madrid, Exit publicaciones, 2011.
- Olivares, Rosa: “Antonio Taberero”, *100 fotógrafos españoles*, Madrid, Exit, 2005.

- Olivares, Rosa: “Fotografía española en el comienzo del milenio”, *100 fotógrafos españoles*, Madrid, Exit, 2005.
- Olivares, Rosa: “Javier Esteban”, *100 fotógrafos españoles*, Madrid, Exit, 2005.
- Olivares, Rosa: “Jordi Guillumet”, *100 fotógrafos españoles*, Madrid, Exit, 2005.
- Olivares, Rosa: “Manuel Sonseca”, *100 fotógrafos españoles*, Madrid, Exit, 2005.
- Olivares, Rosa: “Óscar Molina”, *100 fotógrafos españoles*, Madrid, Exit, 2005.
- Olivares, Rosa: “Unai San Martín”, *100 fotógrafos españoles*, Madrid, Exit, 2005.
- Olivares, Rosa: “Fotografía de los 80: recuperando la realidad”, en Fco. Javier San Martín (ed.), *La fotografía en el arte del siglo XX*, Álava, Diputación Foral de Álava, 2000.
- Olivera Zaldúa, María; Sánchez Vigil, Juan Miguel & Marcos Recio, Juan Carlos: “Análisis de las tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española (enero de 2013–marzo de 2016)”, *Ibersid: Revista De Sistemas De Información Y Documentación*, 10 (2), 2016.
- Ortega, Lieya: “Diego López Calvín, fotografiar el movimiento del sol”, *Xataka Foto* (en línea), 1 de mayo de 2012. Recuperado de <https://www.xatakafoto.com/entrevistas/diego-lopez-calvin-fotografiar-el-movimiento-del-sol> (última consulta: 3 de julio de 2021).
- Otero, Eloísa: “‘Hablando en plata’ o la fuerza de la fotografía analógica clásica”, *Tam Tam Press* (en línea), 14 de enero de 2013. Recuperado de <https://tamtampress.es/2013/01/14/hablando-en-plata-o-la-fuerza-de-la-fotografia-analogica-clasica/> (última consulta: 16 de junio de 2021).
- Pajares, José Luis: Entrevista personal, 1 de junio de 2021.
- Pajares, José Luis: “Todo es Verdad, Todo es Mentira”, *José Luis Pajares* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.pajares.com/expo-todo-es-verdad-todo-es-mentira> (última consulta: 17 de julio de 2021).



- Paniagua, Antonio: “La vida nocturna del arte”, *Las Provincias* (en línea), 23 de julio de 2017. Recuperado de <https://www.lasprovincias.es/culturas/vida-nocturna-arte-20170723165346-nt.html> (última consulta: 4 de julio de 2021).
- Panoràmic: “Blanca Viñas/Albert Alcoz”, *Panoràmic* (en línea), s. f. Recuperado de <https://panoramicgranollers.cat/es/portfolio/lt-blanca-vinasalbert-alcoz/> (última consulta: 20 de mayo de 2021).
- Pardo, Rebeca: “Aleydis Rispa: la fotografía sin cámara de apocalipsis, bestiarios, caos y extinciones...”, *En la retaguardia: imagen, identidad y memoria* (en línea), 25 de marzo de 2014. Recuperado de <https://rebecapardo.wordpress.com/2014/03/25/aleydis-rispa-la-fotografia-sin-camara-de-apocalipsis-bestiarios-caos-y-extinciones/> (última consulta: 7 de julio de 2021).
- Parikka, Jussi: “Arqueología de los medios: cuestionando lo Nuevo en el arte medial”, *A\*DESK Magazine* (en línea), 1 de mayo de 2017. Recuperado de <http://a-desk.org/magazine/arqueologia-de-los-medios/> (última consulta: 6 de agosto de 2020).
- Paul, Christiane: “¿Qué hay de nuevo en los nuevos media?”, *El Cultural*, 29 de marzo de 2007.
- Peco, Ramón: “La loca historia que hay tras el retorno de las cámaras Polaroid”, *La Vanguardia* (en línea), 15 de septiembre de 2017. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/tecnologia/20170918/431287797238/polaroid-historia-vuelve-fuji-instax-onestep-2-precio.html> (última consulta: 1 de junio de 2021).
- Perea González, Joaquín; Castelo Sardina, Luis & Munárriz Ortiz, Jaime: *La imagen fotográfica*, Madrid, Akal, 2007.
- Perea González, Joaquín: *Un modelo de la comunicación fotográfica* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- Pérez Díez, Gustavo: “Rafael Doctor gana el concurso de dirección del Centro Andaluz de Fotografía”, *Arteinformado* (en línea), 10 de marzo de 2017. Recuperado de <http://www.arteinformado.com/magazine/n/rafael->

[doctor-gana-el-concurso-de-direccion-del-centro-andaluz-de-fotografia-5438](#) (última consulta: 13 de abril de 2021).

- Pérez Gallardo, Helena & Sougez, Marie-Loup: *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2003.
- Pérez Jiménez, Mauricio: “Reconsideraciones sobre la representación fotográfica en la era digital”, *Revista Bellas Artes*, 10, abril de 2012.
- Pérez, F. “Kodak, la imagen fija de la bancarrota”, *ABC*, 20 de enero de 2012.
- PIH (Pilar Irala Hortal): “Isabel Muñoz”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- PIH (Pilar Irala Hortal): “Israel Ariño”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- PIH (Pilar Irala Hortal): “Javier Campano”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- PIH (Pilar Irala Hortal): “Toni Catany”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- PIH (Pilar Irala Hortal): “Txema Salvans”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- Planas Bou, Carles: “Qué es Dispo, la nueva red social de fotos que quiere competir con Instagram”, *El Periódico* (en línea), 8 de marzo de 2021. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/extra/20210308/dispo-nueva-red-social-fotos-11566426> (última consulta: 17 de junio de 2021).
- Plataforma Centro de Fotografía e Imagen: “Manifiesto”, *Plataforma Centro de Fotografía e Imagen* (en línea), s. f. Recuperado de <https://sites.google.com/view/centrodefotografiaeimagen/manifiesto?authuser=0> (última consulta: 28 de mayo de 2021).
- Plataforma Centro de Fotografía e Imagen: “Quiénes somos”, *Plataforma Centro de Fotografía e Imagen* (en línea), s. f. Recuperado de <https://sites.google.com/view/centrodefotografiaeimagen/qui%C3%A9nes-somos?authuser=0> (última consulta: 28 de mayo de 2021).
- Playlist: “Raquel Meyers”, en varios autores, *Playlist* (Catálogo exposición), Gijón, Laboral centro de arte y creación industrial, 2009.

- Pollock, Griselda: “Modernidad líquida y análisis transdisciplinar de la cultura”, en Zygmunt Bauman *et al.*, *Arte, ¿líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007.
- Pozzi, Sandro: “Kodak deja el negocio de las cámaras”, *El País* (en línea), 9 de febrero de 2012. Recuperado de [https://elpais.com/economia/2012/02/09/actualidad/1328798356\\_664885.html](https://elpais.com/economia/2012/02/09/actualidad/1328798356_664885.html) (última consulta: 18 de febrero de 2019).
- PPF (Pascual Peset Ferrer): “Ferran Freixa”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- PPF (Pascual Peset Ferrer): “Manuel Sonseca”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- PR Newswire: “PiqI anuncia la tecnología noruega que asegura 500 años de acceso a los datos digitales”, *PR Newswire* (en línea), 18 de septiembre de 2014. Recuperado de <https://www.prnewswire.com/news-releases/piqi-anuncia-la-tecnologia-noruega-que-asegura-500-anos-de-acceso-a-los-datos-digitales-275554451.html> (última consulta: 2 de julio de 2021).
- Pretelin Ríos, Claudia: “Usted apretaba un botón, Kodak hacía el resto”, *Alquimia*, 42, 2011.
- Prieto, Sara: “Miguel Trillo”, *El Cultural* (en línea), 18 de septiembre de 2014. Recuperado de <https://elcultural.com/Miguel-Trillo> (última consulta: 7 de mayo de 2021)
- Puerta, Rafa: “CMOS vs CCD”, *Hipertextual* (en línea), 18 de octubre de 2010. Recuperado de <https://hipertextual.com/archivo/2010/10/cmos-vs-ccd/> (última consulta: 19 de febrero de 2020).
- Punt, Michael: “El elefante, la nave espacial y la caca de la caca: arqueología de la fotografía digital”, en Martin Lister (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Quaranta, Domenico: “Playlist. A modo de guía”, en varios autores, *Playlist* (Catálogo exposición), Gijón, Laboral centro de arte y creación industrial, 2009.
- Quaranta, Domenico: “Las obras maestras”, en varios autores, *Warhol*, Madrid, Unidad Editorial, 2006.

- R. Vecino, Cristina: Entrevista personal, 20 de mayo de 2021.
- RA (Rocío Alés): “Juan del Junco”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- RA (Rocío Alés): “Óscar Molina”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- Radio Televisión Española: “Detrás del instante”, *Radio Televisión Española*, 12 de mayo de 2021. Recuperado de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/detras-del-instante/isabel-munoz/5894639/> (última consulta: 6 de julio de 2021).
- Radio Televisión Española: “La aventura del saber”, *Radio Televisión Española*, 20 de septiembre de 2016. Recuperado de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/laaventura-del-saber/aventura-del-saber-20-09-16/3727820/> (última consulta: 19 de junio de 2021).
- Ramírez, Magdalena: “Israel Ariño, en busca de un territorio mental”, *Clavoardiendo* (en línea), 8 de septiembre de 2018. Recuperado de <https://clavoardiendo-magazine.com/mundofoto/entrevistas/israel-arino/> (última consulta: 24 de mayo de 2021).
- Ramos Molina, Antonio Luis: *La magia de la química fotográfica: “El Quimigrama”*. *Conceptos, técnicas y procedimientos del quimigrama en la expresión artística* (tesis doctoral), Granada, Universidad de Granada, 2017.
- Real, Lluís: “Viajes Nostálgicos con el Fotógrafo Lluís Real”, *Lomography* (en línea), 18 de julio de 2016. Recuperado de <https://www.lomography.es/magazine/322348-viajes-nostalgicos-con-el-fotografo-lluis-real> (última consulta: 12 de junio de 2021).
- Redacción: “El Museo de Historia de la Computación deja Cáceres y se va a Majadas de Tiétar”, *Hoy* (en línea), 26 septiembre 2020. Recuperado de <https://www.hoy.es/caceres/museo-historia-computacion-20200926000459-ntvo.html?ref=https:%2F%2Fwww.hoy.es%2Fcaceres%2Fmuseo-historia-computacion-20200926000459-ntvo.html> (última consulta: 8 de marzo de 2021).
- Redacción: “Wolfgang Tillmans”, *Exit*, 18, 2005.

- Remedios Lasso, Javier: *Helga de Alvear. Los cimientos de una gran colección* (tesis doctoral), Cáceres, Universidad de Extremadura, 2015.
- Revela-T: “Fotografía 1973-2013”, *Revela-T* (en línea), s. f. Recuperado de <http://revela-t.cat/2018/portfolio/ferranfreixa-es/> (última consulta: 29 de junio de 2021).
- Revista News: “Entrevista: José Ferrero”, *Revista News*, 99, 2018.
- Revuelta, Laura: “Una feria de andar por casa”, *ABCD las artes y las letras*, 12 de mayo de 2007.
- Reynolds, Simon: *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, Caja Negra, Buenos Aires, 2012.
- Ribalta, Jorge & Zelich, Cristina: “De la galería Spectrum al CIFB. Apuntes para una historia”, *Centre Internacional de Fotografia Barcelona (1978-1983)* (Catálogo exposición), Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona.
- Ribalta, Jorge: “Campo expandido”, *Lápiz*, 59, mayo de 1989.
- Riego Amézaga, Bernardo: “La historia de la fotografía ante un nuevo tiempo cultural: reflexiones para un encuentro interdisciplinar”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10, 2015.
- RLdC (Rocío López de Castro): “José Ferrero Millares”, *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
- Robins, Kevin: “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?”, en Martin Lister (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Roca, Lúdia & Paradela Martínez, Mónica: *Curso intensivo de fotografía digital y vídeo 1. Fotografiar con el móvil*, Madrid, El Mundo, 2013.
- Rocandio, Jesús: “La fotografía es siempre realidad imaginada”, *Spoonful* (en línea), s. f. Recuperado de [http://spoonful.es/entrevista/%27la-fotografia-es-siempre-realidad-imaginada%27\\_20170619131506.html](http://spoonful.es/entrevista/%27la-fotografia-es-siempre-realidad-imaginada%27_20170619131506.html) (última consulta: 4 de julio de 2021).
- Rodríguez, Alfredo: “Alfredo Rodríguez”, *Archivo de Creadores*, 2015. Recuperado de <http://www.archivodecreadores.es/creadores/alfredo-rodriguez-2015> (última consulta: 7 de julio de 2021).

- Rodríguez, Ángel Antonio: “«Game Over»: ser o no ser”, *ABCD las Artes y las Letras*, 26 de diciembre de 2009.
- Rodríguez, Hugo: *Captura digital y revelado RAW*, Barcelona, Marcombo, 2011.
- Roig, Anna: “Irene Zóttola, necesidad de fotografiar”, *godArt Lab* (en línea), 22 de abril de 2019. Recuperado de <https://godartlab.com/2019/04/22/irene-zottola-necesidad-de-fotografiar/> (última consulta: 1 de julio de 2021).
- Roig, Anna: “Iosune de Goñi, experimentar con la fotografía”, *godArt Lab* (en línea), 10 de octubre de 2017. Recuperado de <https://godartlab.com/2017/10/10/iosune-de-goni-experimentar-con-la-fotografia/> (última consulta: 15 de junio de 2021).
- Román, Alberto: “Antiguos procedimientos fotográficos al servicio del arte”, *Ideal* (en línea), 22 de marzo de 2018. Recuperado de <https://ubeda.ideal.es/ubeda/antiguos-procedimientos-fotograficos-20180322122839-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F> (última consulta: 15 de junio de 2021).
- Rugoff, Ralph: “Pintar la vida moderna”, *Papel Alpha: Cuadernos de fotografía*, 8, 2010.
- Rus, Óscar: “A qué juega Trullo”, *ABC* (en línea), 11 de febrero de 2019. Recuperado de [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-juega-trullo-201902080218\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-juega-trullo-201902080218_noticia.html) (última consulta: 24 de junio de 2021).
- Salgado, Jorge: “Pedro Meyer: un poeta de la luz. Entrevista a Pedro Meyer”, *Revista Digital Universitaria*, 5 (9), 2004.
- Sánchez Silva, Carmen: “El 64% de los mayores de 55 años no ha visitado Internet en su vida”, *El País* (en línea), 24 de junio de 2013. Recuperado de [https://elpais.com/sociedad/2013/06/23/actualidad/1372020659\\_242125.html](https://elpais.com/sociedad/2013/06/23/actualidad/1372020659_242125.html) (última consulta: 8 de junio de 2019).
- Sánchez Vigil, Juan Miguel: *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*, Gijón, Trea, 2013.

- Sánchez Vigil, Juan Miguel: *Del Daguerrotipo a la Instamatic. Autores, tendencias, instituciones*, Gijón, Trea, 2007.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel: *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*, Gijón, Trea, 2006.
- Sánchez, Gervasio: “Gervasio Sánchez”, *Revista Ojos Rojos* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.revistaojosrojos.com/gervasio-sanchez-1/> (última consulta: 1 de julio de 2021).
- Sánchez, Julio: “Fotógrafa invitada Mapi Rivera”, *Sombras.Foto. Boletín de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza*, 130, 2013.
- Sánchez-Vigil, Juan Miguel; Marcos-Recio, Juan Carlos & Olivera-Zaldua, María: “Tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española. Análisis de la producción y dirección (1976-2012)”, *Revista Española De Documentación Científica*, 37 (1), 2014. DOI: <https://doi.org/10.3989/redc.2014.1.1073>
- Santillana, Silvia: “Richard Estes: "Si tengo que elegir entre un Vermeer y un Warhol elijo el primero"”, *El Cultural* (en línea), 24 octubre, 2017. Recuperado de <https://elcultural.com/Richard-Estes-Si-tengo-que-elegir-entre-un-Vermeer-y-un-Warhol-elijo-el-primero> (última consulta: 21 de enero de 2021).
- Santos, Juan José: “Tacita Dean: El último rayo verde”, *Arte y Crítica* (en línea), febrero de 2015. Recuperado de <https://arteycritica.org/tacita-dean-el-ultimo-rayo-verde/> (última consulta: 4 de enero de 2019).
- Sasson, Steven J.: “Prototipo de la cámara digital Kodak de 1975”, en Todd Gustavson, *Historia de la cámara fotográfica. Del daguerrotipo a la imagen digital*, Madrid, Librero, 2016.
- Scharf, Aaron: *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- Schnaith, Nelly: “Biografía”, en *Antonio Tabernero* (Biblioteca de Fotógrafos Madrileños nº 20), Madrid, La Fábrica, 2000.
- Schnaith, Nelly: “Ventanas abiertas”, en *Antonio Tabernero* (Biblioteca de Fotógrafos Madrileños nº 20), Madrid, La Fábrica, 2000.
- Sendón, Manuel: Entrevista personal, 14 de enero de 2021.

- Serra, Catalina: “Supongo que mi obra es un manierismo”, *El País* (en línea), 30 de enero de 2010. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2010/01/30/cultura/1264806008\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/01/30/cultura/1264806008_850215.html) (última consulta: 19 de noviembre de 2019).
- Serrano Esparza, José Manuel: “Fotografía con película química de blanco y negro: la referencia”, *Film und Foto*, 1, 2008.
- Servicio de Actividades Culturales Universidad de Salamanca: “Centro de Fotografía”, *Servicio de Actividades Culturales Universidad de Salamanca* (en línea), s. f. Recuperado de <https://sac.usal.es/index.php/centro-de-fotografia> (última consulta: 22 de marzo de 2021).
- Sgarbi, Vittorio: “El renacimiento italiano”, en Giuseppe Agostini (Ed.), *Historia universal del arte*, León, Everest, 1988.
- Shore, Robert: “Post-Photography: The Unknown Image”, *Elephant* (en línea), 10 de marzo de 2017. Recuperado de <https://elephant.art/post-photography-unknown-image/> (última consulta: 16 de abril de 2020). Artículo publicado originalmente en la edición en papel de la revista en el número 13 (invierno de 2012).
- Simondon, Gilbert: “El modo de existencia de los objetos técnicos: introducción”, *Laboreal*, IX (1), 2018.
- Simpkins, Mark: “Dead photographic processes”, en Tom Whitwell (Ed.), *The dead media notebook*, autoedición digital, 2015.
- Slow Photo: “Equipo docente”, *Slow Photo* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.slowphoto.es/docentes/> (última consulta: 21 de junio de 2021).
- Sonseca, Manuel: “Génesis e historia de una Colección”, *20 años Colección Alcobendas. Nuevas adquisiciones 2009-2012*, Alcobendas, Centro de Arte Alcobendas-Ayuntamiento de Alcobendas, 2012.
- Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*, México D.F., Alfaguara, 2006.
- Soto Ivars, Juan: “Cuestión de supervivencia”, *El Cultural*, 18 de octubre de 2019.
- Spectrum Sotos: “Pedro Avellaneda – «Ceniza Dispersa»”, *Galería Spectrum Sotos* (en línea), s. f. Recuperado de



- <https://www.spectrumsotos.es/exposicion/pedro-avellaned-ceniza-dispersa/> (última consulta: 9 de junio de 2021).
- Spoonful: “Me gusta fotografiar ese instante que te punza”, *Spoonful* (en línea), s. f. Recuperado de [http://www.spoonful.es/noticia/cultura/fotografia/'me-gusta-fotografiar-ese-instante-que-te-punza'\\_20140722083943.html](http://www.spoonful.es/noticia/cultura/fotografia/'me-gusta-fotografiar-ese-instante-que-te-punza'_20140722083943.html) (última consulta: 22 de mayo de 2021).
  - Steel, Mike: “EntreFotos” (entrevista a Pepe Frisuelos), *Revista Ojos Rojos* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.revistaojosrojos.com/entrefotos/> (ultima consulta: 15 de abril de 2021).
  - Steel-MS: “Manuel Brazuelo”, *Steel-MS* (en línea), s. f. Recuperado de <https://steel-ms.ceit.es/busquedas/-/search/17/04/2021/manuel-brazuelo-su-proyecto-para-tender-puentes-esta-realizado-con-camaras-estenopeicas-y-sus-positivos-estan-producidos-con-la-tecnica-de-la-goma-bicromatada-su-decantacion-por-el-uso-de-esta/content/e7R8awcXRjxL/7458592> (última consulta: 31 de mayo de 2021).
  - Sterling, Bruce: “The DEAD MEDIA Project. A Modest Proposal and a Public Appeal”, *the Dead Media Project* (en línea), s. f. Recuperado de <http://www.deadmedia.org/modest-proposal.html> (última consulta: 6 de enero de 2021).
  - Stulik, Dusan C. & Kaplan, Art: *Cyanotype. The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2013.
  - Susperregui, José Manuel: “La luz y el discurso de la fotografía”, en José Gómez-Isla (ed.), *Cuestión de imagen. Aproximaciones al universo audiovisual desde la comunicación, el arte y la ciencia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.
  - Taller Milans: “Quiénes somos”, *Taller Milans* (en línea), s. f. Recuperado de <https://tallermilans.blogspot.com/p/quienes-somos.html> (última consulta: 16 de junio de 2021).
  - Tapia, María: “¿Quién hizo qué? La cámara digital”, *Fuera de serie* (suplemento dominical del diario *El Mundo*), 2 de marzo de 2014.

- Tejedor, Concha: “Vari Caramés, el artista que fotografía lo no visible”, *La Vanguardia* (en línea), 14 de junio de 2015. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20150614/54432822206/vari-carames-el-artista-que-fotografia-lo-no-visible.html> (última consulta: 7 de junio de 2021).
- Tenerife Espacio de las Artes: “Teide IV”, *Tenerife Espacio de las Artes* (en línea), recuperado de <https://teatenerife.es/fotografia/teide-iv/9975> (última consulta: 22 de mayo de 2021).
- Terré, Laura: “En lucha por un arte vivo”, *Sala Aixelá (1959-1975)* (programa de mano), Barcelona, La Virreina Centre de la Imatge, 2019.
- Tezanos, José Félix: “Los impactos sociales de la revolución tecnológica”, en José Félix Tezanos (ed.), *Los impactos sociales de la revolución científico-tecnológica*, Madrid, Sistema, 2007.
- Tijero, David: “Entrevista de la Escuela de fotografía documental Blackkamera a Txema Salvans”, *Black Kamera* (en línea), s. f. Recuperado de <https://blackkamera.com/la-mirada-antropologica-de-txema-salvans/> (última consulta: 7 de julio de 2021).
- Timacheff, Serge & Karlins, David: *Fotografía digital*, Madrid, Anaya, 2005.
- Tinaut, María: Entrevista personal, 19 de mayo de 2021.
- Tinaut, María: “Sin título (negativo) (2018)”, *Arteinformado* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.arteinformado.com/galeria/maria-tinaut/sin-titulo-negativo-26153> (última consulta: 8 de julio de 2021).
- Tió, Salvador: “Procesos fotográficos alternativos”, en Joan Costa & Joan Fontcuberta, *Foto–Diseño*, Barcelona, CEAC, 1988.
- Tisseron, Serge: *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- Torío, Marcos: “Contra la tecno-amnesia”, *El Mundo*, 2 de noviembre de 2014.
- Torrance, E. Paul: *Orientación del talento creativo*, Buenos Aires, Troquel, 1969.

- Townsend, Allie: “Kevin Systrom Says Comparing Instagram to Photography Is Like ‘Comparing Twitter to Microsoft Word’”, *Time* (en línea), 4 de abril de 2012. Recuperado de <https://techland.time.com/2012/04/04/kevin-systrom-interview/> (última consulta: 11 de enero de 2021).
- Tribe, Mark & Jana Reena: *Arte y nuevas tecnologías*, Colonia, Taschen, 2009.
- Trobat, Rafael: Entrevista personal, 28 de diciembre de 2020.
- Tudela, Mònica: “Un homenaje al negativo anónimo”, *El Periódico* (en línea), 1 de enero de 2014. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20140101/homenaje-negativo-anonimo-2974022> (última consulta: 17 de junio de 2021).
- Ugalde, Juan: “Planeta satélite”, *El Cultural*, 14 de noviembre de 2014.
- Ugalde, Juan: Entrevista personal, 30 de octubre de 2014.
- Usandizaga, Miguel: “*Las Meninas*, Velázquez y la cámara oscura”, *Papeles DPACO 02*, 2020. Recuperado de <http://www.etsav.upc.edu/cadopdpaco/dpaco02/pres02.html> (última consulta: 11 de febrero de 2020).
- Valdés, Isabel: “El escáner que se enamoró de la impresora”, *El País* (en línea), 12 de diciembre de 2017. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2017/11/28/actualidad/1511881200\\_698329.html](https://elpais.com/cultura/2017/11/28/actualidad/1511881200_698329.html) (última consulta: 5 de agosto de 2020).
- Valerio, María: “La paradoja de un mundo con más móviles que letrinas”, *El Mundo*, 12 de septiembre de 2014.
- Vallés, M. Elena: “Liquidan PalmaPhoto y proponen un acto para la temporada de verano”, *Diario de Mallorca* (en línea), 23 de enero de 2016. Recuperado de <http://www.diariodemallorca.es/cultura/2016/01/23/liquidan-palmaphoto-proponen-acto-temporada/1087962.html> (última consulta: 16 de abril de 2021).
- Vaquero, Irene: Entrevista a Juan Baraja en el programa “No es un día cualquiera”, *Radio Nacional de España*, 15 agosto 2020. Podcast disponible

en <https://www.rtve.es/alacarta/audios/no-es-un-dia-cualquiera/200815-neudc-primer-hora-2020-08-15t10-09-230901339/5647109/> (última consulta: 25 de mayo de 2021).

- Varios autores: *From Here On. La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil* (catálogo exposición), México D.F.-Barcelona, RM-Arts Santa Mònica, 2013.
- Varios autores: *Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*, Colonia, Taschen, 2010.
- Vázquez Casillas, José Fernando: “Nuevos comportamientos en el ámbito fotográfico. La transgresión de los límites: Análisis de la concepción artística de Eduardo Cortils”, en López Lita, Rafael; Marzal Felici, Javier & Gómez Tarín, Fco. Javier (eds.), *El análisis de la imagen fotográfica. Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales*, Castellón, Universitat Jaume I, 2004.
- Vega Pérez, Celia: *Transformaciones en la edición de fotolibros en España (2008-2018)* (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- Vega Pérez, Celia: “Los estudios de fotografía en la Universidad”, en María Olivera Zaldúa y Antonia Salvador Benítez (Eds.), *Del Artefacto Mágico al Píxel. Estudios de Fotografía*, Madrid, Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense, 2014.
- Vega, Carmelo: *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*, Madrid, Cátedra, 2017.
- Vega, Carmelo: “Un modelo sin modelo. Repensar la historia de la fotografía en España”, *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10, 2015.
- Vega, Carmelo: “La fotografía en la Universidad ¿Una historia con futuro?”, *Revista Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 6, 2008.
- Vega, Carmelo: “Buscando modelos. La historia de la fotografía en España, 1981-2006”, *Revista Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, 5, 2007.

- Ventura, Borja: “La tecnológica es la última brecha social”, *Yorokubu* (en línea), 31 de marzo de 2021. Recuperado de <https://www.yorokubu.es/brecha-tecnologica/> (última consulta: 11 de mayo de 2021).
- Villalba, Darío: Entrevista personal, 26 de noviembre de 2014.
- Villalba, Darío: “Superficie interior/Inward Surface-2001”, en Darío Villalba, *Superficie interior/Inward Surface* (catálogo exposición), Burgos, Caja de Burgos, 2001.
- Villalón Vara, Roberto: “Nace una plataforma por un centro de fotografía e imagen y dignificar la creación fotográfica”, *Clavoardiendo* (en línea), 26 de mayo de 2021. Recuperado de <https://clavoardiendo-magazine.com/actualidad/agenda/nace-una-plataforma-por-un-centro-de-fotografia-e-imagen-y-dignificar-la-creacion-fotografica/> (última consulta: 28 de mayo de 2021).
- Villalón Vara, Roberto: “Tanit Plana: «No me interesa tanto aquello que cuentan mis fotos como a dónde te invitan a ir»”, *Clavoardiendo* (en línea), 9 de mayo de 2019. Recuperado de <https://clavoardiendo-magazine.com/mundofoto/entrevistas/tanit-plana/> (última consulta: 21 de junio de 2021).
- Villalón Vara, Roberto: “Estela de Castro, la retratista de la solidaridad fotográfica”, *Clavoardiendo* (en línea), 25 de abril de 2017. Recuperado de <https://clavoardiendo-magazine.com/mundofoto/entrevistas/estela-castro-la-retratista-la-solidaridad-fotografica/> (última consulta: 14 de junio de 2021).
- Villasante, Carlos: “Elogio y nostalgia del Photocentro”, *Universo fotográfico*, 3, 2011.
- Viñas, Blanca: “Blanca Viñas”, *Boek Visual* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.boekvisual.com/blanca-vinas> (última consulta: 10 de julio de 2021).
- Virilio, Paul: *El ciber mundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Virilio, Paul: *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989.

- Visual Korner: “Entrevistamos a Blanca Viñas, autora de Tratado de Fotografía Desobediente”, *Visual Korner* (en línea), 15 de mayo de 2020. Recuperado de <https://vklaboratori.com/entrevistamos-a-blanca-vinas-autora-de-tratado-de-fotografia-desobediente/> (última consulta: 10 de julio de 2021).
- Vozmediano, Elena: “Enrique Radigales, horizonte perdido”, *El Cultural*, 21 de octubre de 2011.
- Vozmediano, Elena: “Una década de fotografía. Cuatro expertos analizan los últimos diez años de fotografía en España”, *El Cultural*, 31 de mayo de 2007.
- Vozmediano, Elena: “DFOTO: mercado e imagen contemporánea”, *El Cultural*, 15 de abril de 2004.
- Warner Marien, Mary: *100 ideas que cambiaron la fotografía*, Barcelona, Blume, 2012.
- Waterman, Jill: “Abelardo Morell Considers the World Through a Pinhole”, *B&H Photo Video* (en línea), s. f. Recuperado de <https://www.bhphotovideo.com/explora/photography/features/abelardo-morell-considers-the-world-through-a-pinhole> (última consulta: 18 de febrero de 2020).
- Weil, Benjamin: “La reinención de la tecnología: un acto de resistencia creativa”, en varios autores, *Playlist* (Catálogo exposición), Gijón, Laboral Centro de Arte y Creación Industrial, 2009.
- Whitwell, Tom: “What is this book?”, en Tom Whitwell (Ed.), *The dead media notebook*, autoedición digital, 2015.

## **RELACIÓN DE IMÁGENES**

- Fig. 1. Tacita Dean: *Film*, 2011, proyección de celuloide, 10'42''. Vista de la exposición *The Unilever Series: Tacita Dean* (Tate Modern, Londres, 2011-2012). Imagen recuperada de <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/talk/rosalind-krauss-on-tacita-deans-film> (última consulta: 4 de enero de 2019).
- Fig. 2. Varios artistas: *Artificial Intelligence* (detalle), 1992, Sheffield, Warp Records. Imagen digital de la portada: Phil Wolstenholme. Diseño: Designers Republic. Imagen recuperada de <https://www.discogs.com/es/Various-Artificial-Intelligence/release/29372> (última consulta: 6 de octubre de 2019).
- Fig. 3. Chuck Close: *Elizabeth (Murray)*, 2000, daguerrotipo, sin datos de la medida. Imagen recuperada de <https://www.portrait.gov.au/magazines/35/extremely-generous-and-incredibly-close> (última consulta: 9 de octubre de 2019).
- Fig. 4. Juan Gil Segovia: *Masa*, 2018, acrílico sobre madera y cianotipia sobre papel montado sobre madera, 63 x 50 x 13,5 cm., ejemplar único. Colección Institución Cultural El Brocense, Diputación de Cáceres. Fotografía del autor.
- Fig. 5. Teléfono móvil Sharp J-SH04, 2000. Imagen recuperada de [http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2023689\\_2\\_023708\\_2023648,00.html](http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2023689_2_023708_2023648,00.html) (última consulta: 16 de febrero de 2019).
- Fig. 6. Portada de la revista *National Geographic* con la fotografía de Gordan Gahan manipulada digitalmente, febrero de 1982. Imagen recuperada de <http://www.alteredimagesbdc.org/national-geographic/> (última consulta: 17 de febrero de 2019).
- Fig. 7. Fotografía original de Gordan Gahan, 1982. Imagen recuperada de <http://www.alteredimagesbdc.org/national-geographic/> (última consulta: 17 de febrero de 2019).
- Fig. 8. Regnier Gemma Frisius: *De radio astronómico et geométrico liber*, 1545. Imagen recuperada de Riego, Bernardo: *La introducción de la fotografía en España*, Girona, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, 2000, p. 17.



- Fig. 9. Publicidad del smartphone Galaxy S7 de la marca Samsung, 2016. Imagen recuperada de la contraportada de la revista *Yo Dona*, 599, 22 de octubre 2016.
- Fig. 10. Alberto Durero: *Aparato para dibujar*, 1515, dibujo a pluma sobre papel, colección British Museum, Londres. Imagen recuperada de Berger, John: *Alberto Durero. Acuarelas y dibujos*, Colonia, Taschen, 1994, p. 92.
- Fig. 11a. Imagen que representa a una persona dibujando con una cámara lúcida. Imagen recuperada de Ana Soler y Kako Castro (coords.), *Impresión piezoeléctrica: la estampa inyectada. Algunas reflexiones en torno a la gráfica digital*, Vigo, grupo de investigación dx5-Universidad de Vigo, 2006, p. 29.
- Fig. 11b. Detalle de la parte superior de una cámara lúcida. Imagen recuperada de Ana Soler y Kako Castro (coords.), *Impresión piezoeléctrica: la estampa inyectada. Algunas reflexiones en torno a la gráfica digital*, Vigo, grupo de investigación dx5-Universidad de Vigo, 2006, p. 31.
- Fig. 12. Alexander Rodchenko: *Stairway*, 1930, fotografía química sobre papel, sin datos de la medida. Imagen recuperada de <https://exit-express.com/vanguardia-rusa-el-vertigo-del-futuro/> (última consulta: 22 de diciembre de 2020).
- Fig. 13. John Heartfield: *Have no fear, he's a vegetarian*, 1936, fotomontaje, sin datos de la medida. Imagen recuperada de <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2016/mar/03/donald-trump-where-is-political-art-satire> (última consulta: 22 de diciembre de 2020).
- Fig. 14. Bernd & Hilla Becher: *Fachwerkhäuser*, 1959–61/1974, fotografía química sobre papel, 152,4 x 112,5 cm. Imagen recuperada de <https://blog.staedelmuseum.de/fuenf-fragen-an-max-becher/> (última consulta: 22 de diciembre de 2020).
- Fig. 15. Evolución de los precios del mercado del arte entre enero de 1998 y julio de 2003. Imagen recuperada de Díez, Celia: “De las crisis también se aprende”, *Exit Express*, 1, febrero de 2004, p. 35.

- Fig. 16. Evolución de los precios de fotografía contemporánea entre diciembre de 1997 y junio de 2003. Imagen recuperada de Díez, Celia: “De las crisis también se aprende”, *Exit Express*, 1, febrero de 2004, p. 37.
- Fig. 17. Andreas Gursky: *Bahrain I*, 2005, C-print, 301,9 × 219,7 cm. Imagen recuperada de <https://www.telegraph.co.uk/luxury/art/hayward-gallery-reopening-andreas-gursky-exhibition/> (última consulta: 22 de diciembre de 2020).
- Fig. 18. Jasper Elings: *Sharing a beautiful sunset*, 2009, video fotograma a fotograma, 53”. Imagen recuperada de <http://pietmondriaan.com/2009/11/16/jasper-elings/> (última consulta: 12 de noviembre de 2019).
- Fig. 19. Jerry Spagnoli: *11 de septiembre 2001*, 2001, daguerrotipo, sin datos de la medida. Imagen recuperada de [http://www.vasa-project.com/gallery/light\\_quartet/spagnoli/spagnoli\\_matrix/album/index.html](http://www.vasa-project.com/gallery/light_quartet/spagnoli/spagnoli_matrix/album/index.html) (última consulta: 12 de noviembre de 2019).
- Fig. 20. Wolfgang Tillmans: *Blushes #101*, 2001, C-print, 60´5 x 50 cm., ejemplar único. Imagen recuperada de <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/wolfgang-tillmans-b-1968-blushes-101-6101408-details.aspx> (última consulta: 15 de noviembre de 2019).
- Fig. 21. Rodney Graham: *Millennial project for an urban plaza*, 1986, maqueta y dibujo del proyecto. Imagen recuperada de *Càmeres indiscretas* (catálogo exposición), Barcelona, Centre d´Art Santa Mònica-Generalitat de Catalunya, 1992, p. 33.
- Fig. 22. Steven Pippin: *Laundromat-Locomotion (Walking in Suit)*, 1997, fotografía química sobre papel, 76 x 76 cm. c./u. (tres partes de un total de doce)- Colección Tate Modern, Londres. Imágenes recuperadas de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/pippin-laundromat-locomotion-walking-in-suit-p78485> (izquierda), <https://www.tate.org.uk/art/artworks/pippin-laundromat-locomotion-walking-in-suit-p78481> (centro), <https://www.tate.org.uk/art/artworks/pippin-laundromat-locomotion-walking-in-suit-p78482> (derecha).

- [walking-in-suit-p78486](#) (derecha), (última consulta: 19 de noviembre de 2019).
- Fig. 23. Vera Lutter: *Campo Santa Sofia, Venice, XXVII December 20, 2007*, 2007, fotografía química sobre papel, 248,9 x 288,3 cm. Ejemplar único. Imagen recuperada de <https://onlineonly.christies.com/s/first-open/vera-lutter-b-1960-44/96012> (última consulta: 13 de julio de 2021).
  - Fig. 24. David Ferrando Giraut: *Untitled (Salem's Lot)*, s. f., Polaroid, sin datos de la medida. Imagen recuperada de: <http://www.davidferrandogiraut.com/JourneysEnd.php> (última consulta: 6 de julio de 2018).
  - Fig. 25. Óscar Molina: *Photolatente*, 1998-2013, fotografía química, medidas variables. Imagen recuperada de: *Photovisión*, 31, junio de 2002, p. 10. Fotografía de Murielle Aufranc.
  - Fig. 26. Primera cámara capaz de almacenar la imagen como información electrónica, 1975. Imagen recuperada de <https://lens.blogs.nytimes.com/2015/08/12/kodaks-first-digital-moment/#> (última consulta: 17 de febrero de 2020).
  - Fig. 27. Imágenes que acompañan a la patente de la que es considerada la primera cámara digital de la historia. Dicha patente fue registrada en 1977 en Estados Unidos. Imagen recuperada de <https://patents.google.com/patent/US4131919> (última consulta: 19 de febrero de 2020).
  - Fig. 28. Fotografía que es considerada como la primera imagen digital de la historia, 1957. Imagen recuperada de <https://proyectoidis.org/fotografia-digital/> (última consulta: 13 de abril de 2020).
  - Fig. 29. Oscar Gustave Rejlander: *Los dos caminos de la vida*, 1857, impresión al carbón, 40,6 x 76,2 cm. Imagen recuperada de Costa, Joan & Fontcuberta, Joan: *Foto-Diseño*, Barcelona, CEAC, 1988, p. 26.
  - Fig. 30. Jeff Wall: *A sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993, transparencia en caja de luz, 250 x 397 x 34 cm. Imagen recuperada de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-study-for-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t07235> (última consulta: 27 de diciembre de 2020).

- Fig. 31. Aliko Braine: *Hunting, Part 3*, 2008, Impresión Lambda a partir de negativo agujereado. 38 x 48 cm. Imagen recuperada de <http://www.materiallight.net/aliko-braine/> (última consulta: 27 de diciembre de 2020).
- Fig. 32. Julie Cockburn: *The Secret*, 2012, hilo cosido a mano sobre fotografía encontrada, 17,5 x 12,5 cm. Imagen recuperada de Shore, Robert: "Post-Photography: The Unknown Image", *Elephant* (en línea), 10 de marzo de 2017. Imagen recuperada de <https://elephant.art/post-photography-unknown-image/> (última consulta: 16 de abril de 2020).
- Fig. 33. Martin Crawl: *Where to be when the past is over*, sin fecha, técnica mixta, medidas variables. Imagen recuperada de <https://cecinaza.wixsite.com/curacion20/martin-crawl> (última consulta: 27 de diciembre de 2020).
- Fig. 34. Richard Prince: Sin título (*Cowboy*), 1989, Ektacolor, 127 x 190,5 cm. Imagen recuperada de <http://www.richardprince.com/photographs/cowboys/#/detail/1/> (última consulta: 2 de enero de 2021).
- Fig. 35. Anuncio publicitario de iPhone6 de Apple aparecida en la contraportada de una revista española, 2016. Imagen recuperada de *Yo Dona*, 589, 13 de agosto de 2016.
- Fig. 36. Rodney Graham: *Camera Obscura*, 1979, fotografías y maqueta, medidas variables. Imagen recuperada de *Càmeres indiscretas* (catálogo exposición), Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica-Generalitat de Catalunya, 1992, p. 27.
- Fig. 37. Portada de la publicación Whitwell, Tom (Ed.), *The dead media notebook*, autoedición digital, 2015.
- Fig. 38. Cámara *Family* de Agfa, 1980-81. Imagen recuperada de <http://future-forms.com/portfolio-item/agfa-family-super-8-camera/> (última consulta: 7 de enero de 2021).
- Fig. 39. Raquel Meyers: *Fin*, 2008, producción audiovisual (vídeo: Raquel Meyers, música: Sajama Cut). Imagen recuperada de *Playlist* (Catálogo exposición), Gijón, Laboral centro de arte y creación industrial, 2009, p. 98.

- Fig. 40. Cory Arcangel: *I shot Andy Warhol*, 2002, videojuego modificado, medidas variables. Imagen recuperada de <http://www.coryarcangel.com/things-i-made/2002-002-i-shot-andy-warhol> (última consulta: 8 de enero de 2020).
- Fig. 41. Thomas Bachler: *Photoshooting*, 2011, medidas variables. Imagen recuperada de <https://www.lacasaencendida.es/exposiciones/photoshooting-thomas-bachler-5789> (última consulta: 8 de enero de 2020).
- Fig. 42. Fotografía tomada con una cámara *Spinner 360°* de Lomography. Imagen recuperada de <https://microsites.lomography.com/spinner-360/> (última consulta: 9 de enero de 2021).
- Fig. 43. Cámara modelo *Konstruktor* de Lomography. Imagen recuperada de <https://microsites.lomography.com/konstruktor/> (última consulta: 9 de enero de 2021).
- Fig. 44. Cámara construida y usada por Miroslav Tichý. Imagen recuperada de <http://tichyocan.com/en/artist/tichy> (última consulta: 10 de enero de 2021).
- Fig. 45. Miroslav Tichý: Sin título, s. f., fotografía química sobre papel, 32,8 x 17 cm. Imagen recuperada de [https://cicus.us.es/expo\\_miroslavtichy/](https://cicus.us.es/expo_miroslavtichy/) (última consulta: 10 de enero de 2021).
- Fig. 46. Cámara Holga. Imagen recuperada de <https://www.xataka.com/fotografia-y-video/holga-camara-plastico-lente-terrible-que-inspiro-instagram> (última consulta: 11 de enero de 2021).
- Fig. 47. Evolución de la proporción de ciudadanos que piensan que en la próxima década se producirán muchos (o bastantes) cambios o pocos (o nulos) cambios, respectivamente. Imagen recuperada de Tezanos, José Félix: “Los impactos sociales de la revolución tecnológica” en José Félix Tezanos (ed.), *Los impactos sociales de la revolución científico-tecnológica*, Madrid, Sistema, 2007, p. 39.
- Fig. 48. Fotomontaje realizado por la Reina Sofía para la felicitación navideña de la Casa Real del año 2005. Imagen recuperada de <http://royal->

[palace.blogspot.com/2005/12/felicitaciones-de-la-familia-real-con.html](http://palace.blogspot.com/2005/12/felicitaciones-de-la-familia-real-con.html)

(última consulta: 14 de enero de 2021).

- Fig. 49. Jean Laurent: *Ávila. Puerta del Alcázar*, 1864, albúmina sobre cartón (edición en tarjeta), 8 x 11 cm. Colección José Luis Pajares. Imagen recuperada de <https://www.flickr.com/photos/avilas/43258230354/in/photostream/> (última consulta: 18 de enero de 2021).
- Fig. 50. Gerhard Mantz: *Erahtes Verhängnis*, 2009, impresión de inyección de tinta sobre lienzo, 140 x 250 cm. Imagen recuperada de <http://www.gerhard-mantz.de/land/gebirge/> (última consulta: 18 de enero de 2021).
- Fig. 51. Fanny Béguély: Sin título, 2015, quimigrama sobre Papel Kodabrome, 24 x 18 cm. Ejemplar único. Colección privada. Imagen recuperada de <https://aficionadaalarte.blogspot.com/2017/04/los-quimigramas-de-fanny-beguely-entre.html> (última consulta: 26 de enero de 2021).
- Fig. 52. Abelardo Morell: *Shadows During Solar Eclipse*, 1994, fotografía química, sin datos de la medida. Imagen recuperada de <https://www.abelardomorell.net/light-time-optics> (última consulta: 18 de febrero de 2020).
- Fig. 53. Leonardo da Vinci: Esquema de una cámara oscura. Imagen recuperada de Leonardo Da Vinci, *Tratado de Pintura*, Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 16.
- Fig. 54. Dibujo en planta, sección y perspectiva reconstruida que muestran el punto de vista y la distribución de los personajes representados en el cuadro en escenario real. Planta y sección de Terry L. Fox para John F. Moffitt y perspectiva reconstruida de Miguel Usandizaga. Imagen recuperada de Usandizaga, Miguel: “*Las Meninas*, Velázquez y la cámara oscura”, *Papeles DPACO 02*, 2020, p. 10. Recuperado de <http://www.etsav.upc.edu/cadopdpaco/dpaco02/pres02.html> (última consulta: 11 de febrero de 2020).

- Fig. 55. Dibujo en planta de Miguel Usandizaga que muestra cómo el cuadro de Kingston Lacy habría sido utilizado para proyectarse en el cuadro del Prado mediante una cámara oscura situada en la Torre Dorada del Alcázar de Madrid. El dibujo originalmente fue publicado girado 90° a la izquierda. Imagen recuperada de Usandizaga, Miguel: “*Las Meninas*, Velázquez y la cámara oscura”, *Papeles DPACO 02*, 2020, p. 28. Recuperado de <http://www.etsav.upc.edu/cadopdpaco/dpaco02/pres02.html> (última consulta: 11 de febrero de 2020).
- Fig. 56. Philip Steadman: Plano de la habitación representada en algunas obras de Vermeer. Imagen recuperada de Kemp, Martin: *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, Madrid, Akal, 2000, p. 209.
- Fig. 57. Abelardo Morell: *Camera Obscura: Image of the Grand Canal Looking West Toward the Accademia Bridge in Palazzo Room Under Construction, Venice*, 2007, impresión fotográfica de pigmentos, 76,2 x 101,6 cm., edición de 8 ejemplares. Imagen recuperada de <https://www.soskine.com/es/artistas/abelardo-morell?view=slider#2> (última consulta: 17 de febrero de 2020).
- Fig. 58. Esquema que recrea la cámara oscura de tienda utilizada por Abelardo Morell. Imagen recuperada de <https://www.abelardomorell.net/after-monet> (última consulta: 19 de febrero de 2020).
- Fig. 59. Ilustración que recrea a un dibujante utilizando una cámara oscura de tienda. Imagen recuperada de H. Hammond, John: *The Camera Obscura. A Chronicle*, Bristol, Adam Hilger Ltd., 1981, p. 118.
- Fig. 60. Richard Estes: *Double Self-Portrait*, 1976, óleo sobre tela, 60,8 x 91,5 cm. Colección The Museum of Modern Art, New York. Imagen recuperada de <https://overthekneeproject.wordpress.com/2014/11/03/richard-estes-realism/> (última consulta: 19 de febrero de 2020).
- Fig. 61. Thomas Ruff: *jpeg msh01*, 2004, impresión cromogénica en color, 276,2 x 188 cm. Colección The Museum of Modern Art, New York. Imagen

- recuperada de <https://www.moma.org/collection/works/149384> (última consulta: 19 de febrero de 2020).
- Fig. 62. *Estampas de la guerra. Álbum nº 5: Frentes de Andalucía y Extremadura*, San Sebastián, Editora Nacional, 1939. Colección del autor.
  - Fig. 63. Portada del número 95 de la revista *Arte Fotográfico*, 1959. Colección del autor.
  - Fig. 64. Portada del número 1 de la revista *Nueva Lente*, 1971. Imagen recuperada de [https://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel\\_foto/presen07.htm](https://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel_foto/presen07.htm) (última consulta: 16 de marzo de 2021).
  - Fig. 65. Jorge Rueda: *Pepino*, 1975, cibachrome y fotomontaje sobre poliéster, 30 x 42 cm. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Obra presente en la exposición *Cuatro Direcciones: fotografía contemporánea española, 1970-1990* y que fue utilizada para la portada del catálogo. Imagen recuperada de [http://www.jorgerueda.es/?page\\_id=2](http://www.jorgerueda.es/?page_id=2) (última consulta: 18 de marzo de 2021).
  - Fig. 66. Portada del libro *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013.
  - Fig. 67. Albert Alcoz: *Espectro cromático #01*, s. f., celuloide (Super 8). Imagen recuperada de <http://www.albertalcoz.com/2014/07/fotografias.html> (última consulta: 20 de mayo de 2021).
  - Fig. 68. Albert Alcoz y Blanca Viñas: *La noche inventada* (fotograma), 2015, 13', Super 8. Imagen recuperada de <http://www.albertalcoz.com/2014/05/noche-inventada-invented-night.html> (última consulta: 20 de mayo de 2021).
  - Fig. 69. Julio Álvarez Yagüe: *Teide IV*, 2006, impresión digital a partir de fotograma y quimigrama, 50 x 100 cm. Colección Centro de Fotografía Isla de Tenerife. Imagen recuperada de <https://teatenerife.es/fotografia/teide-iv/9975> (última consulta: 20 de mayo de 2021).



- Fig. 70. Carla Andrade: *Partículas*, 2015, impresión de inyección de tinta a partir de imagen tomada en negativo químico, 120 x 100 cm., edición de 5 + p. a. Imagen recuperada de <https://www.arteinformado.com/galeria/carla-andrade/particulas-6110> (última consulta: 22 de mayo de 2021).
- Fig. 71. Israel Ariño: *La femme géante*, 2013, colodión (ambrotipo en vidrio transparente), 50 x 50 cm. Ejemplar único. Imagen recuperada de <https://israelarino.com/projects/les-revenants-et-dautres-esprits-crieurs/> (última consulta: 24 de mayo de 2021).
- Fig. 72. Juan Baraja: *Perfil de Escalera*, 2016, impresión de pigmentos minerales sobre papel fotográfico 100% algodón, 155 x 189 cm. Edición 3 + 1 p. a. Imagen recuperada de <http://www.galerialacometa.com/es/artistas/juan-baraja/perfil-de-escalera/> (última consulta: 25 de mayo de 2021).
- Fig. 73. Carlos Barrantes: Serie *Más allá del horizonte*, 2002, platinotipia, 60 x 180 cm. Imagen recuperada de <https://galerie-photo.com/carlos-barrantes-es.html> (última consulta: 26 de mayo de 2021).
- Fig. 74. Gerardo Cañellas: *Sonny Rollins*, s. f., platino/paladio-cromía, 40 x 60 cm. Tiraje realizado por Carlos Barrantes. Imagen recuperada de <http://carlosbarrantes.com/es/platino-cromia-b-nicolor/> (última consulta: 26 de mayo de 2021).
- Fig. 75. Luis Baylón: *Fumadores*, 2010, fotografía química sobre papel, 40,5 x 40 cm. Imagen recuperada de <https://www.carlestache.com/web/tache-editor-en-46/luis-baylon> (última consulta: 27 de mayo de 2021).
- Fig. 76. Detalle del estudio de Luis Baylón en Madrid, 2015. Fotografía del autor.
- Fig. 77. Detalle del estudio de Luis Baylón en Madrid, 2015. Fotografía del autor.
- Fig. 78. Sergio Belinchón: *Album 28*, 2018, tinta de archivo sobre papel satinado Photo Rag, 80 x 60 cm. Imagen recuperada de [https://showrooms.itgalleryapp.com/es\\_ES/71508002760a2a1495a0d7](https://showrooms.itgalleryapp.com/es_ES/71508002760a2a1495a0d7) (última consulta: 27 de mayo de 2021).

- Fig. 79. Sergio Belinchón: *Take 1*, 2011, inyección de tinta sobre papel de algodón, 100 x 135 cm. Edición de 1 + 1 p. a. Imagen recuperada de [https://www.sergiobelinchon.com/photography/take\\_1/?p=11](https://www.sergiobelinchon.com/photography/take_1/?p=11) (última consulta: 29 de mayo de 2021).
- Fig. 80. Leonor Benito de la Lastra: *Máscara*, 2016, impresión digital en papel hahnemühle de 310g. montado sobre dibond, 100 x 70 cm. Imagen recuperada de <https://www.arteinformado.com/galeria/leonor-benito-de-la-lastra/mscara-53150> (última consulta: 1 de junio de 2021).
- Fig. 81. Detalle del estudio de Leonor Benito de la Lastra en Salamanca, 2019. Fotografía del autor.
- Fig. 82. Leonor Benito de la Lastra: *Naturaleza*, 2020, impresión digital en papel hahnemühle de 310g. montado sobre dibond, 40 x 30 cm. Imagen recuperada de <https://www.arteinformado.com/galeria/leonor-benito-de-la-lastra/naturaleza-53147> (última consulta: 1 de junio de 2021).
- Fig. 83. Manuel Brazuelo: *Ministerio de Economía y Ministerio del Exterior*, 2007, goma bicromatada, sin datos de la medida. Imagen recuperada de *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 103.
- Fig. 84. Javier Campano: Sin título, 2010, bromuro de plata sobre papel baritado, 100 x 80 cm. Imagen recuperada de <https://formatocomodo.net/artistas.php?id=es&c=6> (último acceso: 4 de mayo de 2021).
- Fig. 85. Javier Campano: Sin título, 2010, bromuro de plata sobre papel baritado, 60 x 80 cm. Imagen recuperada de <https://formatocomodo.net/artistas.php?id=es&c=6> (último acceso: 4 de mayo de 2021).
- Fig. 86. Vari Caramés: *Bam Bam*, 2007, copia cromogénica en papel baritado, 28 x 42,5 cm. Colección Foto Colectania, Barcelona. Imagen recuperada de <http://emuseum.fotocolectania.org/objects/10015/bam-bam> (última consulta: 7 de junio de 2021).
- Fig. 87. Vari Caramés: *Brétema*, 2000, copia cromogénica en papel plastificado / RC, 82,2 x 124,5 cm. Colección Foto Colectania, Barcelona.

- Imagen recuperada de <http://emuseum.fotocolectania.org/objects/9136/bretema> (última consulta: 7 de junio de 2021).
- Fig. 88. Ramón Casanova e Israel Ariño: *Riograma*, 2013, fotograma, sin datos de la medida. Imagen recuperada de <https://www.ramoncasanova.eu/7652089/riogramas> (última consulta: 13 de junio de 2021).
  - Fig. 89. Juan Manuel Castro Prieto: Sin título (serie *Extraños*), 2004, gelatina de clorobromuro de plata positivada por el autor, 20 x 20 cm. S/e. Imagen recuperada de <https://blancaberlingaleria.com/portfolios/juan-manuel-castro-prieto-luz-de-cuarto-oscur/> (última consulta: 15 de junio de 2021).
  - Fig. 90. Juan Manuel Castro Prieto: *Campana de bignonias*, 2019, pigmentos minerales sobre acetato y oro de 24 quilates, 60 x 70 cm. Edición de 3 ejemplares. Imagen recuperada de <https://blancaberlingaleria.com/producto/castro-prieto-campana-de-bignonias-2019/> (última consulta: 15 de junio de 2021).
  - Fig. 91. Toni Catany: *Bodegón nº 59*, 2007, impresión de tintas de pigmentos, sin datos de la medida. Imagen recuperada de <https://blancaberlingaleria.com/portfolios/bodegones/> (última consulta: 8 de junio de 2021).
  - Fig. 92. Toni Catany: *Archivo de sombras*, 1999-2000, platinotipia, sin datos de la medida. Imagen recuperada de <https://blancaberlingaleria.com/portfolios/toni-catany-archivo-de-sombras/> (última consulta: 8 de junio de 2021).
  - Fig. 93. Tomy Ceballos: *Waiting for the critic*, 2004, fotograma, 172 x 100 cm. Imagen recuperada de <https://www.atomyc.com/fotogramas47b36ba1#&gid=1577129481&pid=22> (última consulta: 8 de junio de 2021).
  - Fig. 94. Eduardo Cortils: *La caja de resonancia*, 2012, madera, clavijas de viola, cristal, pigmentos, fieltro y transparencia fotográfica, 13,5 x 19 x 2 cm. Imagen recuperada de

- [https://www.academia.edu/36268097/Casi\\_un\\_Objeto](https://www.academia.edu/36268097/Casi_un_Objeto) (última consulta: 9 de junio de 2021).
- Fig. 95. Alfonso de Castro: *Crónica del Coronavirus - WPD*, 2020, fotografía estenopeica. Imagen recuperada de <https://alfonsodecastro.com/projects/pinhole-photography/2020-cronica-del-coronavirus-wpd/> (última consulta: 12 de junio de 2021).
  - Fig. 96. Alfonso de Castro: *El asentamiento*, 2017, fotografía estenopeica. Imagen recuperada de <https://alfonsodecastro.com/projects/pinhole-photography/2017-el-asentamiento/> (última consulta: 12 de junio de 2021).
  - Fig. 97. Estela de Castro: *Eduardo Momeñe*, s. f., fotografía química, sin datos de la medida. Imagen recuperada de <https://esteladecastro.com/Fotografxs> (última consulta: 14 de junio de 2021).
  - Fig. 98. Iosune de Goñi: *Amaya*, 2017, fotografía química, sin datos de la medida. Imagen recuperada de <https://iosunedegoni.tumblr.com/> (última consulta: 15 de junio de 2021).
  - Fig. 99. Iosune de Goñi: *Bertiz*, 2017, fotografía química, sin datos de la medida. Imagen recuperada de <https://www.lomography.es/magazine/334419-la-fotografia-de-ensueno-de-iosune-de-goni> (última consulta: 15 de junio de 2021).
  - Fig. 100: Juan del Junco: *How to mix an emotional ornithology with visual arts*, 2017, fotografía digitalizada impresa con pigmentos minerales sobre papel de algodón Hahnemühle, 150 x 110 cm. Edición de 5 ejemplares. Fotografía del autor tomada en ARCO 2018.
  - Fig. 101: Juan del Junco: *Européens en vol*, 2016, gelatina de plata digitalizada impresa mediante tintas pigmentadas en papel de algodón, 29,5 x 43 cm. con hendido al centro. Imagen recuperada de [http://www.juandeljunco.com/europeens\\_en\\_vol.htm](http://www.juandeljunco.com/europeens_en_vol.htm) (última consulta: 18 de junio de 2021).
  - Fig. 102: Javier Esteban: *Belleza* (de la serie *Bodyscapes*), 2005, impresión digital sobre arena, 150 x 75 cm. Ejemplar único. Imagen recuperada de

Olivares, Rosa: “Javier Esteban”, *100 fotografías españolas*, Madrid, Exit, 2005, p. 129.

- Fig. 103. Lluís Estopiñan: *Unknown 07*, 2020, emulsión fotográfica sobre cartón, 18 x 20 cm. Imagen facilitada por el artista.
- Fig. 104. Lluís Estopiñan: *¡Tengo Ganas De Verte! 02*, 2020, emulsión fotográfica sobre papel, 12 x 15 cm. Imagen recuperada de <http://www.estopinian.com/es/obres/64/> (última consulta: 28 de junio de 2021).
- Fig. 105. Isabel Flores: *La reunión* (serie *Paisajes del Aire*), 2008, emulsión fotográfica en técnica mixta con espejo y vitrina, sin datos de la medida. Imagen recuperada de <http://isabelflorespaisaje.blogspot.com/p/el-imaginario-del-paisaje-para-ver-las.html> (última consulta: 28 de junio de 2021).
- Fig. 106. Isabel Flores: *Chanclera* (serie *Paisajes del Aire*), 2008, emulsión fotográfica sobre madera, espejo y cordón en vitrina, sin datos de la medida. Imagen recuperada de <http://isabelflorespaisaje.blogspot.com/p/el-imaginario-del-paisaje-para-ver-las.html> (última consulta: 28 de junio de 2021).
- Fig. 107. Fitolateras: Sin título, fotografía estenopeica, s. f. Imagen recuperada de <http://ojoscien.blogspot.com/2009/07/fitolateras.html> (última consulta: 30 de junio de 2021).
- Fig. 108. Fitolateras: fotografía estenopeica de Tokio, s. f. Imagen facilitada por las autoras.
- Fig. 109. Imagen que muestra la cámara estenopeica tomando la fotografía anterior. Imagen facilitada por las autoras.
- Fig. 110. Portada del catálogo de la exposición de Ferrán Freixa *Fotografía 1973-2013* en el Centre d'Art Tecla Sala de L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona). Imagen recuperada de <https://mariajosefurio.wordpress.com/2016/09/19/ferran-freixa-la-materia-y-el-tiempo-en-el-rinconete-del-instituto-cervantes/> (última consulta: 5 de mayo de 2021).

- Fig. 111. Alberto García-Alix: *El portero del cielo*, 2001, fotografía química sobre papel, 110 x 110 cm. Edición de 3 ejemplares. Imagen recuperada de <http://juanadeaizpuru.es/artista/alberto-garcia-alix/> (última consulta: 2 de julio de 2021).
- Fig. 112. Jordi Gual: *El aviador*, 2009, fotografía química, sin datos de la medida. Imagen recuperada de *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 265.
- Fig. 113. AtelieRetaguardia: *Barcelona Expedición Heliográfica*, 2008, ambrotipo, 20 x 25 cm. Colección Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra. Imagen recuperada de <http://www.martillorens.com/works/atelieretaguardia/barcelona-expedicion-heliografica/> (última consulta: 5 de julio de 2021).
- Fig. 114. Diego López Calvín: *Sembradora en la sierra de Ontalvila*, 2002-2003, solarigrafía (imagen digital, negativo original sobre papel Forte FPW2 blanco y negro, 56 x 90 cm.). Imagen recuperada de [http://www.solarigrafia.com/solarigrafia\\_solarigraphy/Introduccion\\_Solarigrafia.html](http://www.solarigrafia.com/solarigrafia_solarigraphy/Introduccion_Solarigrafia.html) (última consulta: 3 de julio de 2021).
- Fig. 115. Diego López Calvín: *Barrio del Pilar, Madrid*, 2008, solarigrafía. Imagen recuperada de [http://www.solarigrafia.com/solarigrafia\\_solarigraphy/Documentacion.html](http://www.solarigrafia.com/solarigrafia_solarigraphy/Documentacion.html) (última consulta: 3 de julio de 2021).
- Fig. 116. Chema Madoz: Sin título, 2020, fotografía sobre papel baritado virado al sulfuro, 60 x 50 cm. Edición de 15 ejemplares. Recuperado de <https://elviragonzalez.es/exposicion/chema-madoz-obra-reciente-2020-2021/> (último acceso: 21 de abril de 2021).
- Fig. 117. Chema Madoz: Sin título, 2020, fotografía sobre papel baritado virado al sulfuro, 145 x 121,5 cm. Edición de 7 ejemplares. Recuperado de <https://elviragonzalez.es/exposicion/chema-madoz-obra-reciente-2020-2021/> (último acceso: 21 de abril de 2021).
- Fig. 118. Óscar Molina: Proyecto *Photolatente*, 1998-2013, detalle de los sobres que contienen el papel fotosensible. Imagen recuperada de *PhotoVision*, 31, 2002, p. 10. Fotografía de Murielle Aufranc.

- Fig. 119. Óscar Molina: Proyecto *Photolatente*, 1998-2013, instrucciones y contrato de participación. Imagen recuperada de *PhotoVision*, 31, 2002, p. 9. Fotografía de Murielle Aufranc.
- Fig. 120. José Muñoz: Vista de una reunión *Photolatente*, 2001. Imagen recuperada de *PhotoVision*, 31, 2002, p. 11.
- Fig. 121. Xavier Mulet: *M. Ardan*, s. f., ambrotipo, 40 x 50 cm. Imagen recuperada de <https://www.xaviermulet.com/series/m-ardan-gran-viajero-del-siglo-xix/> (última consulta: 6 de julio de 2021).
- Fig. 122. Isabel Muñoz lavando una de sus copias al platino, 2021. Imagen recuperada de <https://www.rtve.es/alacarta/videos/detras-del-instante/isabel-munoz/5894639/> (última consulta: 6 de julio de 2021).
- Fig. 123. Vista de la exposición *Todo es Verdad, Todo es Mentira*, Iglesia de San Francisco (Ávila), 2000. Imagen recuperada de <https://www.pajares.com/expo-todo-es-verdad-todo-es-mentira> (última consulta: 6 de julio de 2021).
- Fig. 124. José Luis Pajares: *Todo es nosotros*, 2005, emulsión fotográfica y pigmento sobre fibra de vidrio y acero, 40 x 133 cm. Imagen facilitada por el autor.
- Fig. 125. José Luis Pajares: *Cruzando los días*, 1999, emulsión fotográfica sobre aluminio, 30 x 32 cm. Imagen facilitada por el autor.
- Fig. 126. Vista de la exposición *Memoria construida* (Galería Javier Silva, Valladolid, 2016). Imagen facilitada por la autora.
- Fig. 127. Cristina R. Vecino: *Error #15 + Error #16*, 2016, impresión digital de negativo analógico sobre papel Hahnemühle Photo Rag 308 g. 100% Cotton White + cristal, 30 x 30 cm. (conjunto; imágenes 11 x 7 cm. c/u). Edición de 3 ejemplares. Imagen facilitada por la autora.
- Fig. 128. Aleydis Rispa: *CL – 140302*, 2002, Fotograma, copia color, 50 x 100 cm. Imagen recuperada de <https://rebecapardo.wordpress.com/2014/03/25/aleydis-rispa-la-fotografia-sin-camara-de-apocalipsis-bestiaros-caos-y-extinciones/> (última consulta: 7 de julio de 2021).

- Fig. 129. Aleydis Rispa: *FILM 03*, 2012-2013, fotograma, gelatina de plata, 50 x 60 cm. Imagen recuperada de <https://rebecapardo.wordpress.com/2014/03/25/aleydis-rispa-la-fotografia-sin-camara-de-apocalipsis-bestiarios-caos-y-extinciones/> (última consulta: 7 de julio de 2021).
- Fig. 130. Alfredo Rodríguez: *Bodybuilding*, 2018, emulsión fotográfica sobre cristal, sin datos de la medida. Imagen recuperada de <https://www.espaciovalverde.com/Portfolio/Body-Building> (última consulta: 7 de julio de 2021).
- Fig. 131. Vista de la exposición *Bodybuilding* de Alfredo Rodríguez en la galería Espacio Valverde (Madrid, 2018). Imagen recuperada de <https://www.espaciovalverde.com/Portfolio/Body-Building> (última consulta: 7 de julio de 2021).
- Fig. 132. Portada del libro *Nice to Meet You*, de Txema Salvans (Actar, 2004). Imagen recuperada de <https://txemasalvans.com/work/nice-to-meet-you/> (última consulta: 7 de julio de 2021).
- Fig. 133. Roberto Ruiz: Hojas de contactos de Txema Salvans, 2015. Imagen recuperada de <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/txema-salvans-un-humanista-sin-prisa-ni-espera-sergi-dolade> (última consulta: 7 de julio de 2021).
- Fig. 134. Unai San Martín: *The Road to Muir Beach*, 2002, heliograbado, 21,5 x 17,5 cm. Colección Ordóñez-Falcón de Fotografía-TEA Tenerife Espacio de las Artes. Imagen recuperada de <https://teatenerife.es/obra/the-road-to-muir-beach/262> (última consulta: 7 de julio de 2021).
- Fig. 135. Manuel Sendón: serie *Crebas*, 2009, copia pigmentaria realizada a partir de negativo, 100 x 125 cm. Imagen recuperada de <https://manuelsendon.wordpress.com/2020/12/17/crebas-no-museo-do-mar-de-vigo/> (última consulta: 8 de julio de 2021).
- Fig. 136. Manuel Sonseca: *Berlín*, 2008, fotografía química, sin datos de la medida. Imagen recuperada de <http://manuelsonseca.blogspot.com/2008/12/iii-premio-internacional-de-fotografa.html> (última consulta: 8 de julio de 2021).



- Fig. 137. Antonio Tabernero: Serie *30 días de noviembre 2009*, Polaroid, sin datos de la medida. Imagen recuperada de <http://antoniotabernero.com/index.php/portfolios/polaroid-30-dias-de-noviembre-2009/> (última consulta: 29 de junio de 8 de julio de 2021).
- Fig. 138. María Tinaut: *Women's Hands in My Family Albums*, 2016, fotolibro. Imagen recuperada de <https://mariatinaut.com/Women-s-Hands-in-My-Family-Albums> (última consulta: 8 de julio de 2021).
- Fig. 139. María Tinaut: Sin título, 2020, cianotipia sobre papel, 100 x 70 cm. Imagen recuperada de <https://mariatinaut.com/Nestor-Garcia-Maria-Tinaut> (última consulta: 8 de julio de 2021).
- Fig. 140. María Tinaut: Sin título (negativo), 2018, tinta serigráfica sobre lienzo, 160 x 146 cm. Imagen recuperada de <https://www.arteinformado.com/galeria/maria-tinaut/sin-titulo-negativo-26153> (última consulta: 8 de julio de 2021).
- Fig. 141. Juan Ugalde: *En los bosques*, 2003, técnica mixta sobre tela, 270 x 230 cm. Imagen recuperada de Ugalde, Juan: *Viaje a lo desconocido* (catálogo exposición), Madrid, Comunidad de Madrid, 2008, p. 85.
- Fig. 142. Juan Ugalde: *URP*, 2015, técnica mixta sobre tela, 50 x 50 cm. Fotografía del autor tomada en ARCO 2015.
- Fig. 143. Manuel Vilariño: *Bodegón con escarabajo*, 2003, Ilfochrome sobre aluminio, 120 x 120 cm. Edición de 5 ejemplares. Imagen recuperada de <https://www.mercartonline.com/producto/bodegon-con-escarabajo/> (última consulta: 24 de junio de 2021).
- Fig. 144. Darío Villalba: *Steward Picadilly Boy*, 2000, emulsión fotográfica sobre tela, 250 x 200 cm. Imagen recuperada de Villalba, Darío: *Superficie interior/Inward Surface* (catálogo exposición), Burgos, Caja de Burgos, 2001, p. 11.
- Fig. 145. Detalle del estudio de Darío Villalba en Madrid, 2014. Fotografía del autor.
- Fig. 146. Detalle del estudio de Darío Villalba en Madrid, 2014. Fotografía del autor.

- Fig. 147. Detalle del estudio de Darío Villalba en Madrid, 2014. Fotografía del autor.
- Fig. 148. Blanca Viñas: *Yellow is the color of ambivalence and contradiction*, 2017, impresión de pigmento de archivo sobre papel a partir de negativo en color, 93 x 130 cm. Imagen recuperada de <http://www.artsumer.com/gallery/exhibitiondetail/96> (última consulta: 10 de julio de 2021).
- Fig. 149. Luis Vioque: *Duna 36. Maspalomas, Gran Canaria*, 2007, sin datos de la medida. Imagen recuperada de *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid, La Fábrica, 2013, p. 613.
- Fig. 150. Portada del libro *Dónde*, de Ramón Zabalza (Ediciones Asimétricas, 2016). Imagen recuperada de <https://edicionesasimetricas.com/DONDE-Ramon-Zabalza> (última consulta: 23 de junio de 2021).
- Fig. 151. Hoja de contactos de Ramón Zabalza, 2017. Imagen recuperada de <https://www.xatakafoto.com/entrevistas/la-fotografia-tal-y-como-la-hemos-conocido-se-ha-acabado-es-historia-ya-ramon-zabalza-fotografo-documentalista> (última consulta: 24 de junio de 2021).
- Fig. 152. Piko Zulueta: *Liburu*, s. f., fotografía estenopeica sobre película color, sin datos de la medida. Imagen recuperada de [www.pikozulueta.com/index.php/proyectos/liburu/](http://www.pikozulueta.com/index.php/proyectos/liburu/) (última consulta: 20 de junio de 2021).

## **ANEXOS**

Hemos decidido incluir una serie de anexos para dar cabida a artículos que hemos publicado durante el periodo de elaboración de esta tesis y relacionados con la materia objeto de estudio. No obstante, dentro de estas publicaciones, hay algunas que, en mayor o menor medida, reflejan cuestiones que ya figuran en esta investigación, por lo que hemos decidido no incluirlas. Son estas:

- “Desmitificando la posfotografía: de la muerte de la fotografía al nacimiento de varias fotografías”, *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, 9, 2020, pp. 27-42. ISSN: 2254-6073. Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de València, Universitat Politècnica de València. Artículo disponible en: <https://revistasonda.upv.es/portfolio/desmitificando-la-posfotografia-de-la-muerte-de-la-fotografia-al-nacimiento-de-varias-fotografias/>
- “Cuando el registro es la acción: la importancia del proceso fotográfico-químico. Tres casos de estudio”, *Sin Objeto. Revista de Arte, Investigación, Políticas*, 2, 2020, pp. 83-95. ISSN: 2530-6863. Departamento de Arte de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha. Artículo disponible en: <https://revista.uclm.es/index.php/sinobjeto/article/view/2140>
- “Los (medios) no muertos. Retromanía, multinacionales y paradojas”, *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 5 (1), 2016, pp. 41-67. ISSN: 2254-4496. Artículo disponible en: <http://revistacaracteres.net/revista/vol5n1mayo2016/medios-no-muertos/>

Las publicaciones que se muestran a continuación, en cambio, sí que aportan información relacionada con la cuestión objeto de estudio que, de manera general, no figura en esta investigación. En primer lugar (anexo I) se ha incluido un artículo sobre el uso de la cianotipia en el arte contemporáneo. Aunque ya hemos podido

ver cómo este recurso es utilizado por algunos/as artistas de los/as que hemos hablado, hemos creído conveniente estudiar este proceso de forma independiente por ser, a tenor de lo que hemos podido comprobar, uno de los más utilizados y versátiles de cuantos comprende la fotografía química. En él se hace un repaso por los distintos usos creativos de esta técnica, inventada en el siglo XIX, que se han dado en las últimas décadas en el arte contemporáneo internacional.

En el momento de escribir estas líneas, este artículo (titulado “La cianotipia como recurso en el arte contemporáneo: una luz azul que no se apaga”) todavía es inédito. No obstante, ha sido aceptado para su publicación en la revista *Arte, Individuo y Sociedad* (e-ISSN 1988-2408 / ISSN-L 1131-5598), editada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid. En el anexo II figura el documento remitido por la dirección de la revista, con fecha 14 de abril de 2021, en el que se comunica que ha sido aceptado para su publicación. El texto ha sido incluido con los formatos de maquetación y citas estipulados por la revista.

En el anexo III figura un artículo dedicado al auge que ha vivido el formato fotolibro en los últimos años, tanto en España como en otros países. Esta situación, mencionada sucintamente en la investigación, es aquí estudiada con mayor detenimiento. Si bien es cierto que mucha de la fotografía publicada en este soporte no es de origen químico, este es un formato material, no virtual, por lo que nos parece absolutamente pertinente referirnos a ello en este contexto de reivindicación de la fotografía en soportes físicos.

Los datos de este último son: “El fotolibro en España en los comienzos del siglo XXI: de la amenaza digital a la apreciación generalizada”, *Fonseca, Journal of Communication*, 19, 2019, pp. 69-86. e-ISSN: 2172-9077. Ediciones Universidad de Salamanca.

## **ANEXO I**

## La cianotipia como recurso en el arte contemporáneo: una luz azul que no se apaga.

**Resumen:** El proceso fotoquímico conocido como cianotipia es uno de los medios de obtención de imágenes fotográficas más sencillos y a la vez más sugerentes que existen. Tras ser descubierta en la primera mitad del siglo XIX y ser utilizada ampliamente en el siglo XX para realizar copias de planos arquitectónicos ahora, en el siglo XXI y tras la popularización masiva de la imagen digital, parecía condenada a desaparecer. Sin embargo, las nuevas tecnologías han abierto nuevos caminos, por ejemplo, posibilitado creaciones híbridas (mediante la elaboración de negativos digitales para la obtención de cianotipos) o favoreciendo la difusión tanto de estas creaciones como de manuales técnicos a través de la red. Actualmente la cianotipia es un recurso utilizado en distintos ámbitos; junto a las aplicaciones pedagógicas o terapéuticas podemos encontrar unos significativos resultados artísticos en distintas partes del mundo, España entre ellas. Todas estas cuestiones son abordadas en el presente artículo.

**Palabras clave:** cianotipia, fotograffa, arte contemporáneo, arte español.

## Cyanotype as a resource in contemporary art: a blue light that does not go out.

**Abstract:** The photochemical process known as cyanotype is one of simplest and most suggestive existing methods of obtaining photographic images. After being discovered in the first half of the nineteenth century and being widely used in the twentieth century to make copies of architectural plans now, in the 21st century and after the massive popularization of the digital image, it seemed doomed to disappear. However, new technologies have opened new paths, for example, making possible hybrid creations (through the elaboration of digital negatives to obtain blueprints) or making possible the diffusion of both these creations and technical manuals through the network. Currently cyanotype is a resource used in different areas; Along with pedagogical or therapeutic applications we can find significant artistic results in different parts of the world, Spain among them. All these issues are addressed in this article.

**Key words:** cyanotype, photography, contemporary art, Spanish art.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Los distintos usos de la cianotipia. 3. La cianotipia en el arte contemporáneo internacional. 4. La cianotipia en el arte contemporáneo español. 4.1. Artistas emergentes. 5. Conclusiones. Referencias.

## 1. Introducción

La cianotipia es un proceso fotográfico-químico de obtención de imágenes desarrollado por el científico y astrónomo inglés John Herschel a mediados del siglo XIX. Su alumbramiento se produjo en un contexto de febril investigación en torno a las aplicaciones fotográficas de distintos materiales tras los recientes descubrimientos de Niepce, Daguerre y Talbot. Algunos autores apuntan que su invención data del año 1840 (Gallardo Escobar, 2013: 26; Tió, 1990: 150), aunque la mayoría de las fuentes indican que fue concretamente en 1842 (Johnson, Rice & Williams, 2010: 733; Fabbri & Fabbri, 2006: 9; Moreno, 2002: 128; Sánchez Vigil, 2007: 137; James, 2001: 102; López Mondejar, 1999: 290; Zelich, 1995: 45), siendo Stulik y Kaplan quienes aportan incluso el día concreto (16 de junio de 1842), la fecha en la que Herschel presentó en la Royal Society de Londres su artículo *On the Action of the Rays of the Solar Spectrum on Vegetable Colours and on Some New Photographic Processes* (2013: 4). Por lo tanto, puede afirmarse que es uno de los procedimientos fotográficos más antiguos, cuyo descubrimiento tuvo lugar, según Di Castro (2014), cuando Herschel buscaba una forma de conseguir copias de sus escritos. El nombre viene dado por el azul que se produce en este tipo de imágenes, el único presente, por lo que son fotografías monocromáticas. Este azul, además de ser algo completamente característico, aporta a los cianotipos un cierto halo de irrealidad y misterio, en contraste con las imágenes fotográficas generalmente representadas con este medio, ancladas siempre de algún modo a lo real.

El origen remoto de la cianotipia son los cambios de coloración por la acción de la luz notados en una solución de sales de hierro por el Conde Bestuscheff en 1725, los cuales fueron descritos con más precisión por Johann Wolfgang Doebereiner en 1831. El pigmento inorgánico azul de Prusia, que es el material que forma imágenes de los cianotipos, fue preparado por primera vez por Heinrich Diesbach en Berlín entre 1704 y 1710 y se utilizó a partir de 1730 como pigmento en pinturas al óleo y acuarelas (Stulik y Kaplan, 2013: 4-5).

Los procesos de elaboración de la emulsión y de revelado de la imagen son bastante sencillos, especialmente en comparación otros procesos fotográficos y sus componentes son, únicamente, citrato férrico amónico y ferricianuro potásico, los cuales se pueden adquirir fácilmente en establecimientos especializados. Se mezclan ambos, por separado, con agua destilada y entre ellos una vez vaya a ser aplicada la emulsión, la cual, una vez expuesta, tan solo debe ser lavada con agua corriente, es decir, no existe revelado por interacción de otros productos químicos. La emulsión, cuando se aplica, tiene un color amarillo, que se vuelve un tanto grisácea cuando se expone a la luz solar para, finalmente, tornarse azul al contacto con el agua, en el proceso de lavado. La mezcla no aplicada comienza a deteriorarse a los pocos días, los productos por separado, en cambio, resisten varios meses en buen estado. Normalmente se utiliza sobre papel, aunque también se puede emplear sobre madera, tela e incluso cristal.

Sin embargo, este no es el único procedimiento fotográfico que produce imágenes azules, aunque sí el más conocido. En el proceso Pellet, igualmente basado en la fotosensibilidad de las sales férricas, también se obtiene este resultado cromático, pero se diferencia de la cianotipia en que su obtención es algo más compleja y en que de un negativo obtenemos una imagen negativa, mientras que para conseguir un cianotipo positivo debemos partir de una imagen negativa en la matriz (Tió, 1988: 153).

Otra de las particularidades de la cianotipia, y de otros procesos fotográficos antiguos como el citado Pellet, es la necesidad de realizar el positivado por contacto, no por ampliación. Esto quiere decir que necesitamos una matriz del mismo tamaño de la imagen final que queramos obtener, porque la acción se realiza poniendo en contacto directo la superficie emulsionada con el negativo bajo un cristal. Por último, es necesario tener en cuenta que, debido al bajo nivel de fotosensibilidad de este tipo de emulsiones, estas deben ser expuestas directamente a la luz solar y durante un tiempo prolongado



(varios minutos). Este factor determina que, en definitiva, se trate de fotografías sin cámara (al menos de manera directa), ya sean positivos de imágenes obtenidas por otros métodos (tal y como se acaba de describir), fotogramas (obtención de la huella de objetos depositados directamente sobre una superficie previamente sensibilizada) o quimigramas (imágenes obtenidas únicamente mediante la acción de productos fotoquímicos bajo distintas circunstancias).

La elaboración del negativo es algo que se puede realizar de numerosas maneras. Cristina Zelich (1995: 15-19) expone varias formas: con placas de tono continuo o pancromáticas, película ortocromática o con película directa, desaconsejando las fotocopias sobre acetato si se quieren obtener negativos de calidad. No obstante, este último recurso ha avanzado notablemente en los últimos años, ya que la generalización de impresoras, ordenadores, escáneres y programas de retoque fotográfico ha favorecido que podamos obtener plataformas de trabajo muy eficientes por relativamente poco dinero. En la actualidad, de hecho, es muy común la elaboración de negativos digitales, y probablemente sea la manera más utilizada, en detrimento de las anteriores. Los negativos digitales son, muy sucintamente, imágenes escaneadas o directamente digitales tratadas con programas de edición e impresas en acetato (Mrhar, 2014: 18-23).

El auge de los procesos mixtos, junto al hecho de que estas imágenes también se suban a internet, demuestra que es posible una convivencia entre medios, formatos y soportes. Además, en la red han surgido espacios de encuentro, estudio y difusión de los procesos fotográficos antiguos y alternativos como *Alternative Photography*<sup>1</sup> o *Analog Forever Magazine*<sup>2</sup>, entre otros. A través de internet también se difunde el día mundial de la cianotipia, que se celebra (desde 2015) el último sábado del mes de septiembre y que cuenta con su propia página web<sup>3</sup>. En España también han surgido iniciativas similares, como el festival de fotografía analógica *Revela-T*, que se celebra desde 2013 en la localidad catalana Vilassar de Dalt. Entre las numerosas actividades realizadas destacamos que, en la edición de 2015, se expuso la cianotipia más grande del mundo (7,5 x 15 metros), realizada por Constanza Isaza Martínez, Andrés Pantoja y Melanie King (*Revela-T*, 2017). También en 2015, el artista Reinaldo Thielemann junto con 50 alumnos del instituto Carrús de Elche, crearon de forma conjunta una cianotipia de grandes dimensiones (12 x 6 metros). La actividad formó parte del proyecto *Blue & White*, desarrollado por este artista, y en el contexto de la Beca *Puénting*, concedida por la Facultad de Bellas Artes de Altea y Mustang Art Gallery (La ventana del arte, s. f.).

## 2. Los distintos usos de la cianotipia.

Si bien prácticamente cualquier procedimiento fotográfico ha servido para distintos usos, la cianotipia se ha caracterizado por utilidades variadas pero muy concretas. Exceptuando el uso estrictamente creativo o artístico, el papel más importante desempeñado por el cianotipo en la historia ha sido en forma de copia de planos y dibujos de ingeniería en general. Este sería su fin principal hasta bien entrado el siglo XX, aunque su uso comercial más importante tuvo lugar aproximadamente entre 1880 y 1940 (Fuentes de Cía & Robledano, 1999: 53), especialmente en el periodo comprendido entre 1880 y 1900 (Meseguer, 2008: 204). Esto ocurría tras un periodo de olvido, iniciado poco después de su invención, en el que la cianotipia se consideró un “pasatiempo científico”<sup>4</sup> (Elcott, 2011: X), para pasar a ser el método predilecto para copias de documentos. Tal y como

---

<sup>1</sup> [www.alternativephotography.com](http://www.alternativephotography.com)

<sup>2</sup> [www.analogforevermagazine.com](http://www.analogforevermagazine.com)

<sup>3</sup> [www.worldcyanotypeday.com](http://www.worldcyanotypeday.com)

<sup>4</sup> Originalmente en inglés, traducción del autor.

recogen Stulik & Kaplan (2013: 5) en 1872 comenzaron a comercializarse papeles ya sensibilizados en las tiendas (Fig.1).

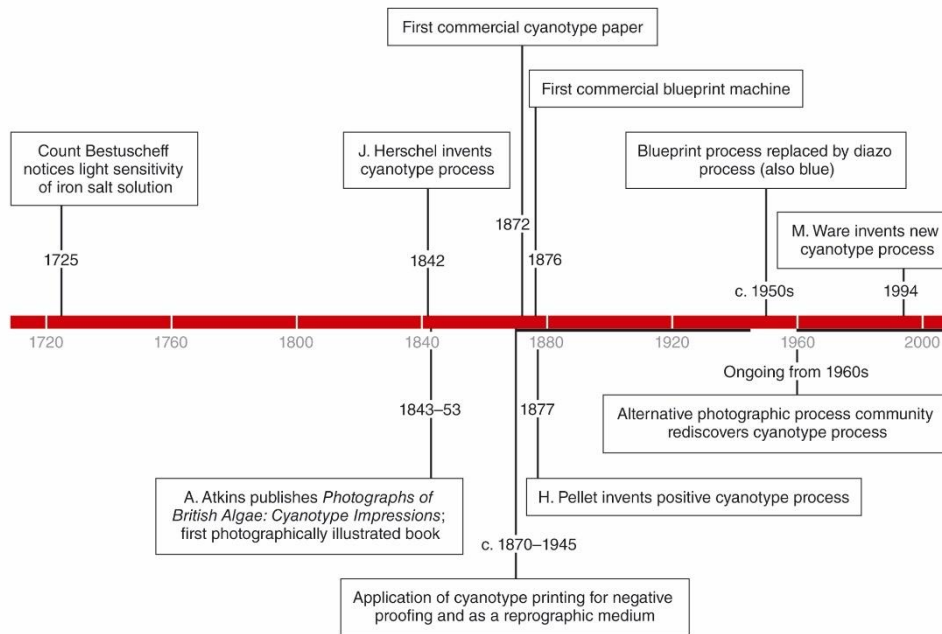


Figura 1. Línea de tiempo del proceso de la cianotipia. Recuperada de *Cyanotype. The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes* (2013). Los Angeles: The Getty Conservation Institute, p. 6.

Dejando a un lado las aplicaciones reproductoras, aparentemente extintas, existen evidencias de que en los últimos años han emergido numerosas iniciativas didácticas y terapéuticas. La sencillez del proceso favorece esta situación, pero no la explica por sí sola; en este momento, en el que lo normal es consumir imágenes casi exclusivamente a través de una pantalla, la posibilidad de realizar esta clase de fotografías parece resultar una oportunidad estimulante de volver a conectar con el mundo físico. Pero existen más motivos que hacen de la cianotipia una óptima elección para la realización de talleres didácticos, según la profesora Carmen Moreno Sáez (2002: 127):

- Dentro de las emulsiones indicadas es una de las menos tóxicas.
- Es de fácil uso en el aula.
- Se puede utilizar sobre cualquier soporte.
- La fuente luminosa para la obtención de los positivos es los rayos UVA (sol o lámpara artificial)
- Para su manipulación no se necesita “cuarto oscuro”.
- El revelador que se utiliza es el agua corriente.
- No es necesaria la utilización de fijador.
- El proceso completo de positivado es relativamente corto.
- Es fácilmente combinable con los sistemas tradicionales de dibujo, pintura, etc.
- La emulsión es la más barata de todos los procesos fotográficos.
- Proporciona imágenes bastante permanentes.

Por todos estos motivos, y por ser aptos para un rango de edades muy amplio, los talleres didácticos con cianotipia se han multiplicado en los últimos años y estos se han organizado en Museos como el IVAM (Valencia, 2017), en Universidades (Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Murcia -2018-, dentro del proyecto de innovación docente *Prácticas de innovación docente para el aprendizaje creativo de la teoría e historia de los medios audiovisuales*), en instituciones como el Real Jardín Botánico (Madrid, 2016) o en festivales como *Luz y Vanguardias* (Salamanca, 2019), en el cual la artista Vanessa Gallardo impartió un taller de cianotipia en la Fundación Venancio Blanco de la capital salmantina. Del mismo modo, estos talleres pueden ser planteados de manera interdisciplinar y servir a la divulgación científica, como en *¡Azul es el color! Taller de fotografía y La química de la fotografía: cianotipia*, actividades organizadas en la Biblioteca Nacional de España con motivo de la Semana de la Ciencia de Madrid 2017. Igualmente, también se pueden vincular estos talleres con la concienciación medioambiental, como en el caso de *Memoria del suelo*, impartido por el artista Alfredo Rodríguez en Matadero Madrid (2017). El taller se programó:

con el objetivo de experimentar con esta técnica artística, y establecer un registro o inventario del proceso de cultivo y del proyecto Memoria del Suelo, ya sea mediante el uso de las plantas germinadas, las semillas rescatadas o el suelo en si mismo. De esta forma, tomando el invernadero a modo de caja de luz y de lente se trabaja con la foto-impresión de la flora efímera y su huella o memoria (Matadero, 2017).

No obstante, esta conexión de la cianotipia con la naturaleza y con la divulgación científica data de 1843, año en el que Anna Atkins realizó su conocida obra *British Algae: Cyanotype Impressions*, que de manera unánime es considerada como una pieza referencial tanto en la ciencia como en la fotografía. Se trata de un catálogo de algas de la costa británica formado por una serie de cianotipos encuadernados y conseguidos mediante la superposición de las propias plantas sobre papeles emulsionados y expuestos a la luz solar. Esta obra pionera ha llegado a la categoría de mito, entre otras cosas por ser considerado el primer libro de fotografía de la historia. Cada 14 de octubre, desde 2013, se celebra el día mundial del fotolibro por el aniversario de la compra por el Museo Británico de un ejemplar de este libro ese día del año 1843. La influencia de Anna Atkins (hija del naturalista y secretario de la Royal Society de Londres John Georges Children y discípula de Herschel y Talbot [Sánchez Vigil, 2007: 48]) se evidenció rápidamente y pronto surgieron seguidoras como Bertha Evelyn Jaques, que también experimentó con el registro fotográfico de diversas plantas mediante cianotipos (Lápiz, 2010: 35). Atkins realizaría otros libros similares posteriormente, entre ellos *Cyanotypes of British and Foreign Ferns* (1853) y *Cyanotypes of British and Foreign Flowering Plants and Ferns* (1854), ambos con la colaboración de Anne Dixon (Lacoma, 2015). La vertiente documental de la fotografía al servicio de disciplinas como la biología o la etnografía en forma de estas azules imágenes también se puede rastrear en el trabajo de Thomas William Smillie, director de la sección de fotografía de las colecciones de la prestigiosa Smithsonian Institution norteamericana, que documentó muchas de sus colecciones (Kapsalis, 2014). También es conocido por ser mentor de la fotógrafa pionera Frances Benjamin Johnston (Marter, 2011: 655).

Uno de los potenciales más interesantes de la cianotipia, y quizá no suficientemente conocido, es su uso en la realización de talleres específicos para personas enfermas. Esta vertiente terapéutica se ha desarrollado especialmente con pacientes aquejados de la enfermedad de Alzheimer y otras demencias en fase leve o moderada y es importante por ser una intervención no farmacológica que puede mejorar la calidad de vida de los/as participantes. Si bien es sabido que los talleres artísticos en general son una herramienta eficaz para conseguir ciertos objetivos en contextos distintos, la cianotipia ofrece la posibilidad de obtención de resultados satisfactorios con mayor facilidad que con otros

procedimientos artísticos. Del *Informe de seguimiento de doce talleres de cianotipia* (realizados en otros tantos centros de distintos lugares de España) se desprende que esta herramienta es capaz de generar interés, implicación y participación en un alto grado y favorecer la socialización, el disfrute y la evocación de recuerdos por parte de los pacientes, con un escaso índice de rechazo entre los mismos (Ullán et al., 2015: 14-27). Esta variante concreta de la didáctica de las artes es abordada en varios artículos (Moreno & Gutiérrez, 2017; Moreno, 2017; Ullán et al., 2013) y Tesis Doctorales, como la de Lorena López Méndez, en la que se describe la propuesta concreta de aplicación práctica *Proceso Azul* (2015: 348-356), junto a otros talleres que también combinan terapia y arte contemporáneo mediante procedimientos analógicos, digitales o pictóricos.

### **3. La cianotipia en el arte contemporáneo internacional.**

La sencillez del proceso técnico del cianotipo, su potencial para la experimentación (facilidad para la combinación de negativos, dobles exposiciones, virados, etc.) y la singularidad de sus resultados han posibilitado que sea utilizado por numerosos artistas, especialmente desde la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, este hecho parece no haber trascendido excesivamente hasta hace poco tiempo, al menos en comparación con otros procedimientos capaces de reproducir imágenes de origen fotográfico como la serigrafía, un medio notablemente popular debido al eco producido por la obra de conocidos artistas como Andy Warhol o Robert Rauschenberg.

En el siglo XIX, además de las citadas Anna Atkins, Anne Dixon, Bertha Evelyn Jaques y de Thomas William Smillie, tenemos constancia de otros autores que se sirvieron de este medio en las primeras décadas de vida de la fotografía, como Arthur Wesley Dow, pintor, grabador y fotógrafo relacionado con el movimiento *Arts and Crafts* que fusionó elementos occidentales y asiáticos con un efecto marcadamente decorativo. Aunque su obra fotográfica sea la parte de su trabajo menos conocida, esta ya influyó en su momento en la corriente denominada *Photo-Secession*, que aglutinaba el trabajo de Edward Steichen o Alfred Stieglitz entre otros (Glueck, 2002). Durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras de la siguiente centuria autores como Henry Peter Bosse, Frederick Coulson, Edward Sheriff Curtis o Fred Holland Day se sirvieron en mayor o menor medida de la cianotipia, ya fuera con fines etnográficos o para la documentación de obras de ingeniería en algunos casos, aunque siempre con una innegable vertiente artística.

Resulta un tanto llamativo que los fotógrafos pictorialistas, tan interesados como estaban en los ahora llamados procesos fotográficos alternativos, no recurrieran a la cianotipia con frecuencia, decantándose en mayor medida por el bromóleo o la goma bicromatada, entre otros (aunque existen excepciones, como el citado Fred Holland Day, por ejemplo). Tal y como apunta Munárriz el color denotativo de los cianotipos lo es demasiado, es decir, el azul (aunque este puede ser virado mediante productos químicos) “condiciona fuertemente la apariencia de la imagen” (1999: 397), mientras que el pictorialismo buscaba enmascarar la imagen fotográfica con la apariencia de un dibujo o un grabado. Munárriz también recoge como la cianotipia era algo “mal visto en el medio, sólo válido para aprendices, o para pruebas rápidas” (1999: 397), un prejuicio ya superado en el presente. Del mismo modo, durante la primera mitad del siglo XX, en la época de las primeras vanguardias, la estética fotográfica imperante parecía dirigirse hacia recursos como el fotomontaje o el fotograma, quedando la cianotipia relegada principalmente a los usos arquitectónicos e industriales anteriormente mencionados, estando generalizados estos desde finales del siglo XIX (Castillo, 2016: 24).

A partir del final de la II Guerra Mundial es cuando se puede apreciar un mayor uso de la cianotipia como recurso artístico, pasado ya un siglo de su descubrimiento. Uno de los primeros en servirse de ella en esta época fue Robert Rauschenberg, quien realizó una serie de cianotipos en 1950, un conjunto escaso, pero de cierta relevancia en el contexto

de su obra. La importancia de estas piezas reside en que son obras de transición; entre sus pinturas monocromáticas influenciadas por Burri, Fontana y la vanguardia italiana del momento (Rose, 2006: 23) y sus pinturas combinadas de la década de los cincuenta. Esto quiere decir que la cianotipia sirvió de puente entre su etapa puramente abstracta y la figuración posterior (con la inclusión de objetos reales y de imágenes extraídas de los *mass media*), gracias a su carácter fotográfico y porque la cianotipia le permite comenzar a incluir referencias directas a la vida, que él empezaba entonces a enlazar con el arte. Rauschenberg trabajó en sus cianotipos entre su salida del conocido Black Mountain College (1949) y su primera exposición individual en Nueva York (Galería Betty Parsons, 1951), en la época de su boda con Susan Weil (1950) –quien le ayudó a elaborarlos y quien le sugirió que estudiara en el Black Mountain College–. De hecho, fueron las primeras obras que mostró públicamente en esta ciudad; en unos escaparates que decoró para el diseñador Eugene Moore y en la exposición colectiva *Abstracción en fotografía*, que tuvo lugar en el Museum of Modern Art en la primavera de 1951 (Kotz, 1990: 69). Los cianotipos de Rauschenberg, que en su mayoría eran impresiones de siluetas de amigos del artista sobre grandes papeles emulsionados, guardan una relación estética evidente con las *Antropometrías* de Yves Klein (Weitmeier, 2001: 58), aunque, en realidad, son procesos y obras bastante diferentes<sup>5</sup>.

Poco después, en la década de 1960, se produce un florecimiento de la cianotipia como recurso artístico serio, una circunstancia confirmada por Stulik y Kaplan (2013: 6). En ese momento algunos artistas que podríamos denominar neopictorialistas comenzaron a recuperar procesos fotográficos inventados en el siglo XIX y por entonces prácticamente desaparecidos. Artistas como Robert W. Fichter, Bea Nettles, Betty Hahn o Joan Lyons, entre otros, “emplearon algunos de los antiguos procesos fotográficos (cianotipia, Van Dyke y goma bicromatada) para expresar mensajes contemporáneos. Estas técnicas imprimen a la obra una nostalgia deliberada, a la vez que denotan la mano del autor” (Johnson, Rice & Williams, 2010: 686-690).

A partir de entonces se produce en distintos momentos y lugares un auge de los procesos fotográficos alternativos, según Cristina Zelich uno de ellos fue a finales de los años setenta en Estados Unidos, especialmente en el Visual Studies Workshop de Rochester, el Rochester Institute of Technology y la Universidad de Albuquerque (1995: 9). Jaime Munárriz, por su parte, sitúa otro momento álgido a finales de los ochenta y destaca el taller de Luis Nadeau en Canadá, la publicación del libro *New Dimensions in Photo Imaging* de Laura Blacklow (1989) y la inclusión de estos procesos fotográficos en espacios educativos reglados como la Facultad de Bellas Artes de Madrid (1999: 461-465).

No obstante, es en los últimos años, en pleno siglo XXI, cuando la cianotipia parece estar más presente que nunca en la obra de los/as artistas y es ahora cuando se está recuperando el trabajo de autores/as que han utilizado procesos fotográficos alternativos a lo largo de la historia, aunque se siga asociando con el pasado. Este espíritu de recuperación ha llegado también al ámbito museístico, una situación constatable gracias a exposiciones como *Abstract Lens* en el MoMA de Nueva York (2019-2020), una muestra que rescata experimentaciones fotográficas del periodo 1940-1970 (entre ellas un cianotipo realizado de forma conjunta entre Robert Rauschenberg y Susan Weil en 1950 y perteneciente a la colección del museo), *The Memory of the Future. Photographic Dialogues between Past, Present and Future* en el Musée de l'Elysée de Lausana (2016), en la que los cianotipos del siglo XIX de Paul Vionnet y la insoslayable Anna Atkins conversan con los de Christian Marclay, Nancy Wilson-Pajic y John Dugdale o *Cyanotypes: Photography's Blue Period* en el Worcester Art Museum de Massachussets (2016). Este último proyecto también

---

<sup>5</sup> La monografía de Yves Klein aquí citada, publicada por Taschen, contiene un dato incorrecto; se reproduce un cianotipo de Robert Rauschenberg y se indica que es el único que se conserva del artista, cuando, al menos, se conservan otros dos; concretamente en el Milwaukee Art Museum (<http://collection.mam.org/details.php?id=10032> [recuperado el 7 diciembre de 2020]) y en el MoMA de Nueva York (<https://www.moma.org/collection/works/51779> [recuperado el 7 de diciembre de 2020]).

trataba de tender puentes entre el presente y el pasado mostrando piezas del siglo XIX junto a la de artistas en activo como Meghann Riepenhoff, Hugh Scott-Douglas, Annie Lopez, Marco Breuer y Christian Marclay. Otra iniciativa que trazó relaciones entre el pasado y el presente fueron las exposiciones *Blue Prints: The Pioneering Photographs of Anna Atkins* y *Anna Atkins Refracted: Contemporary Works* (2019) en la biblioteca pública de Nueva York. La primera muestra se centró en el trabajo pionero de Atkins, mostrando algunos de sus libros originales (en solitario y con Anne Dixon) junto a cartas y documentos de William Henry Fox Talbot, Sir John Herschel, Bertha Jacques o Man Ray entre otros/as (Knoblauch, 2018a), mientras que la segunda recopila la obra de 19 artistas contemporáneos influenciados de alguna manera por el trabajo de Atkins. La exposición estuvo formada por obras de video y diferentes técnicas fotográficas, entre las que destacamos las cianotipias de Roy Arden, Meghann Riepenhoff, Ulf Saupe, Mike Ware y Ellen Ziegler (Knoblauch, 2018b).

Christian Marclay es probablemente uno de los creadores actuales más relevantes de entre los que tienen a la cianotipia como una de sus técnicas predilectas. El artista suizo-americano es conocido especialmente por explorar con fruición las relaciones entre música y artes visuales mediante la apropiación, el collage y el sampleado. Nos gustaría destacar aquí sus conocidos cianotipos que registran la huella tanto de la carcasa como de la cinta magnética de casetes esparcidos por encima de la superficie fotosensible. Resulta interesante porque plantea un diálogo entre dos medios teóricamente obsoletos (titulando alguna de sus obras como *Memento (La supervivencia del más apto)*). Debido a ello su trabajo se ha relacionado conceptualmente con la arqueología de los medios y estéticamente con las algas de la pionera Anna Atkins (Elcott, 2011: I-II). Pero no terminan aquí las relaciones; ya que algunas de estas obras llevan por título el nombre del grupo cuya música está contenida en dicho soporte (desde artistas *mainstream* como Britney Spears o Guns N' Roses hasta influyentes bandas de culto como Hüsker Dü o Sonic Youth), otras, en cambio, se titulan *Automatic Drawing*, en una doble referencia: a los dibujos automáticos del surrealismo y a los *photogenic drawings* de Talbot.

Otra importante artista que ha recurrido a la cianotipia en varios momentos es Susan Weil, ya citada aquí por haber sido esposa de Rauschenberg durante un breve periodo de tiempo, momento en el que ambos comenzaron a experimentar con cianotipos. Esta circunstancia personal ha hecho que Weil sea frecuentemente mencionada pero quizá no se ha profundizado demasiado en su carrera artística. Podría decirse que le ha ocurrido algo similar que a Lee Krasner, cuyo trabajo quedó un tanto ensombrecido por la figura de su marido, Jackson Pollock. El polifacético trabajo de Susan Weil se mueve entre la pintura, la escultura, la fotografía y los libros de artista, recurriendo a la cianotipia en varios momentos de su extensa trayectoria, desde 1950 hasta el siglo XXI, destacando una serie realizada en colaboración con el fotógrafo José A. Betancourt entre 2009 y 2012.

Otras de las propuestas más interesantes de las que se han realizado en los últimos años son *A Partial Disassembling of an Invention without a Future: Helter-Skelter and Random Notes in which the Pulleys and Cogwheels Are Lying around at Random All over the Workbench* de Walead Beshty y la serie *Botanical beasts* de Tasha Lewis. Beshty tituló así su exposición en el Centro de Arte Barbican (Londres, 2014), en la que cubrió una pared de 90 metros (el espacio conocido como *Curve Gallery*) con 12.000 fotogramas realizados con cianotipia. El proyecto está planteado como una particular narración de un año de vida del autor, ya que esta ingente cantidad de imágenes forma un archivo tanto de los residuos generados por el propio artista durante este tiempo (hojas de periódico, cajas de cartón, entradas de conciertos, etc., utilizadas como soportes para la emulsión) como de algunos de sus instrumentos de trabajo (una grapadora, una pistola para aplicar silicona, un martillo etc., usados como matrices para los fotogramas). Resulta interesante apreciar en esta obra como el tono azul característico de la cianotipia adquiere aquí innumerables matices al mezclarse con el color de los diferentes soportes utilizados por Walead Beshty. La joven artista Tasha Lewis, en sus *Bestias botánicas* (Fig.2), condensa referencias al mundo



vegetal (mediante la impresión directa de plantas), animal (al realizar esculturas que simulan cabezas de animales disecadas) y a la luz (utilizando materiales luminiscentes), un elemento íntimamente relacionado con la cianotipia.



Figura 2. Tasha Lewis, *Botanical beasts*, hilo luminiscente y cianotipia sobre tela, 2016-2020.  
Recuperada de <https://www.tashalewis.info/BotanicalWork.html>

En este renacer de la cianotipia ha tenido mucho que ver internet y las nuevas tecnologías, ya que han posibilitado la creación de espacios virtuales específicos y su diseminación a través de redes sociales y otros canales de difusión como *You Tube*. La

fotógrafa sueca Malin Fabbri es la editora de *Alternative Photography*, el sitio Web que aglutina el trabajo de autores/as con interés en los procesos fotográficos alternativos. Fabbri trabaja habitualmente con estos procesos y es también autora de libros como *Blueprint to cyanotypes* (2006), *Anthotypes. Explore the darkroom in your garden and make photographs using plants* (2012) y *From pinhole to print. Inspiration, instructions and insights in less than an hour*, publicado en 2009 junto a Gary Fabbri y Peter Wiklund. Al igual que Fabbri, otros/as autores/as también han compaginado la práctica artística con procesos fotográficos alternativos con otras actividades relacionadas, como la publicación de libros o la puesta en circulación de materiales relacionados con este ámbito. Este es el caso de Christopher James, quien ha escrito *The Book of Alternative Photographic Processes* (2002) o Mike Ware, autor de libros como *Cyanotype: the history, science and art of photographic printing in Prussian blue* (1999) o *Cyanomicon*, en el que se recoge una nueva fórmula para realizar cianotipias inventada por el propio Ware en 1995 (2014: 160-172). Esta nueva fórmula proporciona tiempos de exposición más cortos, la emulsión tarda más tiempo en corromperse, aunque es más tóxica.

Pero la lista de artistas de distintas generaciones que utilizan o han utilizado recientemente este centenario proceso en el ámbito internacional es muy larga: Jaime Aelavanthara, Emma Powell, Michael Sharp, Lynnette Miller, Jan Van Leeuwen, Dennis Da Silva, Barbara Kasten, Paul Von Borax, Hans Van Erp, Mark Sink, Ryan McGinness, Annie Hogan, Jan S. Hansen, Barbara Ciurej & Lindsay Lochman, Danielle Rante, Catherine Jansen, Allan Jenkins, Robert A. Schaefer Jr., Robin Hill, Dustin Fosnot, Hannah Lamb, Alison Rossiter, Kate Cordsen, Risa Horowitz, Timothy McDowell, Sheila Pepe, Jack R. Rupert, Mary K. Shisler, Mcdermott & Mcgough, Frank McAdam, John Metoyer, Jane Alden Stevens, Anita Chernewski, John Wood, Elizabeth Graves, Madison Trotman, Sarah Van Keuren, Elisabeth Scheder-Bieschin, Fabiola Menchelli, Alexis Bernstein o el colectivo Glithero (Tim Simpson y Sarah van Gameren) entre otros/as.

#### **4. La cianotipia en el arte contemporáneo español.**

En el contexto del arte actual español, al igual que en otros países, es posible comprobar cómo muchos de los procesos fotográficos ideados en el siglo XIX presentan un vigor considerable, especialmente si se tiene en cuenta que a ojos de un alto porcentaje de la población estos sencillamente habían desaparecido hace décadas. Esta percepción, aunque ampliamente extendida, es errónea, tal y como se está pudiendo comprobar. Las razones de esta miopía generalizada son varias, principalmente la marginalidad de este tipo de prácticas (normalmente limitadas al ámbito artístico, ya de por sí minoritario), alejadas de los usos fotográficos sociales más comunes, tales como fotografía de viajes o de eventos sociales.

Uno de los autores más empecinados en salirse de los caminos más trillados, en lo que a usos normativos de la imagen fotográfica se refiere, es Jordi Guillumet, artista en activo (tanto de manera individual como formando colectivo con Mònica Roselló desde 1995) y profesor de fotografía en la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona desde 1982. Guillumet ha recurrido a innumerables procedimientos de distintas épocas a lo largo de su trayectoria, desde la goma bicromatada hasta dispositivos fosforescentes pasando por la cianotipia, concretamente en obras como *Imburg 2* (colección de la Fundació Vila Casas), un cianotipo de 2006 cuya estética futurista simula un *skyline* plagado de rascacielos pero que en realidad son varias tomas superpuestas de un conjunto de libros vistos de perfil.

La elección de estos caminos fotográficos menos transitados parece llevar implícita la querencia por la exploración de muchas de sus variantes. Carlos Barrantes declara que si bien ya trabajaba en el ámbito de la fotografía (como asistente de autores como Javier Vallhonrat) cuando vio un cianotipo en el laboratorio de Valentín Vallhonrat “fue el inicio



de una pasión” (Besson, s. f.). Desde entonces se ha dedicado a la investigación de procesos fotográficos históricos como el papel salado, la goma bicromatada, la cianotipia o la transferencia de color y se ha convertido en un prestigioso tirador, especializándose en el tiraje de platinotipia, papel al carbón y platinocromía, un procedimiento híbrido químico-digital en blanco y negro y en color (González, 2013: 70). Barrantes ha realizado impresiones de la obra de José Ortiz Echagüe, autor del cual se proclama deudor Manuel Brazuelo quien, al igual que Barrantes, se ha especializado en procesos clásicos como la goma bicromatada y la cianotipia, entre otros, así como distintos virados.



Figura 3. Mónica Gener, *Derivas de la memoria*, objetos y cianotipia sobre papel, 2017 (cortesía de la artista).

En cambio, lo artístico y lo documental se unen, a través de lo fotográfico, en el trabajo de Cristina Candel, que presentó su serie *Africa in Blue* en *Fotonoviembre 2013*, la XII Bienal de Fotografía de Tenerife. Se trata de un conjunto de imágenes tomadas en Camerún, Namibia, Zimbabwe, Zambia y Botswana durante 5 años y convertidas a cianotipias en 2012 (Candel, 2013: 176). Si en *Africa in Blue* vemos evidentes lazos con lo que Anna María Guasch ha denominado como “giro documental” del arte actual, el proyecto *Derivas de la memoria* (Fig.3) de Mónica Gener creemos que es un exponente del “giro de la memoria y de la historia”, otro de los fructíferos caminos del arte del presente en el que “domina una cierta obsesión por el pasado a través de la excavación, de la nostalgia y, en la mayoría de los casos, de la reactivación de obras anteriores” (Guasch, 2016: 301). El proyecto parte de una serie de fotografías realizadas a comienzos del siglo XX por Vicente Climent y Navarro en su entorno familiar y el descubrimiento de una serie de negativos sobre placas de vidrio fue el desencadenante que llevó a Gener a emprender la recuperación (y “reactivación”) de este legado oculto, según la propia artista: “es mucho

lo que sucede y muy poco lo que trasciende, y solo permanece si quedan muestras físicas que alguien decida que merece la pena conservar” (Gener, 2017: 16). *Derivas de la memoria* tomó forma a través de cianotipos obtenidos de los vetustos negativos de cristal junto a otras obras, objetos y documentos, un conjunto expuesto en la Sala *El Brocense* de la Diputación de Cáceres del 15 de septiembre al 14 de octubre de 2017.

Los fotolibros seminales de Anna Atkins abrieron múltiples caminos, uno de ellos es la relación entre la cianotipia y los libros de artista, una simbiosis explorada por artistas como Rosell Meseguer, Javier Riera, la profesora de la UPV Amparo Berenguer o el botánico español de origen alemán Gerardo Stübing. Rosell Meseguer es una artista polivalente cuya obra pivota sobre la imagen fotográfica (con tendencia hacia la instalación), interés por el concepto de archivo y querencia por los libros de artista, utilizando tanto procedimientos fotográficos antiguos como imágenes digitales para construir su discurso: “investigo los materiales y las herramientas hasta llegar a aquellos que más se aproximen al concepto que quiero desarrollar. He trabajado con procesos alternativos fotográficos como la cianotipia o la kallitipia donde también había un trabajo digital” (Chesterton, s. f.). La cianotipia, en concreto, se encuentra presente en sus fotodibujos del proyecto *Batería de Cenizas. Metáforas de la Defensa*, en el libro de grandes dimensiones (80 x 61 cm.) *Herbario de plantas industriales* del proyecto *Tránsitos. Del Mediterráneo al pacífico* y en uno de los cuatro libros de artista (titulados *Oro, Plata, Rojo y Bronce*) que forman parte de la serie *Roma versus Carthagonova*, en concreto en el *Libro Plata*, el cual condensa “la belleza, plasticidad y sutileza sobrecogedora de imágenes como resultado de las cianotipias de plantas mediterráneas, usadas en la época romana con fines medicinales” (Navarro, 2006: 7). Rosell Meseguer también es autora del libro *Luna Cornata. Recetario analógico-digital de los procesos fotosensibles y sus combinaciones pictóricas. XIX-XXI* (2008).

Javier Riera, en cambio, es un artista interesado principalmente en la geometría, el paisaje y la luz. Riera ha abordado esa triada de intereses desde el ámbito pictórico hasta 2008, año en el que realiza la exposición individual *Noche Áurea* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Es en dicha muestra en la que comienza a trabajar con fotografía, un medio que vertebra su obra desde entonces, un trabajo con el que registra las proyecciones geométricas que realiza directamente sobre el paisaje natural y que presenta mediante imágenes fijas sin retoque digital, ya que, tal y como ha declarado “Manipular una imagen es algo lejano a mis planteamientos, es otro tipo de proceso” (Achiaga, 2014). Esa búsqueda de otros procesos le ha llevado a elaborar libros de grandes dimensiones exclusivamente compuestos por cianotipias y a aplicar la emulsión de sales férricas sobre materiales como el pladur. Esta clase de obras pudieron verse, por ejemplo, en sus exposiciones *Configuraciones y resonancias* y *Sincronicidad*, en la Galería Adora Calvo y en el Centro de Arte DA2, ambas en Salamanca en 2014. Tere Ormazabal, por su parte, también ha trabajado con el binomio paisaje-cianotipia, concretamente en la exposición *Zianotipoak/Cianotipias*, realizada en 2006 en la sala de exposiciones de la Universidad del País Vasco en Bilbao, consistente en un conjunto de obras basadas en imágenes de arquitectura e ingeniería industrial vizcaína, imágenes azules intervenidas con acuarela, reservas o frottage. Anteriormente, en 2003, había publicado algunas cianotipias cargadas de “tensa melancolía” (Bilbao Fullaondo, 2003) en la revista de cuidado diseño *Gran Bilbao*.

La memoria es otro de los temas que más se ha trabajado desde el medio fotográfico, de hecho, la relación entre memoria y fotografía es algo sobre lo que se viene debatiendo desde el siglo XIX. Este aspecto es abordado por Carlos Sebastián en su serie *Building the Endearment* (Construyendo el cariño), en la que mediante la reutilización de materiales usados por su familia en el pasado (como sábanas o marcos) y fotografías familiares (positivadas mediante el proceso de la cianotipia e intervenidas, en ocasiones, con carboncillo, lejía o pintura) nos habla, entre otras cosas, de los momentos de soledad de una infancia solitaria como hijo único. Lluís Estopiñan también ha reflexionado sobre

la memoria a través de proyectos como *Disclosed\_Memory* (Fig.4), formado por fotografías antiguas del archivo del autor positivadas mediante cianotipia en el reverso de cajas de medicamentos (algunos para el Alzheimer como Aricept y Donepezilo Teva). Para el artista:

El sol es el hilo conductor que une pasado y presente en el acto de rescatar y sacar a la luz esa memoria oculta expresada en una caja abierta. Me fascina el concepto de imagen latente en fotografía analógica, y el hecho de que la imagen del negativo antiguo que tengo en mis manos fue creada por el mismo sol que está resucitando, muchos años después, esa misma imagen. Ese negativo que estoy usando tiene, además, al contrario de una fotografía en papel, la particularidad de haber “estado ahí”, frente a la persona fotografiada y que alteró químicamente su composición para crear la imagen. Esto tiene para mí algo del momento vivido, una vibración emocional que transmite más allá de la pura imagen (Estopiñan, 2020).

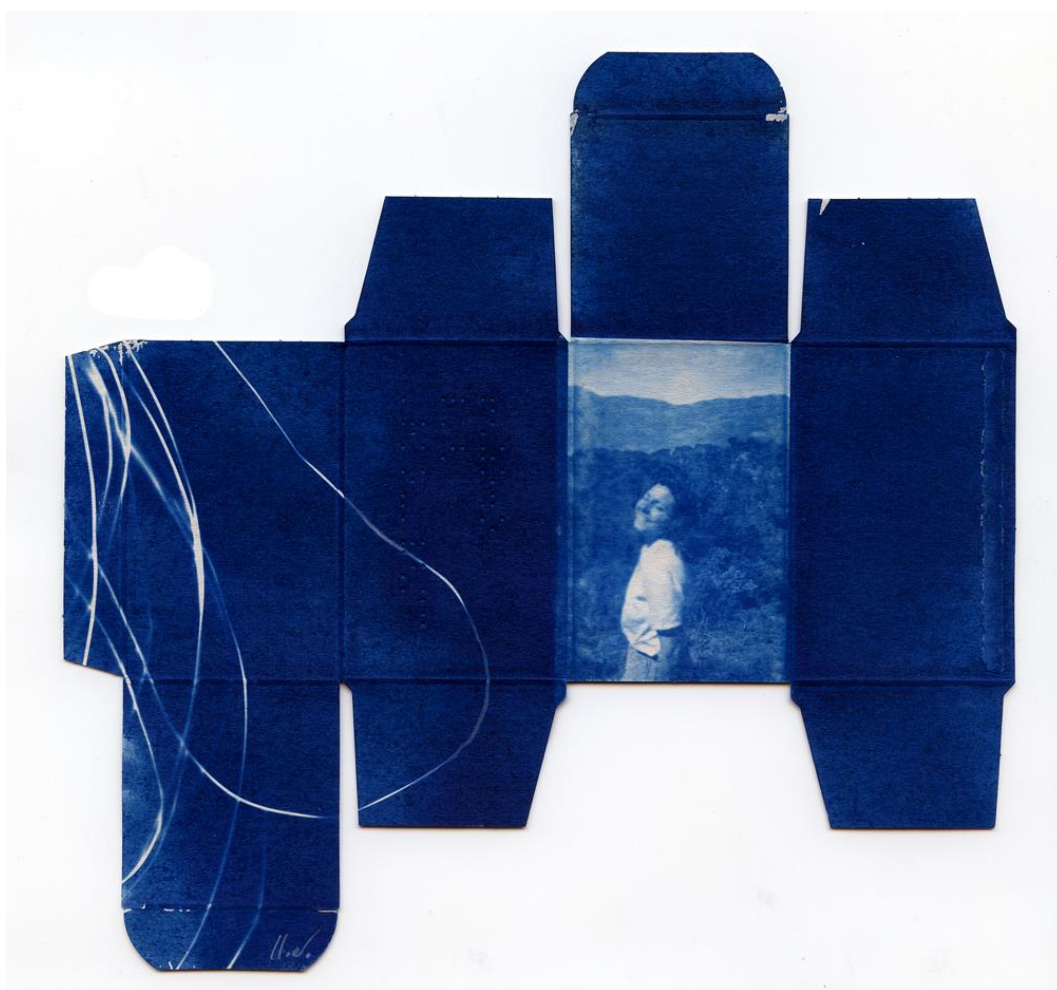


Figura 4. Lluís Estopiñan, *Disclosed\_Memory 06*, cianotipia sobre caja de medicamento, 2016 (cortesía del artista).

Esta pléthora de artistas se completa con nombres como Javier De Reparaz, Pilar Beltrán, Juanma Pérez o Alfredo Rodríguez, el cual relata que, antes de empezar a trabajar con procesos como la holografía, la cianotipia fue el comienzo de sus experimentaciones fotográficas (Rivera, 2016), unos trabajos que pudieron verse en las exposiciones

*Solve/Coagula* (2013) y *¿No perderse jamás?* (2009), ambas en la Galería Espacio Valverde de Madrid.

#### 4.1. Artistas emergentes

Esta escurridiza etiqueta abarca aquí a un grupo de autores y autoras nacidos a partir de 1980, es decir, que llegaron a la mayoría de edad a finales de los 90 o después, cuando la tecnología digital estaba prácticamente implantada en todos los ámbitos cotidianos. Para algunas fuentes (al igual que para Alfredo Rodríguez) la cianotipia, por su sencillez técnica, puede ser la puerta de entrada a la fotografía química en general (Warner Marien, 2012: 31), aunque también es un medio que puede ser un mensaje en sí mismo: “Utilizando la cianotipia, una técnica analógica de los comienzos de la fotografía, se enfatiza el proceso de legitimación de la transferencia de la fotografía como vera icon, reliquia de lo real” (Moya, s. f.). Son palabras de la artista Coco Moya refiriéndose a un conjunto de cianotipias sobre mármol bajo el título *Vera Icon non manufactum* -verdadera imagen, no fabricada- (Fig.5).



Figura 5. Coco Moya, *Vera Icon non manufactum*, cianotipia sobre mármol, 2017 (cortesía de la artista).

Se trata de una serie que forma parte del proyecto multidisciplinar *Sociedad secreta de la Ciudad de las Damas*, el cual, tomando como punto de partida el libro *La ciudad de las damas* de Cristine de Pizan (1405), elabora un relato ficticio sobre una hipotética sociedad secreta que traza una genealogía de las mujeres borradas de la historia del arte.

Coco Moya, reflexionando sobre las ideas del libro *Fotografía y espíritu* (John Harvey, 2007) en relación a su trabajo, apunta que el título de la obra:

describe el paso de la imagen de Cristo a la Sábana santa sin intervención humana, y nos recuerda que la fotografía implica siempre dos discursos contrarios: por un lado la credibilidad que suscita como rastro de la realidad, y por otro el proceso mágico que ocurre dentro de la cámara, mecánico e inaccesible (s. f.).

La importancia del medio también se puede apreciar en la obra de Javier Arbizu, un artista interesado en “la maleabilidad y los procesos de transformación de las imágenes” (Díaz-Guardiola, 2015), unos intereses que ha abordado de forma multidisciplinar (pintura, escultura, instalación). Dentro de su polifacético trabajo podemos encontrar cianotipias o película de 16mm, una “estrategia” en la que, en palabras de Javier Díaz-Guardiola (2015), “El empleo de tecnologías obsoletas ayudan mejor a comprender la distancia entre la imagen y su significado”.

Ya hemos hablado de la relación de la cianotipia y los libros de artista, y volvemos a hacerlo para reseñar el fotolibro *Reserva* (Fig.6) de Elena Zabalza Blanco, un proyecto que muestra la nueva flora de Lanzarote, la basura como la nueva especie invasora que desgraciadamente ha venido para quedarse. El libro, además de ser una cita al trabajo de Anna Atkins, también es, como podemos leer en el prólogo:

Una crítica directa a la visión típica y falseada del paraíso, un buen ejercicio para alejarse de las rutas impuestas por los mapas y guías turísticos. Una invitación a realizar una deriva y comprobar el impacto de la sobreexplotación hotelera, la especulación inmobiliaria, la dejadez de algunos ciudadanos y los restos de las visitas fugaces; viajes de usar y tirar (G. Moreno, 2018: 9).

El libro, del que tan solo se editaron 28 copias, consta de 28 imágenes que llevan aparejadas las coordenadas del lugar en el que se tomó cada imagen para poder “alejarse de las rutas impuestas por los mapas y guías turísticos” y poder comprobar el estado actual de aquellos parajes. Además, cada una de las 28 cianotipias originales se han incluido en uno de los 28 ejemplares publicados.

Las referencias al pasado del propio medio es una de las constantes que se repiten en la obra de distintos/as artistas, lo acabamos de comprobar con Atkins y el fotolibro, y se puede ver también en las cianotipias del artista valenciano Keke Vilabelda, concretamente las pertenecientes a la serie *Hueso y hormigón* (basada en imágenes de edificios abandonados en mitad de su construcción), que nos remiten, por un lado, a la historia de la cianotipia y su uso como sistema de copia de planos arquitectónicos y, por otro, a nuestro pasado reciente de crisis económica, la cual ha dejado un rastro de innumerables esqueletos de arquitecturas vacías por toda la geografía.

El trabajo de Laura Salguero, de forma muy distinta, también nos retrotrae a épocas pretéritas. Concretamente a los inicios de la fotografía, por su utilización de procesos como la cianotipia o el papel salado, e incluso más atrás, por la estética de sus trabajos, que nos recuerdan a bestiarios medievales y a los gabinetes de curiosidades que abundaron entre los siglos XVI y XVIII. Esto es debido a que la artista, en obras como las cianotipias de su serie *Rara Avis*, representa criaturas inventadas y animales fantásticos. La relación entre la obra de Salguero y el mundo de la biología se refuerza con colaboraciones con Museos de Ciencias Naturales, como *Infiltrados*, una extensión de la exposición *Exceptiología* (Galería La Gran, Valladolid, 2017) en la colección de Ciencias Naturales del Museo de la Universidad de Valladolid o su exposición *Rara Avis* en el Centro Leonés de Arte (León, 2016), en la que su trabajo se combina con algunas piezas procedentes del Museo de Ciencias Naturales Padre Arintero de los Padres Dominicos (Valverde de la Virgen, León).



Otros/as autores/as emergentes que han utilizado cianotipia son la artista española residente en Reino Unido Almudena Romero o los colectivos Algas en la sopa (Natalia Romay y Eva Herrero) y BluePrint (Javier Calvo y Lurdes Barrios).



Figura 6. Elena Zabalza Blanco, *Reserva*, 2018, fotolibro (cortesía de la artista).

## 5. Conclusiones

La cianotipia, uno de los primeros procesos fotográficos descubiertos, es un recurso artístico con una historia llena de altibajos; de ser considerada una técnica para pruebas y aprendices ha pasado a ser un medio con mensaje, de ser ampliamente utilizada para copiar planos y documentos ahora se ha convertido en un recurso muy útil para talleres artísticos de todo tipo. Inmediatamente después de ser descubierta fue el medio para el primer fotolibro de la historia y, tras más de un siglo y caer en el olvido en algunos momentos, en la actualidad se presenta como un recurso artístico de pleno derecho.

Esta situación se produce contra pronóstico, debido a la rápida expansión de la fotografía digital, que, por un momento, parecía que iba a sustituir a todos los sistemas anteriores. Sin embargo, actualmente este y otros procesos fotográficos antiguos siguen vivos en el trabajo de algunos/as artistas, interesados/as en otras formas de creación de imágenes. Del mismo modo, otra de las claves de la supervivencia de la cianotipia es lo que Roger Child Bayley proclamó con desdén: “que sobrevive, como dicen los darwinistas de algunas de las formas de vida inferiores, debido a la extrema sencillez de su estructura”<sup>6</sup> (1906: 396).

Los medios digitales, como hemos podido comprobar, han tenido un efecto incluso favorecedor de esta nueva vida de la cianotipia, permitiendo la creación de comunidades y espacios virtuales dedicados a difundir obras y publicaciones relacionadas con los llamados procesos fotográficos alternativos. En este sentido, podríamos afirmar que cuanto más se tienda hacia la virtualización de todos los ámbitos es más probable que surjan corrientes de recuperación de lo manual, lo objetual y lo tradicional, como consecuencia de un efecto rebote. Esta coexistencia ejemplifica la suma de recursos (antiguos y nuevos) en contra de la idea, por desgracia tan extendida, de la sustitución de unos por otros. De hecho, en las últimas décadas ha quedado patente la coexistencia de numerosas corrientes y tendencias artísticas que parecen solaparse y entrelazarse en la realidad diaria del ámbito de la creación, algo poco probable en otros ambientes. Incluso se da una mezcla de procesos químicos y digitales en el trabajo de algunos artistas como Carlos Barrantes o Rosell Meseguer.

En España, de la misma forma que en otros países de su entorno, podemos encontrar un número significativo de artistas que han añadido la cianotipia a una, por lo general, amplia nómina de procedimientos usados en su trabajo. Además, dentro de este conjunto podemos encontrar artistas de diferentes generaciones, desde creadores/as que se encuentran en la madurez de su carrera hasta autores/as emergentes que han crecido escuchando que la imagen digital iba a matar a la fotografía química.

Por último, queremos apuntar que repasar la historia de la cianotipia también nos sirve para comprobar el importante papel que han tenido las mujeres en el desarrollo de este medio, desde la pionera Anna Atkins hasta artistas actuales como Meghann Riepenhoff, pasando por la no suficientemente valorada Susan Weil.

## Referencias

- Achiaga, P. (2014, 26 de abril). Javier Riera. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Javier-Riera>
- Besson, F. (s. f.). Hacer tirajes en el siglo XXI, una entrevista a Carlos Barrantes de François Besson. *Galerie-photo*. Recuperado de <http://www.galerie-photo.com/carlos-barrantes-es.html>
- Bilbao Fullaondo, J. (2003, 14 de enero). Gran Bilbao. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2003/01/14/paisvasco/1042576811\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/01/14/paisvasco/1042576811_850215.html)

---

<sup>6</sup> Originalmente en inglés, traducción del autor.

- Candel, C. (2013). Cristina Candel. En varios autores, *Fotonoviembre 2013, XII Bienal de Fotografía de Tenerife* (pp. 176-177). Tenerife: TEA (Tenerife Espacio de las Artes).
- Castillo Martínez, A. (2016). Los catálogos industriales y constructivos: identificación de maquinaria y tipologías en el patrimonio industrial. En F. J. Sánchez (Coord.), *I Congreso Internacional de Patrimonio Industrial y de la Obra Pública: Nuevas estrategias en la gestión del Patrimonio Industrial* (pp. 23-34). Huelva: Fundación del Patrimonio Industrial de Andalucía-Universidad de Huelva.
- Chesterton, J. S. (s. f.). Fotografía: Rosell Meseguer. *Revista Sherezade*. Recuperado de <http://revista-sherezade.blogspot.com.es/2008/01/fotografia-rosell-meseguer.html>
- Child Bayley, R. (1906). *The Complete Photographer*. New York: McClure, Phillips & Co.
- Díaz-Guardiola, J. (2015). Javier Arbizu: «Creo en las subjetividades». *ABC*. Recuperado de <https://www.abc.es/cultura/cultural/20150602/abci-daran-hablar-javier-arbizu-201505291352.html>
- Di Castro, A. (2014). Fotografía/cianotipia. Historia de la cianotipia. *Andrea Di Castro*. Recuperado de [http://www.andreadicastro.com/academia/Fotografia/TAI/cianotipia\\_5.html](http://www.andreadicastro.com/academia/Fotografia/TAI/cianotipia_5.html)
- Elcott, N. (2011). Untimely detritus, Christian Marclay's cyanotypes. En David Louis Norr (ed.), *Cyanotypes* (pp. I-X). Zürich: JRP|Ringier.
- Estopiñan, L. (2020, 4 de diciembre). Entrevista del autor.
- Fabbri, M. & Fabbri, G. (2006). *Blueprint to cyanotypes. Exploring a historical alternative photographic process*. Stockholm: AlternativePhotography.com.
- Fuentes de Cía, A. M. & Robledano Arillo, J. (1999). La identificación y preservación de los materiales fotográficos. En Félix del Valle Gastaminza (coord.), *Manual de documentación fotográfica* (pp. 43-76). Madrid: Síntesis.
- Gallardo Escobar, J. A. (2013). Procesos fotográficos artesanales y libro de artista. *Tercio Creciente*, 4, 3-38.
- Gener, M. (2017). *Derivas de la Memoria*. Cáceres: Sala el Brocense-Diputación de Cáceres. Catálogo disponible en <https://issuu.com/monicagener/docs/catalogo>
- Glueck, G. (2002). Art in review; 'The Photographs of Arthur Wesley Dow'. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2002/11/15/arts/art-in-review-the-photographs-of-arthur-wesley-dow.html>
- G. Moreno, V. (2018). Prólogo. En Elena Zabalza Blanco, *Reserva* (pp. 8-9). Autoedición.
- González Martín, A. (2013). Carlos Barrantes. En Oliva María Rubio (Dir.), *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI* (p. 70). Madrid: La Fábrica.
- Guasch, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global. 1989-2015*. Madrid: Alianza Editorial.
- James, C. (2001). *The Book of Alternative Photographic Processes*. Albany (New York): Delmar.
- Johnson, W., Rice, M. & Williams, C. (2010). *Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*. Köln: Taschen.
- Kapsalis, E. (2014). The Life Work of Smillie. *Smithsonian Institution Archives*. Recuperado de <https://siarchives.si.edu/blog/life-work-smillie>
- Knoblauch, L. (2018a). Blue Prints: The Pioneering Photographs of Anna Atkins @New York Public Library. *Collector Daily*. Recuperado de <https://collectordaily.com/blue-prints-the-pioneering-photographs-of-anna-atkins-new-york-public-library/>
- Knoblauch, L. (2018b). Anna Atkins Refracted: Contemporary Works @New York Public Library. *Collector Daily*. Recuperado de <https://collectordaily.com/anna-atkins-refracted-contemporary-works-new-york-public-library/>
- Kotz, M. L. (1990). *Rauschenberg / Art and life*. New York: Harry N. Abrams.
- La ventana del arte (s. f.). Blue & White, del artista Reinaldo Thielemann. *La ventana del arte*. Recuperado de <https://www.laventanadelarte.es/exposiciones/mag-mustang->



[art-gallery/comunidad-valenciana/elche-elx/blue-and-white-del-artista-reinaldo-thielemann/6922](http://art-gallery/comunidad-valenciana/elche-elx/blue-and-white-del-artista-reinaldo-thielemann/6922)

- Lacoma Lanau, A. (2018, 18 de septiembre). Anna Atkins: la madre de la cianotipia. *Revela-T*. Recuperado de <https://blog.revela-t.cat/es/anna-atkins-la-madre-de-la-cianotipia/>
- Lápiz (2010). Un panorama de la fotografía antigua. *Lápiz, Revista Internacional de arte*, 259/260, 35.
- López Méndez, L. (2015). *Arte y salud: diseño e implementación de talleres y contenidos digitales de ámbito cultural para pacientes con Alzheimer y otras demencias*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- López Mondejar, P. (1999). *150 años de fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.
- Marter, J. (2011). *The Grove Encyclopedia of American Art Volumen I*. Oxford: University Press.
- Matadero Madrid (2017). Taller de cianotipia con Alfredo Rodríguez. *Matadero Madrid*. Recuperado de <http://www.mataderomadrid.org/ficha/6446/taller-de-cianotipia-con-alfredo-rodriguez.html>
- Meseguer, R. (2008). *Luna Cornata. Recetario analógico-digital de los procesos fotosensibles y sus combinaciones pictóricas. XIX-XXI*. Murcia: Consejería de Cultura de la Región de Murcia-Ediciones Tres Fronteras.
- Moreno Sáez, C. & Gutiérrez Párraga, T. (2017). La cianotipia como medio de formación e implementación de actividades artísticas para educadores que trabajan con enfermos de Alzheimer. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29 (Núm. Especial), 109-126. DOI: <https://doi.org/10.5209/ARIS.54743>
- Moreno Sáez, C. (2017). "Impresiones en azul". La cianotipia como agente catalizador de la mejora psicosocial y fomento de la comunicación de las personas con demencia temprana. *Comunitania: Revista Internacional de Trabajo Social y Ciencias Sociales*, 14, 27-45. DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/comunitania.14.2>
- Moreno Sáez, C. (2002). *Técnicas fotográficas alternativas-nuevas tecnologías y sus posibles aplicaciones pedagógicas*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Mrhar, P. (2014). *Cianotipia: Fotografía antigua y alternativa*. Scotts Valley (California): Createspace Independent Publishing Platform.
- Moya, C. (s. f.). Vera Icon non manufactum. *Cargo Collective*. Recuperado de <https://cargocollective.com/cocomoya/Vera-Icon-non-manufactum>
- Munárriz Ortiz, J. (1999). *La fotografía como objeto. La relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Navarro, W. (2006). Roma versus Carthagonova. Arqueología de la memoria. En Rosell Meseguer, *Roma versus Carthagonova* (pp. 6-8). Ávila: Obra Social Caja de Ávila.
- Revela-T (2017). Los Secretos de la Cianotipia. *Revela-T*. Recuperado de <http://revela-t.cat/2017/los-secretos-de-la-cianotipia/>
- Rivera, A. (2016, 28 de noviembre). El alquimista lúcido. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/ccaa/2016/11/28/madrid/1480353773\\_151142.html](https://elpais.com/ccaa/2016/11/28/madrid/1480353773_151142.html)
- Rose, B. (2006). Express: Rauschenberg a toda velocidad. En Robert Rauschenberg, *Rauschenberg Express* (pp. 10-65). Madrid: Museo Thyssen Bornemisza.
- Sánchez Vigil, J. M. (2007). *Del daguerrotipo a la Instamatic. Autores, tendencias, instituciones*. Gijón: Trea.
- Stulik, D. C. & Kaplan, A. (2013). *Cyanotype. The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Tió, S. (1990). Procesos fotográficos alternativos. En Joan Fontcuberta & Joan Costa, *Foto-diseño. Fotografismo y visualización programada* (pp. 150-157). Barcelona: CEAC.

- Ubieto, N. (2013). Jordi Guillumet. En Oliva María Rubio (Dir.), *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI* (p. 269). Madrid: La Fábrica.
- Ullán, A. M., Belver, M. H., Moreno, C., Gutiérrez, T., González E. & Tejedor, L. (2015). *Informe de seguimiento de doce talleres de cianotipia*. Madrid: CEAFA-IMSERSO.
- Ullán, A. M., Belver, M. H., Badía, M., Moreno, C., Garrido, E., Gómez-Isla, J., ... Tejedor, L. (2013). Contributions of an artistic educational program for older people with early dementia: An exploratory qualitative study. *Dementia*, 12 (4), 425-446. DOI: <https://doi.org/10.1177/1471301211430650>
- Ware, M. (2014). *Cyanomicon*. Autoedición. Recuperado de <https://www.mikeware.co.uk/mikeware/downloads.html>
- Warner Marien, M. (2012). *100 ideas que cambiaron la fotografía*. Barcelona: Blume.
- Weitemeier, H. (2001). *Klein*. Köln: Taschen.
- Zelich, C. (1995). *Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX*. Utrera (Sevilla): PhotoVision.

## ANEXO II



Manuel Hernández Belver, Director de la revista *Arte, Individuo y Sociedad*, (ISSN 1131-5598, ISSN-e 1988-2408) editada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, hace constar que:

D. JUAN GIL SEGOVIA es autor del artículo titulado "*La cianotipia como recurso en el arte contemporáneo: una luz azul que no se apaga*" que será publicado en esta revista.

*Arte, Individuo y Sociedad* es una revista de periodicidad trimestral, con revisión externa (sistema doble ciego), que se edita en doble formato (electrónico y papel) y se encuentra incluida en las siguientes Bases de Datos y Directorios: Arts & Humanities Citation Index, Directory of Open Access Journals (DOAJ), Francis, International Directory of Design, ISOC, SCOPUS, Ulrich's International Periodicals Directory, ERIH PLUS, de la European Science Foundation (ESF) y Ranking REDIB. La citada revista se encuentra en las Plataformas de Evaluación: Catálogo Latindex, DICE, IN-RECH, IN-RECS, MIAR Y RESH.

Índices de impacto: *SCImago (SJR)*, área Arts & Humanities, subárea Visual Arts & Performing Arts, 2019: 0.276. Cuartil 1; *IN-RECS (Educación)*, 2011: 0.163. Cuartil 2, posición 32 de 162 y *RESH*, 2005-2009: 0,12. Índice H10 de las Revistas Científicas Españolas en Google Scholar Metrics (2014/2018). Sello de Calidad de Revistas Científicas Españolas, de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), desde 2014, validado nuevamente en 2020, con número de certificado FECYT-121/2020.

Madrid, 14 de abril de 2021



Manuel Hernández Belver



## **ANEXO III**

ISSN electrónico: 2172-9077  
DOI: <https://doi.org/10.14201/fjc2019196986>

## EL FOTOLIBRO EN ESPAÑA EN LOS COMIENZOS DEL SIGLO XXI: DE LA AMENAZA DIGITAL A LA APRECIACIÓN GENERALIZADA

### *The Photobook in Spain at the Beginning of the 21st Century: From the Digital Threat to the Generalized Appreciation*

Mtr. Juan GIL SEGOVIA  
Profesor Asociado. Universidad Complutense de Madrid, España.  
E-mail: [jugil01@ucm.es](mailto:jugil01@ucm.es)  
 <https://orcid.org/0000-0002-1525-4463>

Fecha de recepción del artículo: 01/09/2019  
Fecha de aceptación definitiva: 23/10/2019

#### RESUMEN

La situación actual del fotolibro, tanto en España como en otros países, es de una asombrosa fortaleza. Esto es debido a que se ha podido constatar una expansión sin precedentes de este formato. Si bien es cierto que las publicaciones siempre han sido un apreciado vehículo para la puesta en circulación de fotografía, la tecnología digital pareció amenazar los soportes tradicionales, derivando la fotografía hacia formas virtuales de producción y difusión. Sin embargo, paradójicamente y tras unos años de cambios vertiginosos, el fotolibro o libro de fotografía es hoy un medio altamente apreciado. En el presente artículo se analiza la situación actual del fotolibro y se plantea la hipótesis de que su auge no es una moda, sino que es su consagración como obra definitiva.

**Palabras clave:** Fotolibro, fotografía, libro, digital, publicación, autoedición.

#### ABSTRACT

The current situation of the photobook, both in Spain and in other countries, is very strong. This is due to the fact that there has been an unprecedented expansion of this format. While it is true that publications have always been an appreciated vehicle for putting the photography into circulation, the digital technology seemed to threaten traditional media, deriving the photograph to virtual forms of production and dissemination. However, paradoxically and after a few years of vertiginous changes, the photobook or photography book is today a highly appreciated medium. In this article the current situation of the photobook is analyzed and the hypothesis is raised that its boom is not a fad, but that it is its consecration as a definitive work.

**Key words:** Photobook, photography, book, digital, publication, self-publishing.



## 1. Introducción

La aparición y popularización de la tecnología digital ha provocado numerosos cambios en prácticamente todos los ámbitos. Estas modificaciones han sido especialmente relevantes en lo que se refiere a la creación y distribución de fotografías y archivos audiovisuales. Los soportes impresos, desde sus inicios, han sido excepcionales vehículos para la circulación de imágenes y parece que continúan siéndolo, pese a todo, dada la robusta salud de la que goza el fotolibro en los últimos años.

A pesar de los numerosos cambios a los que hacemos referencia, hoy en día resulta difícil sostener la teoría de la sustitución de cualquier clase de medio o soporte técnico por sistemas digitales, ya que estos, incluso aceptando su masiva implantación, están exentos de determinadas características que sí poseen otra clase de formatos. En el ámbito concreto que aquí nos ocupa, se pone de relieve tanto la especificidad como la sugerencia, así como la versatilidad, del libro impreso, erigiéndose como vehículo óptimo para la imagen fotográfica, aportando referencias y opiniones sobre el tema que cimentan la idea de la viabilidad del libro como soporte artístico en la actualidad.

Como hipótesis principal, apuntamos que estas características son los puntos clave en los cuales reside la fortaleza actual del fotolibro, que le auguran un futuro prometededor, incluso en (o precisamente por darse en) un contexto dominado mayoritariamente por la imagen digital. En este sentido, es necesario remarcar que la supuesta moda que se vive actualmente en torno al fotolibro probablemente no sea tal, sino que, más bien, es una toma de conciencia sobre el potencial de este formato. Una consideración que ha emergido, de manera un tanto paradójica, gracias a la evanescencia y la volatilidad características de la imagen digital.

No obstante, la historia de las imágenes como parte esencial de las publicaciones es larga, pudiendo situar su máximo esplendor con la incorporación a estas de la fotografía. De la imaginería basada en el grabado y la reproducción de dibujos se pasó a la imagen tecnológica, con estados intermedios como los grabados con imágenes copiadas de fotografías u otras conseguidas a partir de la técnica del fotograbado. Con ello, además, se transitó paulatinamente del predominio del texto al de la imagen, del concepto de prensa ilustrada al de prensa gráfica.

En España, en concreto, tanto el uso del fotograbado (aunque de tardía aplicación en nuestra geografía) como la progresiva incorporación de imágenes fotográficas a la prensa modificaron radicalmente la labor periodística, produciéndose durante el siglo XIX un importante florecimiento de revistas y publicaciones en las que la imagen jugó un papel fundamental (Sánchez Vigil, 2013, pp. 70-72).

No obstante, la imagen fotográfica también se expandió de forma paralela mediante otros sistemas, como las tarjetas postales o las de visita, en su momento muy populares. Estas últimas fueron el primer gran éxito de la fotografía; retratistas ambulantes o de estudio realizaban una o varias tomas de la persona en cuestión, la cual luego utilizaba estas imágenes como carta de presentación. Estas fotografías se intercambiaban y coleccionaban. Las tarjetas postales, en cambio, representaban desde paisajes y monumentos hasta espectáculos, *vedettes* y deportistas.

Con el avance del siglo XX la imagen fotográfica llegó a todos los rincones del planeta, principalmente a través de los diferentes tipos de ediciones impresas: periódicos, revistas, libros, álbumes, guías, folletos, catálogos o libros de fotografía, entre otras. En este contexto, el estatuto del fotolibro dentro del espectro de publicaciones

es notablemente específico, ya que se trata de ediciones que prácticamente no contienen texto, en muchas ocasiones tan solo el título y la autoría, siendo la imagen el elemento protagonista de manera indiscutible e independiente. Además, su carácter artístico y las tiradas generalmente limitadas hacen que el fotolibro se encuentre más cerca de una edición de obra gráfica que de un libro al uso (como una novela, por ejemplo), por más que las características físicas del objeto libro puedan remitirnos al ámbito literario.

## 2. La imagen, el libro y la tecnología digital

Sin embargo, en el siglo XXI, la expansión sin límite de la tecnología digital ha provocado nuevas dinámicas y otras formas de elaboración y distribución de contenidos. A los soportes tradicionales se unen ahora los virtuales, los cuales aportan una serie de posibilidades nada desdeñables: potentes programas de edición de imágenes y textos, enriquecimiento de la narración mediante recursos como los hipervínculos o nuevos canales (tales como redes sociales, páginas *web* y *blogs*) con una importante audiencia potencial, entre otras.

Pero es necesario que seamos conscientes de que no todo es positivo, ya que las nuevas tecnologías han expuesto casi cualquier clase de contenido al fenómeno de la piratería y ha propiciado la aparición de nuevos problemas, tales como una profunda crisis en el ámbito de los derechos de autor, la sobreabundancia de información (una información, además, de credibilidad dudosa en no pocos casos) o el surgimiento de adicciones a los teléfonos móviles. Igualmente, la supuesta desmaterialización asociada con lo digital en realidad no es tal, ya que siempre existe la mediación de alguna clase de dispositivo físico, generalmente, además, presa de la obsolescencia programada.

En el ámbito concreto del libro habría que remarcar que Internet también ha propiciado la aparición de multitud de plataformas destinadas a la divulgación y/o comercialización de publicaciones impresas: tiendas e imprentas *on line*, *blogs* de opinión o espacios que posibilitan el fenómeno del *crowdfunding*, gracias al cual muchos proyectos han conseguido financiarse. La aparición de los recursos digitales, al favorecer los servicios de impresión y distribución de publicaciones, ha desembocado en un aumento sin precedentes de la autoedición. En España, esta práctica comienza a crecer de manera importante en torno al año 2006, principalmente porque «El modelo digital produce un efecto de desintermediación en el cual solo los dos elementos extremos de la cadena de valor del libro son imprescindibles: el autor y el lector» (Gómez, García, Cordón y Alonso, 2016, p. 193). Una situación que se ha visto fomentada por la revalorización social de la autoedición, despojada de los prejuicios que sobre ella recaían en otros tiempos.

En este poliédrico contexto, los libros digitales o electrónicos se han ido implantando con una notable lentitud (especialmente en comparación con los nuevos sistemas de distribución de contenidos musicales, por ejemplo) representando a finales de 2018 menos de un tercio (el 30,6%) de la producción editorial total (hoy Es Arte, 2018). Estos datos quedan muy lejos de algunos vaticinios efectuados no hace tanto tiempo. Por ejemplo, en 2010, Juan González de la Cámara auguraba que «En 2011 el *eBook* superará al libro tradicional y en 2020 copará el 90% del mercado» (citado en Arjona, 2010, p. 9). Y es que, tras unos años de euforia generalizada con todo lo



relacionado con Internet y la tecnología digital, en los que parecía que los soportes virtuales iban a sustituir a todos los preexistentes, la situación en la actualidad parece otra. Siguen existiendo ‘apocalípticos e integrados’, en palabras de Humberto Eco, pero el escenario que parece vislumbrarse es el de una realidad compleja en la que Internet y la tecnología digital lo inunda todo mientras aparecen hoteles y locales de ocio sin conexión *wifi* como reclamo, al tiempo que observamos como los libros en papel, la fotografía química o los discos de vinilo no solo no desaparecen, sino que se convierten en tendencia.

Por lo tanto, parece obvio que ambos soportes (virtual y físico, analógico y digital) pueden convivir pacíficamente, ya que cada uno posee su propia especificidad: los canales virtuales de distribución de la información plantean nuevas dinámicas de creación y distribución, ya que el *blog*, la página *web* o la red social no tienen los límites que pueden tener una novela en papel o una fotografía enmarcada. Sin embargo, lo digital carece de ciertos matices que, como el tipo de papel o la calidad de la impresión, si poseen las publicaciones físicas, además de no necesitar ninguna fuente de energía para «funcionar».

Del mismo modo, la lectura (tanto de imágenes como de textos) no es igual en un medio o en otro, aunque lo leído sea lo mismo: en soporte papel este invita, en general, al recogimiento, mientras que en lo digital se fomenta la interacción, entre otras cosas por los hipervínculos antes mencionados o los anuncios que vemos en cada una de nuestras incursiones en la red. Esto no quiere decir que un soporte u otro sean mejor o peor, simplemente son diferentes y se puede recurrir a uno u otro en función del momento, la situación o la obra.

Además, hoy en día, es perfectamente posible que en el desarrollo de un trabajo destinado a editarse en soporte papel se materialice gracias a una imprenta digital, se publicite en las redes sociales y se distribuya de forma *on line*, por ejemplo, por lo que mantener una guerra de formatos y soportes parece actualmente una estrategia un tanto inútil.

Pero, además, existen otras cuestiones relevantes que debemos abordar si hablamos del libro como soporte en la actualidad, como por ejemplo la cuestión ecológica. En el momento de emergencia climática en el que nos encontramos resulta de importancia capital apostar por las opciones menos contaminantes, y las digitales no necesariamente lo son. Esto se debe a que la tendencia a mudar de dispositivo tecnológico con una frecuencia muy alta provoca que los efectos medioambientales su producción se multipliquen, algo a lo que hay que sumar que el reciclaje de estos dispositivos no siempre se realice de manera adecuada, terminando muchos de ellos en vertederos del tercer mundo y contaminando ambientes naturales. Por el contrario, el uso de papel reciclado y tintas ecológicas minimiza el impacto medioambiental de la producción de libros, además de, como hemos mencionado, una obra en soporte papel ya producida no necesita ninguna fuente de energía y, por lo tanto, ya no consume recursos naturales, al contrario que un libro electrónico.

### 3. El fotolibro

El fotolibro es una publicación en la que la imagen fotográfica es el elemento más significativo, cuando no el único. Dentro de esta definición podrían caer desde guías de viaje hasta catálogos de exposiciones, aunque generalmente se entienden como



publicaciones concebidas como obras de arte autónomas, en las que «Las imágenes forman un relato, una sucesión de estímulos ordenados» (Fernández, Gimeno, Uriarte y de Middel, 2014, s. p.).

Un fotolibro dista mucho, por ejemplo, de un conjunto de imágenes colgadas en una red social. El libro, por su propia estructura, tiene un principio, un desarrollo (sin normas estrictas respecto a su carácter y duración) y un final, mientras que en las redes sociales el planteamiento es mucho más flexible: hay un principio, pero no un final, siempre se pueden publicar más imágenes, borrar todas o algunas de las ya publicadas y el resto de los/as usuarios/as las pueden comentar y compartir. En un fotolibro es de importancia capital que sea una obra cerrada, que quede inalterada una vez terminada, siguiendo fiel a la idea de su autor/a, aunque este/a desaparezca. Por ello el soporte papel quizá sea el mejor vehículo para estos trabajos.

En su diseño juegan un papel relevante varios factores: el gramaje de papel, el tipo de impresión, la cubierta, el formato, la tipografía, la selección de las imágenes y el orden de estas, además del diseño y la maquetación. Del mismo modo también son importantes otras cuestiones como los vacíos, ya que los espacios en blanco (como los silencios en la música) influyen de manera decisiva en el ritmo de lectura/visionado. Esto es algo que se encuentra prácticamente ausente en el ámbito digital, dominado por otra clase de dinámicas, con mayor tendencia al exceso y al abigarramiento. En torno a estas decisiones puede haber un equipo numeroso de personas o, por el contrario, muy escaso, siendo únicamente imprescindibles, en último término, los dos extremos de la cadena productiva: el/la autor/a y el/la impresor/a.

El fotolibro nace prácticamente con la fotografía misma. Uno de los primeros fotolibros de la historia es 'Photographs of British algae. Cyanotype impressions' de Anna Atkins (1843), una obra del ámbito de la botánica realizada mediante el proceso de la cianotipia. La publicación se limitó a unos pocos ejemplares autoeditados por Atkins, en un ejemplo seminal de *do it yourself*. Según Cuevas (2017) se trata de «Un libro que para algunos no era un libro porque, al no centrarse en la palabra escrita, rompía unas reglas que nadie había escrito». La importancia de esta obra ha llevado a que cada aniversario de su adquisición por parte de la biblioteca del *British Museum* (14 de octubre de 1843) se celebre el día internacional del fotolibro<sup>1</sup>. Tan solo un año después de la edición de este libro se comenzaría a publicar 'The Pencil of Nature' de William Henry Fox Talbot, «el primer libro importante ilustrado con fotografías originales» (Johnson, Rice y Williams, 2010, pp. 90-91), que vio la luz en seis entregas entre 1844 y 1846. La obra incluye 24 calotipos que reproducen imágenes de distintas temáticas, se publicaron un total de 130 series de las cuales solo una docena han llegado hasta nuestros días (Sánchez Vigil, 2007, p. 441.).

Desde entonces el concepto de «libro de fotografía» no ha parado de crecer, tanto en el ámbito público como en el privado; por un lado, la fotografía estaba cada vez más presente en cualquier clase de publicación y, por otro, las familias comenzaron pronto a atesorar retratos y otras imágenes para nutrir álbumes familiares, a los que podemos considerar como una variante particular del libro de fotografía. Sin embargo, la volatilidad del propio soporte y las tiradas limitadas de muchas de estas publicaciones dificultan su conservación y, por lo tanto, su consideración histórica. Esto ocurre

1. Más información: <https://photobookday.wordpress.com/>

especialmente en países como España, en el que este medio no ha sido excesivamente valorado hasta fechas muy recientes.

Además, el libro como vehículo para la fotografía ha tenido que superar ciertas reticencias hasta llegar a su positiva aceptación actual, tal y como apunta Fernández:

De aceptar la rutina, las fotos que merecen la atención deben ser únicas y sintéticas, es decir, una historia en una imagen, un relato que debe ser completado por el espectador, tal y como ha sugerido Julio Cortazar. Esta creencia tiene fundamento, se sustenta en un hecho innegable: muchos fotógrafos han dedicado su carrera a conseguir síntesis de imagen – historia, cazándolas por aceras sombrías o cultivándolas en invernaderos con calefacción. Pero también es verdad que otros fotógrafos no menos numerosos prefieren modelos como el ensayo, la serie o el libro, es decir, los procedimientos en los que el relato precisa imágenes ordenadas con ciertos propósitos (2011, p. 11).

Aunque las obras de Atkins o Talbot tienen un indudable valor artístico podríamos decir que el fotolibro como medio creativo comienza a consolidarse (sin menospreciar por ello iniciativas anteriores) en las décadas posteriores a la II Guerra Mundial, con obras que nacen tanto en el ámbito del fotoperiodismo como en el mundo del arte. La sumisión del reportaje fotográfico de encargo a los deseos del editor, al texto del redactor y a la industria en general provocaba, a menudo, que el fotógrafo no quedara satisfecho con el resultado de las imágenes. Esto empujó a muchos/as autores/as a buscar otras vías de visibilización de su trabajo, con un mayor control sobre el resultado final. Algunos fotolibros importantes de esta época son 'The decisive moment' (1952) de Henri Cartier-Bresson, 'New York' (1956) de William Klein o 'The lines of my hand' (1972) de Robert Frank, uno de los fotógrafos de mayor prestigio de todos los tiempos y que ya había publicado su aclamado libro 'The Americans' (1958-59).

En aquellos momentos los artistas estaban volviendo su mirada de manera generalizada (aunque desde distintos posicionamientos –el pop art, el minimalismo o el arte conceptual–) hacia los medios masivos de producción y comunicación, buscando, como en el caso de 'Twenty-six Gasoline Stations' (1963) de Ed Ruscha, «superar el esteticismo fotográfico que había sido protagonista durante las décadas anteriores» (Gómez Isla, 2005, p. 41). Con el tiempo, al igual que 'The Americans', este desapasionado catálogo de estaciones de servicio situadas en el trayecto entre Oklahoma y Los Ángeles se ha convertido en una obra paradigmática de esta época y de la historia del fotolibro. Ruscha autopublicaría posteriormente otras obras icónicas como 'Some Los Angeles Apartments' (1965), que es, literalmente, una colección de imágenes anodinas de 'algunos apartamentos de Los Ángeles', o 'Every Building on the Sunset Strip' (1966), una publicación que consta de una única página desplegable con dos fotografías panorámicas (una de cada lado de la calle) en la que se ven 'todos los edificios de Sunset Strip'.

Estas obras nos introducen en una de las variantes que más a fondo se ha abordado desde el ámbito del fotolibro: la que trabaja con el concepto de archivo. Este y la inclinación por las publicaciones de artistas parecen estar unidos, en palabras de Glòria Picazo:

Este interés por la edición se complementa a menudo por la atracción que el archivo ha suscitado en muchos artistas, un tema crucial que ha significado bastantes, por no decir muchos, proyectos de arte contemporáneo [...]. La fotografía será un medio sumamente idóneo para llevar a cabo estos propósitos, y así ya sean fotografías realizadas por los



propios artistas o apropiadas a partir de lo publicado en medios de comunicación y rescatadas de bibliotecas, archivos y hemerotecas (2018, p. 178).

Algunos libros paradigmáticos en este sentido son 'Anonyme Skulpturen' (1970), de Bern & Hilla Becher, 'Side by side' (1972), de Gilbert & George, 'Relojes' (1973), de Isidoro Valcárcel-Medina, 'Autobiography' (1980), de Sol Lewitt, 'Some Disordered Geometries' (1981), de Francesca Woodman, 'Photographs' (1989), de Peter Fischli & David Weiss, 'The ballad of sexual dependency' (1996), de Nan Goldin o 'Die toten (1967-1993)' (1998), de Hans-Peter Feldmann.

Desde entonces el fotolibro se ha ido incorporando al repertorio creativo de muchos/as autores/as, favoreciendo la normalización de este medio hasta que

En los últimos años, la importancia de los fotolibros es cada vez más reconocida en exposiciones y publicaciones. Una cuestión de reciente actualidad, ratificada por los precios al alza del mercado, tan sensible como de costumbre a los cambios de tendencia. [...] Las exposiciones, el otro sistema principal de ver fotografías, son mucho menos manejables: viajan mal, duran poco tiempo, llegan a menos gente. En los libros circulan mejor las ideas y la información (Fernández, 2011, p. 13).

#### 4. Las publicaciones de fotografía en España

Durante el siglo XIX español, de manera general, se fue implantando lentamente la incipiente modernidad que se vivía en otros países europeos. En el caso de la introducción de la fotografía en España, en concreto, el revolucionario invento fue recibido en muchos ambientes «más como una ocurrencia de feria que como una conquista del desarrollo tecnológico» (Goikoetxea, 2009, p. 20). Una de las consecuencias de esta actitud fue, entre otras, que muchos de los primeros estudios fotográficos que se abrieron en suelo español estuvieron gestionados por profesionales extranjeros. Estos habrían venido a cubrir un vacío existente en la oferta, aunque no así en la demanda, como demostraría el tiempo.

Sin embargo, a título histórico hay que apuntar que, junto al trabajo de Anna Atkins y William Henry Fox Talbot, otra de las publicaciones pioneras en el ámbito de la fotografía se gestó en España: 'Annals of the Artists of Spain', el primer libro de arte de la historia ilustrado con fotografías (Sánchez Vigil, 2007, p. 107). Aunque fue editado por el erudito escocés William Stirling Maxwell en 1847-48, su origen español se debe a que reproduce numerosas obras de la colección del Museo del Prado. Se trata de una obra compuesta por cuatro volúmenes, los tres primeros escritos por el propio Stirling Maxwell y un tomo anexo con reproducciones de obras de artistas españoles de los siglos XVI y XVII y de Goya. El procedimiento fotográfico fue el calotipo (también llamado talbotipo en honor a su inventor, el científico inglés Fox Talbot), mediante el cual se obtuvieron casi setenta reproducciones realizadas por el fotógrafo Nicolaas Henneman, antiguo ayudante de Talbot. En su momento solo se editaron 50 ejemplares, de los que se conservan la mitad. Este libro y su complejo proceso de edición fueron objeto de una exposición en el Museo del Prado, dentro del festival PHotoEspaña, en 2016 titulada 'Copiado por el sol'.

Tras la expansión de los estudios fotográficos, durante las dos primeras décadas del siglo XX se produjo en España una considerable eclosión de las revistas especializadas y, como consecuencia de estas, del amateurismo. La fotografía de desnudo,

por ejemplo, fue practicada entonces más por aficionados que por profesionales, que vieron ciertas oportunidades de negocio en ello. De esta forma comenzaron a aparecer publicaciones sicalípticas en España, profusamente ilustradas con fotografías (generalmente de autoría anónima), como 'La Saeta', 'Vida Galante', 'La Hoja de Parra', 'Las mujeres en la intimidad' o 'Portafolio del desnudo' (López Mondejar, 1999, p. 136). En cambio, al mismo tiempo y dada la ductilidad de la imagen técnica, en los círculos intelectuales «La fotografía era una forma más de acercarse al progreso que vivían otros países. Hija de la ciencia humana, ningún mecanismo parecía mejor o más exacto para la documentación y demostración» (González, 2007, p. 207).

En los diarios españoles no fue hasta el año 1904 cuando comenzaron a incluirse fotografías, en concreto fue en la cabecera certeramente llamada 'El Gráfico' (Sánchez Vigil, 2006, p. 59). Mientras esta tendencia se generalizaba en la prensa española, el público se familiarizaba con la fotografía mediante series coleccionables como 'Portafolio Fotográfico' o 'España Artística' y, especialmente, a través de las tarjetas postales, cuya mayor cuota de popularidad en nuestro país se sitúa entre los años 1900 y 1925 (López Mondejar, 1999, p. 138), surgiendo un notable coleccionismo de este tipo de imágenes. Al respecto, afirma López Mondejar (1999, p. 139) que en la sociedad de la época «enviar y recibir postales se convirtió en la afirmación de un cierto *status* social y cultural».

Posteriormente, tanto durante la guerra civil como en los años inmediatamente anteriores, las publicaciones jugaron un papel muy importante en el devenir histórico, ya que fueron utilizadas con fines políticos de manera generalizada, como reflejo del momento de ebullición social que se vivía. Testigos de aquella época convulsa y del papel que jugó en ellos la imagen fotográfica fueron las exposiciones 'Fotografía pública. Photography in Print. 1919-1939' (del 27 de abril al 29 de junio de 1999 en el Museo Reina Sofía de Madrid), 'Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera. 1926-1939' (del 6 de abril al 22 de agosto de 2011 en el Museo Reina Sofía de Madrid), 'Revistas y movimiento obrero. 1926-1939' (del 24 de agosto al 30 de noviembre de 2011 en la Biblioteca y el Centro de Documentación del Museo Reina Sofía de Madrid). La primera de ellas fue comisariada por Horacio Fernández y las dos últimas por Jorge Ribalta.

Durante la posguerra, en un ambiente general de evidente carestía, la fotografía que no fuera para ser utilizada como propaganda política no era una prioridad. En este ambiente, «La edición de libros sobre fotografía en los años cuarenta y cincuenta era una ilusión, no solo por la falta de medios, sino también por el escaso interés en torno a esta materia» (Sánchez Vigil, 2013, p. 314). Durante este tiempo casi lo único y lo más destacable es el trabajo de José Ortiz Echagüe, probablemente el fotógrafo español de la primera mitad del siglo XX con mayor proyección internacional. En su obra destaca la publicación de libros como 'España: Pueblos y paisajes' (1939), 'España mística' (1943) o 'Tipos y trajes de España', editado por Espasa Calpe en 1930 con prólogo de Ortega y Gasset (Vega, 2017, p. 602). El trabajo de Ortiz Echagüe ha sido relacionado con el pictorialismo, aunque él se consideraba «un documentalista de su tiempo y de la realidad española de la primera mitad del siglo XX» (Meseguer, 2008, p. 90).

A partir de la década de 1950 las revistas vuelven a tener una influencia capital en el desarrollo de la fotografía en España. En esta época se publican 'Sombras' (entre 1944 y 1954), el boletín 'Afal' (publicada por la Agrupación Fotográfica Almeriense entre 1956 y 1962), 'Arte Fotográfico' (que lleva editándose desde 1952, lo que la



convierte en la publicación más longeva de la fotografía española) e 'Imagen y Sonido' (1963-1980). 'Sombras' y 'Arte Fotográfico' representan una visión clásica de la fotografía y un especial apego a las asociaciones y salones fotográficos. No obstante, pese al conservadurismo de estas publicaciones es justo reconocer sus aportaciones a la fotografía española. 'Arte Fotográfico', en concreto y por poner un ejemplo, intentó traer a España (aunque desgraciadamente sin éxito) la mítica exposición 'The Family of Man', organizada por Edward Steichen para el MOMA de Nueva York y que estuvo itinerando por distintos países entre 1955 y 1964 (Vega, 2017, p. 515). Entre estas publicaciones, el boletín 'Afa!' sería sin duda el más aperturista.

En los años 60 sobresale la muy recordada colección 'Palabra e Imagen', publicada por la editorial Lumen. Tal y como indica el título de esta iniciativa, la idea era combinar textos de conocidos escritores con la fotografía de relevantes autores/as, generando combinaciones excepcionales como las de Camilo José Cela y Joan Colom, Miguel Delibes y Ramón Masats o Juan Benet y Colita. En esta época otras editoriales comenzaron a apostar tímidamente por los libros de fotografía, entre estas publicaciones podemos destacar 'Los Sanfermines' de Ramón Masats (Espasa, 1963), 'España Clara' de Nicolás Muller (Doncel, 1966) o 'Costa Brava Show' (Kairós, 1961) y 'Barcelona Blanc i Negre' (Aymá, 1964), ambos de Xabier Miserachs.

En la década de 1970 comienza una época de renovación en prácticamente todos los contextos del país, incluida la propia fotografía. En este ámbito en concreto, según Sánchez Vigil (2013, p. 374), «El boom de libros y revistas se produjo en el último cuarto de siglo». Punta de lanza de esta explosión fue la revista 'Nueva Lente', por su impacto y por su carácter seminal. A partir de 1971 inició una revolución en el panorama fotográfico español, ya que se trataba de «Una publicación con un tono anárquico y tintes contraculturales que incentivaba la imaginación y el experimentalismo» (Fontcuberta, 2000, p. 131). Recordemos que la revista, aunque se publicaría hasta el año 1983, vivió su primera etapa durante los últimos estertores del franquismo, una época (1971-1975) en la que, según el historiador Publio López Mondejar, se caracterizó por «una actitud puerilmente provocadora, que decretaba el agotamiento de la realidad como materia fotográfica» (1999, p. 246). Como puede verse, el carácter rompedor de 'Nueva Lente' no provoca indiferencia, no obstante, siendo justos, «conviene resaltar, sobre todo, el papel desempeñado por la revista como aglutinador de las diferentes tendencias de vanguardia de principios de los 70» (Vega, 2017, p. 626).

Pero en esta década no solo existía 'Nueva Lente'. Mientras 'Arte Fotográfico' continuaba publicándose (con prácticamente el mismo espíritu con el que había nacido dos décadas atrás) vería la luz el primer anuario 'Spafoto' (1972), en 1973 aparecían otros dos anuarios ('Coteflash' y 'Everfoto'), al año siguiente se publicaba el primer número de la revista 'Flash-Foto' y, ya en 1976, Photocentro edita la versión española de la revista francesa 'Zoom'. En la década siguiente aparecieron, entre otras, 'Photo-Vision' (1981), 'Foto Profesional' (1983), 'La Fotografía' (1986) o 'FV' (1989). En 1990, la Sociedad de Historia de la Fotografía Española comienza a publicar la 'Revista de Historia de la Fotografía Española', en 1995 ve la luz 'Archivos de Fotografía', gracias al Photomuseum de Zarautz, y en 1996 'Papel Alpha-Cuadernos de Fotografía', editada por el Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca. Estas últimas son algunas de las revistas de fotografía que iniciaron su andadura en la década de los noventa del siglo XX, junto a otras como 'Matador' (1995), editada por La Fábrica (empresa privada responsable también del festival PHotoEspaña, desde 1998). Ya en el siglo XXI aparecen 'Exit' (2000), dirigida por Rosa Olivares, 'Rojo' (2001), dirigida en este caso

por David Quiles Guilló, o 'C Photo Magazine' (2005), editada por Elena Ochoa, entre otras referencias.

Volviendo a los libros de fotografía, quizá lo más relevante del siglo XX español se concentra, además de en el trabajo de José Ortiz Echagüe y la colección 'Palabra e imagen', en el tramo final de la centuria. Pese al tiempo transcurrido y los cambios acaecidos durante el paso del mismo parece existir una cierta continuidad temática. En concreto nos referimos al impulso documentalista de una sociedad en trance de desaparecer, la cual era el eje vertebrador del trabajo de Ortiz Echagüe y que Cristina García Rodero actualiza en extraordinarias obras como 'España oculta' (Doctor, 2013, p. 132) publicada en 1989. La visión de un país que, aun hoy, se debate entre tradición y modernidad, marcando un punto inflexión en este sentido y tratando de renovar la visión de este fenómeno dada en el pasado igualmente se puede apreciar en otros trabajos como 'España, fiestas y ritos' (1992), también de García Rodero, '4 cosas de España' (1990), 'Lances de aldea' (1992) y 'Vanitas' (1998) de Cristóbal Hara, 'Vestigios' (1990) de Fernando Herráez, las series 'España mágica', 'Los Sanfermines' o 'El nacimiento de una nación', de Koldo Chamorro (reunidos en la monografía 'Koldo Chamorro' en 1998) o 'Imágenes gitanas' (1995), de Ramón Zabalza (López Mondejar, 1999, p. 259).

A estos acercamientos a los ritos, festejos y tradiciones que pueblan los rincones de España se unen las narrativas urbanas, ejemplificadas en libros como 'Bikers' (1993) o 'Los malheridos, los bien amados, los traidores' (1993), de Alberto García-Alix (fruto de su pasión por el mundo de las motos), o la publicación 'Guirigato' (2001), de Luis Baylón, cuyo título es un juego de palabras entre el apelativo coloquial que se suele dar a los extranjeros en España (guiris) y a los madrileños como él (gatos) y que aglutina imágenes tomadas en Madrid, Zamora, Portugal, Marruecos y La India entre finales de los ochenta y el año 2001. Por último, reseñar que en los años noventa nacen editoriales como Actar, Tf, Mestizo, La Fábrica o la colección 'Campo de Agramante' de la Universidad de Salamanca, que se suman a otras ya existentes como Lunwerg, Blume, El Viso o Espasa.

## 5. El fotolibro en la España del siglo XXI

La situación actual del fotolibro, tanto en España como en otros países, es de una asombrosa fortaleza. Esta afirmación se sustenta en la expansión sin precedentes del formato que se ha podido constatar en los últimos años. En contra de lo que sucede normalmente, esta vez lo que ocurre en España lo hace en paralelo, con tanta o incluso mayor fuerza y al mismo tiempo que en otras partes del mundo.

«A principios del nuevo siglo se publicaban muchos libros con fotos, pero muy pocos fotolibros» (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013). Podíamos leer esto en la hoja de sala de la exposición 'Libros que son fotos, fotos que son libros' (del 17 de diciembre de 2013 a septiembre de 2014 en la Biblioteca y el Centro de Documentación del Museo Reina Sofía de Madrid) y, a la vista de esta afirmación, del contexto en el que se realiza y lo ocurrido desde entonces podríamos decir que el fotolibro ha pasado de la insignificancia al Museo en un espacio de tiempo muy corto.

Según Celia Vega (2016, p. 30), el auge internacional del fotolibro comienza en torno al año 2009:



En un momento en el que parece lógico que la creación fotográfica actual tenga como soporte la pantalla, el fotolibro se postula como el candidato perfecto para difundir la obra de los (post)fotógrafos. Esto se explica, además de por cuestiones técnicas –abaratamiento de los costes de producción, impresión digital, sistema de *print-on-demand*...– por las características formales del libro.

Este auge se ha ido produciendo en paralelo a (y se ha visto potenciado por) la edición de los tres tomos de la publicación de referencia en el ámbito del fotolibro: ‘The Photobook. A History’, de Martin Parr y Gerry Badger (Phaidon, 2004, 2009 y 2014).

Además de la citada muestra ‘Libros que son fotos, fotos que son libros’, en los últimos años se han celebrado en España otras exposiciones dedicadas en exclusiva al libro de fotografía, tantas como en ningún otro momento y con especial atención a la producción reciente de fotolibros, tales como ‘Fotolibros. Aquí y ahora’ (del 13 de mayo al 30 de julio de 2014 en la Fundación Foto Colectania de Barcelona), ‘Nueva York en Fotolibros’ (del 7 de abril al 11 de junio de 2017 en el Centro de Fotografía Contemporánea de Bilbao y anteriormente en el Centro José Guerrero de Granada) o ‘SCAN Photobooks’, una muestra anual (desde 2013) de fotolibros dentro del Festival de Fotografía SCAN, celebrado en Tarragona. Esta recuperación del fotolibro puede encuadrarse dentro de otra de carácter más global, como es la que está viviendo el libro de autor/a (o libro de artista) en general. Esta tendencia también puede ejemplificarse mediante varias exposiciones realizadas en España en los últimos años como ‘Bibliotecas insólitas’ (del 16 de junio al 10 de septiembre de 2017 en La Casa Encendida de Madrid y del 30 de enero al 23 de abril de 2018 en Arts Santa Mónica de Barcelona) y ‘Libros (y otras publicaciones) de artista (1947-2013)’ (del 23 de julio al 30 de agosto de 2014 en la Fundación Juan March de Madrid), u otras como ‘Lo nunca visto. De la pintura informalista al fotolibro de postguerra (1945-1965)’ (del 26 de febrero al 5 de junio de 2016, también en la Fundación Juan March de Madrid), la cual pone en relación las publicaciones fotográficas de una determinada época con otras manifestaciones artísticas como la pintura.

Sin embargo, las exposiciones recientes más relevantes relacionadas con el fotolibro quizá sean: ‘Fenómeno Fotolibro’, (del 18 de marzo al 25 de junio de 2017 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y la Fundación Foto Colectania de Barcelona), ‘Fotos & libros. España 1905-1977’ (del 28 mayo de 2014 al 5 de enero de 2015 en el Museo Reina Sofía de Madrid y posteriormente en el Museo Amparo de Puebla, México, entre el 16 abril y el 15 agosto de 2016) y ‘Revelaciones. Historia del fotolibro en Latinoamérica’ (del 5 de junio al 14 de julio de 2012 en Ivorypress Art + Books, Madrid). Esta última muestra es la versión expositiva de la publicación ‘El Fotolibro Latinoamericano’ (editorial RM, 2011) de Horacio Hernández, el mayor experto español en torno al fotolibro, y está formada por una selección de títulos publicados desde 1920 hasta el siglo XXI en 11 países latinoamericanos. Esta última exposición, además, tras haber inaugurado su andadura en París recalaría después en Estados Unidos y varios países de América Latina.

El propio Fernández admite que el fotolibro está empezando a ser reconocido, tras una longeva andadura:

La obra principal de la mayoría de los fotógrafos reconocidos tiene forma de fotolibro. Sin embargo, la institución arte (museo, mercado, academia) no presta suficiente atención a los fotolibros. Es posible que la situación esté cambiando y se valoren los

fotolibros y sean aceptados en el espacio de las obras de arte como si fueran (como a veces son) obras de arte (2017, s.p.).

La presentación de estas «obras de arte» en las exposiciones es algo sobre lo que debemos detenernos brevemente, puesto que no son piezas al uso. La problemática reside principalmente en que es un formato que no está concebido para exponerse. Esto no quiere decir que sea imposible mostrarlas públicamente, sino que debe cuidarse la presentación teniendo en cuenta sus particularidades. En la muestra 'Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939', por ejemplo, las publicaciones se presentaron en vitrinas (libros cerrados, con la portada visible o abiertos por una determinada página), junto a carteles y fotografías enmarcadas y material audiovisual de época. En otras exposiciones, sin el marcado carácter histórico de la anterior, los fotolibros se pueden consultar íntegramente. Esta es la forma de poder conocer y disfrutar la obra en toda su dimensión, aunque este tipo de presentación es inviable en piezas únicas o que muestren problemas de conservación. En la mencionada exposición 'Fotolibros. Aquí y ahora' se optó por posibilitar la consulta de los libros en sala y se combinó con ampliaciones de algunas de las imágenes de las publicaciones mostradas en pared.

Del mismo modo, también es necesario referirse sucintamente a otras publicaciones relacionadas con el ámbito del fotolibro, como catálogos de exposiciones, por ejemplo. En el caso de la publicación editada con motivo de la última exposición a la que nos hemos referido y titulada 'LIBRO. Un ensayo acerca del libro de fotografía y de su momento actual en España', más que de un catálogo hablamos de un fotolibro, diseñado por Eloi Gimeno con fragmentos de textos de Horacio Fernández, Cristina de Middel y Jon Uriarte, salpicados entre y sobre las imágenes. El catálogo de la también citada 'Fenómeno Fotolibro' es igualmente una publicación muy especial, formada por ocho volúmenes de 16 páginas cada uno reunidos en una caja de cartón serigrafiada. La obra fue seleccionada en el Premio PHotoEspaña 2018 al Mejor Libro de Fotografía del Año. Esta, junto al resto de piezas escogidas, formó parte de una exposición colectiva en la Biblioteca Nacional de España (Madrid) del 6 de junio al 23 de septiembre del 2018, una muestra y unos premios que ya son clásicos dentro del festival PHotoEspaña. Otra muestra más de la pasión que hay actualmente en torno a los libros de fotografía es que se han empezado a abrir clubs de fotolibros; en 2011 abrió Photobook Club Barcelona<sup>2</sup> y en 2012 el de Madrid<sup>3</sup>, expandiéndose la iniciativa posteriormente a ciudades como Castellón, Murcia o Gijón, entre otras.

Tal y como se conceden premios, se realizan exposiciones y se abren clubs en torno al fotolibro, también han nacido en España ferias dedicadas a este formato en particular o al libro de autor/a en general. En el año 2013 es cuando comienzan a celebrarse ferias dedicadas exclusivamente al fotolibro en España, concretamente surge 'Fiebre', en Madrid, organizada por el colectivo Blank Paper, dando el salto a Barcelona en 2019, dentro del festival 'Art Photo Bcn'. Desde 2015 se celebra a primeros de junio en Madrid 'PHotoBook Week', un encuentro organizado por La Fábrica y que aglutina presentaciones, talleres, mesas redondas y una pequeña feria. No obstante, la mayoría de este tipo de eventos están dedicados al llamado «libro de autor/a», concepto más amplio que engloba a publicaciones creativas de todo tipo,

2. Más información: <https://photobookclubbarcelona.com/>

3. Más información: <http://photobookclubmadrid.com/>



el fotolibro incluido, pero no en exclusiva. Una de las más importantes es 'ArtsLibris', que se celebra en Barcelona desde 2009 y, desde 2016, también en Madrid, aunque en este caso dentro de otra feria, la de arte contemporáneo 'ARCO'. Este último es un modelo híbrido, ya que se trata de una feria especializada en edición dentro de una feria generalista de arte contemporáneo. En 2019, durante la cuarta edición de la feria 'ARCO Lisboa', 'ArtsLibris' ha estado presente por vez primera.

Otra feria relevante es 'Libros Mutantes' (celebrada en Madrid desde 2010), la cual, en cambio, es un evento con un espíritu más ligado al fanzine y al *do it yourself*:

«Es el modo más sencillo de acercarse a la autoedición y forma parte de las inquietudes de una generación muy digital que también es nostálgica y siente cariño por la revista y el libro, y que apuesta por crear algo que pueda perdurar en el tiempo», indica la comisaria. Y es ahora cuando llega el eterno debate sobre la relación entre el soporte físico y el mundo digital: «También hay fanzines 'online' y proyectos que convierten publicaciones físicas en digitales. Sin lo digital esta escena no podría funcionar, porque todo se vende y se promociona de forma 'online'» (Bianchi, 2016).

Pero 'Libros Mutantes' no está sola, ya que en los últimos años se ha vivido una auténtica explosión de ferias especializadas en la autoedición y las publicaciones independientes en España: 'Más que Libros', 'Papel+', 'Pichi Fest' y 'Mea Maravilloso' en Madrid, 'Kboom', 'Ilu Station', 'Gutter Fest', 'Fun Fan Fest' y 'FLIA' (Feria del Libro Independiente Autoeditado de Barcelona) en la capital catalana junto a 'Graf', que celebra dos ediciones al año, una en Barcelona y otra en Madrid. Pero hay más, diseminadas por toda la geografía nacional: 'Bala', 'Ohete' y 'Autoeditados' en Bilbao, 'Autobán' y 'Autobom' en A Coruña, 'Librarte' (Feria del Libro de Artista de Castilla y León) en Burgos, 'Guillotina' en San Sebastián, 'Tenderete', en Valencia, 'Grapa Grapa' en Pontevedra, '¡EA!' (Encuentro de Autoedición) en Valladolid, 'Nosotros Feriantes' en Cuenca, 'Vermú fanzineroso' en Zaragoza, 'CoZidos' en Las Palmas de Gran Canaria, 'Zorroclos e Lobos' en Murcia, 'Fun Fun Fun!' en Santiago de Compostela, 'Dios Me Libro' en Alicante, 'La Nau Autoedició' en Terrassa (Barcelona), 'Pumpk' en Pamplona, 'Tropicana Dreams' en Mallorca, 'Inclasificables' en Salamanca, 'Muaré' en Algeciras (Cádiz), 'Edita' en Punta Umbría (Huelva), 'Entropía' en Málaga o la Feria de Autoedición 'Ciudad de Hellín' (Albacete), que se estrena en 2019.

Estas ferias y encuentros en ocasiones tienen una vida efímera, debido a que muchos de ellos se mueven en el ámbito de la autogestión, sin ninguna clase de ayuda institucional. Sin embargo, el número es lo suficientemente relevante como para constatar una importante escena. Por ello, tal y como apunta Carmelo Vega, «Aunque en ocasiones se habla con cierto desdén de la moda o la fiebre del fotolibro, convendría no menospreciar la magnitud y trascendencia que ha adquirido la autoedición de libros fotográficos en España desde el año 2000» (2017, p. 683).

En este auge de la autoedición ha tenido bastante que ver las actividades formativas que han surgido en los últimos años. Frente al inmovilismo generalizado de las enseñanzas oficiales (escuelas y facultades de Bellas Artes, por ejemplo) y la lentitud con la que actualizan los contenidos de sus planes de estudios, las escuelas privadas de fotografía han cubierto este hueco, y lo han hecho satisfactoriamente, a la vista de los resultados. Algunas de estas escuelas son: 'EFTI' (Centro Internacional de Fotografía y Cine, desde 1987), 'LENS' (Escuela de Artes Visuales, desde 2010)

y 'PIC.A' (Escuela Internacional Alcobendas-PhotoEspaña<sup>4</sup>, desde 2013) en Madrid; 'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya' (desde 1972) y 'Grisart' (Escola Internacional de Fotografía, desde 1985) en Barcelona, junto a otros espacios como el 'Centro de Fotografía Contemporánea de Bilbao' (desde 2013) o el malagueño 'Apertura' (Centro de Fotografía y Artes Visuales, desde 1995). En este contexto también es necesario mencionar 'Siete de un golpe', taller especializado en autoedición de fotolibros, activo entre 2010 y 2014 y dirigido por el especialista Gonzalo Golpe.

La fortaleza de la edición independiente y de la autoedición en España viene dada, en parte, por la ausencia de apoyo por parte de las instituciones a la que hacíamos mención. A este respecto Uriarte apunta que:

Afortunadamente una nueva generación de fotógrafos ha dado un gran paso adelante alcanzando con sus fotolibros los más altos reconocimientos, con múltiples premios y apariciones en listas y publicaciones internacionales [...], también han sabido entender y aprovechar que, a diferencia de la exposición, el fotolibro cruza fronteras y perdura en el tiempo. A falta de que las casas editoriales estatales les prestasen atención y les ofreciesen oportunidades, se han atrevido a crear editoriales independientes donde editan, autoeditan y/o coeditan exitosos fotolibros que demuestran lo anquilosado del modelo editorial que a grandes rasgos aún hoy sigue sin darse por aludido. La falta de peso de una tradición editorial de fotografía a seguir ha facilitado un nuevo espacio en el que experimentar con libertad absoluta creando una nueva identidad en total consonancia con otros movimientos de la fotografía global. La apropiación de referencias editoriales ajenas a la fotografía, el acercamiento hacia el libro de artista dejando atrás el anglosajón *coffee-table book* o la complicidad con diseñadores editoriales con los que colaborar desde fases muy iniciales de los proyectos son algunos ejemplos de ello (2014).

Como vemos, los/as autores/as de estas publicaciones, además del trabajo fotográfico y narrativo del libro, abordan, también creativamente, las labores de producción:

A pesar de la variedad de estrategias seguidas, en general se trata de proyectos auto o parcialmente financiados (a veces a través de campañas de micromecenazgo o de sistemas de previo pedido), con ediciones limitadas o reducidas, numeradas o no, en las que se concede un valor especial al carácter artesanal y físico del resultado final (el libro como objeto) (Vega, 2017, p. 683).

Esto nos lleva a hablar de editoriales fundadas por los propios creadores para canalizar sus propuestas, como 'Ca l'Isidret' (la editorial impulsada por Aleix Plademunt, Juan Diego Valera y Roger Gaus para editar sus propios trabajos), 'Biel Books' (fundada por el artista Gabriel Pericàs), 'Fuego Books' (gestionada por el fotógrafo Gustavo Alemán y su hermana Ángela), 'Ediciones Anómalas' (creada en 2012 por Montse Puig, a la cual se uniría el fotógrafo Israel Ariño en 2013), 'Lindero Libros' (plataforma de auto publicación de la diseñadora Noe Lavado y la fotógrafa Helena Rovira), 'Phree' (editorial especializada en fotografía documental dirigida por Juan Valbuena), 'Fiesta Ediciones' (gestionada desde 2009 por la diseñadora Natalia Troitiño y el fotógrafo Ricardo Cases), 'Caravanbook' (fundada por la especialista en turismo

4. En este caso se trata de una escuela público-privada, fruto de la colaboración entre el Ayuntamiento de Alcobendas y PhotoEspaña.



Virginia Ortega y la fotógrafa Ana Zaragoza) o 'Riot Books', tras la que se encuentran Ilkin Huseynov y Verónica Fieiras.

Junto a estas plataformas de reciente creación surgen otras como 'Dalpine' (en 2010, gracias a José Manuel Suárez y Sonia Berger), editorial y tienda *on line* especializada en libros de fotografía autoeditados e independientes, y todas ellas se unen a otras que, como la editorial RM, no estando especializadas en fotolibros le han dedicado una especial atención.

En esta revitalización del fotolibro que está teniendo lugar en España es imprescindible referirse a los 'Cuadernos de la Kursala', se trata de una colección de publicaciones, iniciada en 2007, gracias a la propuesta que Jesús Micó realizó a la Universidad de Cádiz. La institución quería poner en marcha una sala de exposiciones especializada en fotografía y, con el asesoramiento de Micó, las muestras que tienen lugar en la sala se complementan con un fotolibro desarrollado por el/la autor/a, por lo que son proyectos capaces de funcionar tanto en formato expositivo como editorial, más allá de ser un simple catálogo-resumen. Esta visionaria apuesta de Micó (recordemos que estamos hablando de 2007, antes de que naciera la «moda» del fotolibro) por este formato se debió, además de creer en sus posibilidades como vehículo óptimo para el discurso fotográfico, a la ubicuidad de este tipo de publicaciones:

nuestra estrategia de promoción extra local sólo podría depender de las publicaciones. Si quienes conforman el núcleo central de poder del arte contemporáneo español no iban a venir a visitar nuestra sala (así como tampoco una audiencia mayoritaria), entonces seríamos nosotros los que cada dos meses viajaríamos puntualmente hasta ellos/as presentándonos en sus manos (humilde pero insistentemente) en forma de foto libros con un marcado carácter de autor, unos volúmenes muy personales que romperían con la concepción (y función) tradicional de un catálogo de exposición. Nuestra colección, Los Cuadernos de la Kursala, sería nuestro único pasaporte para entrar en el sistema del arte actual español, para llegar a una audiencia avanzada (Micó, s. f.).

Por el proyecto Kursala han pasado algunos de los nombres imprescindibles del fotolibro español actual, como Cristina de Middel, Juan Valbuena o Ricardo Cases, entre otros/as. No en vano de Middel es autora del fotolibro español más exitoso de los últimos años: 'The Afronauts' (2012). El proyecto, nacido en la Kursala, narra la historia (real, aunque un tanto increíble) del programa espacial ideado por el gobierno de Zambia en 1964. El libro, tras ser elogiado por Martin Parr, pasaría de venderse por 35€ a subastarse por 2.200 (Collera, 2015) y sería finalista en los premios que otorga la feria 'Paris Photo' en la categoría de mejor primer fotolibro. Ya en 2013 fue nominado a 'Deutsche Börse' y ganó el 'Infinity Award' que concede el 'International Center of Photography' de Nueva York.

Otros foto libros españoles recientes que han recibido premios internacionales son: 'Karma' (RVB Books/Dalpine, 2013), de Óscar Monzón (obra ganadora de 'The Paris Photo-Aperture Foundation First Photobook Award' 2013), que plantea una reflexión sobre el interior de los vehículos como espacio de estudio de las relaciones humanas, 'C.E.N.S.U.R.A.' (Editorial RM, 2011), de Julián Barón (premiado en la categoría abierta-series del primer concurso internacional coorganizado por la agencia Magnum y la web Lens Culture), un conjunto de fotografías de políticos españoles implicados en casos de corrupción quemadas por un exceso de flash, o 'Paloma al aire' (autoedición, 2011), de Ricardo Cases (seleccionada por el 'British Journal

of Photography' como una de las publicaciones del año), que trata las carreras de palomas en las regiones españolas de Valencia y Murcia como acto simbólico.

La lista de foto libros españoles recientes dignos de mención podría ser casi infinita: 'You Haven't Seen Their Faces' (Riot Books, 2015) de Daniel Mayrit, los retratos de las 100 personas más influyentes del ámbito económico de Londres, todos desconocidos/as para el gran público; 'Ustedes, los vivos' (Dalpine, 2018) de David Hornillos, que documenta un terreno baldío en el que hubo un cementerio cercano a la estación de Chamartín como actual zona de tránsito, o los collages digitales de 'The Random Series' (RM, 2014), de Miguel Ángel Tornero (Premio a los libros mejor editados convocado por el Ministerio de Cultura, sección libros de arte), serían solo tres ejemplos. 'Ser sangre', de Iñaki Domingo, 'Everything will be ok', de Alberto Lizaralde, 'The PIGS', de Carlos Spottorno, 'Sevilla, Semana Santa', de David Jiménez, 'Kosmos', de Marta Bisbal, o 'Yolanda', de Ignacio Navas, podrían ser otros.

Como reflexión final, apuntaremos que sería deseable que la bonanza actual del fotolibro se convierta en una consolidación de largo recorrido, que no sea una burbuja a punto de estallar, especialmente en un país como este, tan propenso a los excesos. En palabras del editor y fotógrafo Juan Valbuena (citado en Fanjul, 2015), ahora hay «mejores proyectos, más editoriales, más repercusión y visibilidad», pero «Lo único que me preocupa es que no podamos generar un mercado y no seamos capaces de tener mayor número de puntos de venta y compradores que nos permitan escapar de la endogamia».

## 6. Conclusiones

Las publicaciones con fotografías como elemento principal nacen a mediados del siglo XIX, prácticamente con la fotografía misma, evidenciando desde un primer momento las posibilidades de este binomio. En aquellos tiempos pretéritos la producción es artesanal y la distribución reducida, y más que de foto libros quizá deberíamos hablar de álbumes ilustrados. Ya en el siglo XX, la expansión de este formato no conoce límites, favorecido por los avances técnicos y por el gusto de los/as autores/as.

Pero, en los comienzos del siglo XXI, la aparición de la tecnología digital pareció amenazar los soportes tradicionales, debido a una rápida y masiva implantación de Internet y las llamadas nuevas tecnologías, canalizando la imagen fotográfica hacia formas virtuales de producción y difusión, como los programas de retoque fotográfico y las redes sociales. Sin embargo, y de manera un tanto paradójica, tras unos años de cambios vertiginosos, en la actualidad el formato libro y el soporte papel son medios altamente apreciados tanto por los/as autores/as como por el público, así como por los/as especialistas. En este sentido, podemos constatar como la popularización de la imagen digital y la saturación icónica de las redes sociales han provocado una nostalgia de lo tangible y, con ello, de los libros y el papel, poniendo en valor al mismo tiempo otras formas más sosegadas y profundas de ver y pensar la imagen fotográfica.

No obstante, esto no quiere decir que un soporte sea mejor que otro, lo realmente importante es que la convivencia entre formatos no solo es posible, sino que es deseable, puesto que tanto los sistemas digitales como los soportes tradicionales poseen sus características específicas que los hacen diferentes entre sí y, por lo tanto, no excluyentes. En el ámbito concreto que nos ocupa podemos decir, por ejemplo, que gracias a la expansión de la tecnología digital se han generado técnicas de maquetación,



impresión y distribución de foto libros que han impulsado la recuperación masiva de este formato, ofreciendo una serie de posibilidades (como las tiradas de unos pocos ejemplares o unos precios muy ajustados) que no permitían las imprentas tradicionales. Del mismo modo, Internet y las redes sociales también han demostrado ser herramientas muy eficaces a la hora de divulgar y comercializar el trabajo plasmado en un fotolibro.

Sin embargo, es necesario remarcar un conjunto de especificidades y ventajas que el soporte papel presenta respecto a los sistemas digitales, como por ejemplo las características físicas inherentes a toda publicación impresa (tipo de impresión, gramaje del papel, tamaño del libro, etc.), elementos con capacidad para enfatizar o potenciar el trabajo fotográfico y, por lo tanto, nada desdeñables. De la misma forma, el formato libro permite al autor/a crear una obra que, aunque esté formada por un conjunto de varias imágenes, tenga una estructura determinada y un discurso muy concreto, y que estos le sobrevivan, algo muy difícil de conseguir mediante los medios digitales o una exposición. Igualmente, los libros en papel no son necesariamente más contaminantes que los electrónicos, ya que los primeros, una vez impresos, no consumen energía alguna, además de estar exentos de materiales altamente contaminantes, cosa que sí ocurre con cualquier dispositivo digital.

En España, como en otros países, también es fácil constatar este auge del fotolibro, a pesar de que, hasta fechas recientes, ha sido un formato marginal en nuestro país. Este boyante momento es debido a un conjunto de factores, entre los que podemos destacar tanto a una excepcional generación de autores/as muy bien preparados (los cuales están cosechando un notable éxito dentro y fuera de España) como a diversos proyectos, en su mayoría de carácter privado, como ferias, exposiciones, premios, *blogs* y *webs*, junto a un verdadero boom de la auto publicación y las editoriales independientes.

Por todo ello podemos decir que la robustez actual del fotolibro, no solo en España sino también a nivel internacional, excede el carácter de una moda pasajera, apareciendo ante nosotros un futuro en el que el fotolibro queda configurado como una opción de primer nivel, a la altura de cualquier otra. Esta toma de conciencia en torno al fotolibro lo introduce, con carácter retroactivo, en la historia de la fotografía, una situación ejemplificada en la aparición de publicaciones recientes como 'The Photobook. A History', de Martin Parr y Gerry Badger (Phaidon, 2004, 2009 y 2014) o 'El Fotolibro Latinoamericano' (editorial RM, 2011) de Horacio Hernández, las cuales evidencian la importancia histórica del fotolibro.

## 7. Referencias

- Arjona, D. (26 de marzo-1 de abril, 2010). El libro digital en su laberinto. *El Cultural*, pp. 8-11.
- Bianchi, S. (24 de abril, 2016). Afición y militancia: el fanzine resiste como objeto artístico. *elconfidencial.com*. Recuperado de [https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-04-24/aficion-y-militancia-la-resistencia-del-fanzine-como-objeto-artistico\\_1188387/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-04-24/aficion-y-militancia-la-resistencia-del-fanzine-como-objeto-artistico_1188387/)
- Collera, V. (31 de enero, 2015). Foto libros: enfoca, dispara, edita. *elpais.com*. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2015/01/28/babelia/1422446966\\_947069.html](https://elpais.com/cultura/2015/01/28/babelia/1422446966_947069.html)
- Cuevas, D. (mayo de 2017). Fenómeno fotolibro. *jotdown.com*. Recuperado de <http://www.jotdown.es/2017/05/fenomeno-fotolibro/>
- Doctor Roncero, R. (2013). Pensar el mundo. En R. Doctor Roncero (Dir.). *Arte español contemporáneo (1992-2013)*. Madrid: La Fábrica.

- Fanjul, S. (5 de junio, 2015). Renace el fotolibro. *elpais.com*. Recuperado de [https://elpais.com/ccaa/2015/06/04/madrid/1433435386\\_138014.html](https://elpais.com/ccaa/2015/06/04/madrid/1433435386_138014.html)
- Fernández, H. (2017). La Biblioteca es el museo. En *Fenómeno Fotolibro* [tomo nº4, catálogo de exposición]. Barcelona: Fundación Foto Colectania-Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.
- Fernández, H., Gimeno, E., Uriarte, J. y de Middel, C. (2014). *LIBRO. Un ensayo acerca del libro de fotografía y de su momento actual en España*. Barcelona: Fundación Foto Colectania.
- Fernández, H. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. México D.F.-Barcelona: RM.
- Fontcuberta, J. (2000). La fotografía catalana de 1900 a 1940. En *Introducción a la Historia de la Fotografía en Cataluña* (pp. 61-84). Barcelona: Lunwerg.
- Goikoetxea, N. (2009). De la feria al salón, ¿del salonismo a la feria? *Film und Foto, III* (9), pp. 18-23.
- Gómez, R., García, A., Cordón, J. A. y Alonso, J. (2016). *Leyendo entre pantallas*. Gijón: Trea.
- Gómez Isla, J. (2005). *Fotografía de creación*. San Sebastián: Nerea.
- González Reyero, S. (2007). *La fotografía en la arqueología española (1860-1960). 100 años de discurso arqueológico a través de la imagen*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-Real Academia de la Historia.
- Hoy Es Arte (1 de octubre, 2018). Los libros digitales ya representan el 30,6% de la producción editorial total. *hoyesarte.com*. Recuperado de [https://www.hoyesarte.com/politica/los-libros-digitales-ya-representan-el-306-de-la-produccion-editorial-total\\_256967/?utm\\_source=Boletin\\_20181001\\_1541&utm\\_medium=boletin&utm\\_campaign=boletin](https://www.hoyesarte.com/politica/los-libros-digitales-ya-representan-el-306-de-la-produccion-editorial-total_256967/?utm_source=Boletin_20181001_1541&utm_medium=boletin&utm_campaign=boletin)
- Johnson, W., Rice, M. y Williams, C. (2010). *Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*. Colonia: Taschen.
- López Mondejar, P. (1999). *150 años de fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.
- Meseguer, R. (2008). *Luna Cornata. Recetario analógico-digital de los procesos fotosensibles y sus combinaciones pictóricas. XIX-XXI*. Murcia: Consejería de Cultura de la Región de Murcia-Ediciones Tres Fronteras.
- Micó, J. (s. f.). Cuadernos de la Kursala. *revistaojosrojos.com*. Recuperado de <http://www.revistaojosrojos.com/cuadernos-de-la-kursala/>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2013). *Libros que son fotos, fotos que son libros* [Hoja de sala]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Picazo, G. (2018). Pulsión de archivo en los libros de artista. En P. Vicente y J. Gómez-Isla (eds.), *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo* (pp. 177-188). Huesca: Diputación de Huesca.
- Sánchez Vigil, J. M. (2013). *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*. Gijón: Trea.
- Sánchez Vigil, J. M. (2007). *Del daguerrotipo a la Instamatic. Autores, tendencias, instituciones*. Gijón: Trea.
- Sánchez Vigil, J. M. (2006). *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón: Trea.
- Uriarte, J. (18 de junio, 2014). El Fotolibro: Aquí y Ahora. *fotocolectania.wordpress.com*. Recuperado de <https://fotocolectania.wordpress.com/category/exposiciones/fotolibros-aqui-y-ahora/>
- Vega, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra.
- Vega, C. (2016). Reciclando imágenes. Revisión del álbum familiar y de la fotografía vernácula en el fotolibro contemporáneo. En J. C. Alfeo y L. Deltell (eds.), *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica* (pp. 29-41). Madrid: Fragua.

