

LO PÚBLICO Y LA FOTOGRAFÍA. UNA REFLEXIÓN SOBRE EL CAMPO FOTOGRÁFICO

Alberto Martín Expósito

AUTOR/AUTHOR:

Alberto Martín Expósito

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Comisario y Editor fotográfico

TÍTULO/TITLE:

Lo público y la fotografía. Una reflexión sobre el campo fotográfico

The public sphere and photography. A reflexion on the field of photography

CORREO-E/E-MAIL:

amartin@usal.es

RESUMEN/ABSTRACT:

El autor presenta una reflexión sobre las demandas del mundo de la fotografía al ámbito público, viendo, por un lado, cómo se han ido estructurando esas demandas, qué logros se han alcanzado y en qué medida las transformaciones de las políticas públicas en el área de la cultura han afectado al medio fotográfico.

The author presents a reflexion on the demands of the photography world on the public field, looking at, on one hand, how these demands have been structured, what achievements have been made and to what extent transformations of public policy in the area of culture have affected the photography medium.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS:

Fotografía; política cultural; administraciones públicas.

Photography; cultural politics; public administrations.

La propuesta inicial para la elaboración de este artículo era abordar el análisis del estado actual de la iniciativa pública en torno a la fotografía, así como el posible papel que debería desempeñar lo público en su difusión. Sin embargo, en el proceso de preparación de este texto fue apareciendo e imponiéndose, cada vez con mayor claridad, un tema que podría considerarse como anterior al originalmente propuesto y que de alguna manera lo englobaría y contextualizaría. Se trataba, en cierto modo, de dar la vuelta a la cuestión, y en lugar de repasar las acciones públicas desarrolladas por las diferentes administraciones hacia la fotografía, algo que podía presentarse de antemano como la crónica de un naufragio (tal y como también presentía y anunciaba la persona que hacía el encargo), proceder a mirar al otro lado del espejo y reflexionar sobre las demandas del campo fotográfico (1) hacia el ámbito público: cómo se habían estructurado y expresado esas demandas a lo largo del tiempo, qué se había conseguido, y de qué manera este proceso podía decir algo sobre los cambios y transformaciones del medio fotográfico a lo largo de algo más de tres décadas, periodo durante el cual también los planteamientos de la acción pública en torno a la cultura han sufrido importantes transformaciones.

De hecho, la propia naturaleza del campo fotográfico, su heterogeneidad, su complejidad conceptual e histórica (2), la pluralidad de prácticas y usos capaz de desarrollar, la variable condición de las imágenes fotográficas a lo largo de la historia y en función de los contextos, tanto artísticos como extra-artísticos, o la evolución de sus relaciones con otros campos culturales, y en especial con el campo artístico, tienen mucho que ver con cierta dificultad para una adecuada estructuración de la relación entre lo público y lo fotográfico, o al menos, con el hecho de que esa estructuración haya tendido a ser incompleta o desequilibrada.

Sin duda hay motivos para pensar que lo público debiera mantener una relación especial o específica con la fotografía, aunque los argumentos puestos en juego para ello a menudo se cruzan y mezclan con aquellos otros que, ante todo, tienen que ver con la defensa de la autonomía y especificidad del campo fotográfico, así como con el mantenimiento, construcción o reconstrucción de legitimidades y hegemonías dentro del medio. De un modo muy explícito, Régis Durand afirmaba en una entrevista, desarrollada en un momento y contexto especialmente significativos, que «el medio fotográfico es más bien conservador, como si se tratara siempre de proteger una autonomía y una especificidad conseguidas con dificultad» (3). El contexto era la refundación en 2004 del *Jeu de Paume*, resultado de la fusión de tres instituciones (*Galerie nationale du Jeu de Paume*, *Centre national de la photographie* y *Patrimoine Photographique*), en lo que suponía una importante e interesante transformación del paisaje institucional de la fotografía en Francia. El horizonte de dicha refundación se situaba ya en el campo ampliado de la imagen y no sólo en un territorio estricta y específicamente fotográfico, según sus propias palabras. Algunos años antes, en 1997, el propio Régis Durand, en una entrevista realizada con motivo de su nombramiento como director del *Centre national de la Photographie* (4), había tenido que realizar un esfuerzo para explicar la redefinición de dicho centro fotográfico en el contexto de la nueva cultura visual. Aparecían en dicha entrevista varios argumentos y temas que tenían que ver simultáneamente, tanto con la necesaria ade-

cuación a la transformación de la fotografía a partir de los años ochenta, como con las reticencias del campo fotográfico a perder su esfera de autonomía y una presencia específica: la concurrencia de la fotografía con el video y la imagen numérica, la necesidad o no de un centro especializado, la reticencia de los museos a mostrar fotografía, la existencia de un público potencial para otra fotografía y otros discursos menos tradicionales, las diferencias entre una aproximación al medio más patrimonial y otra más contemporánea, la falta de sentido que tiene ya en ese momento la oposición entre *plasticiens*, fotógrafos de lo real o reporteros, o, por último, la problemática de la fotografía aplicada, como la moda o la arquitectura.

Es ilustrativo este ejemplo, en la medida en que da cuenta de las dificultades que ofrece el campo fotográfico para la acción pública, especialmente si tenemos en cuenta las importantes transformaciones en que se ha visto envuelta la fotografía a lo largo de las tres últimas décadas. Cambios sociales, cambios tecnológicos, cambios en su relación con la esfera artística, cambios en la cultura visual, que hacen aún más complejo abordar, analizar y gestionar el medio. Sin embargo, la dificultad para definir, delimitar, e incluso, clasificar lo fotográfico no es sólo el resultado de su reciente evolución, sino que forma parte de su naturaleza esquivada, dispersa, híbrida, proteiforme y heterogénea. La fotografía, situada a mitad de camino entre las prácticas nobles y las prácticas «vulgares», como apuntaba Bourdieu (5), se afirma a un mismo tiempo como hecho social y como práctica artística, la encontramos diluida en nuestra cultura visual, manteniéndose accesible, pero también impregnando y alimentando buena parte del arte contemporáneo. Entre las muchas oposiciones y dicotomías que plasman la heterogeneidad del medio fotográfico, es probablemente la dualidad entre arte y documento, con todas sus derivaciones, aquella que con más insistencia recorre la historia de la fotografía y especialmente su actualidad y su pasado más reciente. Una dicotomía que reaparece y se traduce en un múltiple juego de oposiciones, como el que enfrenta la colección con el archivo (6), la obra de arte con el producto cultural y técnico, e incluso el arte de los fotógrafos con la fotografía de los artistas. Junto a la permanente y compleja cuestión de la relación entre fotografía y arte, y transitando por debajo de ésta, siempre reaparece o no deja de aparecer también, la cuestión del documento. Un aspecto inherentemente ligado a lo fotográfico, que al tiempo que naturaliza, unifica y delimita el medio, lo separa, divide y enfrenta en función de su práctica, uso y contexto. Una cualidad que no deja de ser, una y otra vez, el reducto específico del campo fotográfico, el espacio natural sobre el que se repliega, pero que también, simultáneamente, es la misma que ha permitido a la fotografía expandirse por la esfera artística transitando por la inestable frontera del no-arte (7).

David Company ha resumido a la perfección el complejo e indefinido paisaje de la fotografía, cuando escribe:

«[...] no podemos mantener enfocada la totalidad de todo lo que es fotográfico. Es un campo demasiado grande y demasiado difuso para poder ser unificado. La fotografía se resiste a la definición, y ello es debido en parte a que la cultura hace con ella cosas muy distintas y dichas cosas cambian con el tiempo. Escapa a fórmulas fijas de

tal manera que nunca resulta plenamente satisfactorio o, quizá incluso, posible, decir de una vez por todas qué es, tanto a nivel técnico como cultural.» (8)

Si se efectúa un recorrido, en nuestro país y en las dos últimas décadas, por las iniciativas desarrolladas desde el campo fotográfico en demanda de políticas y acciones públicas dirigidas hacia el medio, es posible observar mucho de lo apuntado anteriormente, percibir las dificultades y el juego de oposiciones, e incluso se puede llegar a entrever en qué medida son esas mismas dificultades y oposiciones las que determinan un tipo de demanda y un tipo de respuesta por parte de la administración pública.

Es interesante señalar previamente tres aspectos generales a propósito del tema. En primer lugar, se puede constatar que en este, como en la mayoría de los ámbitos de la vida cultural española, hay que esperar hasta principios de los años ochenta, tras el cambio de régimen político, para encontrar iniciativas articuladas desde el campo fotográfico hacia el ámbito público. En segundo lugar, reseñar que desde ese mismo momento, será Cataluña, el medio fotográfico catalán, quien tome la iniciativa en esta materia y la desarrolle con mayor continuidad a lo largo del tiempo, incluso hasta el momento actual. Y por último, que en este medio, como en otros, es notoria la ausencia de políticas de carácter general y de largo plazo, reduciéndose la actuación pública a iniciativas y actuaciones dispersas y fragmentarias, situación que provoca una sensación de vuelta a empezar, de *déjà vu*, en cada ocasión en que el sector se dinamiza u organiza para plantear sus demandas.

Es interesante, en este sentido, señalar algunos de esos momentos de dinamización y organización del campo fotográfico a lo largo de las últimas décadas: las *Jornadas Catalanas de Fotografía* (1980), el *Libro blanco del patrimonio fotográfico en Cataluña* (1996), el *I Debate de Fotografía*, organizado por el Ministerio de Educación y Cultura (1997), las *II Jornadas Catalanas de Fotografía* (2008) celebradas en el contexto de SCAN 08, dos estudios o informes sobre el medio fotográfico elaborados por el CoNCA (Consell Nacional de la Cultura i de les Arts) en 2009 y 2010, titulados respectivamente *Entorn de la fotografia en el context de les arts visuals a Catalunya* y *Estudio sobre el estado y perspectivas de futuro del sector de la fotografía en Cataluña. Propuesta de política pública*, y, por último, el estudio *La dimensión económica de las artes visuales en España*, editado en 2006 por la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (9).

Se trata de iniciativas que en buena medida funcionan, no sólo como articuladoras de las demandas del medio, sino también como actuaciones que canalizan, revisan y construyen periódicamente reflexiones sobre la fotografía. Sin duda, esas ocasiones son el momento de hacer balance, señalar carencias y necesidades, reclamar políticas públicas, pero también abordan implícitamente o dejan ver, los cambios y resistencias en el campo fotográfico, la recomposición de hegemonías y legitimidades, el estado general del medio, la relación con el arte, los cambios de valores y conceptos, las nociones críticas e historiográficas, los criterios archivísticos y patrimoniales, las políticas de autor, etc.

A excepción del *I Debate de Fotografía*, organizado por el Ministerio de Educación y Cultura, las actividades y documentos señalados anteriormente han sido objeto de publicación, por lo que la información expuesta o contenida en ellos es fácilmente accesible. No se trata, por tanto, de resumir aquí su contenido, sino de señalar, más que analizar, por razones de espacio, cómo estas actividades y estos documentos manifiestan algunas cuestiones relativas al modo en que se piensa, se organiza y se estructura el campo fotográfico (10).

Las *Jornadas Catalanas de Fotografía* dan cuenta de la problemática central de aquel momento: la normalización. Con el comienzo de la década de los años ochenta la cuestión prioritaria, en la que es relativamente fácil ponerse de acuerdo dado el absoluto vacío existente, es proceder a señalar las carencias y consecuentemente proponer las políticas, acciones y dinámicas capaces de estructurar y dinamizar la presencia y el desarrollo del medio fotográfico en el país a todos los niveles. Dos grandes cuestiones aparecen ya como centrales: la dimensión patrimonial y la vertiente creativa. Estos dos aspectos protagonizan y vertebran a partir de este momento, y puede decirse que hasta la actualidad, las demandas de políticas públicas. En el fondo, encontramos en ello, simplificando, la dualidad antes mencionada entre arte y documento. Por un lado, se trata de señalar, valorar y defender la dimensión patrimonial de la fotografía y proceder a crear las herramientas e instituciones necesarias para su conservación y recuperación. Por otro, aparece la cuestión de la creación fotográfica, vinculada a la escasez de exposiciones, galerías y mercado, y un múltiple déficit formativo, crítico e historiográfico. La aspiración a la creación de archivos, fototecas o un museo de la fotografía forma parte de las prioridades del momento. Sin duda, tanto el diagnóstico como las demandas podían hacerse extensibles al resto del país. En cierto modo, puede decirse que en este momento las especificidades del campo fotográfico están a salvo, sus fronteras y límites son relativamente estables, las tensiones derivadas de la dualidad arte/documento aún no han saltado. La prioridad es la normalización, reconocer el valor patrimonial de la fotografía, dar visibilidad a la creación fotográfica, crear tejido y estructurar.

En este sentido, la década de los ochenta y primera mitad de los noventa es probablemente el periodo más importante para el campo fotográfico en términos de normalización, a pesar de la ausencia de políticas públicas globales, definidas y estables. Pero incluso a pesar de ello, desde el punto de vista de la acción pública, institucional, es el momento de mayor iniciativa. Aparecen festivales de fotografía a lo largo del país, con diferentes formulaciones, la mayor parte de ellos con ayudas públicas de uno u otro tipo. El festival como formato específico del medio fotográfico, espacio de afirmación, promoción y resistencia, probablemente sea el tipo de actividad con mayor visibilidad, capaz de captar fondos, construir público, y centrar la atención. Muchos de estos festivales desaparecerán, especialmente a lo largo de la última década y media, y otros, los menos, se reformularán, bien hacia discursos y planteamientos más centrados en lo visual que en lo estrictamente fotográfico, bien hacia el territorio de la creación emergente. Quizás la mayor difusión y presencia de lo fotográfico en el panorama expositivo, una anhelada normalización, haya sido, junto a la desidia institucional y el agotamiento de ciertos modelos, la causa de esta evolución.

Este periodo es también el momento en que la fotografía entra por diferentes vías, aunque siempre de un modo relativamente precario y mal estructurado, en el sistema de enseñanza y crecen cuantitativa y cualitativamente los trabajos de investigación sobre el medio. También aparecen revistas y publicaciones que aportan diversos grados de reflexión y actualizan la información disponible, aunque siempre con escaso o nulo apoyo público. No obstante es necesario señalar que a lo largo de los años ha existido un cierto déficit en la recepción y el interés hacia estas iniciativas, generándose un cierto círculo vicioso cuyo resultado redunda en la precariedad de nuestra investigación y capacidad de reflexión teórica.

Pero aquello que caracteriza por encima de todo este periodo es el cambio en dos aspectos especialmente significativos. Por una parte, la atención que pasa a prestarse al patrimonio fotográfico desde el ámbito público, bien mediante la incorporación de fondos y colecciones a organismos, archivos o centros preexistentes, bien a través de la creación de entidades específicas, bien mediante un mejor tratamiento y articulación de la documentación conservada (11). En este ámbito entran decididamente en tensión dos intereses y sensibilidades, o si se prefiere, dos puntos de vista en el tratamiento y, sobre todo, difusión de los fondos: el documental y el artístico. Junto a esta evidente dualidad, entra en juego un tercer elemento de importante incidencia, derivado en buena medida de la estructuración del estado autonómico, como es la aparición prioritaria de un criterio territorial, geográfico, en la consideración, y a menudo valoración, del patrimonio fotográfico.

El otro ámbito es, claramente, la entrada de la fotografía en el campo artístico y su presencia, cada vez más significativa, en el mercado del arte. En este terreno serán los museos y centros de arte las instituciones que vehiculen la acción pública, tanto a través de su política expositiva como del desarrollo de sus colecciones. La cuestión de la relación de la fotografía con el museo pasa a desempeñar un papel relativamente hegemónico (12). Del mismo modo que se apunta y se va abriendo la problemática de la dualidad entre archivo y colección, entre documento y obra, y de modo significativo, entre la fotografía de los artistas y el arte de los fotógrafos. Asunto este último que irá cobrando mayor importancia a lo largo de los años, en la medida en que la propia política de exposiciones y colección por parte de las instituciones, el tratamiento que dan a la fotografía, incida en esa fractura, en esa barrera difusa que sin embargo se hace cada más presente y problemática para el campo fotográfico y sus aspiraciones. De hecho, el reconocimiento de la fotografía por el museo, no deja de hacerse con un coste para la especificidad del campo fotográfico que pierde claramente terreno frente a la fotografía dentro del campo artístico.

En este periodo, todavía forma parte de las aspiraciones del campo fotográfico la creación de centros específicos dedicados al medio. Fruto de ello es la creación, entre otros, del *Centro de Fotografía Isla de Tenerife* en 1989 o del *Centro Andaluz de la Fotografía* en 1992. La génesis de estos centros se da en un momento en que todavía son vistos como opciones viables y necesarias para la difusión de la creación y la cultura fotográfica, independientemente de la aceptación o entrada de la creación fotográfica en la esfera artística.

En términos generales, puede decirse que en este periodo, con diferentes grados de coherencia y efectividad, surgen iniciativas a lo largo del país, a cargo de diferentes niveles y ámbitos de la administración pública, que persiguen la necesaria normalización del campo fotográfico. Sin embargo, es sintomática la enorme escasez de políticas o iniciativas específicas hacia el medio por parte de la administración central. Sus acciones adquieren en general un carácter que podríamos calificar de simbólico. Así por ejemplo, la creación del *Premio Nacional de Fotografía* en 1994, que desgaja del Premio Nacional de Artes Plásticas el reconocimiento a la creación fotográfica. Decisión que describe perfectamente la fractura y la tensión antes señalada entre el campo artístico y el fotográfico.

Otra iniciativa ministerial se da en mayo de 1997, con la convocatoria y celebración del *I Debate de Fotografía*. En el breve texto de presentación del debate se afirma: «La conservación, fomento y difusión de la fotografía en su expresión artística y creadora como una faceta más del Arte, es uno de los objetivos del Ministerio de Educación y Cultura. La organización de exposiciones y la creación del Premio Nacional de Fotografía en 1994 han sido las principales actividades realizadas hasta ahora. Con el fin de poder actuar en un ámbito más amplio, el Ministerio de Educación y Cultura organiza un Debate sobre fotografía [...] para el análisis de la situación en sus diferentes facetas:

- Recuperar y conservar la fotografía antigua como parte del Patrimonio Histórico y Cultural
- Potenciar la presencia de la fotografía en Museos y Colecciones
- Difundir la fotografía a través de exposiciones y otras actividades».

Las mesas y conferencias que concretaban estas intenciones eran: «La conservación del patrimonio histórico-artístico fotográfico español», «El Museo y la fotografía. Las colecciones» y «Estado de la fotografía contemporánea española».

Merece la pena la larga cita en la medida en que da cuenta de la falta de perspectiva y ambición del Ministerio, al tiempo que resume los elementos a los que había ido quedando reducida la dinámica de normalización de los aproximadamente quince años anteriores: el patrimonio fotográfico, el museo y la fotografía y la promoción y difusión de la creación fotográfica contemporánea. El propio Ministerio declara que su actuación se ha reducido a la creación del *Premio Nacional de Fotografía* y la organización de exposiciones (13).

El planteamiento y desarrollo de las mesas de debate es más una revisión o un estado de la cuestión del campo fotográfico que unas sesiones orientadas hacia la estructuración de una hoja de ruta para una política pública hacia la fotografía. Una vez más (y aunque suene reiterativo, la realidad del medio también lo es), la dualidad documento/arte se hace presente en todos los ámbitos. En realidad las sesiones se convierten fundamentalmente en un conjunto de reflexiones sobre la especificidad y la heterogeneidad de lo fotográfico y los proble-

mas que ello conlleva. En el ámbito patrimonial por la necesidad de establecer una visión específicamente fotográfica, «por encima de las posturas del galerista y del documentalista» (14), que permita abordar la complejidad real de los materiales fotográficos. Del mismo modo se llama la atención sobre la necesidad de establecer políticas claras de colección y preservación, y específicamente se plantea el problema de la cantidad, habida cuenta de los millones y millones de fotografías potencialmente existentes y susceptibles de ser conservadas. Es esta una cuestión que reaparece de nuevo en los años siguientes y que tiene una importancia fundamental, pues de un modo u otro, cualquier selección en este sentido conlleva el establecimiento de criterios y posturas frente al hecho fotográfico y su múltiple condición como documento, expresión creativa o práctica social, vulgar, humilde y multitudinaria, siendo esta última la gran olvidada de la política patrimonial, en beneficio del tema y el autor.

En relación a los otros dos ámbitos de debate, la fotografía y el museo y el estado de la fotografía contemporánea, también aparece recurrentemente el problema de la naturaleza o la especificidad de la fotografía. En cuanto a la fotografía y el museo, la cuestión ya no es, ahora, la entrada de la fotografía en el museo, sino los criterios de colección y la consideración, revisión y tratamiento de los fondos fotográficos, así como la eterna e inestable diferenciación entre documento y objeto artístico. Un asunto colateral a éste ocupa el debate sobre la creación fotográfica, al plantearse el lugar, el estatus y la especificidad de la fotografía en el campo artístico, siempre entre la disolución y la resistencia. Pero más allá de este reiterado asunto, que permanecerá en el tiempo y lo encontraremos enunciado una y otra vez, se hace hincapié en las carencias estructurales del medio, las que tienen que ver con la debilidad del mercado y el coleccionismo, y, sobre todo, las que tienen que ver con la falta de formación y masa crítica. Diagnóstico que da cuenta de la fallida o incompleta normalización del medio fotográfico durante la década y media anterior. Aún se reclama la creación de un centro nacional o un museo de la fotografía, aunque esta reivindicación no se mantendrá en el tiempo, por diversas razones. Una de ellas es, sin duda, la incorporación de la fotografía a un discurso y un territorio más amplios como es el de las artes visuales; la otra, aparece enunciada en uno de los estudios del CoNCA, citados más arriba, donde se diferencia entre la necesidad o no de un centro de la fotografía, según sea desde la óptica patrimonial o desde la perspectiva de la difusión. Si es desde la primera, el estudio desaconseja su creación, tanto por entrar en conflicto con una red descentralizada ya existente dedicada a la conservación del patrimonio y con funciones ya desarrolladas por museos como el MACBA y el MNAC, como por considerar que sería un anacronismo en el actual campo ampliado de la imagen. Sin embargo, el estudio sí contempla la oportunidad de su creación desde el punto de vista de la difusión para cumplir la tarea de difundir la fotografía de forma sistemática y regular, y para garantizar su presencia continua en la esfera pública. Lo que implícitamente parece mostrar este planteamiento es que, en cualquier caso, la especificidad de la creación fotográfica no parece verse adecuada y suficientemente representada en el panorama expositivo de los centros de arte, museos y galerías de arte contemporáneo, o al menos, que sigue existiendo un fondo problemático para el campo fotográfico, en el modo en que las instituciones del arte abordan la difusión de la fotografía, y sin embargo, sí hay un cierto reconocimiento (aun-

que planteando un reforzamiento y mejora de su función) al papel que algunas de estas mismas instituciones (concretamente el MACBA y el MNAC) desempeñan o deben desempeñar en cuanto a la presencia y representatividad de la fotografía de las últimas décadas en sus colecciones. Sin duda, la autoridad que se reconoce a las instituciones del arte, incluso para articular autoridad y hegemonía dentro del propio campo fotográfico, está en la base de esta dualidad. Conviene traer a la memoria, ahora, el ejemplo francés que se exponía al comienzo de este artículo, a propósito del *Centre national de la Photographie* y el *Jeu de Paume*. En cualquier caso, el último episodio, a nivel estatal, de la permanentemente frustrada posibilidad de creación de un Centro nacional de la fotografía tuvo lugar en 2007, cuando se proyectó, y posteriormente se abandonó, un Centro Nacional de las Artes Visuales en el edificio de Tabacalera, la Antigua Fábrica de Tabacos de Madrid. La opción por un Centro de Artes Visuales es fruto ya de la imparable tendencia a abordar la fotografía desde el territorio ampliado de la imagen que suponen las artes visuales.

Prácticamente en paralelo al *I Debate de Fotografía*, auspiciado y promovido por el Ministerio, aparece el *Libro blanco del patrimonio fotográfico en Cataluña* (1996), un proyecto pendiente desde las *Jornadas Catalanas de Fotografía* de 1980. Un estado de la cuestión sobre el medio fotográfico que igualmente hace hincapié en la incompleta o fallida normalización, después de década y media. Las carencias señaladas son las mismas que aparecerán en el *I Debate de Fotografía* en relación a la situación del mercado, las exposiciones de fotografía, la necesidad de avanzar en la articulación de las tareas de conservación y difusión del patrimonio fotográfico o la escasez de masa crítica (enseñanza, investigación, etc.). Pero lo que nos interesa aquí, especialmente, es cómo hace aparición el concepto de fotografía de autor, planteándose una diferencia operativa entre ésta y la fotografía conservada en archivos o fondos fotográficos. Se proponen para la fotografía de autor demandas específicas entre las que es interesante señalar las que hacen referencia a la necesidad de establecer un sistema de ayudas para artistas o instituciones o potenciar el formato del encargo fotográfico, propio y característico del medio. Podemos observar cómo a lo largo de los años se van delineando tres líneas de trabajo: aquella que hace referencia al patrimonio fotográfico, la que hace referencia a la creación fotográfica contemporánea, llamada de autor, y la que hace referencia a diversos aspectos que podríamos denominar o definir como base estructural del campo fotográfico: investigación, enseñanza, reflexión teórica, etc. Es cierto que en el ámbito general del patrimonio fotográfico se encuentran y se relacionan, de manera compleja, tanto los archivos de imágenes como la fotografía de autor, los documentos y las obras de arte, el archivo y la colección. Se trata de un territorio complicado que obliga a delimitar diferencias y matices para separar usos, prácticas o estéticas y a establecer periodos cronológicos de actuación a cargo de unas u otras instituciones.

Aproximadamente una década después tienen lugar las *II Jornadas Catalanas de Fotografía* (2008), que desde su propio título establecen una referencia a las primeras jornadas de 1980, y también pretenden constituirse como un espacio para la reflexión sobre el estado de la fotografía en Cataluña. De las seis mesas redondas que componen el programa, dos de ellas

se dedican a lo que más arriba se ha denominado como base estructural: investigación, enseñanza, publicación. Una vez más se señalan el mismo tipo de carencias que venían siendo apuntadas en ocasiones anteriores, pero la importancia que ahora se concede a este tema en las jornadas y la necesaria reiteración del diagnóstico hace que finalmente, este entramado altamente deficitario, se termine revelando como el verdadero talón de Aquiles del campo fotográfico (15). Otras dos mesas aparecen dedicadas a aspectos ya conocidos y debatidos en ocasiones anteriores, como componentes fundamentales de cualquier diagnóstico o propuesta de actuación, se trata del mercado y el coleccionismo y del patrimonio fotográfico, aspecto este último donde se reitera la necesidad, una vez más, de nuevos planteamientos o reorientaciones. Es interesante sin embargo, como novedad que testimonia la rápida transformación del medio en tan sólo una década, que una de las mesas se dedique ya, lógicamente, a «Fotografía y nuevas tecnologías».

Prácticamente a continuación de estas jornadas se realizan los dos informes del CoNCA, ya citados: *Entorn de la fotografia en el context de les arts visuals a Catalunya* y *Estudio sobre el estado y perspectivas del futuro del sector de la fotografía en Cataluña. Propuesta de política pública en el ámbito de la fotografía*. Puede decirse que el conjunto de estos dos informes es, sin lugar a dudas, la iniciativa más ambiciosa y completa puesta en marcha para evaluar el medio y proponer actuaciones públicas. Aunque lógicamente la referencia territorial es Cataluña a todos los efectos (datos, estadísticas, ejemplos concretos, panorama institucional, etc.), buena parte del diagnóstico y muchos de los planteamientos son perfectamente extrapolables al resto del estado.

Teniendo en cuenta la extensión de estos dos estudios, pero también su accesibilidad, el objetivo de estas líneas se limitará simplemente a señalar algunos elementos o aspectos especialmente pertinentes de cara al contexto y a la argumentación que se viene desarrollando en este artículo.

En el primero de estos documentos, dedicado o limitado al análisis de la fotografía de autor, la fotografía es definida o abordada como un subsector específico dentro del ámbito de las artes visuales, de ahí que se dedique un interesante y significativo apartado a la acotación del sector. En dicho apartado se reconoce la dificultad para determinar los límites de la cultura fotográfica, la complejidad de lo que significa y comprende tanto el propio término «fotografía», como los diferentes tipos de fotografía, y la problemática que, en definitiva, conlleva definir y delimitar qué es la fotografía de autor o qué significa la creatividad, dentro del medio. El estudio apuesta por la utilización del término fotografía de autor, frente al de fotografía creativa, aunque expone claramente la problemática existente en torno a la variada terminología utilizada para nombrar los usos «creativos» de la fotografía. Aparece también, en este apartado, la referencia ineludible a la dualidad fotógrafo/artista: los fotógrafos que proceden de la tradición fotográfica y los que proceden de las artes visuales y utilizan la fotografía entre otros medios. Y consecuentemente, se deja claro que hablar de fotografía en el campo artístico va más allá del formato o el soporte, hasta ocupar un extenso e híbrido territorio de límites difusos. Es muy

interesante el modo en que a lo largo del documento todas estas cuestiones aparecen una y otra vez como un verdadero ruido de fondo. El informe necesariamente se ve obligado a menudo a especificar si los creadores de los que se habla o los que recogen las estadísticas son exclusivamente fotógrafos o no, si utilizan sólo el soporte fotográfico o como un medio más, si son fotógrafos profesionales o *amateurs*, del mismo modo que la terminología fluctúa entre creadores, fotógrafos y artistas. En el documento aparece también una doble tensión hacia dentro y fuera del campo fotográfico. Hacia fuera no falta alguna voz que señala, con cierta lógica, que la iniciativa pública ya no debiera dirigirse específicamente hacia el ámbito fotográfico, sino hacerse extensiva hacia el conjunto de las artes visuales. Hacia dentro, y en un sentido parecido, el informe no deja de señalar que en las nuevas generaciones de artistas cada vez es más difícil hablar de obras específicamente fotográficas. Precisamente para diferenciarse o encontrar la especificidad dentro del conjunto de las artes visuales, a menudo el medio fotográfico tiene que volver hacia dentro, hacia ciertos elementos que realmente son muy particularmente fotográficos, pero al mismo tiempo están relativamente alejados del campo artístico: las asociaciones fotográficas, la multitud de premios y concursos fotográficos, la actividad de los fotógrafos profesionales y ese territorio limítrofe y movedido entre fotografía aplicada y creativa, o la propia naturaleza democrática de la fotografía, ahora impulsada y reforzada por el sistema digital. La fotografía se enfrenta así a su doble naturaleza «noble» y «vulgar», al tiempo que asiste a la potencial absorción o disolución de lo específicamente fotográfico en el territorio híbrido de las artes visuales. Se citaba más arriba, entre los documentos pertinentes para el análisis abordado en este texto, el estudio *La dimensión económica de las artes visuales en España*, editado en 2006 por la *Associació d'Artistes Visuals de Catalunya*. Es realmente interesante y oportuno comparar ambos estudios, éste y el del CoNCA, ambos en el contexto de las artes visuales, para comprobar la similitud de planteamientos y demandas, y comprobar lo difícil que le resulta a la fotografía delimitar su especificidad, tanto en el ámbito concreto de las artes visuales, como antes, de modo más genérico, en el campo artístico. Y por ello, la dificultad también para justificar una política pública específica hacia la fotografía, separada y diferenciada de la que podría demandarse para el conjunto de las artes visuales.

Si este estudio del CoNCA, que acabamos de ver, se adentraba en la fotografía de autor, el segundo, titulado *Estudio sobre el estado y perspectivas de futuro del sector de la fotografía en Cataluña. Propuesta de política pública general en el ámbito de la fotografía*, lo hace en el ámbito general de la fotografía, desde la vertiente patrimonial y documental a la artística, tal y como se señala en el texto de introducción, a través de cuatro apartados: políticas patrimoniales, fomento de la creatividad, educación, estudios e investigación, y difusión. El documento hace gala en términos generales de la experiencia argumental acumulada a lo largo de décadas por el campo fotográfico, con madurez y densidad, y actualiza e integra en sus propuestas, de manera relativamente razonable, el nuevo panorama derivado de la fotografía digital. En este sentido, probablemente sea el referente más reciente y completo, para conocer las sensibilidades, orientaciones y demandas del campo fotográfico. Pero también deja ver las tensiones y hegemonías existentes en su interior, así como las dificultades derivadas de la compleja naturaleza de lo fotográfico.

En relación a la política patrimonial, sin dejar de reconocer que quizás sea el terreno en el que más se ha avanzado, algo que probablemente se deba a que ha tomado en su evolución la forma de un sistema descentralizado, las demandas son eminentemente de orden práctico: estructuración, homogeneización de la gestión, sistematización, normalización de criterios, etc. Sin embargo, aparece con fuerza una significativa diferenciación, en parte ya comentada, entre archivos y museos, archivo y colección, documentos y obras, creación y fondos documentales. Lo interesante es la absolutamente clara y tajante distinción sobre un tema que, al menos en el pasado, planteó alguna discusión, y más ahora, en un momento de cambio del estatuto y usos de la documentación tanto como de la puesta en cuestión del concepto de obra de arte (16). Queda en el aire la posible relación que una cuestión como ésta pueda tener con las opciones estratégicas y las tensiones hegemónicas de cara al establecimiento y construcción de relatos historiográficos y museísticos, tema que también es abordado en el informe en relación al patrimonio fotográfico. Otro elemento significativo es la demanda de dignificación para ciertos ámbitos de la práctica fotográfica, como la moda, la publicidad o el fotoperiodismo, algo que sin duda tiene mucho que ver también, aunque no sólo, con la aplicación de conceptos artísticos, ya desde hace años, a prácticamente todos los campos de la fotografía (17). El informe aborda también, en relación al patrimonio fotográfico y desde un punto de vista eminentemente pragmático, la cuestión de la digitalización e internet, especialmente de cara a la difusión y accesibilidad del mismo, aunque no entra de lleno en la problemática que se abre con el auge del comercio de imágenes electrónicas, ni en importantes cuestiones asociadas a lo digital como es la complicación de la identidad física de la fotografía (original, copia, reproducción, digitalización) (18).

Es interesante también, en este apartado, la apertura hacia una concepción extensa del patrimonio documental fotográfico, incorporando junto a las fotografías, la documentación textual o los artefactos materiales relacionados con los diferentes fondos, colecciones o archivos de imágenes. Por último, también en relación al patrimonio, aparece de nuevo la cuestión del número, un problema muy específico del medio fotográfico, capaz de generar magnitudes enormes de fotografías. Es ésta una interesante problemática que nos sitúa de un modo radical frente a lo que supone la fotografía como práctica social. Este documento incorpora un significativo y singular elemento en relación a la cuestión del número, al apelar a la diferenciación que la Ley de Propiedad Intelectual establece entre las «meras fotografías» y las «fotografías», para a continuación dejar abierta la posibilidad de establecer diferentes tratamientos y exigencias para uno u otro tipo de producción fotográfica. El número, la repetición, la masificación, la vulgaridad, sin duda es una condición de la fotografía. Se puede plantear, al hilo de ello, un asunto que no deja de discurrir en paralelo, y es el olvido generalizado, a todos los niveles, de esa amplia producción social de fotografías, tan interesante como fundamental para entender la práctica y el hecho fotográfico, así como la relación de la sociedad con la imagen a lo largo del tiempo. Sólo como contrapunto, o apunte contradictorio, es pertinente citar aquí las ediciones y exposiciones que, sin embargo, a menudo se realizan a partir de fotografías anónimas o de aficionados, pero siempre con el referente artístico en la mente y

separadas de sus contextos. Sobre este asunto, una sola referencia recogida por Pamela Paulien en su artículo «La instantánea. La fotografía familiar destinada al museo»: «En la primavera de 1998, el Museo de Arte Moderno de San Francisco abrió una exposición, comisariada por Douglas R. Nickel, titulada *Snapshots: La fotografía de la vida cotidiana*. Esta ha sido descrita como «La primera exposición que explora la fotografía de aficionado dentro de un contexto museístico, demostrando el potencial para *obras maestras* no intencionadas ni adoctrinadas, sólo posibles con la Fotografía»». (19)

En los siguientes apartados de este estudio dedicados al fomento de la creatividad, la educación y las políticas de difusión, hay un elemento importante que se repite o reaparece. Se trata de la demanda de políticas de cierta excepcionalidad o específicas para la fotografía. Dado que las ayudas a la producción fotográfica se encuentran incluidas de manera general en los programas dedicados a artes plásticas o visuales, se solicita la creación de categorías específicas o modalidades singularizadas para la fotografía. En las políticas de difusión, después de denunciar una vez más la falta de normalización, se pide directamente una atención preferencial, una discriminación positiva o, al menos, una sensibilidad no menor que la que se tiene con otras manifestaciones culturales. El resultado de años de vida de la fotografía en el campo artístico parece arrojar un balance no muy positivo para los fotógrafos y para la creación fotográfica, o al menos respecto a una creación que podríamos caracterizar como específicamente fotográfica, si esto es posible. Se señala, por ejemplo, la poca visibilidad de la fotografía en las colecciones de los museos públicos, se reclama no considerar la fotografía solamente como una parcela artística más, o se pide, implícitamente, el reconocimiento creativo de la fotografía documental o su consideración como parte de la creación contemporánea. Se buscan y proponen ámbitos de actuación específicos o propios del medio fotográfico, como, por ejemplo, la insistencia en la potenciación del encargo fotográfico, vinculada a la demanda de aceptación y extensión de una cultura de la documentación o de un interés por la producción de documentación contemporánea. Como algo propio del medio, se apela a la necesidad de circulación de la fotografía fuera de los circuitos artísticos y a la socialización de la cultura fotográfica.

En cierto modo, es como si la fotografía o el campo fotográfico, hubiera realizado un camino de ida y vuelta. Primero migrando hacia el campo artístico, y después, vuelta hacia su estatuto documental, hacia el reconocimiento de la fotografía como hecho social y hacia la fotografía como forma de no-arte. Sin lugar a dudas, la hegemonía durante más de dos décadas, dentro del campo fotográfico, se ha volcado hacia las posiciones de la fotografía dentro del campo artístico, los esfuerzos se han dirigido, en buena medida, hacia el reconocimiento y aceptación del medio fotográfico por el Arte, y después, hacia el reconocimiento y delineación de la fotografía en el territorio de las artes visuales, o si se prefiere, en el campo ampliado de la imagen. La tensión entre la propia generalidad del medio, su promiscuidad y heterogeneidad, y la lucha por la definición de una especificidad que impulse políticas públicas siempre ha estado presente. Nunca ha llegado a existir una política pública hacia la fotografía, casi podría decirse que lo único que ha existido es aquello que dictaba la lógica (la defensa y conserva-

ción del patrimonio) y lo que pautaba e inducía la propia evolución del medio, pero sobre todo, la propia evolución del campo artístico (coleccionismo, mercado, exposiciones). En los años ochenta, cuando el campo fotográfico en nuestro país acababa de iniciar su pequeña migración hacia el campo artístico, y aún estaba lejos el desplazamiento o absorción por las artes visuales o la cultura visual, era posible. Ahora, es más que difícil.

NOTAS

(1) A lo largo de este texto se utilizará la noción de «campo» desarrollada por Pierre Bourdieu. Su aplicación al ámbito de la fotografía, como herramienta para describir las instituciones y manifestaciones del medio y analizar sus actuantes y los vínculos que se establecen entre ellos, se puede encontrar inicialmente en el libro de R. DURAND (1998) *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 14 y ss. En los últimos años he intentado desarrollar dicho uso en diversos textos: A. MARTÍN (2007), «Abans i després» en *Nou-Now. Contemporary Catalan Photography*. Barcelona, pp. 123-125; A. MARTÍN (2013). «La desatenta atención y el espacio decisivo» en *Manolo Laguillo. Razón y ciudad*. Madrid: Fundación ICO, pp. 91-109; y más recientemente en *En busca de lo real. Figura y fondo en el campo fotográfico*, disponible en <http://forosurcaceres.es/en-busca-de-lo-real-figura-y-fondo-en-el-campo-fotografico/> (última consulta 9 de octubre de 2014).

(2) La expresión es de Geoffrey Batchen quien ofrece un perfecto ejemplo de dicha complejidad en su artículo «Photogenics», *Revista de Museología*, nº 16 (1999), pp. 28-35.

(3) Esta afirmación forma parte de una entrevista que realicé a Régis Durand en agosto de 2005. La entrevista fue parcialmente publicada en el suplemento cultural *Babelia, El País*, 3 de septiembre de 2005.

(4) La entrevista, realizada por Michel Guerrin, fue publicada en *Le Monde*, 1 de marzo de 1997.

(5) P. BOURDIEU (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera, p. 132.

(6) Una reflexión sobre esta dialéctica en J. FONTCUBERTA (2008). «La fotografía con(tra) el museo», *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, nº 9, pp. 10-15.

(7) Sobre este tema ver D. CAMPANY (2006). «Pensar, no pensar y pensar de nuevo la fotografía» en A. Martín (ed.), *Cruce de caminos. Sobre el arte y la fotografía*. Madrid: La Casa Encendida, pp. 11-22, y A. MARTÍN, *En busca de lo real*, ob. cit.

(8) D. CAMPANY, ob. cit., pp. 11-12.

(9) Se relacionan aquí las publicaciones de los documentos citados, salvo el I Debate de la fotografía, que no fue objeto de edición o publicación alguna: los contenidos de las Jornadas Catalanas de 1980 fueron recopilados en *La fotografía a Catalunya* (1983). Sant Cugat del Vallès: Edicions Catalanes; el Libro blanco en C. ZELICH (dir.) (1996). *Libre blanc del patrimoni fotogràfic a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya; las II Jornadas Catalanas en E. LLEVAT, P. VICENTE y J. BENLLOCH (eds.) (2008). *Simpòsium 08: II Jornades Catalanes de Fotografia*. Barcelona-Tarragona: Generalitat de Catalunya-Universidad Rovira i Virgili; el informe *Entorn de la fotografia en el context de les arts visuals a Catalunya*,

está disponible en http://www.conca.cat/media/asset_publics/resources/000/002/990/original/IC4_fotografia_creativa_final.pdf (última consulta 10 octubre 2014); el informe *Estudio sobre el estado y perspectivas de futuro del sector de la fotografía en Cataluña. Propuesta de política pública*, está disponible en http://www.conca.cat/media/asset_publics/resources/000/002/259/original/foto_esp_opt.pdf (última consulta 10 octubre 2014); y el estudio *La dimensión económica de las artes visuales en España*, está disponible en http://www.aavc.net/aavc_net/html/documents/deave/deave-all.pdf (última consulta 10 octubre 2014).

(10) Para el análisis del contenido de *las Jornadas Catalanas de Fotografía* (1980), del *Libro blanco del patrimonio fotográfico en Cataluña* y de las *II Jornadas de Catalanas de Fotografía* (2008) se ha seguido aquí el adecuado resumen que se ofrece en el informe *Estudio sobre el estado y perspectivas de futuro del sector de la fotografía en Cataluña. Propuesta de política pública*, ya citado. Dicho resumen se encuentra en el capítulo 2 del informe, titulado «Estado de la cuestión: 1980-2010». Los otros documentos señalados en la nota 9 se han consultado directamente y en su integridad. En el caso del *I Debate de la fotografía*, se han utilizado los materiales y documentación entregada directamente a los asistentes al debate.

(11) Fundamentalmente a lo largo de los años ochenta y noventa son numerosos los centros que se crean y abren en España o las entidades, instituciones o archivos que impulsan y trabajan sus fondos fotográficos. Un crecimiento fragmentario y desigual, a menudo con disparidad de criterios, que tiene como contraste o como telón de fondo, la ausencia de una entidad u organismo de referencia nacional. Especialmente en la última década los esfuerzos y las demandas se han concentrado en la búsqueda de políticas de coordinación, en la unificación de criterios, en la mejora de recursos y en el desarrollo de mecanismos para mejorar la accesibilidad de los fondos. De hecho, es en la cuestión de la accesibilidad es la que más se ha avanzado, aunque no lo suficiente, sin duda gracias a los cambios tecnológicos de los últimos años. Un ejemplo de ello, que además permite ver, indirecta y retrospectivamente, el panorama del patrimonio fotográfico se encuentra en el portal *dfoto. Directorio de fondos y colecciones de fotografía en España* (<http://www.dfoto.info/>).

(12) De diversos aspectos de esta relación dan cuenta, precisamente, los dos números monográficos dedicados a la fotografía y el museo citados en notas anteriores: *Revista de Museología*, 16 (1999) y *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, 9 (2008).

(13) Al año siguiente, en 1998, el Ministerio de Educación y Cultura organizaba un segundo debate, esta vez reducido a dos días, en lugar de los tres del debate anterior. Al no haber asistido a este segundo debate y no haber podido consultar sus contenidos, no he considerado prudente incluirlo detalladamente en este análisis. Por el tríptico editado sabemos que el Ministerio, también ahora, procede a describir su actuación en el ámbito de la fotografía. Respecto a lo señalado para el primer debate, añade que realiza convocatoria de becas y organiza debates. Sin duda, en un intento por transmitir una mejora de sus actuaciones o una mayor implicación con el medio, introduce esa mención a las becas e incorpora los propios debates como línea de actuación. Las mesas en esta ocasión se dedican a la enseñanza de la fotografía y a las colecciones fotográficas. La importancia de la enseñanza, que ya había sido planteada en algunas de las mesas redondas en el *I Debate*, es reconocida y abordada ahora como un aspecto tan fundamental como pendiente de actuación. La recurrencia del tema a lo largo del tiempo, indica no sólo su posición central en las inquietudes del campo fotográfico, sino también la ausencia de medidas

y actuaciones significativas en esta materia. En cuanto a la mesa redonda dedicada a «Colecciones fotográficas. Problemática y productos culturales», se trata sin duda de un acercamiento que complementa o da continuidad a las que en el I Debate se habían organizado bajo el título «Conservación del patrimonio histórico-artístico fotográfico español» y «El Museo y la fotografía. Las colecciones». Como complemento, se realizan dos conferencias de apertura que abordan la «Documentación fotográfica en los Archivos Estatales», probablemente para dar cuenta de la responsabilidad y actividad del Ministerio.

(14) En expresión de Gerardo Kurtz, contenida en un extracto de su artículo «Técnicas y materiales utilizados en la obtención de imágenes fotográficas. Problemática e historia», *Segundas Jornadas Archivísticas* (1993), Palos de la Frontera, pp. 43-99. Este extracto fue entregado como documentación en el I Debate de Fotografía.

(15) Aunque indudablemente, la presencia de la fotografía en las titulaciones universitarias y en la investigación, ha evolucionado cuantitativa y cualitativamente desde principios de los años ochenta hasta la actualidad, tampoco cabe duda de que el nivel alcanzado es aún bajo, deficitario y muy poco estructurado. Por una parte, la fotografía padece los mismos y graves problemas de atención y adecuación que afectan a la mayor parte de las enseñanzas artísticas en nuestro país, pero por otra parte, y debido a su naturaleza heterogénea y su condición interdisciplinar, también aparece fragmentada y dispersa en múltiples titulaciones y líneas de investigación. Esta última circunstancia, que es a la vez positiva y negativa, a menudo tiende a restar entidad y visibilidad a la situación real de la fotografía como materia de estudio e investigación. Sin negar su carácter deficitario, no cabe duda que esta condición hace más complejo su tratamiento en este ámbito. También hay que señalar que los avances conseguidos, en cuanto a su presencia como materia de enseñanza y sobre todo en el ámbito de la investigación, con frecuencia se han debido más al interés e iniciativa de algunos profesionales (desde planteamientos generalmente interdisciplinarios) que al diseño de una política específica. Igualmente hay que recalcar, como significativo síntoma, que durante años una parte significativa de la investigación y la reflexión sobre el campo fotográfico se ha realizado desde fuera de la universidad, por profesionales que mantenían escasa o nula relación con la institución, una falta de conexión e integración que ahora se va subsanando paulatinamente, pero que sin duda ha dificultado durante mucho tiempo el avance y la mejora de la calidad en este importante ámbito.

(16) Ver sobre este tema A. BENICHO (dir.) (2010). *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon: Les presses du réel.

(17) D. CAMPANY, ob. cit., pp. 13-14.

(18) Se puede ver un completo e interesante acercamiento a esta problemática en G. BATCHEN, ob. cit.

(19) P. PAULIEN (1999). «La instantánea. La fotografía familiar destinada al museo». *Revista de Museología*, nº 16, p. 41, nota 25.