

Número

0

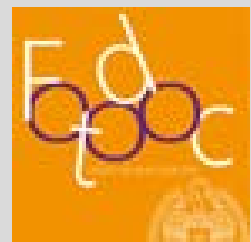
Noviembre 2020

Cuadernos Fotodoc

Grupo de Investigación Fotografía y Documentación
Universidad Complutense de Madrid

Colaboran en este número

Héctor Guillermo Alfaro López
Pilar Cabezón Pérez
Almudena Cruz Yabar
Covadonga de Quintana
Reyes Utrera Gómez



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

ISSN: 2660-5910

Cuadernos Fotodoc

Grupo de Investigación Fotografía y Documentación
Universidad Complutense de Madrid

Comité Editorial

Juan Miguel Sánchez Vigil

Antonia Salvador Benítez

María Olivera Zaldua

Mónica Carabias Álvaro

Alicia Parras Parras

Federico Ayala Sorensen

[Universidad Complutense de Madrid]

Antonio Ruiz Rodríguez

[Universidad de Granada]

Pilar Irala Hortal

[Universidad San Jorge, Zaragoza]

Georgina Araceli Torres Vargas

[Universidad Nacional Autónoma de México]

Editorial

Cuadernos Fotodoc es una publicación del Grupo de Investigación "Fotografía y Documentación" de la Universidad Complutense de Madrid. El objetivo es difundir los estudios realizados sobre fotografía desde el punto de vista documental, en el más amplio sentido: instituciones, fondos y colecciones, procedimientos, análisis de contenidos, historia, ciencia, comunicación e información, técnica y tecnología, usos y aplicaciones, derechos, ética y deontología, etc.

La fotografía, como lenguaje universal, como disciplina y como elemento nuclear y transversal en la investigación, necesita de plataformas desde las que poner en valor su significado y función. *Cuadernos Fotodoc* pretende, por tanto, abrir una vía para la difusión de cuantas actividades, eventos y trabajos se lleven a cabo sobre la materia.

Para desarrollar el proyecto es necesaria la colaboración de quienes están involucrados e interesados en que la fotografía ocupe el espacio que le corresponde: profesionales, estudiosos, investigadores. Las puertas están abiertas, el camino lo haremos al andar.

GI_Fotodoc

Noviembre, 2020

La fotografía



Juan Miguel Sánchez Vigil

“Tiempo muerto”

2020/11/25

Tiempo, reloj, horas, esfera, círculo,
números arábigos, números romanos, reflejo

Contenido

Editorial

La fotografía

[1] Artículos

- 7 ***Consideraciones sobre ética en fotografía***
Héctor Guillermo Alfaro López. Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas (IIBI),
Universidad Nacional Autónoma de México.
- 19 ***Origen, evolución y futuro de la colección de fotografía histórica del Archivo General Militar de Madrid***
Pilar Cabezón Pérez. Archivo General Militar de Madrid (AGMM)
- 28 ***La colección fotográfica del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2018***
Almudena Cruz Yábar. Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, MNCARS
- 33 ***La colección de fotografías de la Real Academia Española***
Covadonga de Quintana. Archivo de la Real Academia Española
- 38 ***Patrimonio Nacional y la Real Colección de Fotografía***
Reyes Utrera Gómez. Patrimonio Nacional

[2] Libros

[1] Artículos

Consideraciones sobre ética en fotografía

Héctor Guillermo Alfaro López

Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, UNAM

1. Introducción

Desde su invención en las décadas iniciales del siglo XIX la fotografía fue factor decisivo para gestar y desplegar una nueva forma de observar, representar y comprender la realidad y con ella a nosotros mismos. Lo que a su vez repercutió en la casi integridad de estructuras sociales signando en buena medida su articulación y desenvolvimiento. En otras palabras la aparición de la fotografía fue un factor disruptivo, eclosionador en el desarrollo histórico social. Pero a su vez la propia fotografía se constituyó como una actividad de extrema complejidad: integrada por una amplia variedad de factores tanto humanos, como técnicos y culturales. Todo lo cual redundó en su progresiva profesionalización; lo cual corrió paralelo al incremento de la demanda social de este tipo de imágenes. Demanda social, hay que señalarlo, de diversa índole porque llena varias necesidades: lúdica, cognoscitiva, cultural, etc.; que de una u otra forma evidencian el impacto que en el imaginario social deja la fotografía. Demanda que se torna cada vez más demandante en su consumo de imágenes fotográficas, las que a su vez al saturar tal demanda, se convierten en objetos medio consumidos para ser al instante desechados. A lo cual ha contribuido también el propio desarrollo tecnológico de la fotografía; que ha producido cámaras más sofisticadas, pero con ello asimismo ha permitido que la población tenga acceso a tales dispositivos indiscriminadamente. De ahí que la producción diaria de fotografías tanto por parte de profesionales como de público en general se haya disparado demencialmente.

Por otra parte, es de subrayar que tal circuito de oferta-demanda de fotografía se encuentra inmerso en un contexto, de hecho desde sus orígenes hasta nuestros días, de carácter marcadamente mercantil, propio del capitalismo. Por lo que la fotografía, en particular la de índole profesional, considerada como una actividad constituida por la interacción de múltiples elementos ha sido determinada y orientada privilegiadamente por factores económicos.

Lo que ha constituido a la fotografía en un negocio lucrativo, por tanto, entregado a las fuerzas del mercado, sin límite ni contención. Fotógrafos que cobran sumas importantes por sus fotos, empresas y agencias que pagan grandes sumas por fotografías para destinarlas a un público de incontenida voracidad de este tipo de imágenes. De ahí que la mentalidad de una amplia parte de los integrantes de la actividad fotográfica está determinada por el beneficio económico. Lo que por otra parte no es del todo negativo considerando que aquel que lleva a cabo una actividad profesional debe recibir remuneración por ello, para poder vivir de tal profesión. La cuestión es cuando prima sólo el sentido de lucro.

También es de acotar que semejante tendencia mercantil, en la profesión fotográfica, está en consonancia con una tendencia más amplia propiciada por la propia dinámica histórica seguida por la modernidad desde el siglo XVIII; momento en que comienzan a gestarse o definirse los diversos campos profesionales a partir de la fragmentación entre las dimensiones cognoscitiva y moral. Lo que propició que las profesiones avanzaran rápidamente en el desarrollo de sus conocimientos, pero ya sin el respaldo moral. En consonancia con esto, la profesión fotográfica surge en un contexto donde se ha depuesto la esfera moral en las disciplinas profesionales; por lo que queda entregada a la pulsión mercantil sin un basamento moral que regule su desenvolvimiento y proceder. De ahí que se planteé, cuando menos en un principio, la necesidad de una reflexión sobre la pertinencia de la ética en fotografía.

2. Sobre la ética en fotografía

Ética y fotografía, dos términos que de primera instancia parecieran distantes: el primero un escorzo de la filosofía, el segundo una actividad sustentada en un artefacto tecnológico. La ética por su raigambre filosófica volcada a la *abstracción*, la fotografía por su inmersión en el tráfago cotidiano destinada a la concreción. Concebidos así no sólo pueden estimarse como distantes sino, más aún, como en las antípodas uno del otro. Pero si afinamos la comprensión se podrán apreciar vasos comunicantes entre ambos términos: la ética es, de las partes constitutivas de la filosofía, la que mayormente tiene una incidencia directa sobre la realidad inmediata, en la vida concreta de las personas; mientras que la fotografía es un fenómeno amplio que no sólo se reduce al acto cotidiano de la gente para tomar fotografías.

Comprendidos desde este enfoque lo que antes parecía distante se torna cercanía, se tienden puentes entre ética y fotografía, por lo que ahora cabe preguntar qué tipo de puentes son. Y para definir primero estas relaciones comencemos por especificar algunos aspectos de cada uno de ambos términos. Comencemos primero por la ética.

El ámbito central sobre el que se avoca la ética es el del mundo moral en su particularidad, esto es, *la moral por sí misma*, sin injerencia de otras instancias, como por ejemplo de carácter religioso o jurídico, las cuales pueden llegar a ser tocadas tangencialmente en la medida que entran en contacto con la moral. Pero la forma del tratamiento que hace la ética de la moral es de manera reflexiva; lo que ha de conducir a que los seres humanos se puedan conocer más a sí mismos, puesto que tal reflexión incide sobre algo muy propio y que regula la vida de las personas, la moral. Es de precisar que debido a ésta estrecha cercanía entre ética y moral se les ha llegado incluso a concebir popularmente como sinónimas: cuando de forma simplificada puede decirse que una es la disciplina de conocimiento, la ética, y la otra es su objeto de estudio, la moral. Con lo cual queda asentada la implementación que se hará de cada uno de los términos a lo largo de esta exposición.

Tanto la moral como la ética no viven al margen de la historia, por el contrario, son resultado del devenir histórico y navegan en él. Remontar ese río de la historia a la par que nos permite apreciar los movientes y cambiantes relaciones que han guardado entre ambas, nos ayuda también a ubicar históricamente, con todas las implicaciones añadidas, la posición que tiene en ese decurso histórico la fotografía y con ello especificar el problema que se busca aquí discernir entre ética y fotografía.

La moral de suyo es tan antigua como la humanidad misma. Desde las primeras comunidades organizadas la moral mostró su función como instancia reguladora, cohesionadora y orientadora de la conducta de los integrantes de esas breves comunidades primigenias. Es con los antiguos griegos que se toma conciencia del fenómeno y de emprender su conocimiento, el cual estaba avalado por la gran matriz reflexiva creada por ese pueblo, la filosofía. Asimismo la conformación de la ética, en cuanto reflexión sobre la moral, estaba en consonancia con el contexto histórico, puesto que en mundo griego se va gestando la universalización de la moral. Válida ya no sólo para breves segmentos de la población sino propugnando para que sea asumida por la comunidad de manera integral. Es de subrayar que la especificidad de semejante moral se finca en una concepción que conjuga a la moral con los diversos órdenes sociales públicos, privados y con la naturaleza. La

reflexión ética griega se despliega sobre este modelo integrado de moral, para dar razón de él.

Durante la Edad Media se alcanza una global universalización de la moral así como su integración con los diversos órdenes sociales, pero sustentado todo ello por la religión, la cual es garante y motor del sistema medieval. Pero este mundo perfectamente concatenado por una moral universal, avalado y legitimado por la religión se resquebraja ante el choque con el naciente mundo moderno.

Será gradual el declive de la moral universal, para el siglo XVIII son evidentes las fisuras: la escisión entre un espacio público y un espacio privado, se conjuga a su vez con la conformación de una racionalidad que prescinde de enlaces morales, porque para estos queda asignada la razón moral que al paralelo de la otra racionalidad conducirán cada una por sus vías a la humanidad. Pero esto es el anuncio de lo que se agudiza en la centuria siguiente.

El siglo XIX es el escenario en el que adquiere perfil definitorio la *racionalidad instrumental*, de fundamento científico técnico. Racionalidad tensionada por la lógica propia de la técnica de medios y fines. Y donde se privilegian los medios y los fines pasan a segundo término o, incluso, se desconocen. Así la ciencia avanza aceleradamente una vez que está siendo impulsada cognoscitivamente por la lógica de medios y fines: la racionalidad científica como un medio para controlar la naturaleza. Y el instrumento para ello es la técnica, transfigurada en tecnología. Este contexto decimonónico signado por la ciencia y tecnología es también impulsor de la revolución industrial y todas sus invenciones, entre las que obviamente se encuentra la fotografía. La fuerza motriz que conduce este proceso es la economía. Pero la contraparte de esta tendencia se encuentra en la gran falla sísmica que supera y atomiza al mundo moral. La racionalidad instrumental rompe los lazos morales, los cuales quedan supeditados a la vida privada y, más aún a la vida íntima de cada persona. Así queda claramente demarcado el mundo objetivo, sistemático y racional del conocimiento propio de la ciencia, del mundo subjetivo, personal y existencial de la moral. Y actuando en esos dos mundos la lógica de medio-fin. En el mundo moral determinando una moral de estrategias y, en ambos, buscando un beneficio que en gran medida tiene como trasfondo la determinante económica. La ciencia, como las diversas disciplinas que van surgiendo gracias a todo este proceso quedan así privadas del anclaje ético.

Situación que en algunas de ellas y otras que irán surgiendo, va a tratar de subsanarse a partir de la conformación de una ética de las

profesiones. La fotografía va a surgir como producto de todas estas fuerzas que dan forma al siglo XIX:

Los antecedentes más inmediatos se perfilaron a finales del siglo XVIII, en plena época de las luces y, definitivamente, la fotografía surgió en el siglo XIX cuando se iban definiendo las principales rasgos de la sociedad industrial. Es de resaltar también que los actores de este descubrimiento en su gran mayoría fueron personales inquietos, muchos de ellos poseían un sólido bagaje cultural y científico y, las más de las veces pertenecían a las élites ilustradas o a la burguesía emergente.¹

La invención fotográfica estuvo, por tanto, marcada por todas esas fuerzas que daban forma al siglo XIX. En un contexto signado por lo que el sociólogo Max Weber definió como “desencantamiento del mundo”, es decir de pérdida del sentido de lo trascendente, incluida la religión y la moral como cohesionadores universales, la fotografía por tanto va a constituirse como una instancia atada a la lógica de medios y fines y, a la vez, supeditada a la determinante económica. Incluso ese “desencantamiento del mundo” lo va a expresar por medio de la concepción que en ese momento se le atribuye: representar fielmente el mundo inmediato, esto es, una reproducción mecánica de la realidad inmediata percibida. De hecho se encuentran unidas en la fotografía, estrechamente, la lógica de fines y medios y el factor económico, en concordancia con una ausencia del factor moral. Aunque en estos aspectos son de acotar las diferencias que había de fondo entre los tres inventores pioneros y que son significativas de los contextos. Mientras Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) es un hombre aún del siglo XVIII y comprende su invención fotográfica desde la mentalidad de un ilustrado, con los sentimientos de generosidad por la humanidad a cuestas; por su parte, Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) y el británico William Henry Fox Talbot (1800-1877) son hombres del siglo XIX y en cuanto a la concepción que tienen de su invención fotográfica es propiamente la que define esa centuria: medios y fines, así como predominio económico.²

¹ Marie-Loup, Sougez, “La aparición de la fotografía. Inventores y primeros procedimientos”, en: Sougez, Marie-Loup (Coordinadora). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2011, p. 31.

² “Las circunstancias biográficas de Niépce ilustran el enorme cambio político y social vivido en Francia en la bisagra de los siglos XVIII y XIX: Niépce nació durante el reinado de Luis XV, aún en pleno Antiguo Régimen, vivió la Revolución, los primeros años republicanos, el ascenso napoleónico así como la primera y segunda Restauración. Heredero de la Enciclopedia, es también un pequeño terrateniente que procura mantener su rango social en medio de la tormenta. Daguerre es ya plenamente un hombre del siglo XIX, muy activo en la vida parisina y volando hacia un triunfo inmediato, antes que nada comercial; es un *self made man* sin preparación intelectual

Es de acotar que semejante concepción y visión de la fotografía que tuvieron Daguerre y Talbot en gran medida ha seguido determinando la actividad fotográfica hasta nuestros días. Y ello también porque las fuerzas que modelaron de la manera descrita el siglo XIX aún siguen prevaleciendo hasta nuestros días e incluso, con mayor agudeza.

Pero qué significa el que la fotografía esté regida por la lógica de medios y fines, con predominio económico. En un sistema socioeconómico como es el capitalista que ha llegado, como lo hizo durante el siglo XIX, a su apogeo y que en cuanto tal ha configurado su perfil más característico y definitorio con la racionalidad instrumental el hombre es concebido como un objeto más, lo que implica la pérdida de humanidad y, en cuanto tal, pasa a convertirse en un medio para lograr otras finalidades, que suelen ser predominantemente de orden económico. Así, el hombre se convierte en manos de otros hombres en un medio para obtener beneficios. Y la moral se convierte en una instancia personal de estrategia para insertarse en esa lógica de medios y fines. Ajustándose a este esquema el fotógrafo y su dispositivo tecnológico, la cámara, pasan a ser medios para obtener una finalidad económica, a partir del resultado de la práctica fotográfica: una fotografía. En cuanto tal el fotógrafo desaparece como instancia humana y la cámara sólo es un artilugio mecánico. Con esto no se entienda que se está negando el derecho del fotógrafo de vivir de su oficio. Pero también se puede vivir de un oficio o profesión sin ser sólo un medio. Situación deshumanizadora del fotógrafo y de la actividad fotográfica en su conjunto que se ha ahondado en la actualidad. Llegados a este punto el planteamiento del problema que suscita la argumentación expuesta se hace impostergable: ¿Por qué hacer uso de la ética en fotografía?

Remitiéndonos a las especificaciones que se hicieron al principio, es de precisar que el enfoque ético con que se busca dar respuesta a la pregunta enunciada es desde el punto nodal de la ética: la moral. Lo que significa que se hará una interpretación de la fotografía desde la moral, prescindiendo de otros factores éticos. También adelantando sobre la especificidad de la respuesta, se puede decir que esta es de carácter hipotético, dada la prevalencia hasta el momento actual de las condicionantes que rodearon su origen. Respuesta que se agita en el terreno de los posibles.

—lo que se revela en la ortografía deficiente de sus cartas— y que no tiene nada que ver con el enciclopedista provinciano que fue Talbot, hombre de gran cultura, que no ha conocido los cambios drásticos registrados en Francia y goza de una holgura económica sin sobresalto pero que se revela, sin embargo, muy celoso de asegurar el rendimiento económico de su procedimiento”. *Ibid.*, pp. 40-41.

Quien puede ofrecer esa senda moral es el filósofo alemán I. Kant, el cual desarrolló dentro de su pensamiento una vertiente ética, de gran influencia para reflexión de propuestas éticas posteriores. En su obra fundamental de esta temática: *Crítica de la razón práctica*, Kant, comprendiendo la tendencia histórica que en su propio contexto se está dando respecto a la desvalorización del ser humano, propone lo que denomina como imperativo hipotético, que es una moral que postula al *hombre como fin no como medio*. Y esto se realiza a partir de la asunción personal de la moral, la cual actúa como responsabilidad (comportamiento para con uno mismo) y con una convicción coherente y fincada en el sentido de lo que es ser hombre. Es el reconocimiento del propio valor como fin en sí mismo: tal fundamento moral personal es fuerza motriz para la acción, lo cual acaba por plasmarse en la realidad sobre la que se despliega la actividad de la persona. Adela Cortina, acuciosa estudiosa de la ética kantiana, amplía esta explicación contextualizándola en el presente:

Aplicada a la tarea de ser hombre, que es la tarea moral, la autoestima constituye el elemento clave; sin aprecio por semejante empresa, carece de sentido intentarla. A ello se refería Kant en su *Grandlegung*, cuando afirmaba que la propia existencia es el principio subjetivo de las acciones humanas siempre que el sujeto de la acción se representa tal existencia como *fin en sí misma*. Sólo cuando el hombre se comprende a sí mismo –a su propia humanidad– como lo absolutamente valioso, como lo que tiene dignidad y no precio, es para él su propia humanidad un fundamento para la acción, el motor del quehacer ético. Y, curiosamente, en este mismo *faktum* de reconocimiento del propio valor como fin en sí (objetivo y no subjetivo) incide la fundamentación de la moral que Ernst Tugendhat es la *autoafirmación evaluadora*, el reconocimiento o estimación de la propia existencia que se muestra como un «comportarse consigo». Sin contar con semejante autovaloración: pierde toda su base la «moral de la seriedad».

Y sin embargo, el tiempo en que nos ha tocado vivir no potencia las condiciones de autoestima, sino todo lo contrario. El triunfo de la razón estratégica convierte a los hombres en medios en manos de hombres, en manos de desconocidos sujetos elípticos, que hacen de la *cosificación* una realidad inevitable «socavando el autorrespeto»³

Dos son los elementos a resaltar en las palabras supracitadas de Adela Cortina: el concepto de autoafirmación evaluadora y el diagnóstico de la tendencia que marca el rumbo social actualmente. Con el concepto de autoafirmación evaluadora, de raigambre kantiana, formulado por Tugendhat es de notar que en su propia enunciación se

³ Cortina, Adela, *Ética mínima. Introducción a la filosofía práctica*. Madrid: Tecnos, 2015, pp. 201-202.

pone en evidencia su carácter racional que conlleva la toma de *conciencia de sí mismo*, en cuanto valor moral de la propia existencia. Lo que redundaría en un recto o moral comportamiento para con uno mismo. A lo que puede agregarse que ello conlleva una responsabilidad de las propias acciones, las que al ser dirigidas hacia los otros o lo otro de la realidad acaban también por afectarlos. Por lo que los propios actos morales están signados por la responsabilidad, respecto a sus consecuencias para con nosotros mismos y para con los demás. El cierre de este círculo moral kantiano es que si la persona se toma a sí misma como fin y no como medio, reconociendo su humanidad y la dignidad que ello conlleva, eso repercute en las acciones que hace que se tome a los otros como fines y no como medios. Y la línea de tensión que recorre este circuito moral es la conciencia y la responsabilidad. Pero como explican las palabras finales de Adela Cortina éste modelo de realización moral del ser humano pareciera irrealizable en un contexto en el que todo va en contra de semejante posibilidad. Moral o contracorriente donde se privilegian los medios y los fines se convierten en precios; la cosificación que socaba el autorespeto y el respeto a los otros. Lo que, por el contrario, no significa que sea imposible su realización. El hecho de que algunos individuos puedan asumir la moral de estirpe kantiana hace de su posibilidad como anuncio de su generalización. Como se adelantó líneas atrás llevando hipotéticamente esto al terreno de la fotografía es como inicialmente se le puede dar una base de sustentación ética.

Como premisa de partida puede plantearse: concebir al fotógrafo y su cámara no como medios sino como fines en sí mismos. Una precisión, porque se señala también en ese concebir también a la cámara como una finalidad, cuando el hecho de enunciar al fotógrafo ya lleva implícito su correlación con la cámara, es más, para definirse como fotógrafo entraña la *conditio sine qua non* de estar unido al artefacto. Pero al puntualizar tal relación debe comprenderse a la cámara como un objeto plenamente humanizado, para no concebirlo sólo como un aparato mecánico y, en cuanto tal, únicamente un medio para hacer fotografías. Por el contrario, es un objeto humanizado, porque a través de él se expresa, como veremos, la humanización del fotógrafo. La asunción de la ética kantiana plantearía para el fotógrafo comprenderse a sí mismo, en su humanidad, como dignidad: todo lo cual ha de proyectar sobre su profesión, sobre su actividad fotográfica. Lo que ya en sí mismo implica revertir el orden económico de medios y fines que lo ata y determina. Orden en el que él y su cámara se convierten en medio para obtener una finalidad que es una foto que tiene que rendir

ganancia. Así el fotógrafo es un medio en manos de otros hombres que dictan el diseño económico. Pero también, los otros, a los que fotografía: en el caso de personas a su vez se convierten en medios para el fotógrafo, para obtener una foto que le dará ganancia. Y más aún se les otorga el estatus de medio, cuando la fotografía que se hace de ellos los convierte en muestrario de sufrimiento, dolor o, hacer de ellos una "galería de moribundos" donde la pérdida de dignidad es signo distintivo para el lucro. Que viene a ser una representación visual (foto) de la proyección que hace sí el fotógrafo, asumiéndose como medio, y de su cámara como un artefacto, medio que retrata a los otros deshumanizándolos. Entiéndase, no porque el dolor, el sufrimiento a la laceración física de las personas sea en sí deshumanizados, sino por la forma de representarlos en la imagen fotográfica. Al invertir tal estado cosas el fotógrafo y su cámara se convierten en fines y la fotografía en medio (aunque parezca que se trastorna el orden lógico de la práctica fotográfica inmediata). Lo que viene a establecer el *acto fotográfico como acto moral*.

El acto fotográfico comprendido como acto moral no se reduce al mero instante en que se aprieta el botón del dispositivo fotográfico que sea. De hecho cuando sólo es concebido así, el acto fotográfico circunscrito al momento en que la cámara es utilizada para tomar una foto, queda seccionado y reducido a su expresión como medio y no como expresión de una finalidad integradora de todo el fenómeno fotográfico en su conjunto. Por el contrario, al concebirse como acto moral, el acto fotográfico conlleva hacer de este último el punto de incidencia de todos los factores y personas que hay detrás y se conjugan para la realización de una foto cuando se aprieta el botón de la cámara. Porque se muestra tal conjunción de factores y personas como mundo humanizado, ya no sólo fragmentado en partes y determinada cada una de ellas por el diseño económico. Pero semejante acto moral cubre no sólo lo que está detrás del fotógrafo cuando aprieta el botón de su cámara, sino también lo que está adelante, esto es, el mundo potencialmente fotografiable, y en el caso de que sean personas es representándolas a través de la foto en su humanidad y, por ende, con dignidad; incluso aunque tenga que fotografiar el horror de la muerte y la destrucción humanos ha de plasmarlo poniendo en evidencia que eso también es parte de la *condición humana*. Lo que a su vez incide en la esfera del *deber* y la *responsabilidad morales*. Por lo que el acto fotográfico se estatuye como un deber de representar humanizadamente el mundo. Realidad humanizada transfigurada en imágenes. Deber que pone en evidencia la proyección que hace el

fotógrafo (y su cámara, que es mediación de ello) de la humanidad y dignidad propias. Pero asimismo ha de asumir la responsabilidad que eso acarrea. La responsabilidad en esta instancia viene a significarse como la correa de transmisión que enlaza al acto fotográfico y al acto moral. Responsabilidad respecto a lo que hay detrás del momento de apretar el botón de la cámara y frente a lo que hay ante ella. Lo cual significa, en este segundo momento, hacerse responsable de las consecuencias que ocasiona su foto. Responsabilidad respecto al otro cuando no desea ser fotografiado o de que no se use comercialmente su foto e, incluso, de contribuir a ayudarlo de ser necesario. Entre ambas se establece el vínculo de lo humano.⁴ De esta forma en una foto queda plasmado todo esto y, en cuanto tal, ella pasa a constituirse el medio que muestra una finalidad: la humanidad que encarna el fotógrafo y su cámara, es decir, mundos humanizados que se dan cita en el fenómeno fotográfico.⁵

Por otra parte, concebir el acto fotográfico como acto moral puede dar razón de manera concreta y práctica a situaciones como aquellas de abandono de la fotografía por parte de fotógrafos después de haber fotografiado el horror, o de casos extremos de suicidios entre el gremio de fotógrafos por razones análogas. En tales casos queda de manifiesto una problemática moral donde por un lado queda al descubierto la ausencia de un basamento ético sobre el que se asiente la fotografía y por el otro lado, la ya mencionada pulverización de la moral en el mundo moderno y que queda restringida a la vida íntima y subjetiva de la persona. Pero más aún de la falta de puentes comunicantes entre esa esfera objetiva de la profesión y la esfera subjetiva del profesional de la fotografía. Al estar soportada la fotografía por valores mercantiles, el fotógrafo sólo está respaldado por sus valores morales personales, los cuales al estar expuestos a los horrores capta con su fotografías, por ejemplo de la guerra, llegan a resquebrajarse. Puesto que además no tiene el asidero de la sustentación moral que le puede ofrecer una ética fundada y fundamentada de su profesión; la cual le señalaría que aún por sobre los impactos que recibe su moral personal, ha de cumplir con el deber moral

⁴ Aunque es un caso aislado dentro de un contexto real dominado por la mercantilización que privilegia los medios sobre los fines en fotografía, el caso del fotógrafo J. Jaime Mota, aunque aislado muestra la posibilidad factible de la tesis aquí expuesta: el fotógrafo como fin, humanizado.

⁵ Es de acotar, siguiendo la línea argumentativa del acto fotográfico como acto moral, que incluso aunque la foto no sea de personas, sino, por ejemplo, de la naturaleza, ésta es representada como construcción humanizada que pone en evidencia la mirada humanizadora del fotógrafo. Un ejemplo es el fotógrafo de la naturaleza americana Ansel Adams.

a que su profesión lo impele: ofrecer una representación visual humana que dé testimonio del lado oscuro de la condición humana. Haciéndose responsable de su acción fotográfica, de las consecuencias que de ello derive. Caso paradigmático y ejemplar, por traer a colación una analogía, es el de los médicos, cuya profesión desde sus orígenes en el mundo griego, se sustentó en el Código de Hipócrates, que es también un código moral. Este respaldo ético ancestral en la profesión médica es el que conduce a los médicos, por ejemplo, en la guerra con su deber de asistir a los heridos aunque alrededor sólo haya desolación de la destrucción y su cauda de muerte. Aunque la analogía parece extrema, aquí lo que se tiene que considerar es el valor y fortaleza que le brinda a una profesión el estar sustentada en una ética propia. Y por tanto, es respaldo para desplegar la actividad profesional por parte de sus integrantes.

3. Conclusión

Con lo que llegamos al punto conclusivo de este recorrido en torno a la ética en la fotografía, respondiendo con ello a la cuestión planteada del porqué. En un principio se señaló que la ética procura un mejor conocimiento de los humanos sobre sí mismos, en particular sobre esa esfera de su conducta que es la moral. La conformación de una ética de/en la fotografía permite un conocimiento por parte de los diversos actores que componen el ámbito profesional fotográfico de su propia actividad en cuanto sustentada moralmente, de donde su podrá a su vez derivar una axiología (valores) y una deontología (normas y deberes). Con lo que una profesión que desde su origen estuvo accionada por reflejos inerciales por parte de sus practicantes y que obedecían a determinantes económicas, puede reconstituirse bajo los supuestos de una moral que privilegia los fines y no los medios, lo que implica darle una sustentación humanizada. Lo que redundará en la dignificación de tal profesión que puede ir con ello más allá del *desiderátum* mercantil, deshumanizador. Profesión humanizadora de sus integrantes y de la realidad por vía visual de cara al futuro. Aún y cuando desde sus orígenes y hasta la actualidad en la fotografía ese futuro se torna opaco e inviable.

Utopía, en interpretación del poeta Francisco Quevedo significa: “no hay tal lugar”, a lo que coherentemente se puede completar diciendo no hay tal lugar en este momento, por lo que su signo distintivo no es la

imposibilidad, sino la posibilidad que se abre paso para realizarse en otro tiempo y lugar.

4. Bibliografía

- Aranguren, José Luis. *Ética*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.
- Camps, Victoria (Coordinadora). *Historia de la ética*. 4 tomos. Barcelona: Crítica: 2006.
- Cortina, Adela, *Ética mínima. Introducción a la filosofía práctica*. Madrid: Tecnos, 2015
- Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón práctica*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Roullie, André. *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. México: Herder, 2017.
- Sánchez Vigil, Juan-Miguel y Salvador Benitez, Antonia. *Documentación fotográfica*. Barcelona: UOC, 2013.
- Sharf, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Forma, 1994.
- Sougez, Marie-Loup (Coordinadora). *Historia general dela fotografía*. Madrid: Cátedra, 2011.

Origen, evolución y futuro de la colección de fotografía histórica del Archivo General Militar de Madrid

Pilar Cabezón Pérez

Responsable de la colección de Iconografía del Archivo General Militar de Madrid

1. Introducción

Entendemos por iconografía a la ciencia que estudia el origen y formación de las imágenes, al conjunto de todos aquellos elementos de carácter ilustrativo que constituyen sus atributos y por los que se la pueden identificar. Estas imágenes adquirirán una función estética, social o psicológica según busque el autor la forma de llegar al espíritu del espectador, o bien será la aptitud del espectador la que dará el poder a las imágenes llegando a veces a una reflexión personal que va más allá de la interpretación iconográfica. Este despertar de los sentidos lo encontramos en las imágenes realizadas con diferentes técnicas, materiales y soportes, siendo la fotografía el vehículo más directo de llegar a la verdad, servir como documento histórico y buscar, al mismo tiempo, la belleza.

La Sección de Iconografía del Archivo General Militar de Madrid (AGMM) se compone de láminas, dibujos y grabados y por otra parte de fotografías. Su origen se remonta a la creación del Estado Mayor del Ejército, en 1810, cuando pasó a él el Depósito de la Guerra con una sección histórica sobre la Guerra de la Independencia, a la que se sumará, más adelante, la Colección Documental del Fraile (Fray Joaquín de Sevilla, misionero capuchino) y otras, sucesivamente.

En 1847, el Depósito contaba ya con un reglamento y dos secciones: la geográfica y la topográfica, a las que se añadía otra de estadística e histórica encargada del estudio de las guerras que surgían en cada momento y que precisamente por estas fechas las que se estaban librando eran las Guerras Carlistas. Curiosamente de este episodio de nuestra historia no se conserva en este archivo más que algún retrato fotográfico de personajes isabelinos o carlistas y bellas representaciones de batallas en grabados o láminas. Sin embargo, en el Museo del Ejército encontramos el único daguerrotipo que poseemos, hoy por hoy en el Ejército, el retrato del general Cabrera, (daguerrotipo,

ya tardío, fechado en 1852) obra del fotógrafo inglés William Edward Kilburn. Debido a que los procedimientos fotográficos avanzan con rapidez, pronto se empiezan a usar otras técnicas como el calotipo, de cuya muestra posee el AGMM, de la misma fecha que el daguerrotipo del Museo, una bella fotografía de Charles Clifford (1819-1863) titulada "Torre morisca y Alcázar de Segovia"⁶, realizada antes del incendio que sufrió el alcázar en 1862, motivo por el que se convierte en una pieza con un gran valor, no solo estético, sino también histórico, documental y científico, pues es uno de los escasos calotipos que quedan en las colecciones fotográficas en general.



Fig. 1. Torre morisca y alcázar de Segovia. Charles Clifford. Calotipo, 1852
AGMM F.07526

Por otra parte, el Real Museo de Artillería, pionero en la incorporación de nuevas técnicas, contaba ya, en 1854, con un taller de litografía y otro de fotografía. Para esta última disciplina cuenta el

⁶ CABEZÓN PÉREZ, Pilar: "Un calotipo de Charles Clifford en el AGMM" en *El Patrimonio Militar. El otro Valor*, Ministerio de Defensa, 2016, p.p. 105-123

coronel Carrasco⁷ que se dotó con 120.000 reales al teniente Luis Villaverde para el estudio del nuevo arte aplicado a los objetos de los materiales de guerra. No debemos olvidar que con el Real Museo de Artillería convivía el Memorial del Cuerpo como vehículo de comunicación y que con el tiempo éste y el de Ingenieros permanecerían muchos años ubicados en el antiguo Servicio Histórico Militar, hoy Instituto de Historia y Cultura Militar.

En 1863 ingresará una colección de fotografías en el Depósito de la Guerra y en ese mismo año, a propuesta de la Junta Superior Facultativa del Cuerpo de Estado Mayor del Ejército, se publicó una Memoria⁸ sobre las aplicaciones de la Fotografía al Servicio Militar, redactada por el teniente coronel de Caballería, comandante de Estado Mayor, D. Pedro de Zea, que había sido nombrado jefe de la Comisión enviada al extranjero para estudiar los nuevos avances fotográficos. El mismo en su introducción dice: *"...así, poco tiempo después del descubrimiento de los fenómenos fotográficos, vemos al artista, al sabio y al militar, pedir y obtener del memorable descubrimiento de Niepce y Daguerre, otros medios de acción y nuevas aplicaciones"*.

En su estudio centra las ventajas de la fotografía en los trabajos topográficos y en las diferentes campañas, y lo divide en dos partes, una que comprende los sistemas empleados para levantar planos con ayuda de la fotografía, la descripción de aparatos usados, los procedimientos fotográficos más convenientes, y un proyecto de creación de brigadas fotográficas en el Ejército, y la segunda parte se refiere a los medios de reproducción. Es de sumo interés leer como describe, con que pulcritud y riqueza de lenguaje, la constitución de las cámaras fotográficas, el uso de la técnica del colodión seco y del húmedo, la preparación de las placas de vidrio, la copia del negativo en papel salado con o sin albuminar, o la necesidad de las brigadas fotográficas, de las cuales asegura que *"...proporcionarían en la paz importantes datos para la guerra, y los medios de dar a conocer entre propios y extraños el valor de las tropas y la pericia de los generales, conservando a las generaciones futuras un recuerdo fiel de las glorias patrias"*⁹. No solo se fija en las hazañas bélicas sino que, también, recuerda que mediante la fotografía se puede reproducir con facilidad los monumentos y costumbres de pueblos lejanos.

7 CARRASCO Y SAYZ, Adolfo. Memoria Histórico-descriptiva del Museo de Artillería. 1876, p. 39

8 ZEA, Pedro de. *Memoria sobre las aplicaciones de la fotografía al servicio militar*. Madrid: Ministerio de la Guerra, 1863

9 *Ibidem*, p. 25

En 1927, se inaugura la Comisión Histórica de las Campañas de Marruecos, cuyos trabajos se suprimen en 1936 y poco después, en 1939, se inicia el Archivo Histórico de la Guerra Civil, por orden del general Franco, con él se crea el Servicio Histórico Militar recogiendo todo lo anterior. Este se organizó en una sección de Estudios Históricos, con las ponencias de la Guerra Civil, las de África, Ultramar, Europa y Asuntos Generales y, con dos gabinetes, el de Dibujo y el de Fotografía.

En 1988 se fusiona el Servicio Histórico con el Museo del Ejército y por último, en 1998, (R.D. 2598/1998), se cambia la denominación de Servicio Histórico Militar por la de Instituto de Historia y Cultura Militar, como responsable de la protección, conservación, investigación y divulgación del patrimonio histórico, cultural, mueble, documental y bibliográfico militar del Ejército de Tierra.

En dicho Instituto se incluye el Archivo General Militar de Madrid. Este Archivo conserva los fondos dedicados a África, Ultramar, Depósito de la Guerra, Ministerio de la Guerra, Instituciones Territoriales (Capitanías y Gobiernos Militares), colecciones personales y temáticas, una importante Cartoteca y la sección de Iconografía con las colecciones de Láminas (dibujos, grabados...) y Fotografía.

En un momento determinado se reorganizan las colecciones de los archivos militares por periodos cronológicos, estableciéndose que, en el AGMM, queden los documentos y fotografías desde sus orígenes hasta 1936. Habiendo en la actualidad, un número aproximado de fotografías, entre positivos y negativos, de algo más de 13.000 piezas.

La fotografía se integra en el Ejército como una necesidad, un apoyo o instrumento con el que poder realizar estudios topográficos, búsquedas de posiciones o nuevas armas, representar uniformes, mostrar maniobras, proyectos o arquitecturas.

El militar siempre atento a todas las innovaciones buscará incorporar todos los avances tecnológicos de la fotografía, hasta la actualidad, en todas las actividades de los distintos establecimientos castrenses y en la institución que nos ocupa sirvió de apoyo ilustrativo a las distintas ponencias de estudios históricos que se iban creando, motivo por el que a estas disciplinas, láminas y fotografías, no se las vio como "cuerpos independientes" creadores de conocimiento y arte sino como simple apoyo o complemento de los documentos textuales.

3. Evolución del Archivo General Militar de Madrid

La procedencia de las fotografías que componen esta sección de Iconografía, como hemos dicho anteriormente, en muchos casos es muy difícil de precisar. Por una parte, abundan las procedentes del Cuerpo de Estado Mayor del Ejército, como las dedicadas a la Primera Guerra Mundial, Gran Guerra o "Guerra Europea", como reza en los álbumes de las más de 5.300 piezas organizadas por dicho Cuerpo y las más antiguas del Depósito de la Guerra, otras fotografías surgen de los memoriales y bibliotecas de Artillería e Ingenieros; algunas provienen de las recogidas por las ponencias de historia del antiguo Servicio Histórico Militar y por último, las menos, se deben a desinteresadas donaciones de colecciones particulares.



Fig.2. Desembarco de Alhucemas. Anónimo. Gelatina sobre papel baritado, 1925.
AGMM F.13349

La mayor parte de la colección de fotografías del AGMM tiene como soporte el papel, bien en fotografías sueltas sobre diferentes soportes secundarios o conformando álbumes.

El Archivo también cuenta con unas 482 placas de vidrio, tanto positivos, como negativos, escaseando, sin embargo los negativos en nitrato o en acetato, haciendo un total de 149. De estas 631 piezas (placas y celuloideas) faltan por positivar a papel 322 piezas.

En cuanto a técnicas posee el Archivo desde el calotipo del Alcázar de Segovia, a las albúminas, colodiones virados al oro platino, gelatinas, medios tonos, fotomecánicas, cianotipias, autocromos, y unas pocas fotografías coloreadas y otras, las menos, a color.

Encontramos obras de autores reconocidos pioneros en este arte como Clifford, Laurent, Franzen, Martínez Hebert, Bonfils, Ortiz Echagüe, Campúa, Jules David Cavaz, etc., aunque predominan las fotografías realizadas por las propias empresas como la Casa Krupp o por fotógrafos aficionados, que dentro de sus propios regimientos o instituciones, se dedicaban a dejar constancia de las actividades de sus compañeros.



Fig.3. Al salir de la escuela. Carlos Lázaro. Gelatina sobre papel baritado, ca. 1930.
AGMM F.1352

Las temáticas más poderosas en nuestro archivo las hemos reducido a cinco, la colección de *retratos*, más o menos escasa y con capacidad de poder ser aumentada; *fotografías bélicas* (con imágenes de la Guerra de Margallo, 1893; Independencias de Cuba y Filipinas, 1898; Campaña de Melilla, 1909; Primera Guerra Mundial, 1914-1918; Campaña del Rif, 1921 y Desembarco de Alhucemas, 1925); las dedicadas a la *enseñanza* (Academias Militares, Colegios Preparatorios, Prácticas y Maniobras); otras a la *industria militar* (Fábricas y Maestranzas) y por último un "varios" o "cajón de sastre", con todo lo que no tiene una relación directa con el Ejército y que sin embargo y por diversos motivos están presentes en nuestras colecciones.

4. Estudio documental

En el año 2003, tras haber tenido la experiencia de descubrir y clasificar la colección de las fotografías históricas del Museo del Ejército, la que suscribe tuvo la fortuna de poder hacerse cargo de la colección fotográfica del AGMM. Lo primero que se hizo fue una reorganización y clasificación de las colecciones que ocupaban lugar en las vitrinas de la sala en la que convivían libros, reproducciones, fotografías, láminas y grabados, para pasar a ser denominada desde este momento *Sección de Iconografía*, quedando en ella, tan solo, la colección de fotografías y láminas desde sus orígenes hasta 1936, pasando el resto a otras dependencias del Instituto, a la Biblioteca lo publicado y lo posterior a 1936 al Archivo General Militar de Ávila. Se realizó un somero inventario y un estudio de su estado de conservación para pasar después a su catalogación y buen almacenamiento.

La fotografía como disciplina común a Archivos, Bibliotecas y Museos se ha ido adaptando a los sistemas documentales de cada modalidad. Es decir, en el Ejército las fotografías expuestas o conservadas en Museos siguen el sistema MILES de catalogación, común a todos los Museos Militares de Tierra, Mar y Aire; en las Bibliotecas, en Bibliodef, en la Red de Bibliotecas Militares, absysNET, también existe la Biblioteca Virtual de Defensa y por último las fotografías conservadas en Archivos se catalogan en Archidoc, un sistema informático ideado para piezas documentales que carece de algún campo importante como puede ser el de técnica, pero que son problemas que se superan incluyendo la información en otros campos como por ejemplo en el de "notas" o en otros similares.

Al poco tiempo de iniciar la catalogación se comenzó el sistema de digitalización de las piezas, en principio con cámara fotográfica fija sobre trípode y a continuación con un escáner adecuado para fotografías con luz fría, etc. (sobre 240 ppts en tiff), y por último para las piezas de gran formato se contrató a una empresa especializada.

5. Conservación y almacenamiento

En cuanto al almacenamiento y conservación de las piezas, han estado sus respectivas vidas (unas con más edad que otras) depositadas en un edificio antiguo, que primero fue, en el siglo XVIII, Seminario de Nobles en la calle Mártires de Alcalá, luego fue universidad, y en 1836 pasó al Ministerio de la Guerra que, en 1841, lo utilizó como hospital militar, después de varios incendios se derribó en 1898 y se construyeron una serie de edificios ocupados por la Escuela de Estado Mayor, Centro electrotécnico y de Comunicaciones, Almacén con material de Ingenieros, Museo de Ingenieros....En este edificio se conservó todo el material del AGMM en muebles-bibliotecas de madera abiertas con celosías y en la mayoría de los casos, colocados los álbumes en vertical. La temperatura ha sido "ambiente" y la humedad relativa, la natural de Madrid, aproximadamente el 30% de HR. Su conservación en general no es mala, ya que se debió crear un microclima y las piezas se acostumbraron, como material orgánico que son, a los cambios ambientales. Este mal sistema de conservación, por otra parte, común, al resto de los archivos españoles hasta épocas más o menos recientes, se trató rápidamente de solventar. Todos los años se dotó al archivo fotográfico, por parte del Instituto de Historia y Cultura Militar, de un dinero para conservación, los dos primeros años más que el resto, para poder ir paliando nuestras deficiencias, de manera que en poco tiempo la colección se fue limpiando con toallitas o bayetas especiales, pinceles, gomas de borrar sin grasa, etc..

Para almacenar las fotografías, si había dinero y el tamaño era el adecuado, las piezas sueltas se introducían en bolsas de poliéster preparadas para su óptima conservación, ya industrializadas y a su vez en cajas de pH neutro, todo ello caro, y a las de gran formato se las tuvo que hacer otras bolsas, artesanalmente, comprando rollos de poliéster y cerrándoles con una selladora muy sencilla. Del mismo modo ocurrió con los álbumes que para rebajar costes se compró cartón Canson de 0,6 gm/m² evitando no fuera muy duro de plegar y se fueron elaborando a cada álbum sus contenedores respectivos. En cuanto a las placas de vidrio, han sido las últimas en almacenarse en condiciones, ya

que se conservaban en sus cajas originales. Ahora las placas se han guardado en sobres libres de ácidos en las cajas a medida y sus antiguos soportes también se han almacenado para su mejor conservación y sin perder su correspondiente referencia.

A finales del año 2008 el Archivo con el Instituto de Historia y Cultura Militar se trasladaron del edificio de Mártires de Alcalá a las dependencias, recién reformadas y adecuadas para recibir semejante patrimonio, en el cuartel de Don Juan, sito en el paseo Moret de Madrid, junto también a la Biblioteca Central Militar que es una de las mejores de España y de uso público para todos los investigadores.

6. Difusión

Nuestros archivos lógicamente necesitan ser difundidos y para eso, aunque se ha empezado más o menos tarde, no solo se ha y se sigue participando en exposiciones nacionales y particulares diversas con el préstamo de determinadas piezas, sino que individualmente, se han realizado las exposiciones de *La vida cotidiana en el Ejército* que lleva itinerando desde 2006 y todavía continúa (en junio de 2018 estaba en Palencia, en septiembre en Tarragona...) y *La Gran Guerra. Una visión desde España. Fotografías del AGMM*, exposición realizada en colaboración con el Ayuntamiento que nos cedió una de sus salas en Conde Duque, en el 2014, ambas acompañadas de sus respectivos catálogos. También se han escrito artículos, participado en Cursos, Conferencias, Jornadas, Congresos y Talleres.

Por el momento la colección, documentalente, está ya inventariada, catalogada y digitalizada y a nivel de conservación dignamente almacenada. Lógicamente faltan muchas cosas todavía por hacer, se ha empezado a realizar una revisión del inventario, hay que seguir investigando con el catálogo y sobre todo se ha de conseguir rellenar la cantidad de lagunas temáticas que posee el archivo, como por ejemplo adquirir imágenes de la primera guerra de África, 1859-1860, de la gran época de las guerras carlistas desde 1833 a 1875, ampliar el reducido número de retratos o terminar de positivar las placas de vidrio y los negativos en celuloide. Otra de nuestras carencias es la difusión, aunque sigamos luchando por ello queda todavía mucho camino por recorrer y también, mucho por enseñar...y por último poder llegar a culminar este empeño, creando, unificando colecciones y esfuerzos, un gran archivo sobre la fotografía en el Ejército. Para todo esto solo hace falta: personal, dinero y lo más importante de todo: ilusión para conseguirlo.

La colección fotográfica del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2018

Almudena Cruz Yábar

Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, MNCARS

1. Introducción

Cuando el Museo Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) todavía estaba en un estado embrionario y se denominaba Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), hasta que en 1986 el Centro Nacional de Exposiciones se hiciera cargo de su programación, se celebraron en la sede de la Ciudad Universitaria algo más de treinta exposiciones, entre las que apenas tres se consagraron a la fotografía: Aspectos de las Vanguardias Fotográficas en España, Personajes de los años 50. Fotografías de Catalá Roca y Memoria de Madrid. Fotografías de Alfonso. Cuando se decide trasladar el MEAC al antiguo hospital de Sabatini, el traslado físico de las colecciones viene aparejado con un nuevo concepto museístico, y en el horizonte cobraba forma un centro multidisciplinar que no ocultaba tener como referente intelectual al Centro Pompidou de París. En el avance del nuevo proyecto ya no se mencionaban las artes plásticas como único y exclusivo objeto del museo, sino que comenzaban a delinearse otras tres grandes áreas técnicas: imagen (fotografía y vídeo), sonido y diseño. Aunque este esbozo inicial todavía sufriría grandes modificaciones, la fotografía recibía de esta manera un reconocimiento que trascendía la mera declaración de intenciones. Su inclusión en el museo derivó primero en la celebración de exposiciones como American Dreams –la primera de muchas otras que vendrían después– y al mismo tiempo en numerosas adquisiciones que comenzaron a engrosar la colección del MNCARS; su número confluía inexorablemente en la necesidad de crear un departamento de fotografía en el museo liderado por la conservadora jefa Catherine Coleman.

Desde entonces, se han sucedido varios directores al frente del museo, unos más (como por ejemplo Juan Manuel Bonet) y otros menos comprometidos con la fotografía. Sin menospreciar la aportación de ninguna de ellos, por razones de espacio nos ceñiremos a la situación actual de la fotografía en el MNCARS y a su presencia en la colección

permanente durante el mandato de Manuel Borja Vilel, director del museo desde enero de 2008.

A fecha de noviembre de 2018 el MNCARS cuenta con 22.401 números de inventario, de los cuales 5.501, un 25% son registro de obra fotográfica. La presencia de la fotografía en las salas de la colección permanente no se presenta como en etapas anteriores de forma aislada y agrupada por las características propias de su técnica, sino que se integra en el discurso general poblando de esta manera las paredes junto a pintura, dibujo, instalaciones, grabado o cine. Veamos ahora la disposición de la colección en los bloques principales, las plantas segunda y cuarta del edificio Sabatini así como en el edificio Nouvel.

2. Planta Segunda. Edificio Sabatini

El siglo XX irrumpe en la historia marcado inexorablemente por la lucha entre la modernidad tecnológica –siendo la fotografía uno de los medios que participará de estos cambios y los registrará– y la pervivencia de viejas estructuras mentales ancladas en una sociedad ávida de transformaciones, pero recelosa de alteraciones demasiado profundas. En este contexto la Sala 201 Modernidad. Progreso y decadentismo arranca con tres bloques de fotos que ilustran este sentir general. Por un lado, la revista *Camera Work* con imágenes emblemáticas en la ilustración del progreso, como un tren saliendo de la estación de Nueva York por Alfred Stieglitz. Le sigue una serie de autocromos de ciudades españolas testigo de la modernización del país y finalmente Yuste de Charles Clifford, fotógrafo inglés transmisor de la visión romántica de la España antaño grandiosa al borde del desplome. A continuación, otro conjunto de fotos de Alfonso (padre e hijo) que aporta una visión reportera y castiza al tiempo (Sánchez García, Barquillero de la Moncloa, 1908 y Clase de disección de Santiago Ramón y Cajal, 1915) y más allá los Tipos y trajes de Ortiz Echagüe, varados en la tradición.

La sección Palabras en libertad. Surrealismo y campos magnéticos recorre los grandes nombres del surrealismo internacional, flâneurs oníricos como Brassai, Dora Maar o Kertesz y alguno patrio como Nicolás de Lekuona, mientras la Sala 205 titulada Salvador Dalí. Óscar Domínguez. Surrealismo y revolución pretende ilustrar la fase más combativa del movimiento con imágenes inquietantes como La poupée de Hans Bellmer o el maniquí de Joan Miró tal como lo transformó en la muestra colectiva del grupo en París, 1938. Dos

testimonios de Alfonso Sánchez Portela resumen la corta vida de la II República: Comité republicano en la cárcel modelo y Asesinato de Calvo Sotelo, 1931 y 1936 respectivamente. Se anuncia de esta manera la sala 206 dedicada a Guernica; de nuevo Dora Maar, pero esta vez con una selección de las 28 tomas que configuran su reportaje sobre el proceso de formación de la obra. Cerca de allí, unas reproducciones de las fotografías anónimas que pudieron contemplarse en el interior del pabellón español de la Exposición del 37. Durante algún tiempo se barajó la exposición de las fotos de Jalón Ángel sobre Los artífices de la victoria en cielo, mar y tierra, h.1937-1940, retratos de los vencedores de la contienda civil española. Finalmente se decidió exhibirlas cerca de otra serie, la de Refugiados españoles en Francia por Walter Rosenblum de 1947, en un acertado juego de opuestos entre los retratos de los vencedores altivos y los vencidos envueltos en la miseria del exilio.

3. Planta Cuarta. Edificio Sabatini

En 2016, en la sala 403 Fantasmas y Criptas se formulaba un contraste distinto entre las fotografías de Jalón Ángel, ahora con las de Gregorio Prieto que tomó Fabio Barraclough en 1948 durante el exilio inglés del manchego. La sala 404 nos conducía en 2015 a la España vista por Eugene Smith y Brassai, 1950, de nuevo una visión crítica de esa España asociada al folclore o a la miseria; en 2018, por razones de conservación se han retirado estas fotografías. Pasamos así a la sala 404 El humor, lo irracional y el juego en la que se exhiben una serie de collages lúdicos de Enrique Herreros de las mismas fechas. La sala 415 Humanismo y subjetividad en la fotografía española de los años cincuenta y sesenta fue ideada en su origen por Horacio Fernández. Un enorme mural con fotografías de Catalá Roca sobre Barcelona presidía la sala, que en 2017 fue sustituido por otro sobre Madrid, y más tarde por otra serie en la que se exponen fotos del grupo AFAL, fundamentalmente de temática parisina, dado que las fotografías con asuntos españoles se trasladaron a la exposición temporal sobre el grupo AFAL emplazada en la sala 430 (13 de junio, 2018 – 7 enero, 2019). Para cerrar la planta, la sala 425 "Spain is Different". Turismo y apertura en la España de los años sesenta salva su desnivel arquitectónico con la serie de Xavier Miserachs Costa Brava Show, h. 1964 que narra el choque cultural, no exento de humor, entre los turistas y la España pacata y tradicional de esos años.

4. Nouvel o. Edificio Nouvel

Mucha menos obra fotográfica se exhibe en el edificio Nouvel. La excepción es el conjunto numerosísimo de fotografías que configuran *Projects: Pier 18*, un proyecto documental de 1971 (en unas copias de 1992) realizado por el tándem Shunk y Kender que documenta una serie de actividades performativas en ese muelle de Manhattan. Si las plantas segunda y cuarta de Sabatini pretenden integrar las obras fotográficas en el discurso artístico y social del momento histórico, en Nouvel esto se resiente con un uso más incoherente y disperso. Este mismo conjunto de *Pier 18* no tiene excesivo interés ni para el discurso de la planta, ni para el museo, ni tan siquiera para el país a pesar de la alta cifra que alcanzó su compra. De aquí pasamos a una serie de fotografías de Colita que ilustran los convulsos primeros años de democracia, véase la manifestación pro-amnistía y la marcha gay de Barcelona de 1976 y 1977 o una serie de fotocopias de fotografías de Miguel Trillo, único testigo en las salas de Nouvel de la llamada *Movida madrileña* que ignora de forma completamente arbitraria –entendible sólo desde los designios del capricho unilateral– nombres como Pérez-Mínguez, García-Alix u Ouka Leele por citar sólo algún ejemplo. Pero lo que más perplejo deja al espectador que pasee por las salas de Nouvel es la sala *Otra Objetividad*. Sandra Álvarez de Toledo. En el Patronato de 11 de marzo de 2014, se aprobó recibir en depósito un conjunto de 34 fotografías de la colección de Sandra Álvarez de Toledo; se trata de 12 fotografías de Walker Evans de época y de un conjunto de 17 fotografías de artistas internacionales, fechadas a partir de los ochentas y pertenecientes a la llamada *otra objetividad*, término del que a día de hoy no he podido encontrar reseña bibliográfica. Sólo una obra, la de Craigie Horsfield es donada por Sandra Álvarez de Toledo. El resto de las fotografías expuestas (entre las que no están las de Walker Evans, muy anteriores), no tienen más denominador común que pertenecer a tan ilustre dueña.

Premios Nacionales de fotografía

No quiero terminar mi intervención sin hacer referencia a los grandes ausentes. Saquen sus propias conclusiones.

1994	Gabriel Cualladó	65 obras	13 respuestas
1995	Javier Vallhonrat	6 obras	0 expuestas
1996	Cristina García Rodero	33 obras	0 expuestas
1997	Humberto Rivas	5 obras	0 expuestas
1998	Joan Fontcuberta	12 obras	0 expuestas
1999	Alberto García-Alix	31 obras	0 expuestas
2000	Chema Madoz	50 obras	0 expuestas
2001	Toni Catany	10 obras	0 expuestas
2002	Joan Colom	43 obras	30 expuestas
2003	Carlos Pérez-Siquier	133 obras	62 expuestas
2004	Ramón Masats	65 obras	7 expuestas
2005	Ouka Leele	7 obras	0 expuestas
2006	Pablo Pérez-Mínguez	11 obras	0 expuestas
2007	Manuel Vilariño	4 obras	0 expuestas
2008	Bleda y Rosa	21 obras	0 expuestas
2009	Gervasio Sánchez	0 obras	
2010	José Manuel Ballester	23 obras	0 expuestas
2011	Rafael Sanz Lobato	67 obras	0 expuestas
2012	Eugeni Forcano	0 obras	
2013	Alberto Schommer	28 obras	13 expuestas
2014	Colita (renuncia)	55 obras	27 expuestas
2015	J.M. Castro Prieto	3 obras	0 expuestas
2016	Isabel Muñoz	5 obras	0 expuestas
2017	Cristina de Middel	0 obras	
2018	Leopoldo Pomés	18 obras	10 expuestas

La colección de fotografías de la Real Academia Española

Covadonga de Quintana

Archivo de la Real Academia Española

1. Introducción

En 2013 la Real Academia Española cumplió trescientos años de vida y trabajo con vocación de servicio público. El objetivo con el que comenzaron a reunirse los académicos fundadores en 1713 quedó plasmado en los primeros *Estatutos* de la Corporación, aprobados en 1715: «cultivar y fijar la pureza y elegancia de la lengua castellana» y «formar un Diccionario de la lengua». Una idea realmente exitosa pues, más de tres siglos después, la Academia sigue trabajando prácticamente con el mismo fin.¹⁰

La vida de la Academia se ha documentado desde su primera reunión en casa del marqués de Villena, el 3 de agosto de 1713, en los libros de actas que extiende el secretario. Las actas nos ofrecen un resumen de la actividad de la Corporación, pero para conocerla en detalle se hace imprescindible consultar los expedientes integrados en las diferentes series documentales que se conservan en su archivo.

El estudio de estas agrupaciones documentales nos ha permitido apreciar que a partir de 1860 se comienzan a incorporar a los expedientes unos nuevos tipos documentales, las fotografías, y que, en un momento sin determinar, la mayor parte de estos documentos gráficos se extraen de sus agrupaciones originales para formar una colección facticia que hoy está instalada de forma independiente. No sabemos todavía por qué un pequeño porcentaje de fotografías se mantiene integrado en el expediente al que pertenecía y el grueso de las fotografías se separa para recibir un tratamiento archivístico diferente, pero esta disociación nos ha permitido estudiar la colección fotográfica en su conjunto.

¹⁰ Aunque los *Estatutos* que están actualmente en vigor, aprobados en 1993, fijan como misión principal de la Academia velar por la unidad de la lengua en todo el ámbito hispánico, la realidad es que los fines primigenios de la Academia subyacen en el texto normativo.

La colección se inicia con retratos de académicos —*cartes de visite* y *cartes de cabinet*, hasta principios del s. XX—; estos dejan paso a los reportajes en blanco y negro —gelatinobromuros; tarjetas postales fotográficas— encargados para dejar constancia del trabajo cotidiano realizado, de las sesiones solemnes celebradas, de las visitas oficiales y viajes institucionales organizados. Se pasa del interés por documentar la imagen del individuo al interés por documentar la imagen de la institución.

Más tarde, se utiliza la fotografía como documento complementario. Es un ejemplo muy ilustrativo que las largas descripciones de las recepciones públicas de los académicos de número, que podemos leer en las actas de los ss. XIX y XX, se abrevian muchísimo a principios del s. XXI y se complementan inconscientemente con un reportaje fotográfico del acto.

Con la implantación de la Academia en la red, la colección de fotografías aumenta de forma exponencial, principalmente con fotografías en formato digital. La estructura de la página electrónica institucional (www.rae.es) exige la ilustración de cada entrada con más de una imagen; la interacción de la Corporación en las redes sociales va en el 95% de los casos acompañada de una imagen. Nunca antes la vida de la Academia había estado tan documentada.

2. La colección de fotografías del fondo institucional

El fondo más importante en volumen y temática que se conserva en el archivo de la Academia es el Fondo Real Academia Española, al que en adelante nos referiremos como fondo institucional. Este fondo reúne, actualmente en 3000 metros lineales, la documentación producida por la Academia desde el 3 de agosto de 1713 hasta prácticamente la actualidad. Como es natural, dado que se trata del fondo más voluminoso, es en el que se conserva un mayor volumen de documentos gráficos en general y de fotografías en particular. Hay otros fondos con fotografías: el de la Asociación de Academias de la Lengua Española o el personal de Francisco Rodríguez Marín, que fue director de la Corporación, pero su volumen es pequeño, aunque digno de mención.

Al estar producido por una institución viva, el fondo institucional es de carácter abierto. La colección de fotografías está en constante aumento por las transferencias que los distintos departamentos de la institución realizan anualmente al archivo intermedio, por ello conviven

en nuestra colección las fotografías de carácter histórico —las que cuentan con más de treinta años— y las de carácter administrativo —las que tienen menos de treinta desde la fecha de captura— y, como hemos visto, los formatos papel (ss. XIX, XX y XXI) y digital (s. XXI).

Las fechas extremas de la colección son 1860-2017. No obstante la extensión temporal, la colección histórica es bastante modesta: no contamos con más de 200 fotografías de ese carácter. Sin embargo, el número de fotografías en papel de carácter administrativo que tenemos controladas en estos momentos en el Archivo alcanza las 2500; las nativas digitales duplican ese número.

Durante los ss. XIX y XX el archivo se nutrió de fotografías principalmente por el impulso del académico de número que ostentó el cargo de secretario de la Corporación, de carácter perpetuo hasta 1993. El secretario tenía entre sus funciones el mantenimiento del archivo y la coordinación de las publicaciones. Manuel Tamayo y Baus (1829-1898), Mariano Catalina (1842-1913), Emilio Cotarelo (1857-1936) y Julio Casares (1877-1964)¹¹ hicieron un verdadero esfuerzo por documentar la imagen de los académicos y de la vida académica. Pidieron retratos fotográficos a los académicos de todas las categorías para incluirlas en sus expedientes, encargaron reportajes y aceptaron donaciones en representación de la institución. A partir de 1914, el secretario se ocupó de obtener fotografías para ilustrar la sección de «Necrologías» y los anejos del *Boletín de la Real Academia Española*, a través de la técnica del fotograbado¹². Resulta admirable la «conciencia de archivo» con la que trabajaron los secretarios mencionados y no solo en materia de fotografías; esa conciencia nos permite a los archiveros e investigadores desarrollar nuestro trabajo hoy.

El secretario deja de tener el liderazgo en la producción de fotografías (*producción* entendida en el sentido archivístico) cuando se crea, a principios del s. XXI, el gabinete de dirección, que se ocupa durante unos años del encargo de las fotografías institucionales y de su transferencia al archivo. En 2009, cuando se crea el departamento de Comunicación, los profesionales que forman parte de ese equipo son los

¹¹ Julio Casares fue un secretario muy mediático. Colaboraba en el diario *ABC* con una sección titulada «La Academia trabaja», desde la que difundía la labor de la Corporación. Encargó varios reportajes representativos en el tiempo en el que ocupó el cargo de secretario.

¹² En el archivo de la Academia conservamos una colección de fotograbados formada por 340 piezas que han sido catalogadas e instaladas en material de conservación por la licenciada en Bellas Artes Elena Ipiña (2018) y la historiadora del Arte Patricia Merchán (2019), durante su estancia en prácticas en el departamento de Archivo y Patrimonio artístico.

encargados de documentar gráficamente la vida académica. Hoy se puede ver su trabajo en la página electrónica de la Academia.

Además de estos dos departamentos, también el de Archivo y Patrimonio artístico dota de fotografías al fondo institucional. Las piezas de la colección artística de la Academia se han fotografiado en muchas ocasiones para su préstamo para exposiciones. Tenemos un importante volumen de fotografías en papel de nuestras piezas que se ha incrementado con las fotografías en formato digital que desde 2016 ha realizado el fotógrafo especialista en obras de arte Pablo Linés. Estas fotografías digitales, que han ingresado recientemente en el archivo, nos permiten conocer el estado de conservación y las necesidades de restauración de nuestras piezas y documentar su historia.

También en 2016 entró en vigor el convenio firmado por la Academia con el grupo de investigación Fotodoc de la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid. El equipo se ocupó de la digitalización y de una primera catalogación de la colección de fotografías antiguas, y de la digitalización de las colecciones de medallas, condecoraciones y troqueles. Esas imágenes digitales forman también parte de la colección de fotografías del fondo institucional.

3. Descripción y catalogación

El estudio de las 200 fotografías históricas del fondo institucional nos permitió hacer una primera clasificación por tipologías y una agrupación de los documentos con vistas a su catalogación, que completamos después de estudiar la temática y tipología del resto de las fotografías en papel y de una pequeña parte de las digitales:

Tipologías	Agrupaciones
<ul style="list-style-type: none">• Fotografías sueltas• Fotografías integradas en expedientes• Fotografías enmarcadas• Álbumes• Negativos• Fotograbados• Placas fotográficas	<ul style="list-style-type: none">• Retratos• Sede de la Real Academia Española, calle de Felipe IV• Sesiones académicas• Vida académica• Almuerzos del director• Firma de convenios• Visitas institucionales• Colección artística• Casa Museo Lope de Vega

Una vez controladas las tipologías y las agrupaciones, realizamos las tareas de signaturación de las fotografías en papel, y dimos esa signatura como nombre de archivo a las imágenes digitalizadas. Las fotografías se instalaron en material de conservación —álbumes de papel corrugado a medida con dos anillas y fundas de polipropileno; cajas de conservación a medida para las de gran formato— y comenzamos con los trabajos de descripción en la herramienta en línea del archivo.

La colección de fotografías se ha descrito conforme a la normativa archivística aplicable —las normas ISAD (G) e ISAAR-CPF—. Conscientes de las limitaciones de estas normas para la descripción de documentos gráficos, los registros de descripción se han complementado con fichas catalográficas que también se han publicado en la herramienta de consulta del archivo. Tanto los registros de descripción como las fichas catalográficas se han ilustrado con una imagen digitalizada cuando el formato original de las fotografías era el papel.

Para realizar este trabajo minucioso de análisis documental, se ha respetado la organización que nos encontramos: las fotografías extraídas de sus expedientes se mantuvieron en su organización independiente y las que se habían mantenido integradas en sus expedientes se describieron formando parte de sus agrupaciones. Tanto los registros de descripción como las fichas catalográficas están accesibles en la red en el siguiente enlace:

<http://archivo.rae.es/index.php/coleccion-de-fotografias-de-la-real-academia-espanola>.

Patrimonio Nacional y la Real Colección de Fotografía

Reyes Utrera Gómez

Patrimonio Nacional

1. La Institución

Patrimonio Nacional es un organismo público, dependiente de la Presidencia del Gobierno, responsable de los bienes de titularidad del Estado que proceden del legado de la Corona española recogidos en la Ley 23/1982, de 16 de junio. Tiene como fines principales el apoyo a la Jefatura del Estado para la alta representación que la Constitución y las leyes le atribuyen, así como la puesta a disposición de los ciudadanos del patrimonio histórico-artístico que gestiona a través de su uso con fines culturales, científicos y docentes.

La Institución se ocupa de la gestión de los Palacios, Monasterios, Conventos Reales y edificaciones anexas, abiertas a la visita pública, que constituyen la red de *Reales Sitios*, y que albergan más de 154.000 piezas histórico-artísticas de todas las disciplinas (pintura, escultura, tapices, relojes, orfebrería, fotografía, archivos, bibliotecas, instrumentos musicales y mobiliario, entre otros) que conforman una parte esencial del patrimonio cultural español al estar firmadas por los mejores artistas de todas las épocas.

2. La Fotografía en las Reales Colecciones

La Real Colección de Fotografía ha sido una de las últimas colecciones, de entre todas las mencionadas, en ser objeto de estudio y catalogación de manera sistemática, consecuencia del tardío reconocimiento que ha padecido, este sugestivo capítulo de las artes gráficas.

En 1989 con motivo de la conmemoración de los 150 años de la invención oficial del nuevo medio, se publicaba la primera referencia bibliográfica a la Real Colección de Fotografía en la *Revista Anabad*, firmada por Isabel Morales Vallespín, entonces Subdirectora de la Real Biblioteca, bajo el título "La Fotografía en la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca del Palacio Real". La estimación en aquel momento (1989)

giraba en torno a unos 1000 álbumes que se siguen conservando en la Real Biblioteca, además de material suelto, positivos y material sobre vidrio principalmente. De entre los álbumes son abundantes y destacan por su interés los que recogen actos oficiales y públicos de los reyes, como los encargados a Charles Clifford con motivo de los viajes de la familia real a Cataluña y Baleares, y Andalucía y Murcia, o los sugestivos ejemplares de las grandes obras públicas que cambiaron la fisonomía española en el siglo XIX, como el Canal de Isabel II, la inauguración de las primeras líneas férreas, los astilleros, etc. Muchos de los más suntuosos repertorios llegaban como regalos de las distintas casas reales europeas. Así mismo están representados las ceremonias militares y maniobras, asuntos bélicos, las bellas artes, exposiciones internacionales, la producción industrial, el retrato, y otros muchos temas, en su mayoría presentados con magníficas encuadernaciones y originales presentaciones.

En el Archivo General de Palacio se encontraba todo el material fotográfico que completa los fondos documentales, mayoritariamente pruebas sueltas que ilustraban la documentación convencional. Un interesante conjunto lo forman las tarjetas postales, representando una cifra cercana a las ocho mil piezas y su contenido más representativo son las vistas de ciudades españolas y extranjeras, y la referida a los retratos de la familia real. En ellas encontramos una amplia representación de los procesos fotomecánicos de principios de siglo, además de papeles fotográficos originales.

Procedente del departamento de Conservación de Bienes Muebles, destacamos la importancia del material fotográfico sobre vidrio, referente a los inventarios reales, que se inician por encargo de Alfonso XIII desde 1916, continuando hasta mediados del siglo. Otro notable conjunto también en soporte de vidrio son las cajas de estereoscopias. Espectaculares y de gran valor documental, sobre todo las que hacen referencia a la presencia española en África a principios de siglo.

De extraordinario interés ha resultado el material fotográfico que se encontraba disperso en diferentes Reales Sitios y Patronatos, manteniendo su función de ornato para la que fueron realizados. En especial la Granja de San Ildefonso y Aranjuez, que continuaron como residencias habituales de la Familia Real, especialmente en verano, han contado con notables pruebas fotográficas, la gran mayoría enmarcadas. Aunque la mayoría son retratos familiares, merece la pena destacar el conjunto excepcional de quince positivos firmados por Gustave Le Gray, procedentes de la Granja.

Procedente de los Bienes Privados de S.M. se han incorporado fotografías de extraordinario valor entre las que destaca el daguerrotipo con el retrato del Infante Enrique de Borbón, entre otras piezas de indudable interés. En este caso la procedencia hay que vincularla a la Condesa de Heredia Espínola, camarera mayor de María Cristina de Habsburgo y dama de la Reina Victoria, gran aficionada a la fotografía.

En junio de 1995, bajo el patrocinio de la Fundación "la Caixa" se emprendía de forma sistemática la ordenación y catalogación de todo el material fotográfico, con la previa designación del Archivo General de Palacio, como lugar de custodia, estudio, conservación y gestión del amplio y disperso material, con la premisa inicial de trabajar con el fondo acotado cronológicamente hasta el final de reinado de Alfonso XIII, en 1931.

Como resultado de estos primeros trabajos en junio de 1999, bajo el título de "*La Fotografía en las Colecciones Reales*", se dieron a conocer al público los grandes temas de la Fotografía que alberga la colección y la obra de los más destacados profesionales del medio, con la apertura de las Salas Génova del Palacio Real de Madrid como nuevo espacio expositivo¹³.

Desde entonces hasta el día de hoy continúan las labores de catalogación de este fondo, que desde el año 2001 cuenta con responsable en la materia, en la figura de Conservador de Fotografía Histórica. A lo largo de estos años un instrumento primordial para la difusión de la real colección de Fotografía ha sido la revista *Reales Sitios*, que ha impulsado su estudio, dando como resultado diferentes publicaciones en torno a algunos de los repertorios y autores más emblemáticos de la fotografía¹⁴.

¹³ *La Fotografía en las Colecciones Reales*, Cat. Expo., L. Ruiz, M. González Cristóbal (coms.). Patrimonio Nacional, Fundación la Caixa, 1999.

¹⁴ Ruiz Gómez, Leticia. "Una visión fotográfica en torno al río Pulangui: la Filipinas musulmana en los albores del noventa y ocho". Rev. *Reales Sitios*- 1998, 35 (136).

Ruiz Gómez, Leticia. "Un fotógrafo aficionado en la Corte de Isabel II, el Infante Sebastián Gabriel". Rev. *Reales Sitios*, 1999, 36 (139).

Utrera Gómez, Reyes. "La imagen de Alfonso XIII en la Colección Fotográfica del Patrimonio Nacional. Rev. *Reales Sitios*, 1999, 36 (139).

Lázaro Martínez, Ángeles. "Una visión de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) a través de la agencia gráfica alemana BUFA". Rev. *Reales Sitios*, 1999, 36 (139).

Sáez Samaniego, Santiago. "La España del siglo XIX. Entre tradición y modernidad". Rev. *Reales Sitios*. 1999, 36 (139).

Alonso, Guillermo. "La presencia de España en África", Rev. *Reales Sitios*, 1999, 36 (139).

Utrera Gómez, Reyes. "En torno a la imagen religiosa en la Corte de Isabel II: fondo fotográfico del Archivo General de Palacio". Rev. *Reales Sitios*, 2004, 41 (161).

Utrera Gómez, Reyes. "Álbum dedicado a Su Majestad la Reina Isabel II en 1860: una inédita y sugestiva visión fotográfica del viaje real", Rev. *Reales Sitios*- 2005, 42 (165).

La celebración de jornadas internacionales y congresos dedicados al estudio de la Fotografía ha constituido un acicate para dar a conocer algunos de los desconocidos y sugerentes repertorios fotográficos que encierra esta colección en torno a la Fotografía y la Devoción Real, al interés por la fotografía de la Infanta Isabel de Borbón, y a la más ilustre figura de la fotografía toledana, Casiano Alguacil¹⁵. También las conmemoraciones de especial trascendencia como la celebración de diversas facetas a que alcanza la iconografía cervantina¹⁶.

Así mismo la conmemoración del primer centenario de la Primera Guerra Mundial ha propiciado que las labores de catalogación de los últimos años se hayan centrado principalmente en el estudio de los más de cinco mil positivos fotográficos referentes al conflicto bélico. La presencia de esta colección está directamente relacionada con la actividad de la Oficina de Información de Guerra, que se estuvo funcionando en las dependencias del Palacio Real de Madrid, en el contexto de la obra benefactora llevada a cabo por el rey Alfonso XIII, al amparo de la neutralidad decretada por el Gobierno Español en agosto de 1914 y durante los años de la Gran Guerra. La llegada a la Secretaría

Utrera Gómez, Reyes. "Homenaje a Cristóbal Colón en el V Centenario de su muerte: Fotografías para el recuerdo de una figura histórica en el Archivo General de Palacio". *Reales Sitios*, 2007 (172).

Utrera Gómez, Reyes. "Álbum dedicado a Su Majestad la Reina Isabel II en 1860: una inédita y sugestiva visión fotográfica del viaje real", en *Reales Sitios*, nº165, 2005.

Utrera Gómez, Reyes. "Libros ilustrados con fotografías originales en la Real Biblioteca", en *Reales Sitios*, nº171, 2007.

Utrera Gómez, Reyes. "Homenaje a Cristóbal Colón en el V Centenario de su muerte: Fotografías para el recuerdo de una figura histórica, en el Archivo General de Palacio", en Rev. *Reales Sitios*, nº172, 2007.

Utrera Gómez, Reyes. "Eugène Sevaistre, autor de las ilustraciones fotográficas del libro de Germond de Lavigne, Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal", en Rev. *Reales Sitios* nº177, 2008.

Utrera Gómez, Reyes. "Álbumes de J. Laurent y Cía en la Real Biblioteca, Rev. *Reales Sitios* nº179, 2009.

Fernández Albarés, Mario; Utrera Gómez, Reyes. "Fiesta del Centenario de la Independencia argentina en 1910: visita de la Infanta Isabel a Buenos Aires", Rev. *Reales Sitios*, nº 185, 2010, págs. 44-67.

Utrera Gómez, Reyes. "Viaje a la Tierra Santa a través del objetivo de los Bonfils. Álbum con vistas de los Santos Lugares dedicado a la Reina María Cristina por el Procurador General de Tierra Santa Fray Antonio Cardona", en *Reales Sitios* nº187, 2011.

¹⁵ I y II *Jornadas Internacionales sobre Investigación en Historia de la Fotografía*, celebradas en 2015 y 2017 por la Institución Fernando el Católico, de Zaragoza, coord. Por J.A. Hernández Latas; *Fotografía y Patrimonio Cultural*, V Encuentro de Castilla - La Mancha; *I Seminario Internacional: Fotografía y Patrimonio* celebrado en Sevilla.

¹⁶ Utrera Gómez, Reyes. "La huella de Cervantes en la Real Colección de Fotografía", Revista *Estudios de Historia de España*, Pontificia Universidad Católica Argentina. Vol. 20, Nº1 (2018).

Particular de su Majestad el Rey de esta ingente información documental y gráfica conforma uno de los capítulos de fotografía bélica de mayor interés entre las colecciones españolas, y actualmente hemos dado a conocer de manera detallada en la exposición "Cartas al Rey: La mediación humanitaria de Alfonso XIII en la Gran Guerra".

Como consecuencia de la política de nuevas adquisiciones, Patrimonio Nacional ha ido incrementando la colección con importantes aportaciones que se iniciaron en 2003, con la adjudicación de la parte del Archivo Kaulak referido a los retratos de la familia real; en junio de 2006 con la compra a los herederos del Duque de Alburquerque y Martínez Campos de una colección cercana al millar de fotografías en tarjeta postal con temática de vida cotidiana y actos oficiales con presencia de la familia real española; o en 2013 un álbum de los recuerdos infantiles de la reina Sofía. La adquisición en unos casos y donación en otras, de diversas colecciones de tarjetas postales con retratística regia y series dedicadas a los Reales Sitios, así como repertorios de notable interés como el álbum de piezas de la Armería realizado por Laurent en 1869 son otras de las aportaciones que engrosan este capítulo.

Actualmente el Archivo General Palacio tiene más de 88.000 imágenes de la real colección de fotografía catalogadas y al servicio de la investigación.

[2] Libros

Juan Miguel Sánchez Vigil (Editor)
Adela Crooke (Pasión por la fotografía)
Madrid: Fragua, 2019

Adela Crooke (Madrid, 1863-París, 1918), condesa de Valencia de Don Juan, fue una intelectual cuya formación pictórica y su interés por el arte y el coleccionismo la llevaron a la práctica de la fotografía *amateur* en el más amplio sentido -de la toma al positivado- generando una considerable obra desde 1887. Su personalidad transgresora y su compromiso con la cultura se reflejan en las creaciones conservadas en el Instituto de Valencia de Don Juan, entidad que fundó junto a su esposo, Guillermo de Osma, en 1916. Esta investigación aporta nueva información para la historia de la fotografía española a partir del estudio de la vida y obra de una mujer adelantada a su tiempo, moderna y sensible. A partir de los originales -positivos y negativos- se analiza la producción -paisaje, retratos, tipos y costumbres-, su significado como memoria, y su valor como patrimonio, representados en los deliciosos álbumes personales que enriquecen la magnífica colección del Instituto. Como escribió Gisèle Freund al referirse de manera global a la fotografía, Adela Crooke hizo que “el encuadre, el enfoque, y el acento que dio a los detalles, modificaran totalmente su apariencia”.



Pilar Irala Hortal
El síndrome de Barthes.
La construcción retórica de la imagen
Madrid: Fragua, 2019

La imagen puede ser altamente retórica y, por tanto, persuasiva, como la palabra. En el caso de la fotografía sus herramientas no son lingüísticas sino visuales. Este libro explica por qué es tan importante conocer cómo las imágenes nos persuaden, a veces de forma muy sutil, y cómo la fotografía pasa de la mera imagen a una toma persuasiva. ¿Por qué es importante la retórica visual? ¿Desde cuándo existe la retórica visual? ¿Qué elementos visuales utiliza la fotografía para ahondar

en la comunicación? ¿Cuándo un fotógrafo decide usar estos recursos? Todas estas preguntas y alguna más se responden en este libro desde una aproximación reflexiva a ciertos aspectos relacionados con la imagen fotográfica en la contemporaneidad, sobre todo la documental. Una parte importante se dedica a establecer no solo la importancia de la retórica y la persuasión visual en nuestras sociedades, sino también a presentar una fórmula de descodificación del lenguaje fotográfico. Además, se analizan varios ejemplos desde la producción visual retórica, así como la importancia de las nuevas tecnologías en la narrativa visual.



**Agustín Lacruz, Carmen;
Torregrosa Carmona, Juan F.
Formas de mirar.
*Usos informativos y documentales
de la fotografía.* Gijón: Trea, 2019**

El libro trata sobre los usos de la fotografía, desde un enfoque que considera tanto las formas y los temas, como el devenir del medio fotográfico. Plantea una reflexión sobre la fotografía desde la perspectiva cultural, en el entendimiento de que, conforme se extienden y multiplican sus usos, las funciones que le son asignadas se superponen: representar, exponer, exhibir, testimoniar y socializar. Su objetivo principal es ofrecer un retrato fidedigno y abarcable de la fotografía a lo

largo de su historia, con especial hincapié en los usos informativos y documentales. Está articulado en torno a ocho ejes temáticos: el propio medio en general; la documentación fotográfica; el fotoperiodismo; la fotografía publicitaria; los usos privados y sociales; la era digital; las fuentes de información y, finalmente, las agencias de prensa y los centros e instituciones fotográficas.

La fotografía cambia la forma de representar y de percibir el mundo. Influye de forma determinante en prácticas sociales como los viajes, el turismo, las relaciones personales, las modas... Y fue decisiva en la evolución de los medios de comunicación. Cada instantánea es un certificado de presencia, de certidumbre de lo que se ve, de lo que algún día fue. Las fotografías congelan momentos de la vida de individuos o de grupos y los presentan como rebanadas delgadas del pasado. Es información y es arte. Es documento y obra estética. Historia viva y presente continuo. La fotografía es luz y es memoria. Evidencia y sugerencia. Le invitamos al viaje de la lectura. Le animamos a sumar (con) su visión personal, a compartirla tras los pasos de los maestros que, hoy como ayer, gracias a sus formas de mirar, tanto nos enseñan.

