

Caracterización del panorama fotográfico español a mediados del siglo XX¹

Francisco Javier LÁZARO SEBASTIÁN
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Resumo

Este artigo visa explicar sinteticamente as condições e características do meio fotográfico em Espanha no século de mid-20th e durante os últimos anos da ditadura de Franco. Dois vão ser opostas no qual ele pode articular a análise de tendências: por um lado, os exemplos mais recentes do conservador pictorialismo, inspirado pela pintura, ambos em procedimentos técnica e temas, reforçada pelas sociedades fotográficas, e, por outro lado, o desenvolvimento do realista da mão de novos nomes de relatório guiará este panorama em direção a novas formas de expressão e a difusão de formatos e contextos decisivamente a alterar esta definição própria do fotógrafo e conceitos de fotografia. Finalmente, durante a década de 1970, ressurgentes tendências onde reafirma a subjetividade do meio e a condição do autor do fotógrafo.

Palavras-Chave

Pictorialismo, sociedades fotográficas, Galeria de fotos, realismo, fotografia amateur, fotografia profissional, *Nueva Lente*.

Resumen

El presente artículo pretende exponer de manera sintética los condicionantes y características del medio fotográfico en España a mediados del siglo XX y durante los últimos años de la dictadura franquista. Dos serán las tendencias contrapuestas sobre las que se puede articular su análisis: de una parte, los últimos ejemplos del conservador

¹ Este trabajo se halla vinculado al Proyecto I+D: “*Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo (1965-1975). Documentación y análisis de la creación en fotografía, cine, televisión y diseño*” (Ref. HAR2013-45058-P), cuya investigadora principal es la Dra. Amparo Martínez Herranz, Profesora Titular de Historia del Cine en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Algunas de las ideas de este texto han sido también planteadas en nuestro artículo “De cómo la fotografía española dejó de ser estática”, en MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (Coord.), *La España de Viridiana*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2013, pp. 177-192.

pictorialismo, inspirado en procedimientos pictóricos, tanto en técnica como en temas, potenciado por las sociedades fotográficas, y, por otra parte, el desarrollo del reportaje realista de la mano de nuevos nombres que van a orientar dicho panorama hacia novedosas formas de expresión y contextos y formatos de difusión, alterando con ello decisivamente los propios conceptos de definición de fotógrafo y fotografía. Finalmente, durante los años setenta, resurgen nuevas tendencias donde se reafirman la subjetividad del medio y la condición de autor del fotógrafo.

Palabras clave

Pictorialismo, sociedades fotográficas, reportaje fotográfico, realismo, fotografía amateur, fotografía profesional, *Nueva Lente*.

Abstract

This article aims to explain synthetically the conditions and characteristics of the photographic medium in Spain in the mid-20th century and during the last years Franco's dictatorship. Two will be opposing trends on which it can articulate analysis: on one hand, the latest examples of the conservative Pictorialism, inspired by painting, both in technique and themes procedures, enhanced by photographic societies, and, on the other hand, the development of the realistic from the hand of new report names will guide this panorama towards new forms of expression and dissemination formats and contexts decisively altering this own definition of photographer and photography concepts. Finally, during the seventies, new trends re-arise where there are reaffirmed the subjectivity of the way and the author's condition of the photographer.

Key Words

Pictorialism, photographic societies, photo gallery, realism, amateur photography, professional photography, *Nueva Lente*.

Mantenimiento de una estética retardataria. El pictorialismo².

Luis Conde Vélez firma un extenso y substancioso artículo, titulado *El momento fotográfico español*, en la revista *Arte Fotográfico*, que puede servir perfectamente para comprender la esencia del movimiento que nos ocupa, y, a la vez, analizar las principales rémoras en comparación con la fotografía coetánea practicada en otros países:

“Es aflictiva la impresión que produce en la actualidad la visita de un salón internacional de fotografía.” (...) “Aflictiva por la impresión de pobreza, de decaimiento, de ruina, que despierta.” (...) “Frente a la prodigiosa actividad del americano, que ha aportado a sus obras el calor de la vida humana, sencilla, natural, cotidiana, y una movilidad de ejemplar dinamismo; frente al rigor plástico del alemán, que ha imbuido una razón moderna a la forma clásica de la expresión; frente a esa ingenuidad sin ingenuidad del arte francés, que ha logrado alcanzar las cumbres de la naturalidad y dar a su obra esa impresión de cosa

² Para una definición de este movimiento, véase SOUGEZ y PÉREZ GALLARDO, 2009: p. 398.

premeditadamente inacabada que es la esencia de las formas modernas de arte, como si el autor se propusiera suscitar solamente y exigiese la colaboración inmediata e ineludible del espectador; frente al escolasticismo tradicionalista del inglés, pero más depurado y más quintaesenciado que nunca, frente a todo esto, el artista fotógrafo español se limita a repetir una, dos, tres, cinco mil veces la misma fotografía del mismo caserío y de los mismos árboles que otros produjeron antes que él.” (...) “La razón (de la “aflicción” ante la fotografía española) es muy sencilla. El motivo se empareja con ella. Nuestros artistas son muy viejos y no han sabido renovarse (tanto los nuevos como los anteriores³)”.

En ese sentido, los jurados de los concursos fotográficos se reservan el derecho de admitir obras siempre y cuando “*tengan carácter artístico*”, una premisa que, en sí misma, es toda una (excluyente) “*declaración de intenciones*”.

En la mayoría de los casos, estamos hablando de concursos cuyos jurados eran prácticamente los mismos, edición tras edición, lo cual conllevaba la fijación de unos cánones, y de que, a partir de ellos, se premiara siempre un mismo tipo de obra. En otras ocasiones, sin embargo, encontramos una situación totalmente diferente: de constante cambio, destacándose una auténtica arbitrariedad en la selección de los jurados y –lo que resulta más grave– en los criterios aplicados por éstos a la hora de valorar las obras presentadas⁵.

Pronto surgen voces críticas en torno a esta parcela por –una vez más– autores que van a representar la renovación en el adocenado panorama fotográfico español. Una de ellas es Carlos Pérez-Siquier, perteneciente a la Agrupación Fotográfica Almeriense (Afa), quien, desde la publicación de esta entidad, afirma:

“Los Salones-Concursos están fomentando una falsa fotografía artística que está acabando con nuestros mejores valores. Se premian obras insípidas, frías, amaneradas y muy técnicas. ¡Muy técnicas!; ¡qué lástima que con tan bellas palabras no sepan expresar un buen pensamiento!”⁶

Un poco posterior es el frecuentemente citado artículo de Oriol Maspons publicado en *Arte Fotográfico*, “Salonismo”, el cual incide en la tendencia a la uniformización y unificación de las propuestas expresivas que estos concursos fomentaban, porque los fotógrafos españoles realizaban sus obras en función de los mismos con la idea de congraciarse con los criterios oficiosamente definidos:

³ CONDE VÉLEZ, diciembre de 1952: pp. 488-490.

⁴ Así aparece contemplado en el artículo nº 1 de las Bases del Salón Internacional de 1952 de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, en su 28ª edición. Además, cada concursante podía presentar un máximo de cuatro obras. El formato mínimo, sin montar, era de 18x24 cm., y el máximo, incluido el montaje, de 40x50 cm. Los derechos de inscripción eran de 15 pesetas. Los galardones se componían de un Premio de Honor y tres “*premios más a las mejores fotografías que sean expuestas*”. Y, por último, como puntos más destacables, la Sociedad se reservaba el derecho de reproducir cualquier imagen si no había ninguna advertencia en sentido contrario.

⁵ Así lo denuncia GUMBAU, febrero de 1960: p. 119.

⁶ PÉREZ SIQUIER, septiembre-octubre de 1956: s/p.

“No hay que elevarse mucho, sólo con ponerse de puntillas basta para ver que en el ambiente fotográfico hay una serie de síntomas que denuncian un estado anormal. Un estado anormal, en lo que al cultivo del espíritu se refiere, es que toda una colectividad se haya fijado un mismo objetivo, un mismo fin, al que se sacrifican las individualidades para marchar correctamente formados y marcando el paso hacia el premio en el concurso. Al premio se sacrifica todo”.”

Como se puede suponer, el pictorialismo aboga por una búsqueda consciente de la “artisticidad” asociada al medio fotográfico, de modo que la constante preocupación de sus adeptos será la de obtener una “obra de arte”, en consonancia al concepto que tienen de su disciplina, aunque siempre va a persistir una especie de resignación o complejo de inferioridad con respecto a la pintura, auténtica hermana mayor. Por todo lo dicho:

“A lo que debe aspirar el fotógrafo es a que todo ese progreso científico contribuya al arte, a la realización de la obra artística, a sugerir emociones estéticas, en dos palabras: “Crear belleza”, que es la misión de todo arte, sea cual fuere. Proceder de otra manera es tomar lo accesorio por lo esencial, como si el arte consistiera en el detalle.”

Y una buena manera de conseguir estos propósitos es construir una composición equilibrada y ordenada, armónica, en la que se incluyan los elementos previamente seleccionados del conjunto de la realidad imperfecta. Es decir, una reelaboración de lo que nos rodea a fin de llegar a una suerte de perfección que proporcione goce estético, intelectual y emocional a un tiempo. Y en esta reelaboración absolutamente subjetiva, no hay lugar para la realidad, definida como una materialidad sin desbatar, en bruto:

“Una foto será tanto más artística cuanto menos documental sea. No es la realidad lo que interesa, sino su interpretación ideológica o sentimental.” (...) “porque el arte consiste en embellecer la realidad, no en reproducirla impasiblemente como un espejo plano, ni en destruirla como un espejo curvo”.”⁷

Belleza asociada a idealización como medio perfecto para su obtención, y la última meta del fotógrafo aficionado, de ahí que el reportaje de Eugene Smith sobre la localidad extremeña de Deleitosa⁹, con su cruda expresión de la realidad y su innegable valor documental, fuera anatemizado por las instancias más oficiales en el campo fotográfico impregnadas de pictorialismo, aparte de las implicaciones políticas por cuanto se traslucía una imagen al exterior no del todo conveniente para los intereses del régimen de Franco.

Las clarificadoras palabras de Macías Rodríguez parecen haber sido inspiradas por

⁷ MASPONS, enero de 1957: pp. 3-4.

⁸ MACÍAS RODRÍGUEZ, julio de 1952: pp. 261 y septiembre de 1953: pp. 427-429, respectivamente.

⁹ El reportaje llevaba por título “Spanish Village. It Lives in Ancient poverty and Faith”, *Life*, 9 de abril de 1951, pp. 120-129. Sería publicado por la misma revista, en su edición internacional, en 4 de junio de 1951. Más información, en BRANDES y DE MIGUEL, 1998: pp. 147-148. Véase también sobre el reportaje de Smith, DE MIGUEL ÁLVAREZ, 2002: pp. 85-132.

Charles Baudelaire o Théophile Gautier, en lo que es un alegato sin paliativos del axioma del “*arte por el arte*”, pues todo queda supeditado a esa suprema aspiración, y lo demás resulta “*accesorio*”; más aún cuando su dimensión documental debe quedar anulada, y, como efecto ulterior, las posibilidades de cambio o de modificación de esas circunstancias adversas captadas por el objetivo fotográfico.

Por tanto, se entra de lleno en una nueva dicotomía –también muy productiva historiográficamente hablando– a la hora de dar cuerpo al concepto de fotografía, y que oscila entre la funcionalidad ética (el mensaje) y la estética (la forma), o expresado de otra manera, la búsqueda consciente de una potencial utilidad –a través de la denuncia y la crítica– con la imagen reproducida, o la investigación formalista y autorreflexiva, que puede aplicarse, por ejemplo, a un paisaje o una composición abstracta. De esta segunda beberá el pictorialismo hispano, fundamentado en posiciones *neokantianas* (el *arte desinteresado*, cuyo juicio o valoración “*no satisface interés alguno que permita hablar de eventual utilidad*”), en que se busca un placer estético valioso en sí mismo.

De toda esta búsqueda de la belleza ideal y de la perfección, se colige otra premisa que también está presente en el corpus de pensamiento del filósofo alemán de la Ilustración y de otros que contribuyeron a la recuperación de los presupuestos clasicistas en la estética y el arte de finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX; se trata de la *universalidad*, que consiste en que una determinada propuesta artística se hace con voluntad de permanecer, de pervivir para siempre en el tiempo. Es decir, el verdadero arte debe aspirar a ser intemporal y eterno. En la fotografía pictorialista española encontramos este mismo planteamiento trascendente, por lo que no es extraño que sus más insignes representantes se ocupen de temáticas que ya de por sí contienen este componente y que aludan directamente a la tradición, como pueda ser la religión. Así, José Ortiz Echagüe¹⁰ con sus imágenes de religiosos cartujos en su *España mística* (1943), la recopilación de los “*tipos*” españoles (hombres y mujeres vestidos con los trajes propios de cada región), en *Tipos y trajes de España* (1930), o con las panorámicas de los más importantes castillos de nuestro país, en *Castillos y Alcázares* (1956), símbolo del esplendor del pasado, lo que hace, aparte de rendir tributo, con no poca nostalgia evocadora, a esa tradición, es trascender el tiempo que le tocó vivir. Nada más lejos de la eventualidad y contingencia de la fotografía de reportaje.

Intemporalidad en función de un deseo de trascendencia, que también atañe a una concepción del tiempo estática, como si el decurso de éste se detuviera en un momento y un lugar que parecen fuera de la contemporaneidad. Lo apreciamos en la obra de Ortiz Echagüe como de tantos otros pictorialistas españoles (como el el marqués de Santa María del Villar, el conde de la Ventosa, Joaquim Pla Janini, Claudio Carbonell o Antonio Campaña) que tienden a situar sus composiciones en un ámbito rural, feudo

¹⁰ Este autor, ingeniero de profesión, de amplísima producción, puesto que arranca a principios del siglo XX y culmina en la década de los setenta, representa el más claro exponente del pictorialismo español, tanto por el uso de técnicas (muchas de ellas procedentes del siglo XIX), como por los temas y el tratamiento de los mismos, con una fuerte carga literaria, situándose muy cercanos al costumbrismo pictórico. Para ampliar información sobre este fotógrafo, véanse: VV.AA., 1978. DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, 2000.

de las más acendradas tradiciones, de una pureza incontaminada y de una supuesta superioridad espiritual que no ha sucumbido al materialismo egoísta del presente¹¹.

Algo similar sucede en determinadas líneas de la producción cinematográfica española, sobre todo en los documentales de NO-DO (Noticiarios y Documentales Españoles), más todavía si éstos se refieren a costumbres y tradiciones, como ejemplifica a la perfección *Boda en Castilla* (Manuel Augusto García Viñolas, 1941). Sus planos entroncan con la misma visión evocadora y estetizante de Ortiz Echagüe, penetrando –a juicio de sus críticos- en las esencias (incontaminadas), trasluciéndose incluso en sus palabras cierto enfoque pictorialista:

“... se recoge con latidos de arte plástico todo lo que palpita en el alma de la meseta castellana. No en balde, una autoridad de irreprochable gusto artístico en estas lides, como es la de Manuel Augusto García Viñolas, ha dirigido tan bella e interesante película¹².”

Como han referido Rafael Tranche y Vicente Sánchez Biosca:

“El franquismo concibió una España eterna (...). Este anhelo idílico de un país viviendo en la intemporalidad no podía ser ajeno a los deseos de reencontrar y celebrar la beatífica paz de las gentes en su estado incontaminado -el campo, los pueblos-, festejando sus tradiciones, con sus hogazas de pan bajo el brazo, al calor de la lumbre, bailando sus danzas típicas¹³...”

No es casual, entonces, que algunas fotografías de Ortiz Echagüe sirvieran para ilustrar el ensayo de José Cortés Grau, titulado *Motivos de la España eterna*, editado por el Instituto de Estudios Políticos, en 1946.

Algunos síntomas de cambio por medio del reportaje como género y el realismo como pauta estética.

Conforme pasen los años, después de la época del racionamiento de postguerra, de manera paulatina vamos a encontrar nuevas necesidades emparentadas con nuevas demandas sociales, y que, a su vez, son manifestación clara de una diferente coyuntura socio-económica -si la comparamos con el pasado período autárquico, correspondiente con los años cuarenta y principios de los cincuenta-, materializada en la emergente “sociedad de consumo” de finales de los cincuenta. Una diferente realidad estaba surgiendo imparable, y el régimen no podía hacer oídos sordos ante ella, de hecho, procuró sacar partido económico y político a través de la paulatina apertura a nivel internacional que posibilitaba el turismo, y que cristalizará, especialmente, en los años

¹¹ No es casual que los pictorialistas descarten, en la mayoría de los casos, la ciudad como ambientación de sus fotografías. En todo caso, cuando sí que se opte por ella, su apariencia quedará disimulada – transformada- por la de un núcleo rural. En el otro extremo, gran parte de la fotografía de reportaje se caracteriza por centrarse en la ciudad.

¹² RODENAS, M., “Notas teatrales”, *ABC* (edición de Madrid) (16 de abril de 1941), p. 15.

¹³ TRANCHE y SÁNCHEZ BIOSCA, 2000: p. 529.

sesenta¹⁴.

A principios de esa década, resultaba ya evidente que los intereses, los medios de expresión y los contextos de difusión en que los fotógrafos últimos centraban su atención poco tenían que ver con los de la generación precedente. Así lo certifica Josep María Casademont, fundador y propietario de la galería barcelonesa *Aixelà* (precisamente, uno de estos nuevos contextos de difusión):

“... la fotografía importante no es en el seno de aquellas organizaciones (sociedades fotográficas) donde se produce, ni son los amateurs –por muy galardonados que estén- los autores de ella.”

“Abriendo cualquier revista no especializada en fotografía, lo mismo en el campo de la actualidad que en el sofisticado campo de la moda, que en el interesantísimo de la publicidad, contemplamos fotografías que son las únicas que despiertan el interés del literato, del crítico de arte, del hombre de letras; en suma, del único contemplador verdaderamente autorizado para calificar artísticamente, aun sin estar investido de calificar de “artista” a los respectivos autores.”

“Como aficionados, nos es penoso reconocerlo; como personas realmente interesadas por el arte, nos es forzoso hacerlo: la fotografía de competición no merece en los medios cultos otro comentario que una piadosa sonrisa.”

(...) *“Pero, querámoslo o no, las cosas han cambiado: no sólo en nuestro país, sino en todo el mundo.”*

“Una mayor difusión editorial; el uso, cada vez más intenso de la fotografía aplicada; el surgimiento de los grandes repertorios mundiales, con ocasión de la última gran guerra, han variado el criterio de valoración, no sólo de las fotografías en sí, sino también de la función y misión del amateur¹⁵.”

Tales condicionantes posibilitaron que muchos de los fotógrafos más jóvenes pudiesen dar el salto al campo profesional, como evidencian buena parte de los miembros de Afal (Oriol Maspons, Ramón Masats, Francisco Ontañón, Alberto Schommer, Xavier Miserachs o Leopoldo Pomés) que, a partir de la década de los sesenta trabajaron en la publicidad, especialidad que alternaron con el reporterismo gráfico y la ilustración editorial¹⁶.

De esta decidida orientación hacia el profesionalismo se deriva una consecuencia importante que atañe a la propia condición de la fotografía, puesto que nos situamos ante un destino utilitario del que antes, en el contexto de la fotografía de aficionados, carecía, quedando restringida su materialización a usos estrictamente intelectuales y estéticos.

Otro rasgo, si no inédito totalmente, recuperado en esta época, y, en gran medida, referido a la figura del fotógrafo profesional, es lo que, utilizando el término anglosajón, se suele denominar *free lance*, es decir, aquella persona que realiza por su cuenta, de manera independiente, trabajos que luego ofrece a distintas entidades

¹⁴ Sobre este apasionante proceso, véase de GRACIA GARCÍA y RUIZ CARNICER, 2001.

¹⁵ PUJOL, agosto de 1961: pp. 723-727.

¹⁶ Tomado de LÓPEZ MONDÉJAR, 2005: pp. 502-503.

públicas o privadas. En el pictorialismo, con la hegemonía de sociedades y agrupaciones fotográficas (o foto-clubes, como a veces se puede encontrar), el fotógrafo aficionado siempre debía integrarse en grupos con los que compartir experiencias y conocimientos, siendo una práctica muy habitual el salir todos juntos a fotografiar en función de excursiones organizadas. A partir de los años sesenta, es cada vez más frecuente hablar de fotógrafos *free lance*, dedicados muchos de ellos a la fotografía de modas, un poco en la línea del personaje que encarnó el actor David Hemmings en la célebre *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966). En el caso español, podríamos aplicar este concepto a autores como Alberto Schommer¹⁷ y Leopoldo Pomés¹⁸, especializados ambos en la fotografía de modas.

En otro orden de cosas, la presencia de este fotógrafo que actúa por libre, sobre todo, en el campo comercial/publicitario no deja de ser bastante excepcional en nuestro panorama, como, en general, debe reconocerse para la circunstancia del fotógrafo profesional en su más amplia dimensión. Por el contrario, hemos de seguir hablando de grupos, sobre todo, en el campo de la fotografía amateur que va a configurar la alternativa estética a partir de abrazar planteamientos realistas, como corroboran los grupos Afal de Almería, el madrileño “La Palangana” o los autores barceloneses en torno a la Agrupación Fotográfica de Cataluña¹⁹.

En otro orden de cosas, más allá de la condición profesional, de los nuevos contextos y soportes (todo lo cual no dejó de ser bastante excepcional en el mundillo fotográfico patrio) para la difusión de los jóvenes fotógrafos y su obra, hay que enfatizar una característica substancial que se concreta en la estética, y en la consiguiente manera de abordar el hecho fotográfico, como medio de reflejar un estado de cosas, tanto a un nivel puramente creativo/artístico como en las implicaciones sociológicas de instrumento de (potencial) crítica social²⁰. Estamos hablando del “realismo” como pauta estética, y del “reportaje” como técnica/género con que los distintos autores han

¹⁷ Éste condensaba en este párrafo la función y papel del fotógrafo profesional: “Resumiendo la mentalidad del fotógrafo actual, es el hombre que debe interpretar las sugerencias del cliente, que es generalmente la gran empresa de publicidad o la gran revista de actualidad o de moda. Su trabajo tiene una gran responsabilidad final: es el que vende. También realiza una obra independiente, en la cual “cuenta” su manera de ver e interpretar nuestra sociedad, nuestro momento”. SCHOMMER, noviembre de 1968: pp. 1513-1515.

¹⁸ Véase la entrevista que se le hace en la revista *Nuevo Fotogramas*. En ella, entre otras cosas, dice que “un fotógrafo sólo es realmente importante cuando a través de su trabajo se le identifica como autor”. Vemos, por tanto, presente la preocupación por hacer compaginar la definición de un “estilo” con las pautas (oficiosamente) preestablecidas y requeridas en el encargo comercial. Asimismo, dice admirar el trabajo de autores como Richard Avedon, Irving Penn o Edward Steichen. En el caso de nombres españoles, destaca a Ramón Masats, Oriol Maspons, Xavier Miserachs y “Colita”. Tomado de “Los hombres que fabrican deseos. Pomés, creador de mitos”, *Nuevo Fotogramas* (nº 1016, 5 de abril de 1968), s/p.

¹⁹ No sabemos, a ciencia cierta, si esta tendencia a hablar de colectivos, en cierto modo heredada de la estructura asociativa del pasado (no en vano, los principales grupos de la renovación surgen del seno de entidades fotográficas) obedece a la realidad, toda vez que estamos hablando de personalidades (individualidades) creativas muy diferenciadas, siendo a veces difícil hablar de unidad; o, más bien, se trata de una adecuación a los intereses de historiadores y críticos que han establecido una aparente y artificiosa unidad por conveniencia y claridad historiográficas.

²⁰ Véanse LEDO ANDIÓN, 1998. Y ROSLER, 2007: pp. 248-275.

llevado a la práctica unas particulares inquietudes que, en este momento, finales de los años cincuenta-principios de los sesenta, son comunes a un buen número de creadores en distintas manifestaciones artísticas en España: la literatura²¹ (novela, poesía, teatro), pero también en el cine, incluso en el campo de las artes plásticas.

En primer lugar, hay que advertir que volvemos a ocuparnos de una fotografía esencialmente amateur, aunque no obsta para que muchos de los fotógrafos que la practiquen se incorporen al ámbito profesional, como se ha aludido en este artículo. Debemos considerar –como se acepta unánimemente por la historiografía-, a los mencionados fotógrafos del entorno de Afal (que ejerce, prácticamente de principal motor de la renovación fotográfica en España), a los que hay que sumar los pertenecientes a *La palangana*²² (Gerardo Vielba, Gabriel Cualladó, Fernando Gordillo, Juan Dolcet, Leonardo Cantero, Francisco Ontañón, Ramón Masats, etc.), adscritos en origen a la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, y a los autores catalanes Xavier Miserachs, Oriol Maspons, Ricard Terré, Joan Colom, etc., a su vez, procedentes de la Agrupación Fotográfica de Cataluña²³. Si bien es cierto, que la mayoría de ellos –insistimos- tuvo, en un momento u otro de su trayectoria, alguna implicación con las actividades de la Agrupación Fotográfica Almeriense²⁴.

Son muchísimos los testimonios escritos que podemos recabar de unos y otros (fotógrafos, cineastas, escritores) en que se hace patente la necesidad de plasmar *realismo* en sus respectivas manifestaciones, y junto a ésta, la recurrente asociación a otro concepto muy utilizado, la *actualidad*. Elementos a priori opuestos a la idealización e intemporalidad propios del pictorialismo.

Lo veíamos materializado con las referencias a la organización del Salón de Fotografía Actual de Madrid, y está presente en el ánimo de algunos de sus iniciadores incluso antes de que el evento se pusiese en marcha, como sucede con Gabriel Cualladó:

“... actualmente trato de hallar el camino de la fotografía joven, expresiva, emotiva, humana, artificiosa, abstracta... no me importa qué clase de fotografía, sólo quiero y aspiro a que caiga de lleno en nuestros días, que diga lo que tenga que decir de una forma actualizada”²⁵.

Para comprender la implantación y desarrollo de los patrones realistas en la

²¹ Nos referimos a autores como Rafael Sánchez Ferlosio (*El Jarama*, 1951) o Ignacio Aldecoa (*El fulgor y la sangre*, 1954), Luis Martín Santos (*Tiempo de silencio*, 1961), Juan García Hortelano (*Nuevas amistades*, 1959), Carmen Martín-Gaité (*Entre visillos*, 1957), a Ana María Matute (*Pequeño teatro*, 1954) en narrativa. En poesía, Claudio Rodríguez, Carlos Barral (*Usuras y figuraciones*), José Hierro (*Quinta del 42*, 1953) o José Agustín Goytisolo (*Salmos al viento*, 1956). Véanse al respecto, FERNÁNDEZ, 1992 y AMELL, 1989: pp. 1593-1600.

²² Para todo lo relacionado con el grupo, véase VV.AA., 1988.

²³ Para todo lo relacionado con la misma, véase ROTLLANT, FONT DE MORA y GUBERN, 2010.

²⁴ Laura TERRÉ se refiere como “grupo madrileño de Afal a “La palangana”. Véase el correspondiente capítulo en su *Historia del grupo fotográfico Afal 1956/1963*, 2006, pp. 194-201. Del mismo modo, son profusamente nombrados en su estudio el resto de fotógrafos barceloneses que arriba mencionamos.

²⁵ CUALLADÓ, septiembre de 1957, p. 68.

fotografía de la renovación, hay que apuntar brevemente ciertos ingredientes a partir de los cuales se gestaron estos cambios. El primero de ellos es la creciente influencia ejercida por el neorrealismo italiano, que se va a convertir en una fuente de inspiración importantísima, en auténtico fundamento espiritual, de buena parte de los autores que empiezan a velar sus armas artísticas en esta década de los cincuenta. De esta manera, el interés de estos nuevos fotógrafos se centra en el ser humano, en personas anónimas captadas en su ambiente cotidiano.

En cuanto a estos últimos, aparte de las reseñadas (inter)influencias entre la literatura, el cine y la fotografía, que delimitan un proyecto alternativo a la oficialidad, instancia que, en materia fotográfica, estaría presidida por el pictorialismo, también tienen sus propias fuentes de las que directa o indirectamente bebieron. Una de ellas es la significativa e influyente exposición, titulada *The Family of Man*, organizada por Edward Steichen en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1955. El leitmotiv que animaba tal empresa era recoger las distintas maneras en que la humanidad afrontaba diferentes hechos de la vida: la educación, el trabajo, la infancia, las relaciones de pareja, las fiestas, la guerra o la muerte.

Otra de las significativas influencias procedentes de ámbitos internacionales ejercida sobre la renovación fotográfica de signo realista en España, queda materializada en la obra del fotógrafo norteamericano William Klein, autor, entre otros libros, de *Nueva York* (1960). Un descarnado retrato de la Gran Manzana, auténtico reverso del “sueño americano”, donde se recoge la alienación contenida en la ciudad moderna. Un libro que será reconocido en las páginas del *Boletín* de Afal como uno de los más influyentes de su época.

En resumen, el panorama fotográfico español de mediados del siglo pasado oscila entre el mantenimiento de estéticas y procedimientos retardatarios, propios de una época pasada, englobados en el contexto de la fotografía amateur auspiciada por las sociedades fotográficas tradicionales, y otra serie de tendencias que son expresión de cambios en tales propuestas, impulsados estos por la búsqueda consciente de un mayor realismo, en el campo de la estética, y orientados hacia la definición de un nuevo perfil de fotógrafo, mucho más profesionalizado.

Epílogo: el medio fotográfico en los años setenta. La vuelta a una renovada idea de subjetividad y la superación del reportaje.

En la nueva década, asistimos a un interesante cambio conceptual que busca trascender las anteriores premisas asociadas a la idea de la fotografía como documento, con una dimensión casi estrictamente utilitaria, a favor de una nueva defensa de la condición artística de la fotografía. Una polémica que no tenía nada de novedosa, y que ha acompañado a nuestra manifestación desde su nacimiento. Una de las estrategias empleadas será potenciar sus estrictos valores plásticos, haciendo de la manipulación técnica una de sus principales resortes, aunque para ello se recuperen técnicas del pasado y procedimientos que rayan con lo pictórico, por lo que algunos autores califican esta tendencia como “neopictorialista”. En cuanto a los temas, hay una recuperación decidida de asuntos donde la imaginación se despliega en todas sus potencialidades, de manera que son bastante habituales imágenes que destilan un aire surrealizante,

fantástico y onírico²⁶. Algunos de los nuevos nombres que ilustran esta tendencia son Antonio Gálvez, Miguel Ángel Yáñez, o Joan Fontcuberta. Una práctica que se sitúa en consonancia con el trabajo de fotógrafos internacionales como Paul y Françoise de Nooijer, Philippe Soiez, Henk Meyer, K. Fontaine, Les Krims o Christian Vogt, entre otros²⁷.

Esta corriente surrealizante, quizá una de las más conocidas, no excluye en el ámbito español la existencia de otras, de modo que estamos hablando de todo un “*panorama creativo multidireccional*” que va desde el “*neorrealismo antropológico*” (Cristina García Rodero, Fernando Herráez), el “*realismo fantástico*” (Jorge Rueda), la abstracción y la fotografía de índole formalista (Luis Carré, José Ramón Cáncer Matinero), el “*neopictorialismo*” (Tony Catany), o el documentalismo formalista y subjetivo (Manuel Laguillo, Carlos Cánovas)²⁸, etc., etc.

La defensa consciente de la “artisticidad” de la fotografía va pareja a la propia reafirmación del fotógrafo “como autor”, es decir, después de muchos años de concebir la fotografía como testimonio del mundo circundante, se produce una vuelta a la subjetividad²⁹ de la mano de una gran diversidad de estilos más que de una estética uniforme y hegemónica; nos situamos ante la necesidad de transmitir una realidad interior e individual antes que externa o de vocación social y colectiva. Jorge Rueda, uno de los implicados en esta renovación conceptual de la fotografía como disciplina y de la figura del fotógrafo, lo sintetiza así: “*Porque si la creación existe o si el arte debe existir, han de ser libres. Porque una foto es tanto más “artística” cuanto mayor intervención*

²⁶ Esta tendencia se hará todavía más evidente en España ya en el período democrático, en sintonía con la reactualización de la idea de la autonomía del artista: “*La asimilación de la autonomía artística a la libertad democrática produjo en la segunda mitad de los setenta una eclosión de prácticas fotográficas inclinadas a lo fantástico, al delirio imaginativo, en detrimento de postulados documentales, que están históricamente vinculados a posturas de resistencia política. Estas prácticas fantásticas retoman conceptos del vanguardismo surrealista español y están dominadas por el patrón del fotomontaje y la escenificación fotográfica. Las referencias a Buñuel y Dalí son pertinentes aquí, como también al fotomontador Josep Renau. El antidocumentalismo es un rasgo que se manifiesta incluso en los trabajos más cercanos a la estética del reportaje, como ocurre en la importante tendencia de documentalismo antropológico, que se cultiva sobre todo en Madrid, y que tiene afinidades con un realismo mágico u onírico.*” En RIBALTA 2001: p. 160.

²⁷ Véase el reportaje “Fotografía fantástica en el mundo” de la *Nueva Lente*, nº 75, 1978, pp. 11-29. Igualmente en este número, de FONTCUBERTA, pp. 37-40.

²⁸ Etiquetas y autores tomados de YÁÑEZ POLO, 1986: s/p.

²⁹ “... es preciso reconocer la necesidad de romper las limitaciones que aquejan al lenguaje (sea fotográfico o no) y de permitir la manifestación individual de sentires que no tienen por qué ceñirse a módulos expresivos caducos o ineficaces por su interminable repetición”. Tomado del Editorial de *Nueva Lente*, nº 5, febrero de 1972, p. 9. Pablo PÉREZ-MÍNGUEZ expresa en esta línea: “*Hay cosas que en la actualidad son difíciles de ignorar. Hoy ya no se busca lo que siempre (o nunca) se buscó, e incluso el mismo término “hacer fotografías” no corresponde exactamente al “ser fotógrafo” de hace diez, quince, veinte o veinticinco años. (...) Felizmente, a partir de ahora, cualquier novedad deberá ser planteada desde el terreno de “lo artístico” y no del “técnico”, siendo precisamente nosotros, los fotógrafos, los que debemos seguir elaborando los posibles nuevos “descubrimientos”. Temas favoritos de siempre son en la actualidad rechazados de base, mientras que otros, nunca planteados, están siendo provocados y desarrollados por primera vez.*” En “Ken Pate. “Un poco loco”, *Nueva Lente*, nº 31, septiembre de 1974, p. 60. Veáanse igualmente: YÁÑEZ POLO, agosto de 1976: pp. 995-999. Y del mismo autor, octubre de 1976: pp. 1261-1263.

(de cualquier tipo) pese sobre ella del autor y cuanto así más responda a sus necesidades comunicadoras³⁰”.

En esta época, encontramos toda una eclosión de nombres asociados a diversas tendencias, como antes se ha planteado, muchos de los cuales forman parte de grupos como es el *Alabern*, de Barcelona, integrado por Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Manel Esclusa o Rafael Navarro. El grupo sevillano *f/8*, por José Manuel Holgado, Luis Ortiz, Miguel B. Márquez, Fernando Manso, Miguel Ángel Yáñez Polo, etc.. O el madrileño *Equipo Yeti*, por Félix Lorrio y Antonio Lafuente.

Pero, sin duda, sin la acción teórica y divulgadora de la revista *Nueva Lente*, que se empieza a publicar en 1971, no se comprende la reformulación de muchas de las posiciones vigentes en la fotografía española hasta ese momento. Una nueva orientación irreverente, además de la instauración de nuevas categorías como lo extraño, lo sugestivo, lo sorprendente, lo audaz, lo agresivo, lo ambiguo, o incluso lo absurdo, se substantian como útiles vehículos para transmitir unos mensajes que, en bastantes ocasiones, se convierten en evidentes críticas al estado de cosas, tanto artístico como socio-político o cultural³¹. Este tipo de crítica, que no está exenta de cierto componente provocativo que algunos autores han denominado de “neodadaísta”, lo encontramos en numerosas obras de Pablo Pérez Mínguez o Jorge Rueda, dos de los nombres más significativos de *Nueva Lente*. A través de sus obras, apreciamos los nuevos condicionantes que jalonan los últimos años del franquismo y los irrefrenables deseos de libertad que animan muchas de las voluntades artísticas de ese período. Obras célebres como el *Cordero torero*, de Pérez Mínguez, utilizada como portada del número de octubre de 1971 de la revista, nos sirven bien para comprender la utilización del sarcasmo y la ironía para atacar supuestos valores culturales asociados a la tradición hispana y que, en el fondo, se encuentran instalados en el más rancio conservadurismo.

En última instancia, en los estertores de la dictadura franquista asistimos a una heterogénea convivencia de propuestas en el medio fotográfico, hasta el punto de afirmar que quizás haya sido el momento de mayor riqueza, desde entonces no superada, conviviendo desde ciertas pervivencias del reportaje, como se ha citado, profundamente subjetivadas, hasta una fotografía onírica, fantástica, donde la técnica contribuye a construir una imagen en la que se busca de manera consciente y sin complejos la manipulación.

Bibliografía

AMELL, S. (1989), El cine y la novela española de la postguerra, VILANOVA, A. (Coord. de) *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, volumen 2, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 1593-1600.

³⁰ RUEDA, octubre de 1977: p. 11. Previamente se había expresado en parecidos términos otro de los nombres importantes de la revista, Pablo PÉREZ MÍNGUEZ: “*Las técnicas fotográficas no solucionan al fotógrafo nada, ya no se pueden valorar como verdaderos problemas, sino como eficaces puntos de partida para una más cómoda creación fotográfica.*” En “La fotografía: un problema de imaginación”, *Nueva Lente*, nº 14, abril de 1973, p. 53. Véase también al respecto, VV.AA., 1992.

³¹ MIRA PASTOR, 1991: p. 42.

BRANDES, Stanley H. y DE MIGUEL, Jesús Manuel (1998), *Fotografía y etnografía: el caso de W. Eugene Smith y su proyecto sobre Deleitosa*, *Revista de Dialectología y tradiciones populares* tomo LIII, Cuaderno segundo, CSIC, Madrid, 1998, pp. 147-148

CONDE VÉLEZ, Luis (diciembre de 1952), El momento fotográfico español, *Arte Fotográfico*, 12, Madrid, pp. 488-490.

CUALLADÓ, Gabriel (septiembre de 1957), Cómo hago mis fotografías, *Arte Fotográfico*, 69, Madrid, p. 68.

DE MIGUEL ÁLVAREZ, Ana (2002), La polémica Spanish Village de W. Eugene Smith, en IGLESIAS DE USSEL, Julio (Coord. de), *La sociedad, teoría e investigación empírica: estudios en homenaje a José Jiménez Blanco*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 85-132.

DOMENÓ MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción (2000), *La fotografía de José Ortiz-Echagüe: técnica, estética y temática*, Pamplona, Gobierno de Navarra.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel (1992), *El neorrealismo en la narración española de los cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

FONTCUBERTA, Joan (1978), Contravisiones. La subversión fotográfica de la realidad, *Nueva Lente*, 75, Madrid, pp. 37-40.

GRACIA GARCÍA, Jordi y RUIZ CARNICER, Miguel Ángel (2001), *La España de Franco (1939-1975): cultura y vida cotidiana*, Madrid, Editorial Síntesis.

GUMBAU, Carlos (febrero de 1960), La arbitraria composición de los Jurados”, *Arte Fotográfico*, 98, Madrid, p. 119.

LEDO ANDIÓN, Margarita (1998), *Documentalismo fotográfico*, Madrid Cátedra.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (2005), *Historia de la Fotografía en España. Fotografía y sociedad. Desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Barcelona, Lunwerg Editores.

MACÍAS RODRÍGUEZ, Francisco (julio de 1952 y septiembre de 1953), *De re artística*, *Arte Fotográfico*, 7, Madrid, p. 261. Y *Arte Fotográfico*, 21, pp. 427-429, respectivamente.

MASPONS, Oriol (enero de 1957), Salonismo, *Arte Fotográfico*, 61, Madrid, pp. 3-4.

MIRA PASTOR, Enric (1991), *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”.

PÉREZ SIQUIER, Carlos (septiembre-octubre de 1956), VII Salón Nacional de Fotografía del Mar, *Afal. Publicación de la Agrupación Fotográfica Almeriense*, 5, Almería, s/p.

PUJOL, Aquiles (agosto de 1961), El XX Salón Internacional de Barcelona, *Arte Fotográfico*, 116, Madrid, pp. 723-727.

RIBALTA, Jorge (2001), Espectáculos fotográficos. Nota sobre formas antidocumentales en algunos trabajos fotográficos recientes en España, en BLANCH, Teresa *et alii* (Coords. de), *Impasse 3. Una revisió de l'art català recent a partir de textos publicats*, Lleida, Ajuntament de Lleida y Pagès Editors.

ROSLER, Martha (2007), Ética y estética de la fotografía documental, en CARRILLO, J. (Coord. de), *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili.

ROTLLANT, M. FONT DE MORA, P. y GUBERN, R. (2010), *Nova avantguarda: fotografia catalana dels anys 50 i 60*, catálogo de exposición, Barcelona, Generalitat de Catalunya.

RUEDA, Jorge (octubre de 1977), El purísimo, *Nueva Lente*, 68, Madrid, p. 11.

SCHOMMER, Alberto, (noviembre de 1968), Introducción a los comentarios sobre la Photokina. Mentalidad del fotógrafo actual, *Arte Fotográfico*, 203, Madrid, pp. 1513-1515.

SOUGEZ, Marie-Loup y PÉREZ-GALLARDO, Helena (2009), *Diccionario de Historia de la Fotografía*, Madrid, Cátedra.

TERRÉ, Laura (2006), *Historia del grupo fotográfico Afal 1956/1963*, Madrid, Photovision.

TRANCHE, Rafael y SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (2000), *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.

VV.AA. (1978), *José Ortiz Echagüe. Sus fotografías*, Madrid, Incafo.

VV.AA. (1988), *Fotógrafos de la Escuela de Madrid, Obra 1950-1975*, catálogo de exposición, Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Español de Arte Contemporáneo.

VV.AA. (1992), *La visión española. Fotografía contemporánea de autor, 1970-1990*, catálogo de exposición, Madrid, The Spanish Institute.

YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel (agosto de 1976), Creatividad fotográfica, *Arte Fotográfico*, 296, Madrid, pp. 995-999.

YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel (octubre de 1976), Creatividad fotográfica, *Arte Fotográfico*, 298, Madrid, pp. 1261-1263.

YÁÑEZ POLO, Miguel Ángel (1986), Historia de la Fotografía Española Contemporánea (1950-1986), en VV.AA., *Historia de la Fotografía Española Contemporánea, 1950-1986*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española.