

JOAN FONTCUBERTA

TEORÍA E HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN CATALUÑA

1974-2014

CRUZ HERNÁNDEZ, ROSA M.^a

14713392, NIU.

TRABAJO FINAL DE MÁSTER.

TUTOR: MIREIA FREIXA, CATEDRÁTICA DE HISTORIA DEL ARTE.

ESTUDIS AVANÇATS EN HISTÒRIA DE L'ART, 2013-2014.

UNIVERSITAT DE BARCELONA.

PREFACIO.....	P. 4.
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	P. 6.
2. ENSAYO SOBRE LA FOTOGRAFÍA EN CATALUÑA.....	P. 12.
3. JOAN FONTCUBERTA: ARTISTA.....	P. 28.
4. JOAN FONTCUBERTA: TEÓRICO E HISTORIADOR.....	P. 36.
<i>Primeros años</i>	<i>p. 41.</i>
<i>En la era del entusiasmo</i>	<i>p. 54.</i>
<i>Años noventa</i>	<i>p. 65.</i>
<i>Comienzos del siglo XXI</i>	<i>p. 70.</i>
EPÍLOGO.....	P. 81.
ANEXO 1: OBRA ARTÍSTICA.....	P. 84.
ANEXO 2: PREMIOS Y COLECCIONES PÚBLICAS.....	P. 99.
ANEXO 3: EXPOSICIONES.....	P. 102.
BREVE CRONOLOGÍA.....	P. 119.
BIBLIOGRAFÍA.....	P. 122.

PREFACIO

La trayectoria del artista Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) ha sido el objeto de la investigación que ha tenido como resultado el presente escrito. La riqueza de su obra nos han llevado a fijar nuestro interés en el estudio de la producción de este autor, quien es en la actualidad una de las personalidades más reconocibles e influyentes dentro del ámbito artístico en Cataluña, así como también uno de los fotógrafos mejor valorados a nivel internacional.

El discurso que aquí se presenta nos llevará a un recorrido por la producción de este autor en la que destacaremos especialmente su labor teórica e historiográfica. La falta de un estudio profundo sobre estas actividades paralelas a su creación plástica, motiva la pertinencia de esta investigación, a pesar de que su reconocimiento y actividad a nivel internacional haya generado gran cantidad de textos.

Además, su producción servirá como hilo conductor para aproximarnos a la fotografía desarrollada en Cataluña en las últimas décadas, período que coincide con el más interesante de su desarrollo, desde la transformación teórica de los años ochenta hasta la conquista del museo pasando por la llegada de las nuevas tecnologías, cuando la fotografía ha acabado por consolidarse como integrante importante dentro del ámbito artístico catalán contemporáneo, proceso en el que el propio Fontcuberta ha tenido un papel muy activo.

En cuanto a la teoría, este recorrido partirá de las primeras críticas al realismo fotográfico, sintomática de un pensamiento posmoderno, hasta el contexto actual en el que la tecnología ha dado lugar al debate sobre la “posfotografía”. Así mismo, veremos cómo aparecen los primeros intentos en historiar la actividad fotográfica en el contexto catalán y español y el recorrido por el que estos llegan a la consolidación.

Para la resolución de esta investigación será fundamental descubrir las relaciones y el alcance de nuestro autor con teorías fotográficas internacionales, así como valorar cuál es la influencia que ejerce él mismo en su propio territorio. Se trata de situarlo en una red de influencias, como receptor y como emisor, a través de la obra de teóricos y artistas tanto anteriores como coetáneos. Con esta motivación seleccionaremos fuentes tanto del ámbito local como de diferentes procedencias con el ánimo de ofrecer la visión más amplia posible sobre el origen y procedencia de las

teorías y tendencias que manejaremos en materia de fotografía. Demostrar la relación con autores, internacionales y locales, nos permitirá además aproximarnos a una historia de la fotografía reciente que nos aportará datos sobre el foco de creación en Cataluña, así como de diferentes cuestiones que afectan al conjunto del territorio español, y su inclusión en corrientes internacionales.

Así mismo pretendemos contribuir al conocimiento del medio fotográfico, el cual ha sufrido un proceso legitimador más lento en nuestro territorio que en ninguno de los países vecinos, y que aún muestra algunas señales de este pasado difícil, como la falta de una amplia bibliografía a nivel académico o la ausencia de asignaturas dedicadas a su estudio en el programa de Historia del Arte de nuestra propia facultad. De este modo, evidenciar el insuficiente estudio historiográfico que pesa sobre este medio, a pesar de ser uno de los más presentes en la escena artística contemporánea, pretende incitar un ejercicio autocrítico que contribuya a una actualización del historiador del arte como un estudioso más consciente del entorno que lo rodea.

El objetivo principal de este proyecto será, por lo tanto, el de analizar por completo la obra ensayística del artista Joan Fontcuberta, clave para comprender el proceso antirealista de la fotografía en la segunda mitad del siglo XX en Cataluña, así como también para conocer la transformación de la teoría fotográfica a la entrada del siglo XXI. En el desarrollo de dicha tarea pondremos especial atención en evidenciar la relación existente entre su producción teórica y su obra plástica. Para ello pasaremos a desarrollar unas breves aproximaciones, tanto al campo de la historia de la fotografía en Cataluña como a la figura de Joan Fontcuberta y su actividad artística, para después centrarnos en el análisis de su trayectoria ensayística dividida por décadas.

Con esta investigación esperamos, pues, demostrar cómo la trayectoria profesional de Joan Fontcuberta puede ser efectivamente útil para conocer el transcurso de las cuatro últimas décadas de la fotografía en Cataluña. Así, queremos presentar a Joan Fontcuberta como una figura clave, tanto en los años setenta del siglo XX, su etapa de inicio, como en el panorama actual, donde se ha posicionado a la cabeza de las reflexiones en torno a la aplicación artística de las nuevas tecnologías, pero sobre todo y ante todo, destacar su labor como teórico e historiador, normalmente eclipsada por su producción artística, pero de vital importancia para el desarrollo de la fotografía contemporánea en Cataluña.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Joan Fontcuberta es reconocido como una de las figuras principales de la fotografía contemporánea en el contexto europeo. Dada la importancia de su producción y la prolongación de esta en los últimos cuarenta años, podemos encontrar abundancia de textos que incluyen algún tipo de referencia a él. La mayoría de estos textos constatan su labor multidisciplinar en campos que exceden la creación plástica: la enseñanza, la crítica de arte o la historia de la fotografía. Sin embargo, estas trayectorias profesionales paralelas no han sido estudiadas en profundidad hasta el momento.

Como uno de los autores con mayor reconocimiento internacional no es difícil encontrar citas al respecto en textos foráneos. El problema es que estos textos acostumbran a tener siempre un carácter ligero. Son en su mayoría visiones panorámicas del ámbito fotográfico contemporáneo en las que cada uno de los autores seleccionados aparece como representante de su país de origen, ocupando un espacio muy limitado de información.

Esta información escueta se completa con un breve texto en el que se apuntan unos pocos datos del autor, entre biográficos y profesionales, y se ilustra con una imagen popular de su producción. En el caso concreto de Joan Fontcuberta, la idea que se repite una y otra vez es la de que su obra se dedica a evidenciar la incapacidad de la fotografía para captar la verdad. Esta idea que, efectivamente, está muy presente en gran parte de sus proyectos fotográficos y en su obra teórica, no hace justicia a la totalidad de su producción mucho más rica en matices a partir de la inclusión de cuestiones pedagógicas y reflexiones sobre la sociedad actual y la comunicación humana en general.

Para ejemplificar esta cuestión podemos consultar un par de casos del ámbito francés; uno de los ámbitos foráneos en los que Fontcuberta ha estado más presente. Así, podríamos considerar la obra del crítico de fotografía Louis Mesplé, *L'aventure de la photo contemporaine*, en el que comenta: «*Il fonde ses travaux sur le perpétuel rapport entre la réalité et la fiction. Inventant des scénarios plausibles, il fabrique de vrais-faux documents, invente des personnages, si calqués d'une réalité qu'il place le spectateur dans le doute absolu*» (Mesplé, 2006 : 141), o la del historiador de la fotografía Michel Poivert en *La photographie contemporaine*, en la que declara: «*Il emmène le spectateur dans des histoires où le grotesque et la supercherie forment*

autant de preuves que la photographie est sans égal lorsqu'il s'agit de tromper le monde» (Poivert, 2010 : 54).

Volviendo nuestra mirada al entorno español podremos comprobar que, efectivamente, es aquí donde encontramos el grueso de los estudios de mayor relevancia a partir de la obra de Joan Fontcuberta. Muchos de estos estudios, sin embargo, se han generado con la intención de formar parte de los numerosos catálogos de los proyectos-exposiciones de Fontcuberta. El problema de estos textos es que demuestran siempre la afinidad con el artista, y con la obra a la que dirigen sus palabras, aunque esto no evita que puedan generar interés sobre una cuestión puntual.

Encontramos así las palabras de personalidades destacadas dentro del ámbito de la fotografía en España, como el artista y comisario especializado en fotografía Josep Vicent Monzó, quien asegura que *«no és possible deslligar el seu nom [Joan Fontcuberta] d'innombrables iniciatives dirigides a valorar el pes de la fotografia com a manifestació cultural i artística»* y continúa: *«Tota l'obra de Joan Fontcuberta interroga sobre l'especificitat de la fotografia i la cultura que genera en convertir-se tan sovint en una pròtesi de la nostra mirada i la nostra memòria»* (Monzó, 1992 : 11), algo que el autor achaca a la formación e interés de Joan Fontcuberta en materias que, alejadas de las específicas de las Bellas Artes, se centran en cuestiones teóricas como la sociología, la psicología o la semiótica.

Por su parte, la directora artística de fotografía Chantal Grande habla, en su escueta monografía de Fontcuberta, en los siguientes términos:

«Es el contenido y no la forma lo que da unidad a su mandato de centinela crítico de una tecnología al servicio de la verdad; su “estilo” no lo encontraremos en la repetición de unos rasgos formales sino en esa obsesiva voluntad de hacernos dudar sobre lo que es y lo que puede ser la fotografía, y en esa complacencia por expandir los límites de su vocabulario expresivo» (Grande, 2001).

Así mismo, podemos constatar las palabras de la comisaria de arte contemporáneo Gloria Picazo, quien sitúa a Joan Fontcuberta en el bando que lucha por el progreso del medio fotográfico a partir de su cuestionamiento. Así, nos habla de las influencias que marcan el carácter del artista:

«Uns precedents formatius fonamentats en la iconografia fantàstica de còmic underground, i molt en el sarcasme de Topor, però també en una posició, que ell mateix anomena neo-dadaista, per la concepció nihilista, violenta i de rebuig generalizat, pròpia de finals de la dècada dels setenta, i que ell no dubtà a aplicar a la seua concepció sobre les possibilitats del llenguatge fotogràfic» (Picazo, 1992 : 17).

También encontramos las palabras del historiador del arte Martí Peran, quien ha destacado que el trabajo de Fontcuberta, más allá de tratar sobre la propia fotografía, se centra en los problemas epistemológicos que a esta acompañan. En este sentido, ha situado esta relación de la obra de Fontcuberta con la verdad en conexión con el concepto de “hiperrealismo” acuñado por el filósofo y sociólogo Jean Baudrillard:

«Bajo la tutela de esta noción de hiperrealismo pueden leerse muchas de las series fotográficas realizadas con anterioridad por Joan Fontcuberta, dado el grado de elaboración de las historias que, pretendidamente, se documentan con absoluta completitud, casi de un modo sospechosamente exagerado. En realidad, asistimos a una maquinación de tal calibre que, al ser ideada para velar completamente lo real, necesariamente lo sobrepasa más allá de sus bordes» (Peran, 2000).

Pero también ha comparado la obra de Fontcuberta con las teorías del filósofo Nelson Goodman sobre el “*rightness*”:

«A la luz de este principio [*“rightness”*] –una corrección que sustituye sin tapujos la noción de verdad- el filósofo [Nelson Goodman] se permite lanzar toda una batería de ideas que, a su vez, podrían actuar como perfectas didascalias para las series fotográficas de Joan Fontcuberta. [...] Para ambos, [...] no cabe distinguir entre arte y ciencia, al menos por la similitud esencial que se establece entre el carácter de documentación científica del imaginario estético y la actitud de escucha poética con la que la nueva ciencia atiende a la naturaleza» (Peran, 2000).

Estas palabras nos llevan a la cuestión de las influencias o relación de la obra de Fontcuberta con otros autores, una cuestión que han tratado de forma extensa y de diferentes maneras. En este sentido tenemos también las palabras de Glòria Picazo, quien nos sorprende declarando que, en ciertas cuestiones, las posturas de Joan Fontcuberta se distancian de las de Roland Barthes para aproximarse a las del filósofo Rudolf Arnheim:

«*La posició enfront dels convencionalismes de la fotografia, i molt especialment de les lectures discrepans que sovint se'n fan, que manté Fontcuberta, l'apropa més a afirmacions com la de Rudolf Arnheim, que en els seus textos teòrics sobre la naturalesa de la fotografia, advoca per l'eloqüència de la forma, per la fotografia com a còpia mecànica de la natura [...]. Fontcuberta defensa el verisme de la imatge fotogràfica, i remarca amb un especial èmfasi que sovint molts dels fets observats estan més en la mirada de qui observa que no pas en la pròpia fotografia, marcant aleshores un cert distanciament amb l'aproximació subjectiva i intuïtiva que, per exemple, ha sostingut Roland Barthes en els seus textos sobre fotografia» (Picazo, 1992 : 20).*

Por su parte, la Doctora en Bellas Artes Marta Negre i Busó sitúa a Fontcuberta en la senda de otros fotógrafos-teóricos como Martha Rosler, Victor Burgin, Jeff Wall o Allan Sekula. De entre ellos destaca especialmente a Jeff Wall, a partir del hecho de que ambos, Wall y Fontcuberta, muestran cómo el trabajo teórico y el plástico pueden complementarse a la perfección. Así, comenta: «*Els dos artistes, a partir de l'escriptura, han fet una revisió crítica de la fotografia que els ha ajudat a comprendre*

el mitjà amb què treballen i situar la seva pràctica dins el context de l'art contemporani» (Negre i Busó, 2010 : 196).

Pero sin duda la influencia que mayormente se nombra, y la que resulta más evidente, es la del filósofo y semiólogo Roland Barthes (Cherburgo, 1915 - París, 1980) (Poivert, 2010 : 54), especialmente en su crítica al naturalismo fotográfico, una crítica que Fontcuberta se encargó de abanderar en sus inicios, característica que le llevaría a ser considerado dirigente de la generación que comenzó la lucha por conseguir el estatus de artistas para los propios fotógrafos: «Ha sido el ideólogo principal de la neo-vanguardia fotográfica española de los años 70, que reivindicó un valor autónomo para la fotografía a partir de la ruptura explícita con el modelo profesional dominante» (Ribalta, 1998 : 1).

De entre este grupo de escritos destaca especialmente el artículo firmado por Jorge Ribalta «Joan Fontcuberta como historiador de la fotografía española», que aparece como introducción en la edición de la recopilación de artículos escritos por del propio Fontcuberta *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*. Dicho artículo, que ha sido una fuente fundamental para el presente trabajo, sirve a Ribalta para hacer un breve pero completo análisis de la historiografía de la fotografía en España y de las condiciones en las que esta se puso en marcha a partir de la década de los ochenta del siglo XX.

No obstante, Ribalta ya había estudiado con cierta profundidad la obra de Fontcuberta previamente con motivo de una exposición de fotografía española presentada en la galería Wolfgang Gmyrek de Düsseldorf y en la Helga de Alvear de Madrid en 1998. En el texto, titulado «Espectáculos fotográficos. Notas sobre formas anti-documentales en algunos trabajos fotográficos recientes en España» se centra en las obras de Joan Fontcuberta y de Javier Vallhonrat y, especialmente, en lo que supuso a principios de la década de los años ochenta la aparición de sus proyectos *Herbarium* y *Homenajes*, entendidos con dos vías diferentes para llegar a un mismo fin: la práctica fotográfica posmoderna en España.

En este texto Ribalta prioriza la oposición a la generación anterior como motor principal del afán de Fontcuberta por desmitificar la fotografía como medio autenticador:

«El modelo realista contra el que este artista se sitúa no es, a mi juicio, tanto el estilo documental moderno de Blossfeldt, Sander, Atget o Evans (aunque sean estos los referentes que exprese) como, de manera mucho más inmediata (aunque indirecta, nunca explícita), la modernidad local del reportaje practicado por sus precursores generacionales contra los que lanza el concepto de “fotografía inútil”» (Ribalta, 1998 : 3).

El concepto “fotografía inútil”, que hace referencia a la fotografía como medio artístico autónomo, sirve así a Fontcuberta para definir el cambio de signo en contraposición a la fotografía generada por la generación anterior, caracterizada por el reportaje moderno de autores del foco catalán como Xavier Miserachs o Colita: una fotografía creada en su mayor parte a partir de encargos publicitarios y cuyo aparato de exhibición eran los medios impresos (Ribalta, 1998 : 1-2).

Por otra parte, otra tipología de textos en los que encontramos abundantes referencias a Joan Fontcuberta son las panorámicas de la historia de la fotografía en España y Cataluña. En estos textos no se suele hacer hincapié en ningún proyecto en concreto, ni tampoco se habla demasiado de su labor teórica, sino que se resuelven detallando las características generales de su producción y dando cuenta del reconocimiento internacional a partir de los importantes premios que le han sido otorgados. Sin embargo, algunos de estos ejemplos, especialmente los escritos por autores que se muestran contrarios a la concepción fotográfica de Fontcuberta, aprovechan estos textos para incluir sendas críticas.

Estos autores, que parten de principios teóricos contrarios a los de Fontcuberta, no pueden ver con buenos ojos su producción artística puesto que esta se desarrolla en perfecta concordancia con las ideas que defiende en sus escritos. Así, la incapacidad de veracidad de la imagen fotográfica motiva, la mayoría de veces, la construcción de ficciones que presenta como hechos reales.

Este juego de verdad y ficción es celebrado por autores que, como Jorge Ribalta, Marta Gili o Glòria Picazo entre otros, son afines a su visión crítica sobre la comunicación visual que domina la sociedad actual y que apoyan la concepción de la fotografía como medio expresivo manipulable en las manos del artista.

Frente a estos podríamos localizar una serie de detractores, autores que suscriben una cierta idea de la fotografía arraigada en la tradición del documentalismo, que acusan el manierismo de Fontcuberta y la repetición cansina de sus discursos y estrategias.

En este segundo grupo podrían incluirse las opiniones del académico Publio López Mondéjar y demás autores cuyas posturas abogan por una fotografía pura o directa, en la que no interfiera la manipulación posterior a la toma de la imagen.

Así mismo aparecen las palabras de la historiadora Laura Terré Alonso, quien sutilmente desliza su desaprovación al trabajo de Fontcuberta en los siguientes términos:

«La estética de Fontcuberta, y su radical asimilación de la fotografía pura a la represión estética y a la robotización, no fue compartida por todos los fotógrafos de su generación, quienes decidieron aprovechar para su investigación el carácter de experiencia real, cercana, con el que se muestra la fotografía a los ojos de la sociedad, pero sin caer en la ingenuidad de creer que se trata de una prueba indiscutible de existencia, una verdad incuestionable» (Terré Alonso, 2000 : 247).

Son también numerosos los artículos de prensa que dan noticia de la actividad del artista y sobre sus nuevos proyectos artísticos, así como de los premios recibidos o trabajos como curador de exposiciones. Estos componen una fuente importante, no sólo para conocer la cronología de su actividad, sino para el encuentro de opiniones críticas que nos orienten en la recepción.

Finalmente, debemos considerar también la posibilidad de hallar fragmentos autocríticos dentro de los textos del propio autor; datos que comentaremos durante el desarrollo de este trabajo.

Este repaso nos permite ver cuáles son las ideas principalmente destacadas en torno a la figura de Joan Fontcuberta y cuáles son los términos de sus relaciones con los principales agentes en el ámbito de la fotografía contemporánea. Relaciones que continuaremos analizando a continuación en el estudio de su producción tanto artística como teórica e historiográfica.

2. ENSAYO SOBRE LA FOTOGRAFÍA EN CATALUÑA

Cataluña ha sido foco de actividad fotográfica ininterrumpida desde su llegada en 1839, año en el que Ramon Alabern efectuó en Barcelona la que sería la primera fotografía de la historia en todo el Estado español. Este dato es recordado constantemente en los escritos de Joan Fontcuberta, quien lo usa para ilustrar la idea de que el territorio catalán ha mostrado siempre una predisposición especial para la innovación tecnológica así como para el trabajo creativo en el ámbito de la imagen:

«En el ámbito de los países catalanes ha existido siempre una predisposición a la imagen que se ha materializado en pintores, ilustradores, diseñadores gráficos, etc. de talla internacional. La fotografía en concreto ha gozado así mismo de una gran estima» (Fontcuberta, 1978c : 77).

Así, han aparecido en la historia de Cataluña un buen número de teóricos y artistas que han promovido infraestructuras para el desarrollo del medio fotográfico, dando lugar a una actividad destacada en el conjunto del territorio español. La existencia en este contexto de galerías especializadas, publicaciones, escuelas y congresos dedicados únicamente a la fotografía han dado lugar a todo un cuerpo teórico-documental.

Por otra parte, debemos reconocer que el interés por la reflexión sobre fotografía no apareció con la misma brevedad que la actividad fotográfica. Si para esta última sólo se hubieron de esperar trece años desde que Nicéphore Niepce realizara su célebre *Vista desde la ventana de Gras*, la considerada primera fotografía de la historia en 1826, habremos de esperar casi un siglo para tener los primeros intentos destacados en materia teórica e historiográfica.

Este retraso se puede achacar a cuestiones propias del pensamiento moderno donde la fotografía aparece como un medio mecánico e industrial, con una capacidad documental que la convirtió en herramienta básica para diversas disciplinas científicas. Más tarde, su democratización a partir de avances industriales y su consecuente popularización tampoco ayudaron a su reconocimiento como medio expresivo y artístico, descrédito que motivaba su ausencia dentro de la historia del arte:

«El escaso lapso que nos separa de su invención y la banalización constante de su uso han constituido dos de los factores más aducidos para explicar el desinterés de la clase intelectual durante varias generaciones hacia el nuevo medio, un desinterés que se habría traducido en la inexistencia de una literatura teórica especializada» (Fontcuberta, 2003 : 15).

A estas causas, que pueden ser extensibles a nivel internacional, debemos sumar una serie de características propias del ámbito catalán que están estrechamente relacionadas con el panorama social-político del siglo XX y, especialmente, con la precariedad económica y cultural de este territorio por la Guerra Civil y la posterior dictadura franquista, que habían congelado el progreso del país mediante la precariedad, la censura y el cierre de fronteras:

«Los ecos de la revolución social que se había operado en los años sesenta en Europa y EE. UU. y que se visualizaba en el movimiento hippie y en las revueltas parisinas del 68, apenas llegaban a España, y cuando lo hacían venían convenientemente filtrados por los medios de comunicación en forma de un fenómeno ligado a las drogas y a la desaparición de los principios morales» (Castellote, 2008 : 234).

En el caso concreto de la fotografía, la falta de comunicación con la actividad internacional y la ausencia total de una estructura para su desarrollo (galerías, escuelas, programas universitarios...), redujo la actividad fotográfica durante buena parte del siglo, sólo accesible para unos pocos autodidactas, retratistas y miembros de clubs de aficionados en su mayoría, que desarrollaban la fotografía a un nivel estancado entre el pictorialismo y el oficialismo.

No será hasta los años cincuenta que aparecerán en escena una pequeña generación de críticos catalanes interesados por la fotografía, entre los que podemos nombrar a personajes como Joan Perucho, Alexandre Cirici, Francesc Vicens o, el más destacado, Josep M^a Casademont, quien desarrollará una importante labor como promotor cultural desde la edición de la revista especializada *Imagen y Sonido*, así como desde su cargo como director de la Sala Aixelà donde promovió la obra de autores catalanes como Xavier Miserachs, Colita, Joan Colom o Oriol Maspons, así como de la siguiente generación que incluía a artistas como Toni Catany, Manel Esclusa o Joan Fontcuberta.

Así mismo, encontramos en estos años los primeros proyectos editoriales dedicados a la teoría fotográfica. Obras firmadas, en su inmensa mayoría, por profesionales de campos diversos que habrían desarrollado la actividad fotográfica como afición y que mezclan en el contenido de estos libros una serie de consideraciones técnicas y estéticas. Estas son obras que, a pesar de su precocidad, muestran grandes esfuerzos por demostrar el carácter artístico del medio, pero que se muestran finalmente incapaces de darle una base legitimadora en este sentido.

Uno de los primeros personajes en el ámbito catalán en publicar sobre la fotografía fue el maestro encuadernador Ermengol Alsina i Munné (Barcelona, 1889-1980), quien, en colaboración con Juan-Eduardo Cirlot, publicaría *Historia de la fotografía* en 1954, obra que aspiraba a ser reconocida como la primera historia de la fotografía en el país.

En su relato, la noticia de las obras de los grandes fotógrafos internacionales se intercalan con consejos y datos de orden técnico que se ilustran con imágenes hechas por él mismo; un contenido que resulta sorprendentemente contrario a las intenciones que el propio autor declara en la introducción:

«La bibliografía española sobre la fotografía se ciñe casi con exclusividad a la parte técnica, lo cual origina un doble inconveniente, pues si de un lado abandona todo lo relativo a la estética y la historia, impidiendo la divulgación de esos conocimientos importantes sobre el tema, de otra parte deforma el concepto general de lo que la fotografía sea, ya que su mera explicación como conjunto de métodos encaminados a lograr “buenos clisés” no es el mejor camino para difundir y educar la noción de la fotografía como arte» (Alsina Munné, 1954 : 7).

La intención con la que se inicia esta obra es más potente que su resultado final, pero el valor que le otorga ser la primera obra reconocible en su campo y el hecho de que se manifiesten ideas en torno a la legitimidad artística de la imagen fotográfica de forma tan temprana, es innegable.

El segundo ejemplo de la época es el trabajo del grabador Antoni Ollé Pinell (Barcelona, 1897-1981). Quien fuera además pintor, fotógrafo, y miembro de la *Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, aportó dos volúmenes sobre fotografía: *Enciclopedia de la Fotografia*, de 1957, y un manual técnico titulado *El Arte de la Fotografia* (1955?). Esta segunda obra contiene el relato de la llegada de la fotografía a Barcelona a partir de un discurso que traduce ya su criterio sobre las capacidades artísticas de la fotografía: «A las diez de la mañana, en el terrado de una pequeña casa de la calle Castaños, pocos podían imaginarse que iban a presenciar el comienzo de una nueva manifestación de Arte» (Ollé Pinell, 1955? : 5).

En su *Enciclopedia de la Fotografia*, el autor llama la atención sobre la excesiva tecnicidad en los textos para aficionados a la fotografía, hecho contra el cual defiende la necesidad de estudios históricos. Paradójicamente, sin embargo, su trabajo no resulta una aportación en este sentido sino que se reduce a facilitar una larga serie de consideraciones sobre estética fotográfica, cuestión que ilustran las siguientes palabras sobre la motivación de su trabajo: «A fin de que junto a la máquina, tenga el aficionado,

a mano, un resumen de cuanto pueda interesarle en relación con su buen uso y le proporcione con sus numerosas ilustraciones un estímulo y un ejemplo» (Ollé Pinell, 1957 : 13).

La última figura que destacamos en este breve repaso por el trabajo de los pioneros en la reflexión sobre fotografía es la del nombrado Josep Maria Casademont (Barcelona, 1928-1994), verdadero padre de la historia de la fotografía en Cataluña, quien ha ejercido una gran influencia en las generaciones posteriores. Sus textos sobre historia se han convertido en referencia básica para aquellos que continuaron su legado, dando una base fundamental para la creación de la historia de la fotografía catalana. Entre sus primeros trabajos en este sentido encontramos textos como «Algunas notas sobre la fotografía catalana actual», artículo publicado en 1964 en la revista *Suma y Sigue*, bajo el seudónimo Aquiles Pujol, así como algunas colaboraciones puntuales con la Enciclopedia Espasa, entre 1973 y 1974, o el artículo «La fotografía catalana», incluido en *L'art català contemporani* de Enric Jardí en 1972.

Pero su obra más importante y que, podríamos decir, engloba todas las demás es el artículo «La fotografía en el estado español 1900-1978», incluida como epílogo al estudio general de Petr Tausk *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, texto en el que apunta ciertos problemas en el ámbito como los siguientes:

«Suele decir el fotógrafo catalán Oriol Maspons que la fotografía es, fundamentalmente, problema de inteligencia. Tal vez pudiera añadirse que lo es también de contexto cultural y hasta de peso político internacional del país que se trate. Esto es lo que explica que España, país de un promedio elevado de artistas dotados para las artes iconográficas, no cuente apenas en el concierto mundial de la fotografía» (Casademont, 1978 : 262).

A pesar de su valor como primera obra que establece un patrón de interpretación histórico, con autores y acontecimientos destacados, la falta de una base teórica y datos a la que se enfrenta motiva el uso de un patrón cronológico y testimonial limitado. Su obra sin embargo nos sirve para conectar con la producción de la generación posterior, la primera que se lanza claramente a luchar por el estatus artístico de la fotografía, y que recurre para ello a la construcción de toda una base teórica e histórica para su legitimación.

En los años setenta, esta euforia creativa que comienza a crecer con el declive del régimen franquista aparece con una nueva generación de jóvenes fotógrafos

dispuestos a luchar por el estatus artístico de sus obras. Fotógrafos que cambiaban las páginas de las revistas por las paredes de las galerías, que reivindicaban el valor de la autoría y que se hacen eco de las teorías internacionales críticas con el realismo como las de Roland Barthes, Martha Rosler o Victor Burgin.

De hecho, el empuje de la fotografía en este momento fue tan potente que se ha considerado uno de los motores del cambio que la sociedad española vivió en estos años:

«Una situación política y socioeconómica en proceso de cambio acelerado e inmersa en una profunda crisis constituye el marco en que se desarrolló la práctica artística española de los años setenta. Una práctica que pasaba del sometimiento a la censura y del aislamiento respecto de las corrientes artísticas internacionales a otra situación en la que todos los esfuerzos tendían a recuperar la libertad de expresión. La fotografía reflejó fidedignamente este estado de cosas y contribuyó a hacer de la década de los setenta el período más activo, también artísticamente, desde la II República» (Mira, 1987 : 7).

Es en este momento, en plena transición democrática española, en el que los primeros historiadores seducidos por el medio comienzan a trabajar para restituir la memoria de la olvidada fotografía de principios de siglo. Los frutos de estos primeros trabajos de envergadura verán la luz en la década de los ochenta, momento marcado por una frenética actividad cultural en todo el territorio español, que se aplica en el ámbito de la fotografía con especial potencia.

No obstante, debemos lamentar que durante demasiado tiempo existiera entre estos autores un abismo ideológico; una división de la que resultaban dos bandos claramente definidos en los que se enfrentaban el sector más conservador, deudor de la fotografía profesional de la generación anterior, y el sector más progresista, encarnado por la nueva generación reivindicativa de la fotografía creativa. Esta dualidad tendrá consecuencias en la historiografía de la fotografía puesto que los autores en muchos casos demostrarán más interés en defender su posición que en construir un discurso fértil para las generaciones venideras.

El despertar del interés por la historia de la fotografía y las múltiples cuestiones que se planteaban al haber de comenzar la labor en este ámbito en el que no había precedentes dan lugar a toda una serie de acontecimientos que sirven como puntos de encuentro entre los diferentes focos de actividad fotográfica del Estado español, como el *I Congreso de Historia de la Fotografía Española*, organizado en Sevilla el 1986 por Miguel Ángel Yáñez Polo, Luis Ortiz Lara y José Manuel Holgado Brenes.

Así, la creciente preocupación historiográfica es extensamente tratada entonces por autores como Miguel Ángel Yáñez Polo, autores que centran sus trabajos en espacios geográficos muy reducidos y que usan metodologías conservadoras relacionadas con la visión purista de la fotografía. Pero también por otros más «progresistas», sector en el que destaca especialmente la figura de Joan Fontcuberta, principal dentro del núcleo catalán, el más activo y favorecido por las relaciones internacionales.

Entre los trabajos de historiadores más importantes en el territorio español de la época destacan la obra de Lee Fontanella (Connecticut, 1941), *La historia de la fotografía en España: desde sus orígenes hasta 1900*. Publicada en 1981, se considera la primera gran obra en el campo de la fotografía española, y la primera de este autor que se convertirá en todo un referente en la historia de la fotografía de los orígenes. El éxito de este volumen, que es reconocido como el primero en su clase, fue acompañado además de una exposición en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Aunque no aparezcan nombrados gran cantidad de autores que después han sido rescatados del olvido, esta obra es fundamental, incluso actualmente, en el estudio de la fotografía de los pioneros en el Estado español, aunque su valor fundamental estriba en dar pie a reflexiones posteriores más rigurosas porque, como Julio Caro Baroja explica en el prólogo, «el historiador encontrará en él imágenes conocidas de hechos famosos; el artista, obras de gran belleza, y, en fin, el técnico, otras del interés desde su punto de vista. No me referiré ahora a literatos, etnógrafos y costumbristas que así mismo pueden recurrir a él» (Fontanella, 1981 : 7), unas palabras que dejan ver claramente esa idea de la fotografía como documento que tanto y tanto tiempo estuvo extendida, y que este libro trasmite.

El interés en esta etapa inicial, los primeros setenta años de fotografía en España, llevará a Fontanella a publicar en 1997 el monográfico *Clifford en España: un fotógrafo en la Corte de Isabel II*, monografía sobre uno de los fotógrafos más activos de esta etapa, y ejemplo de los fotógrafos pioneros que se aventuraban en «campañas fotográficas» con la finalidad de crear archivos exóticos que plasmaran la variedad cultural entre diversos países.

Así mismo debemos destacar la aparición de una de las historiadoras más fructíferas en materia de fotografía española en la misma época: Marie-Loup Sougez. La publicación de su obra *Historia de la fotografía*, pocos meses después del texto de Fontanella, nos habla del despertar fotográfico que tendrá lugar en los años ochenta del siglo XX y del esfuerzo que supuso para los primeros autores el hecho de abrir este nuevo camino:

«Cuando se emprendió la primera edición de este libro, la bibliografía española sobre historia de la fotografía era prácticamente inexistente. El texto se redactó entre septiembre de 1979 y mayo de 1980 y, hecho significativo, el libro no pudo salir hasta la primavera de 1981 por la dificultad de conseguir las ilustraciones relativas a España» (Sougez, 2004 : 9).

Esta obra, de contenido mucho más general, es también mucho más sintética. De los nueve capítulos que lo componen tan sólo uno, el último, está dedicado a la fotografía en España, y este es especialmente escueto. La obra, no obstante, ha sido un gran éxito editorial desde entonces. Su uso en los programas educativos ha fomentado sus sucesivas reediciones en las que, a pesar de sus correcciones, su contenido sigue siendo extremadamente escueto en lo que atañe al tema de la historia de la fotografía en España.

En la actualidad puede encontrarse una nueva obra de esta autora, *Historia general de la fotografía* (2007), texto en que las colaboraciones de María de los Santos García Felguera, Helena Pérez Gallardo y Carmelo Vega contribuyen a la expansión del anterior relato.

El tercer personaje de estas características es Publio López Mondéjar (Cuenca, 1946), historiador y académico, que se erigirá como estandarte de la historia de la fotografía española a partir de una obra extensísima basada en la idea de la fotografía como testimonio de una época.

Gran parte de la obra de este autor se publica en 2005 en un gran volumen bajo el título *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. El contenido se estructura en tres apartados principales, que coinciden con los textos que ya habían sido editados anteriormente de forma individual bajo el título general *Las fuentes de la memoria*; una trilogía de libros, que coincidía además con la celebración de toda una serie de exposiciones homónimas, compuesta por los títulos: *Fotografía y sociedad en el siglo XIX* (1989), *Fotografía y sociedad en*

España desde 1900 hasta 1939 (1992) y *Fotografía y sociedad en la España de Franco* (1996).

Poco tiempo después, dicho contenido se editó de manera resumida en *Historia de la fotografía* (1997) y *150 años de fotografía en España* (1999), ambas obras muy similares (por no decir idénticas) que sirvieron a la difusión de las ideas principales de López Mondéjar, a partir de un formato de bolsillo más manejable que favorece su uso pedagógico.

Finalmente, en 2005, tiene lugar la edición de este volumen recopilatorio que no solamente reedita los textos de *Las fuentes de la memoria*, sino que incluye también un gran volumen de imágenes impresas en gran tamaño y calidad. Además se revisa el texto, que se completa con los últimos descubrimientos, y se añaden dos nuevos capítulos, uno dedicado a la fotografía desde la muerte de Franco hasta la Transición, y el otro desde la Transición hasta la actualidad.

Así, tiene lugar este relato de la historia de la fotografía en España, desde la llegada del daguerrotipo en 1839 hasta los últimos movimientos fotográficos en la frontera con el siglo XXI. En su transcurso la presencia de datos de la historia cultural, social y política del país, contribuyen a acabar con la precaria situación de la historiografía fotográfica española, pero con un cierto grado de crítica que denota la perspectiva conservadora que ha caracterizado siempre el pensamiento y la obra de este autor.

A estos primeros historiadores debemos sumar la aparición de numerosos fotógrafos que, decididos a luchar por acabar con la falta de atención que vivía la fotografía desde el ámbito académico y cultural en general, se deciden a redactar textos que, alejados de cuestiones de carácter técnico-propagandístico que caracterizaron los primeros intentos de los años cincuenta, comienzan a forjar una idea de historia en lo que hasta ese momento se podía considerar un lienzo en blanco.

Entre estos casos destaca especialmente el ejemplo de Joan Fontcuberta, del que podríamos destacar ahora su texto «Notas sobre la fotografía española» publicado en 1983. Este texto, uno de los primeros de este fecundo autor, denota ya su postura siempre crítica y su intención reivindicativa. A pesar del espacio reducido, el relato muestra una visión bastante completa, mucho más que la que podemos encontrar en el

texto de Sougez anteriormente citado. Así, junto al buen número de autores nombrados, encontramos también abundantes referencias a cuestiones económicas, tanto del oficio de fotógrafo como de empresas de productos fotográficos, además del detalle de los acontecimientos de orden político-social que marcaron el ámbito cultural en diferentes momentos del siglo XX.

Dicho artículo sería incluido en *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*, obra recopilatoria publicada en 2008 que recoge gran parte de la producción ensayística de Fontcuberta, dispersa en multitud de revistas nacionales y extranjeras, así como catálogos de exposiciones o libros recopilatorios. La selección de textos de esta obra, donde se mezclan cronologías, temáticas y tonos discursivos, traza la trayectoria de Fontcuberta como historiador y crítico de la fotografía en España en una evolución constante desde los años setenta hasta la actualidad. Los artículos, muchos de ellos dedicados a rescatar la memoria de fotógrafos y acontecimientos relevantes, aumentan su valor como documento histórico con la inclusión de datos sobre el contexto político y cultural del momento, mostrando así el interés del autor por dar lugar a una reflexión crítica, e incluso reivindicativa, más allá de la sencilla constatación de datos y la difusión.

Dicha selección corre a cargo del fotógrafo y crítico del arte Jorge Ribalta (Barcelona, 1963), quien es además autor del texto de introducción «Joan Fontcuberta como historiador de la fotografía española», donde el autor queda retratado como un agente de cambio esencial para el progreso de la fotografía a partir de la introducción de teorías antirealistas internacionales en el territorio español.

Por otra parte debemos considerar, además de estos trabajos editoriales, la importancia que en la época tuvo la organización de las primeras grandes exposiciones de fotografía. Estos proyectos comisariales eran dirigidos la mayoría de las veces por fotógrafos que, ante la falta de atención por parte de los historiadores del arte y del público general, se lanzaron a la investigación histórica de la fotografía. Para ello, una de las vías más importantes fue la organización de exposiciones fotográficas, vía donde estos comisarios-fotógrafos encontraban la mejor manera de conseguir subvenciones para llevar a cabo una labor de concienciación sobre el medio fotográfico, así como la oportunidad óptima de educar al público en la imagen y publicar sus hallazgos a manera de catálogos convertidos en auténticos fotolibros.

Así, las exposiciones de los años ochenta y noventa deben ser vistas como agentes de primer orden en el proceso, no sólo de la difusión de la fotografía, sino también en el de la concienciación de la necesidad de su estudio histórico, tanto como de su conservación y de su museización.

Además, estas exposiciones han servido en muchas ocasiones para rescatar los nombres de importantes autores olvidados y gran cantidad de obra, mucha de la cual se encontraba ya en un estado de degradación avanzado. Uno de los primeros ejemplos claros de esta tendencia fue la que llevó a cabo Joan Fontcuberta en la exposición *Idas y Caos; Aspectos de las vanguardias fotográficas en España*, celebrada en 1984, en la que el autor ahonda en la producción vanguardista de autores que trabajaron en el ámbito español en el período de entreguerras, y que había quedado relegada al olvido hasta entonces.

Ya en los noventa sería muy importante así mismo la celebración de la exposición de fotografía contemporánea *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española 1970-1990*. La celebración de esta exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS), entre el 19 de septiembre y el 22 de diciembre del año 1991, y el extenso catálogo que la acompañó, son un referente de actividad de la fotografía en España en este momento.

El proyecto no es sólo una selección de autores dentro de una panorámica de la fotografía del momento, sino que aspira a sentar unas bases documentales rigurosas donde acabar de consolidar el estatus de la fotografía. El comisario y director del proyecto, Manuel Santos, impulsa desde su posición un trabajo meticuloso y profundo en la confección de una visión que permita presentar la fotografía española como un ente con personalidad propia respetando al mismo tiempo la heterogeneidad de las propuestas que engloba. Su comisario destaca cómo, situados a principios de la década de los noventa, la fotografía muestra aun demasiadas carencias para lograr su desarrollo óptimo:

«Espero que este proyecto que hoy presentamos pueda paliar, al menos inicialmente, la ausencia de investigación, colecciones, y edición que hemos padecido hasta muy recientemente. Si además de dar a conocer la obra de estos artistas, hemos podido facilitar posteriores nuevas aproximaciones y estudios, habremos cumplido nuestro objetivo» (Santos, 1991 : 13).

La estructura, en la que los autores seleccionados quedan situados en cuatro grupos, no responde a un patrón cronológico sino que hace referencia a puntos de encuentro en la naturaleza teórica o estética de sus producciones. Aunque el proyecto pueda resultar demasiado generalista o aséptico en la búsqueda del equilibrio de estas diferentes secciones (Fontcuberta, 2008 : 261), su contundencia le llevará a ser recordada como una obra clave para la consolidación de la fotografía de autor en España.

Otros trabajos, quizás de menor envergadura pero que sin duda han contribuido significativamente a la construcción de la historia y la teoría de la fotografía en Cataluña son los llevados a cabo por Pere Formiguera, responsable de la exposición *Temps de silenci: panorama de la fotografia espanyola dels anys 50 i 60*, expuesta en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona en 1992, y más tarde en el Palais de Tokyo de París en 1993, o la que nos transporta ya al siglo XXI: *La fotografía en España en el siglo XIX*, comisariada por Joan Naranjo (Barcelona, 1960) y presentada en Caixafòrum Barcelona, entre abril y julio de 2003, y en el Museo Municipal de Málaga, entre julio y septiembre del mismo año.

Este último discurso expositivo sobre la fotografía de los orígenes en España supone la actualización del estudio de este ámbito, no ya como documento melancólico ni como herramienta de legitimación, sino como medio que nos acerca a la comprensión de toda una época en su contestación a toda a una serie de cuestiones sociales, políticas y económicas:

«Aquest període es va caracteritzar per l'aparició de nombroses innovacions tecnològiques que van comportar importants mutacions en una societat cada vegada més complexa i moderna, la qual cosa va implicar també la modificació de les formes de percepció i transmissió del coneixement» (Naranjo, 2003 : 15).

La aparición de obras sobre teoría e historia de la fotografía en Cataluña ha tenido continuidad en el siglo XXI, etapa en que la fotografía se está desarrollando de manera especialmente intensa, tanto por su abundante presencia en las prácticas de los artistas contemporáneos como por su valoración en el mercado internacional. Este clima de bonanza es patente también en el ámbito catalán donde, además de las escuelas, galerías, editoriales y prensa especializada, vemos cómo la fotografía ha conquistado un puesto de honor dentro del recorrido de las exposiciones habituales que se celebran en el territorio.

Encontramos así obras como *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, concebida a modo de catálogo para la exposición homónima celebrada en el año 2000 en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).

Esta obra se centra en la producción fotográfica en Cataluña, desde los orígenes del medio hasta los últimos años del siglo XX, a partir de cuatro apartados a cargo de cuatro autores especializados en este ámbito: «Nacimiento, usos y expansión de un nuevo medio. La fotografía en Cataluña en el siglo XIX» por Joan Naranjo, «La fotografía catalana de 1900 a 1940: el camino hacia la modernidad» por Joan Fontcuberta, «La segunda ruptura. La fotografía catalana de los años cincuenta y sesenta» por Pere Formiguera y «Otro fin de siglo. La fotografía en Cataluña de 1975 a 1999» por Laura Terré Alonso.

El discurso se completa con unas «Notas sobre la exposición» escritas por David Balsells, conservador jefe de fotografía en el MNAC, entidad que contribuyó significativamente a este proyecto y en la que tuvo lugar una exposición paralela en la que se exhibía todo el contenido de la obra final. El texto de Balsells es especialmente interesante porque se detiene a analizar la metodología que, tradicionalmente, se ha venido usando en los estudios historiográficos en Cataluña. En sus conclusiones destaca que, tanto Josep Maria Casademont, pionero en la materia, como los seguidores Joan Fontcuberta, Cristina Zelich, Pere Formiguera y Joan Naranjo, están determinados por dos cuestiones fundamentales: «un criterio cronológico-narrativo que se basa primordialmente en una experiencia de primera mano respecto al acontecer de que da cuenta y, secundariamente, en una investigación de documentos y fuentes bibliográficas» (Balsells, 2000 : 345) y una segunda característica que consiste en «que su narración se atiene a la evolución tecnológica del medio pero no se limita a ella, para lo cual toma prestadas herramientas teóricas de la crítica del arte, de la sociología, del periodismo» (Balsells, 2000 : 345). Así, concluye que «esta flexibilidad metodológica convive no obstante con la búsqueda de una especificidad disciplinar de la fotografía, de una forma de autonomía» (Balsells, 2000 : 345).

El siguiente trabajo expositivo destacado en Cataluña será el trabajo titulado *Fotògrafes pioneres a Catalunya*, presentada en el Palau Robert de Barcelona desde el 20 de diciembre de 2005 hasta el 28 de febrero del 2006, adaptada más tarde en sus

presentaciones en el Centro Cultural Blanquerna de Madrid (2006), Tarragona (2007) y en la Maison de la Catalogne de París (2008).

El recorrido es propuesto en este caso por la fotógrafa Colita (Barcelona, 1940) y la historiadora Mary Nash (Limerick, Irlanda, 1947), ambas figuras reconocidas en el panorama feminista catalán. Aquí, su actividad como comisarias nos aproxima a la etapa inicial de la fotografía en Cataluña a partir de la obra de doce mujeres de diferentes generaciones, que va desde mediados del siglo XIX, punto en el que encontramos la obra de Anaïs Napoleón, la primera fotógrafa profesional en Cataluña, hasta comienzos de los años sesenta del siglo XX, donde nos encontramos con Joana Biarnés, la primera reportera gráfica.

De esta manera, el proyecto promueve una perspectiva diferente del estudio de los orígenes, que pretende acabar con la hegemonía absoluta del género masculino en esta etapa inicial, demostrando al mismo tiempo que la fotografía, desde su aparición, es una de las disciplinas que mejor ha sabido integrar el trabajo de la mujer en la historia del arte:

«Recobrar la memòria històrica de les dones d'un dels sectors decisius de la modernitat catalana, com és la fotografia, és un pas necessari per al reconeixement del valor de l'obra d'aquestes fotògrafes, per completar el nostre coneixement de la història de les dones a Catalunya i per proveir d'una visió més completa i enriquidora el patrimoni cultural de la fotografia catalana» (Colita/Nash, 2005 : 9).

Por otro lado, si fijamos nuestra atención en el ámbito académico veremos cómo podemos destacar la labor de profesoras como Maria de los Santos García Felguera y, más recientemente, el de Núria F. Rius (Barcelona, 1983), autora de la obra *Pau Audouard: fotografia en temps de modernisme*, publicada en 2013. Este estudio monográfico va mucho más allá de la figura del protagonista para ofrecer toda una visión de la historia de la fotografía en Cataluña en los siglos XIX y XX a partir de gran cantidad de información sobre el ámbito cultural de la época y la ciudad que ocupa dicho autor:

«La recerca pretén analitzar els processos que van intervenir en la construcció identitària del nou professional de la imatge, el retratista fotogràfic, i les múltiples estratègies de singularització seguides per aquest professional amb la voluntat de legitimar la seva activitat en termes socioeconòmics i artístics» (Rius, 2013 : 19).

Esta obra, una de las más recientes en su publicación, muestra lo que podemos establecer como la tendencia metodológica actual en materia del estudio de la historia de la fotografía: el tratamiento de la fotografía dentro de una serie de problemáticas de

orden social, artístico, político y económico. Así, esta obra supone una renovación en la historiografía de la fotografía en Cataluña, no sólo por tratar el tema de la fotografía desde el ámbito académico más riguroso, sino por poner el foco en cuestiones tan importantes y tan obviadas anteriormente como los aspectos económicos del negocio fotográfico, las colaboraciones entre fotógrafos y pintores, o el papel de la fotografía en el estudio de la historia del arte.

Así, los trabajos que han visto la luz en las últimas décadas en Cataluña, territorio en el que ya la fotografía se muestra completamente integrada en el ámbito artístico, han alcanzado el mayor grado de rigurosidad desde su aparición gracias al estudio de académicos especializados que, actuando desde diversas áreas, han llevado sus investigaciones a la disolución de los límites de la fotografía. Entre los ejemplos más destacables se apunta además una tendencia hacia la revisión del pasado, a partir de la atención de las fuentes documentales de archivo, poniendo en tela de juicio la bibliografía crítica generada hasta el momento.

En la selección de textos para la aproximación a esta etapa final han destacado la presencia de varias ediciones englobadas en el proyecto “Biblioteca de la Imagen”, una serie de tomos fruto del proyecto conjunto entre CCG Ediciones y el *Centre de Recerca i Difusió de la Imatge*, abalado por el Ayuntamiento de Girona, dedicado por completo al estudio de la fotografía, su aparición y su evolución, en los que cada tema son tratados con la máxima rigurosidad y detalle por doctores en diferentes disciplinas históricas y artísticas.

Encontramos así el trabajo de Bernardo Riego, *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*, publicado en el año 2000. En esta obra se detalla el ambiente que acogió la llegada de la fotografía en Barcelona, y el impacto que supuso aquí este nuevo medio plástico, así como su influencia en la transformación del sistema de representación y percepción de esta sociedad. Con esta intención, el autor hace uso de una gran aportación documental en la que se analizan textos de la época, un análisis que permite al mismo tiempo trazar toda una red de relaciones entre aquellos intelectuales que, por primera vez, dirigieron su interés hacia este medio de representación emergente.

Este mismo autor presenta pocos años después *Impresiones: la fotografía en la cultura del XIX* (2003), obra que continúa con la aportación de documentos de la época,

textos y autores, en su mayor parte desconocidos, que arrojan luz sobre las reflexiones que desencadenó en el territorio español la llegada de la fotografía, campo que antes de ser abordado había sido considerado inexistente durante largo tiempo.

En la misma senda encontramos el trabajo de Elisabet Insenser, autora de *La fotografía en España en el periodo de entreguerras 1914-1939. Notas y documentos para una historia de la fotografía en España*, también publicado en el año 2000. Su contenido parte de documentación original sobre el tema publicado en la prensa fotográfica y cultural de la época. El análisis que lleva a cabo la autora de esta obra le permite al mismo tiempo hacer una reflexión sobre el estado de atención insuficiente que, aún en el siglo XXI, sigue ocupando el material para el estudio de la historia de la fotografía:

«En España durante mucho tiempo se ha relegado la fotografía al lugar de una simple afición con prácticas aplicaciones, olvidándose de su papel como fenómeno sociocultural y hasta como institución social. Ante este panorama urge la necesidad de volver a las fuentes» (Insenser, 2000 : 9).

Este análisis documental es imprescindible para el estudio de la fotografía ya que ofrece el testimonio de los propios protagonistas. La obra concluye que la bibliografía española de la época es efectivamente escasa y que atiende excesivamente a cuestiones técnicas, características que la hacen irremediabilmente inferior a la francesa o a la estadounidense, pero que al mismo tiempo la conservación de imágenes aplicables a distintos sectores como la industria, el arte o la afición, pueden servirnos para ocupar los huecos donde falta documentación literaria.

También tenemos, así mismo, la obra de Francisco Alonso Martínez: *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*, publicada en 2002. Obra dedicada al análisis pormenorizado de los fotógrafos pioneros en el Estado español; fotógrafos viajeros que encarnaban la figura del aventurero que usaba la cámara fotográfica como una herramienta más próxima al universo antropológico que al estético. Así, los datos de autores como Charles Clifford, Gustave de Beaucorps o Louis de Clercq, se mezclan con datos que detallan distintos procesos de la época, como el daguerrotipo y el calotipo, y otros de orden sociocultural que dan cuenta de este primer período de la historia de la fotografía.

El texto posee un marcado carácter técnico en tanto que analiza las diferentes técnicas primigenias, sus diferentes procesos, así como las variadas características

estéticas en sus resultados. Precisamente, esta variedad de cualidades estéticas y operativas motivaría, según el autor, que dichas técnicas hubieran convivido durante la primera etapa de la fotografía, puesto que con ellas los fotógrafos tenían la posibilidad de escoger aquella que mejor se adaptara a su propia intención o circunstancias en cada caso.

La conclusión principal en este texto es que la producción fotográfica pionera en España es escasa y de baja calidad. En cuanto a los motivos, Alonso Martínez asegura que, más allá de los austeros gabinetes de retratos, las clases altas eran las únicas que podían permitirse el costoso equipo fotográfico y estos no mostraron especial interés en el medio una vez pasada la novedad de su aparición.

Así, se centra en el trabajo de fotógrafos foráneos que, atraídos por la visión romántica de la España castiza, componen el primer cuerpo fotográfico de esta disciplina dentro de la historia del arte: «Sin el romanticismo, que puso a España de moda, bastantes de esos fotógrafos extranjeros hubieran hecho caso omiso de nuestro país, o lo que es lo mismo, sin el romanticismo la producción fotográfica creativa sería más escasa aún» (Alonso Martínez, 2002 : 139).

Además de la citada “Biblioteca de la Imagen”, en la llegada del siglo XXI se iniciarán otros grandes proyectos de rigurosidad académica dentro de la historia de la fotografía como el de la enciclopedia *Summa Artis Historia General del Arte*, cuyo volumen XLVII, dedicado íntegramente a la fotografía, se publicó en 2001. La creación de este tomo constata la lograda consolidación y reconocimiento de la fotografía como género artístico:

«Justificar la presencia de la fotografía en la prestigiosa colección *Summa Artis* es harto innecesario no ya por su condición de arte, sino porque constituye una de las actividades plásticas y culturales que ha facilitado y soportado el desarrollo de la sociedad a lo largo del siglo XX» (Sánchez Vigil, 2001 : 9).

Este trabajo, a cargo del coordinador Juan Miguel Sánchez Vigil, tiene como título *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*. Junto a este, la obra muestra el trabajo de otros autores como Gerardo Kurtz, Joan Fontcuberta e Isabel Ortega. Su carácter enciclopédico, con abundancia de datos del contexto histórico y máxima rigurosidad, hacen de esta la obra más completa, pero también aséptica, entre todas las que componen la bibliografía.

Gerardo F. Kurtz, investigador especializado en archivos fotográficos, relata la invención del medio fotográfico en «Orígenes de un medio gráfico y un arte. Antecedentes, inicios y desarrollo de la fotografía en España». Juan Miguel Sánchez Vigil escribe el apartado «De la restauración a la Guerra Civil», donde se trata la aparición de la escuela pictorialista y el vanguardismo fotográfico de entreguerras. La aportación de Joan Fontcuberta es la más crítica a partir de la inclusión del contexto sociopolítico en el apartado «De la postguerra al siglo XXI». De aquí pasamos al texto de Isabel Ortega, quien confecciona la bibliografía más extensa presentada en materia de fotografía española, dividida en extensas secciones: Publicaciones y referencias editadas entre 1839-1939; Gestión de fondos fotográficos, Historia y Ensayos; Recopilaciones de imágenes fotográficas, Fotógrafos, Catálogos de exposiciones sobre fotografía española; y Revistas españolas de fotografía.

Finalmente, queremos dejar constancia también del trabajo de Laura Terré Alonso (Vigo, 1959) quien vive y trabaja en Barcelona desde 1979. A diferencia de su padre, el fotógrafo Ricard Terré, la labor profesional de esta autora en el ámbito de la fotografía se ha ceñido a la actividad teórica, actividad que ha desarrollado tanto como comisaria, profesora y escritora.

Entre sus proyectos editoriales destaca *Historia del grupo fotográfico Afal 1956/1963*, publicado en 2006. La edición de este gran tomo sobre el Grupo AFAL (Asociación Fotográfica de Almería) se podría considerar el producto final de una investigación que comenzara sobre dicha organización con motivo de su tesis doctoral. La obra presenta un gran esfuerzo por recopilar y ordenar toda la documentación existente sobre el grupo, y se acompaña de un DVD, con el que contribuye enormemente a la difusión de esta producción pionera en la historia de la fotografía española de autor.

Desde la introducción vemos cómo la autora defiende valientemente la labor del grupo fotográfico; su creatividad y su novedad:

«El mérito de sus fotografías no se debe al momento que les tocó vivir, sino a su sensibilidad que les hizo responder de forma diferente a la vida. Esta sensibilidad como sentido de percepción aguzado -siempre innato, nunca pretendido, ni imitado, ni controlado- es el secreto del fotógrafo de Afal» (Terré Alonso, 2006 : 11).

Así, la obra se suma a la aparente corriente marcada por el retorno al análisis y estudio del material documental de primera mano, con cantidad de texto epistolar, mucho del cual había permanecido inédito hasta el momento. La intención de esta documentación es la de facilitar la terminología y valores propios del grupo, para que este sea valorado dentro de su propio contexto, y evidenciar de esta forma «el tremendo error de interpretación del que sus obras fueron objeto durante muchos años» (Terré Alonso, 2006 : 12).

Con esta obra cerramos el recorrido historiográfico de la fotografía en Cataluña. El hecho de conocer cuales son los autores y tendencias más importantes en este campo, y las circunstancias en las que estas aparecieron, nos permitirá aproximarnos de manera más certera a la figura de Joan Fontcuberta. Así, conoceremos de manera más exacta cual ha sido su papel en este campo y cómo ha evolucionado durante su trayectoria, al mismo tiempo que podremos saber cuáles son las influencias que toma y qué ofrece en su relación con los autores que le rodean.

3. JOAN FONTCUBERTA: ARTISTA

Una de las ideas principales que este trabajo defiende es que la obra artística de Joan Fontcuberta muestra la asimilación perfecta de las ideas que defiende en su discurso teórico. Con el propósito de demostrar esta concordancia entre las diferentes actividades que desarrolla en el ámbito de la fotografía pasamos ahora a ofrecer un breve recorrido por su producción artística, la más estudiada hasta el momento. Este apartado no pretende presentar un estudio exhaustivo sino ofrecer las claves para comprender sus características básicas así como los puntos más importantes en los que se ha desarrollado su trayectoria, de manera que nos permita ver cómo su obra plástica y la actividad que ha llevado a cabo como teórico e historiador se complementan mutuamente.

La obra de Joan Fontcuberta ha sido expuesta en gran número de países de todo el mundo y está presente en alguna de las colecciones de arte contemporáneo y fotografía más prestigiosas como la del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York. Este autor cuenta, además, con el honor de ser el primer autor catalán ganador del prestigioso Premio Internacional de Fotografía Hasselblad, popularmente conocido como el “Nobel de la fotografía”.

Fontcuberta comenzó a desarrollar seriamente su producción fotográfica a principios de los años setenta. En los primeros años, sus trabajos consistían en fotografías aisladas, coseguidas, la mayoría, mediante técnicas de fotomontaje pero también con múltiples ejemplos de tomas directas.

En esta primera etapa, Chantal Grande destaca que tomar conciencia de la manipulación de los medios de comunicación es una de las características más influyentes en el trabajo del joven Joan Fontcuberta. Una manipulación que se ejercía durante esta época desde el propio Estado y que Fontcuberta pudo conocer de primera mano por su relación con el mundo de la publicidad:

«La opaca atmósfera política y cultural, la necesidad de leer siempre entre líneas, la distancia entre la realidad y su puesta en sustancia informativa, así como la familiaridad con las técnicas de la persuasión y de la apariencia, dió alas a un joven e inquieto Fontcuberta para desplegar una carrera artística que se caracterizaría por su coherencia, su espíritu crítico y su radicalidad» (Grande, 2001).

En esta trayectoria, y a pesar de que ya se había consolidado como joven autor dentro del panorama catalán de la década anterior, el primer gran proyecto sería *Herbarium* (1984). Esta es la obra que le lleva a consolidar su posición como artista y en la que toman forma plenamente sus planteamientos alrededor del concepto de “contravisión”:

«El archivo de plantas fantásticas de Fontcuberta suponía un momento crucial en la evolución de este artista y constituía una de las manifestaciones más significativas en el arte español de la recepción de los postulados posmodernistas, que desde finales de los 70 capitalizaban los debates de la escena internacional» (Ribalta, 1992 : 2-3).

Herbarium emerge así como una transgresión a partir de la parodia de los medios científicos de la modernidad. La serie de fotografías muestran como reales plantas creadas por el autor a partir del ensamblaje de diversos materiales de desecho. Estas plantas creadas de manera ficticia, pero al mismo tiempo verosímiles, reciben nombres paródicos que añaden una significativa nota de humor y sarcasmo a todo el conjunto. Nota de humor que, como iremos viendo en adelante, es característica de toda su producción:

«Para Fontcuberta la ausencia de verdad no supone ningún trauma ni angustia, sino que aparece como algo fascinante y “natural”, divertido incluso. El tono de sus trabajos nunca deja de ser humorístico y ligero, a pesar de la gravedad filosófica de los conceptos que pone en juego. Su temperamento artístico es más cómico que trágico» (Ribalta, 1998 : 5).

A partir de *Herbarium*, su trabajo creativo quedará asentado sobre unas características marcadas por «*la posada en escena, la manipulació de l'objecte, la descontextualització de la imatge, les referències a la història de l'art i als models de la cultura de masses*» (Monzó, 1992 : 13), pero sobre todo por una manera de concebir sus proyectos que ya no le abandonará: la concepción seriada.

Desde entonces, sus trabajos alternan dos vías básicas de creación que evolucionan paralelamente hacia proyectos cada vez más ambiciosos y multidisciplinarios (Ribalta, 1998 : 4). Por un lado, la exploración de la imagen fotográfica en su capacidad referencial, donde trata temas metafotográficos desde un punto de vista experimental, como *Frottogrames* o *Palimpsestos*; por el otro el estudio de la interpretación de la imagen en relación a diferentes plataformas de interacción, que suelen adoptar forma de instalación, donde el espectador es invitado a un juego de realidad y ficción, como *Fauna* o *Sputnik*.

Su siguiente gran trabajo, precisamente, sería *Fauna* (1987-1989), proyecto realizado en colaboración con el artista Pere Formiguera. En este caso, de manera muy similar a *Herbarium*, se presentaba una serie de imágenes de animales ficticios, fruto de la imaginación de los autores que los habían creado a partir de partes de diferentes animales disecados y diversos materiales reaprovechados. El proyecto introdujo una nueva característica en el trabajo de Fontcuberta mediante la generación de todo un corpus documental conjuntamente presentado con las imágenes fotográficas. Esta documentación, tan falsa como los seres mostrados en las instantáneas, así como el anonimato de los autores y el hecho de que la muestra fuera expuesta en un museo de ciencia, daban un grado de credibilidad al proyecto, difícil de desvelar para el espectador incauto:

«El juego entre lo ficticio y lo real depende solamente de los argumentos visuales, de un engaño sofisticado para el que no sólo usa las técnicas de fotografía, sino las del lenguaje y los entresijos de la instalación cultural y científica, dejando claro que lo más parecido a la verdad es la mentira» (Olivares, 2006 : 130).

Por otra parte están los proyectos englobados en la vía más experimental, propiamente de laboratorio fotográfico, en la que podemos destacar la serie *Frottogramas*, iniciada en 1987. En esta serie las imágenes se conseguían mediante el contacto directo del negativo con el objeto fotografiado anteriormente. De esta forma la imagen acababa mostrando la imprenta física además de la imagen del objeto capturado químicamente. Así, este trabajo puede describirse como un ensayo semiológico sobre los modelos de la representación que cuestionan la capacidad realista de la imagen enfrentándola a la especificidad física de los objetos:

«El clixé no és només testimoni de la llum, sinó que també és ferit per les pues, les escates o els ullals. Malgrat el resultat aparentment abstracte, els frottogrames proporcionen més informació (son més realistes) que una fotografia convencional» (Monzó, 1992 : 15).

En este mismo grupo de proyectos debemos destacar además la serie *Palimpsestos*, con la que Fontcuberta recupera la técnica del fotograma; una técnica previa al desarrollo de la cámara fotográfica que permite la obtención de imágenes fotográficas a partir del contacto directo de la luz sobre superficies fotosensibles. Para la creación de las imágenes de esta serie, Fontcuberta selecciona como soporte una serie de papeles impresos con motivos vegetales a los que convierte en superficie fotosensible mediante la aplicación de una capa de imprimación. Sobre estos, finalmente, captará las siluetas de otras formas vegetales que entrarán en diálogo con las

formas del papel de base «interrogándose mutuamente por sus respectivos grados de autenticidad o de verdad» (Ribalta, 1998 : 4).

Jorge Ribalta explica cómo este proyecto nace de su postura crítica con el realismo fotográfico:

«Este gesto responde a un interrogante sobre el valor indexical del registro fotográfico a través del desplazamiento de lo visual a lo táctil, un desplazamiento que el autor argumenta como más veraz en relación al objeto representado, en tanto que el contacto físico no está mediatizado por ningún elemento óptico, sino que es una huella directa, con lo cual el autor considera que se produce una verdadera identificación literal o una fusión del objeto y la imagen» (Ribalta, 1998 : 4).

Realizando un salto hacia adelante en el tiempo, podremos ver cómo esta producción, basada en la fotografía como herramienta de ficción, se ha visto enriquecida significativamente con la llegada de las técnicas digitales, que han estado muy presentes en su trabajo por la forma en la que facilitan la creación de evidencias en sus imágenes, y en sus reflexiones teóricas por la forma en la que esta tecnología ha interferido en la sociedad y ha cambiado la manera en la que las personas se comunican con la imagen fotográfica (Castellote, 2008 : 215).

Dentro de su abundante producción, uno de los proyectos que mejor refleja la relación entre el mundo digital y la fotografías es *Glooglegramas*. Esta serie, presentada en el año 2004, está compuesta por imágenes de gran formato creadas a partir de un programa informático de foto-mosaico de tal manera que cada una de ellas se compone a su vez por miles de imágenes fotográficas reutilizadas de las que circulan libremente por internet. Las imágenes dentro de la imagen son seleccionadas aleatoriamente por el programa a partir de la introducción, por parte de Fontcuberta, de unos ciertos criterios de búsqueda:

«La alusividad de las palabras de búsqueda actúa como instancia crítica, buscando la inversión irónica y el desvelamiento del carácter artificioso, y encubridor, de las imágenes públicas en la sociedad del espectáculo. De este modo, Joan Fontcuberta establece lo que podríamos llamar un diferencial estético y conceptual de sentido entre palabras e imágenes, que cuestiona a la vez cómo vemos habitualmente lo que vemos y cómo se habla de ello, a través de los medios masivos de comunicación» (Jiménez, 2008 : 51).

Como en *Herbarium*, donde recuperaba metodologías de la ciencia moderna, y en *Palimpsestos*, donde retoma una técnica de los albores de la actividad fotográfica, aquí vuelve a ser historicista en tanto que da un nuevo uso a la técnica del mosaico tradicional propia de la historia del arte antiguo (Jiménez, 2008 : 51).

Por su parte, Alejandro Castellote destaca cómo este trabajo no es más que una nueva versión del particular carácter posmodernista de Fontcuberta:

«Como resultado estas imágenes generadas por ordenador son autónomas. Forman, no obstante, unos críticos sistemas de control, y a priori, del modo en que organizamos la sociedad y están organizados estos sistemas. Diversos Googlegramas ejemplifican la notable versatilidad de la singular idea posmoderna de Fontcuberta» (Castellote, 2008 : 216).

Este trabajo es sintomático de la producción actual del artista, producción donde el impacto de las nuevas tecnologías se hace visible tanto en cuestiones técnicas como estéticas y conceptuales entre las que destaca la reflexión sobre la autoría de las imágenes y la duda sobre la necesidad de su creación en un mundo saturado por la comunicación visual. Sin embargo, en la base seguimos encontrando la mismas ideas que ha defendido desde el comienzo: la reflexión sobre los límites de la representación, afirmación en la que coincide el crítico de arte José Jiménez en sus declaraciones sobre el proyecto *Googlegramas*:

«Para que la representación siga, para que la sociedad del espectáculo continúe extendiendo el velo de la ilusión y separándonos del acceso crítico al conocimiento, es necesario que las imágenes públicas no sean cuestionadas. Por eso, cuando Fontcuberta nos muestra que son una construcción, nos abre la vía para pensar críticamente hasta qué punto hay en ellas verdad, para percibir el carácter de simulacro de toda representación» (Jiménez, 2008 : 50).

Este breve repaso por la producción plástica de Fontcuberta ilustra las opiniones de Chantal Grande en el análisis de la trayectoria de este artista. En contra de las críticas desfavorables al trabajo de Fontcuberta, que opinan que su metodología resulta repetitiva, Grande declara encontrarla sumamente heterogénea basándose en la idea de que se relaciona con diferentes territorios «como pasando revista a los diferentes géneros y dominios sociales de la fotografía» (Grande, 2001). Así, la misma idea de instigar una reflexión sobre la capacidad realista de la imagen se vería transmitida en los trabajos de Fontcuberta a partir de su tratamiento de diferentes géneros fotográficos como el fotoperiodismo, el retrato, la fotografía técnico-científica, la fotografía publicitaria, la fotografía pornográfica o la fotografía turística:

«Puede desorientar al espectador poco atento o poco conocedor de los propósitos que persigue el artista. Porque en cada proyecto Fontcuberta mantiene lo conceptual como denominador común pero resuelve en términos completamente distintos la apariencia estética, la puesta en espacio y las condiciones de recepción. [...] Las imágenes, para Fontcuberta, no adquieren un sentido por ellas mismas sino por la posición que ocupan en ciertas estructuras ideológicas y culturales» (Grande, 2001).

En cualquier caso, lo cierto es que el formalismo sofisticado de su trabajo contiene una profunda reflexión que puede pasar desapercibida para el espectador neófito, ya que su lenguaje, lejos del discurso áspero o dramático, nos es transmitido con grandes dosis de humor. Esta característica establece la duplicidad creadora de este autor a medio camino entre el artista metódico y el pedagogo lúdico (Terré Alonso, 2000 : 247), características que tienen su reflejo en la producción teórica e historiográfica que pasaremos a analizar a continuación. Así, podremos comprobar cómo sus trayectorias en diferentes disciplinas convergen a la perfección sobre una única personalidad creadora, crítica, lúdica y pedagógica en su incansable y fructífera reflexión sobre la manera en la que interactuamos con el mundo de las imágenes.

4. JOAN FONTCUBERTA: TEÓRICO E HISTORIADOR

«Yo no me he considerado nunca un historiador sino un simple divulgador.»

(Fontcuberta, 2001b : 63).

Creador heterodoxo e investigador incansable de la imagen, Joan Fontcuberta comenzó su carrera a principios de los años setenta dentro del ámbito de la fotografía catalana y española, donde pronto destacaría tanto por su obra artística como por sus enunciados teóricos. Una obra que puede ser calificada como metafotográfica o metadocumental ya que el hilo conductor de su producción ha sido el cuestionamiento de los mecanismos propios de la representación visual y del lenguaje fotográfico desde el principio hasta la actualidad o, como explica Chantal Grande: «Toda su obra [la de Fontcuberta], pues, apunta en esa única dirección, que cabría calificar como metadocumental: como si nos advirtiese de que antes de interpretar la realidad, hay que conocer los instrumentos con que vamos a observarla» (Grande, 2001).

Este trabajo multidisciplinar lo inscribe en la senda de otros autores-teóricos que, dentro del pensamiento posmoderno, han trabajado alrededor de la imagen como Martha Rosler, Victor Burgin, Jeff Wall o Allan Sekula:

«Fontcuberta s'inscriu en la tradició d'artistes-teòrics, [...] que fusionen la pràctica i la teoria amb la intenció clara d'incidir de forma crítica en el context artístic, social, econòmic i polític. Aquests creadors, que situaríem en l'escena de la producció postmoderna, s'oposen a la figura de l'artista autònom i aïllat que proposen alguns dels discursos de la modernitat, assumint el paper de mediadors en la lectura i recepció de les obres, per tal de fomentar la reflexió en l'espectador, mostrar els plantejaments que estan utilitzant i quines en són les finalitats» (Negre i Busó, 2010 : 195).

No obstante, esta divergencia en los formatos de su obra no ha sido obstáculo para que sus ensayos y fotografías se muestren en una perfecta sintonía, completándose la una a la otra a partir de la estricta consecuencia de sus enunciados. Esta simbiosis habla del momento histórico-artístico en el que Joan Fontcuberta dio sus primeros pasos, imbuido en una corriente conceptualista que promovía una producción artística densamente teorizada:

«Yo pertenezco a una generación vinculada a las propuestas del arte conceptual, donde no es que tengamos que justificar la obra con discursos sino que sostenemos que la obra es discurso, es decir, el trabajo del artista es discurso y la obra es una ilustración del mismo» (Fontcuberta, 2001b : 58).

Su labor en el campo teórico se ha desarrollado desde diferentes iniciativas como la redacción de ensayos y artículos, publicados en editoriales de ámbito nacional e internacional. En este mismo campo debemos destacar además su papel como editor: su labor a cargo de la selección para la edición de textos ensayísticos traducidos al castellano ha contribuido especialmente a la difusión en el ámbito nacional del trabajo de teóricos de la fotografía, tradicionales y contemporáneos, de todo el mundo.

También son muestra de su actividad teórica su participación activa en los grandes debates sobre fotografía que han tenido lugar en Cataluña, tanto en las primeras *Jornades de la Fotografia a Catalunya*, cuyo discurso ha quedado plasmado en la publicación del dossier del acontecimiento, como en la segunda edición de estas *Jornades*, cuyos resultados se publicarían bajo el título *La ubiqüitat de la imatge*.

Finalmente, ha sido notable también el trabajo teórico llevado a cabo a partir de su ejercicio de la crítica de arte y el comisariado de exposiciones, con el que ha contribuido enormemente a la recuperación de la obra de autores anteriores a su propia generación así como también a la difusión del trabajo de nuevos talentos de generaciones posteriores. Ejemplo de esta última podemos considerar su labor en la edición del festival *Photoespaña* en 2014, en la que ha comisariado la exposición *Fotografía 2.0* en la que reflexiona sobre la masificación de imágenes en el contexto contemporáneo a partir de la obra de autores nacidos a partir de 1970.

Su pensamiento, a grandes rasgos, se puede identificar con las teorías críticas con el realismo fotográfico. Esta cuestión se ve ampliamente ejemplificada por sus reiteradas citas a la obra de Roland Barthes, referencias que le han acompañado a lo largo de toda su carrera. Así, sus ideas alertan sobre la necesidad de desligar la imagen fotográfica de los valores de documento y archivo que los usos científicos impusieron a este medio desde su invención, para situarla en el centro de un debate donde la imagen fotográfica nos interroga sobre nuestro propio sistema perceptivo y sobre la forma en que nos comunicamos en la sociedad contemporánea.

Por otra parte y aunque, como el mismo Fontcuberta confiesa, no haya recibido formación alguna como historiador del arte (Fontcuberta, 2001b : 63), su afán por legitimar y consolidar un cierto modelo de actividad fotográfica en el territorio le ha llevado a trabajar extensamente en la elaboración de historia de la fotografía en Cataluña. Labor con la que ha conseguido visualizar la obra de autores pioneros

olvidados y que le ha convertido en uno de los autores más activos en la historiografía de la fotografía en Cataluña. Esta afirmación es defendida por Jorge Ribalta, quien declara: «Pese a su condición de tentativa y declaradamente *amateur*, los escritos de Joan Fontcuberta sobre historia de la fotografía en España constituyen una referencia destacada y con gran influencia en su campo» (Ribalta, 2008 : 7).

Ribalta explica así mismo que han sido tres los motivos que han llevado a Fontcuberta a actuar en el campo de la historiografía (Ribalta, 2008 : 8). Primero, el interés por construir una tradición fotográfica local sobre la que poder asentar la actividad fotográfica de generaciones futuras: la clave para entender esta intencionalidad nos la da su propia producción plástica que demuestra cómo el conocimiento e inspiración en la historia es básico para su creación.

El siguiente motivo que habría llevado a Fontcuberta a profundizar en el estudio de la historia surgiría de la necesidad de ofrecer la documentación necesaria para la enseñanza de la fotografía: desde que Fontcuberta apareciera en el panorama artístico de los años setenta, su lucha por conseguir un mejor reconocimiento para la fotografía ha sido constante. En este sentido debemos entender los múltiples esfuerzos que ha llevado a cabo para introducir la enseñanza de la fotografía en escuelas y universidades, factor indispensable para acabar con el *amateurismo* y autodidactismo con el que se vieron obligados a enfrentarse la mayoría de los fotógrafos en Cataluña durante la mayor parte del siglo XX.

Por último, una tercera motivación para que Fontcuberta haya desarrollado la tarea de historiador la podemos encontrar en su afán por difundir la creación fotográfica en Cataluña más allá de sus fronteras estatales. En este sentido han destacado la publicación en revistas europeas de artículos dedicados a autores activos en España en la época de entreguerras. Estos artículos ofrecen una plataforma, la mayoría de las veces, para las reivindicaciones del autor en contra de los centros de poder puesto que, como él mismo defiende, si estos autores son poco reconocidos es por el hecho de haber trabajado en territorios periféricos y no porque sus producciones carezcan de la calidad suficiente para ser destacadas a nivel internacional.

Este papel como historiador comenzó desde el principio de su carrera en los años setenta, momento en que muchos fotógrafos como él se dispusieron a multiplicar sus roles profesionales con el objetivo de llenar el vacío que impedía el desarrollo de la

fotografía como género artístico legítimo. En el caso de Joan Fontcuberta, estas actividades paralelas le han llevado a convertirse, además de artista, en ensayista, docente, crítico y promotor artístico:

«La meva prioritat és el treball de creació, però els altres vessants s'enriqueixen entre ells. Al principi, parlo dels anys setanta, hi havia la consciència que la situació cultural del país no permetia el luxe de consagrar-se només a la pràctica de l'art sinó que calia construir infraestructures: això em va portar a escriure articles, a comissariar exposicions, fundar festivals, fer recerca històrica, fer classes, etc. Totes aquestes activitats eren provisionals, però és ben segur que han complementat la meva tasca creativa donant-li obertura i transversalitat» (Palop, 2007 : 65).

El propio Fontcuberta explica cómo afronta esta primera etapa con el ánimo de acabar con el retraso histórico en España, que impide solucionar las carencias existentes a nivel estructural para la actividad fotográfica en este territorio:

*«Entonces todo un grupo de fotógrafos se plantea no sólo hacer un trabajo de creación, sino también de fundación y fortalecimiento de ciertas bases para la actividad fotográfica. [...] Al principio, como ya he contado, había que hacer un poco de todo, y hay que reconocer que lo hacíamos con buena voluntad pero de forma un poco *amateur*» (Fontcuberta, 2001b : 59 y 63).*

A pesar de este carácter *amateur* y de la supuesta humildad con la que establece las metas de sus trabajos teóricos, lo cierto es que su actividad en este campo ha sido básica para el desarrollo de la historia y la teoría de la fotografía en Cataluña. La trascendencia de sus trabajos en este contexto continúa después de los años de sus inicios, manteniéndose como una fuerte influencia durante las últimas décadas del siglo XX, y llegando a nuestros días como uno de los personajes en activo más reconocidos del panorama del arte contemporáneo en Cataluña.

En cuanto a su inclinación por la investigación histórica, Joan Fontcuberta declara que esta nace de la necesidad de inspiración para su obra plástica:

«Para mi trabajo de creación yo me declaro historicista, es decir, el conocimiento del pasado me da una pauta que resulta vital para concebir mis proyectos. Esto hace que no tienda a ver creación e historia como dos compartimentos estancos, sino como dos disciplinas en diálogo» (Fontcuberta, 2001b : 63).

Su trabajo como investigador en la historia de la fotografía en Cataluña ha sido analizado por David Balsells, quien comenta que la metodología de Fontcuberta está determinada por dos cuestiones fundamentales que son fruto de la falta de una producción anterior sobre la que apoyarse: el uso de un criterio cronológico-narrativo limitado, por una parte, y el uso de procedimientos propios de otras disciplinas como la sociología, la crítica de arte o el periodismo, por la otra (Balsells, 2000 : 345).

Este ejercicio historiográfico, que comienza a desarrollar de manera casi intuitiva y que más tarde va adquiriendo una mayor solidez, no oculta sin embargo una de las características más importantes de nuestro autor: su carácter combativo y su partidismo ideológico evidente en el conjunto de su producción. A esta cuestión él mismo explica:

«La historia no es más que aproximaciones, tanteos, versiones que vamos inventando para verificar si nos pueden dar una explicación convincente, pero también útil, del pasado. Por eso lo que me apasiona no es tanto la arqueología, la mera excavación y enumeración de datos, sino la fase en donde se construye la interpretación, se da un sentido posible a esa amalgama desordenada de datos [...]. Quizás sólo un arte crítico, conspirativo y emancipador nos ayude a sortear las trampas de la imagen, dotando a nuestra reflexión de la consistencia de la vida y a la vida de la coherencia del relato» (Fontcuberta, 2001b : 63).

Para Joan Fontcuberta la ideología es inherente a la obra; el autor debe tomar partido, pero no sólo esto sino que además debe dejar clara cuál es su posición advirtiéndolo al espectador-lector de las influencias que determinan su propio punto de vista. Esta característica le ha llevado a ser muy crítico con otro de los autores más importantes de la historia de la fotografía en España como es Publio López Mondéjar, sobre el que opina:

«Publio López Mondéjar es sin duda el autor más prolífico en temas de la historia de la fotografía española y ha hecho una labor muy meritoria, pero si te fijas, en sus textos, entra siempre a saco: esto fue así y aquello fue así. No dedica ni una línea a exponer y clarificar su proyecto historiográfico, su metodología, sus criterios, etcétera. Y esto no significa que no existan, que claro que existen, sino que no le da importancia o no le da la importancia que para mí tiene. Leyéndolo te das cuenta que aplica un enfoque sociológico, de que le interesa la fotografía por la información social que ofrece, y entiendes que destaque autores documentales y condene el pictorialismo, o que se pierda al llegar al arte contemporáneo o que para él tenga el mismo valor en una exposición el original de un bromóleo transportado que su mera reproducción» (Fontcuberta, 2001b : 64).

La contundencia de este mensaje es habitual entre las opiniones del autor. Opiniones que no duda en dirigir frontalmente hacia un sector completo como es el de la crítica de arte en España en el siguiente caso:

«Esto nos remite al problema de la crítica, que en España me parece una carencia más acuciante que la de la historia [...]. Ha sido desalentador comprobar cómo periódicos que cuidaban sus secciones de crítica de teatro, cine o artes plásticas, para la fotografía no tenían reparos en mantener colaboradores supuestamente especializados, que ofrecían con excesiva frecuencia datos equivocados, incluso en algo tan sencillo como la transcripción de los nombres de los fotógrafos, o que publicaban reseñas de exposiciones sin haberlas visitado» (Fontcuberta, 2001b : 73).

Estos fragmentos dan cuenta de lo combativo de su carácter y de la claridad de sus ideas pero también de lo que podríamos apuntar como otra de las características principales de su producción: su condición accesible y la apertura de su discurso a partir

de un lenguaje sencillo y claro, que da lugar al acceso de un mayor número de público a su obra, rasgo que explica él mismo en los siguientes términos:

«Me interesa entablar un diálogo: para mí es realmente la meta que debe perseguir el artista. No estoy en contra de las obras excesivamente herméticas o cerradas que requieren, digamos, un esfuerzo de interpretación abrumador, pero pienso que tiene que haber posibilidad de entropía, de diálogo y retroalimentación con el espectador. Y quiero decir con cualquier tipo de espectador porque hay que tener en cuenta que el diálogo puede establecerse en distintos niveles y con distintos vocabularios» (Fontcuberta, 2001b : 93).

Esta breve aproximación a la obra ensayística de Joan Fontcuberta nos sirve como introducción para pasar a desarrollar el grueso de nuestro estudio. En el discurso siguiente mostraremos cómo las características principales descritas hasta ahora van evolucionando a lo largo de las últimas cuatro décadas, mostrando su sensibilidad ante los debates más intensos de cada etapa, al mismo tiempo que mantiene la personalidad particular de esta coherente producción.

Primeros años

En los primeros años de la carrera de Joan Fontcuberta, que rondan la década de los años setenta del siglo XX, la fotografía en Catalunya sufría graves carencias. La congelación en materia de desarrollo cultural motivada, en gran parte, por la opresión ejercida desde el poder tras la Guerra Civil española y la siguiente dictadura fascista, evita que la fotografía alcance en este territorio el carácter plenamente artístico con el que ya es tratada en gran parte del resto de Europa.

Es en este momento en que entran en escena un grupo de fotógrafos jóvenes que, inspirados por la noticia de las revoluciones culturales de los sesenta en gran parte de Europa y Estados Unidos, comienzan a organizar una serie de acciones grupales, de carácter combativo, encauzadas a lograr el estatus artístico pleno para la fotografía. Estas iniciativas contribuyen determinantemente a acabar con el autodidactismo imperante en el que se habían formado tradicionalmente los fotógrafos en Cataluña. Así, la lucha por sacar la fotografía fuera de los estancados límites de la publicidad y el

reportaje, a partir de la reivindicación básica de la autoría, hacen de la generación de los setenta el germen de las prácticas fotográficas contemporáneas.

El mismo Joan Fontcuberta explica cómo el clima político de este momento, dominado por la censura y la manipulación autopropagandística de los medios de comunicación, influyó de forma decisiva en la configuración de su incipiente obra:

«Yo me considero un producto del tardofranquismo; mi sensibilidad se ha desarrollado en función de las dificultades para acceder a la información, de la desconfianza hacia a la que recibíamos y de la consciencia de que mucha de esta información estaba manipulada, filtrada, censurada. Creo que a toda mi generación esto le indujo a desarrollar un sexto sentido para permanecer alerta y leer entre líneas» (Fontcuberta, 2001b : 77-78).

La energía y contundencia del discurso de un joven Joan Fontcuberta, que provenía de una familia de publicistas y que había pasado buena parte de sus años de formación como estudiante de Ciencias de la Información, lo llevarían muy pronto a convertirse en integrante destacado de esta nueva generación, especialmente desde que comenzara a colaborar asiduamente en la redacción de la publicación madrileña *Nueva Lente*:

«Con una naturalidad y una falta de contestación que hoy nos pueden sorprender, se erige en portavoz de su generación. Sus colaboraciones con la revista *Nueva Lente* entre 1974 y 1978 son la mejor expresión de cómo, muy rápidamente, se convierte en el teórico e ideólogo de su generación» (Ribalta, 2008 : 7) .

Sus artículos en dicha publicación llevan la voz de esta nueva generación; rebelde, contundente y siempre crítica con los organismos oficiales. Entre las reclamaciones básicas en su hoja de ruta se pueden destacar el acceso de la fotografía a programas académicos así como a museos y galerías, en definitiva, la reclamación de un espacio propio para la fotografía y para sus autores, en igualdad de condiciones con los medios artísticos tradicionales, como la pintura, la escultura o el grabado. El tratamiento artístico de la fotografía en el mundo académico y mercantil era inaudito para una actividad fotográfica que hasta el momento se había desarrollado casi por completo a la sombra del reportaje, el encargo publicitario y el concurso oficialista:

«A través de estos escritos [los de Fontcuberta en *Nueva Lente*], indisociables de la construcción cultural de un nuevo espacio discursivo para la fotografía a partir de los setenta, se articula la ideología de una generación emergente de fotógrafos que se ha venido a identificar con el espíritu neovanguardista de la revista *Nueva Lente* y que transforma el sistema de la cultura fotográfica española» (Ribalta, 2008 : 8).

Las características que determinan los escritos de Joan Fontcuberta en esta primera etapa, y que se mantendrán en buena medida durante toda su carrera, se hacen evidentes desde el primer artículo en *Nueva Lente*. Este artículo, publicado en octubre de 1975 bajo el título «VI Encuentros internacionales de fotografía e imagen (Notas de un espectador inquieto)» explica sus impresiones sobre el festival fotográfico *Les Rencontres d'Arles*, referente para la comunidad fotográfica internacional, pero también aprovecha la ocasión para arrojar sus opiniones acerca del estado del medio fotográfico en general.

En el texto vemos cómo sus opiniones son perfectamente coherentes con las reivindicaciones sobre el tratamiento artístico de la fotografía: denuncia la falta de una clara separación entre los fotógrafos asistentes al festival a partir del modelo de fotografía en que se inscriben. Comparándolo con la pintura, aduce, sería impensable reunir a surrealistas, abstractos y cubistas por el simple hecho de que todos trabajan el medio pictórico. Fontcuberta identifica esta cuestión como un motivo de peso por el cual el debate en torno al papel de la fotografía dentro del mundo del arte contemporáneo permanece abierto en aquel momento (Fontcuberta, 1975a : 23).

Poco después de la publicación de este artículo, Joan Fontcuberta comenzaría a publicar una serie de estudios publicada secuencialmente en la sección “Bombón Era” de *Nueva Lente*; una sección dedicada a otras temáticas relacionadas con la fotografía, como el diseño, la pintura o la semiótica. Dichos artículos serán vistos en retrospectiva como una de las aportaciones de mayor ambición intelectual de la historia de esta revista.

La primera entrega llevaría como título «Estudio semiológico de la imagen fotográfica en los medios de comunicación de masas. La fotonovela (parte 1ª)». En este texto, en el que analiza este género narrativo-fotográfico, vemos cómo se aventura en cuestiones que van mucho más allá del ámbito de la fotografía, haciendo uso de diversas herramientas del mundo de la semiótica e incluso del de la sociología, como demuestra la inclusión de tablas de población a partir de criterios de edad o clase social de los consumidores (Fontcuberta, 1975b : 23-24).

La segunda parte de este estudio aparecería en enero de 1976. Si en el anterior se hacía hincapié en la relación entre cine y fotonovela, ahora esta relación se establece entre fotonovela, el cómic y la fotografía. En este caso se centra especialmente en el

trabajo de Roland Barthes, aunque también cita a otros autores de proximidad como Román Gubern (Barcelona, 1934), autor consagrado en el estudio de los medios de comunicación de masas (Fontcuberta, 1976a : 16).

Este estudio continúa con el apartado «Creación fotográfica y *mass media*» que ocupará los dos números siguientes de la revista, y «Fotografía en la calle», en el que Fontcuberta pondrá atención en analizar cuestiones relacionadas con el impacto fotográfico en la población a través de medios publicitarios urbanos.

En su siguiente artículo, dedicado a «El pornokitsch, a propósito de Hamilton», Fontcuberta aprovecha la exposición en Barcelona de la obra fotográfica de este autor para teorizar sobre la estética *kitsch*. Este texto es muestra de su carácter crítico; no sólo con la obra de Hamilton, que no duda en despreciar claramente, sino con las estrategias sensacionalistas que se encuentran en la base de las fugaces tendencias de la moda. Dicho carácter crítico resulta aún más evidente, o descarado, si consideramos que pocos números antes *Nueva Lente* había dedicado un reportaje completo a la obra de Hamilton. Su cinismo e irreverencia alcanza en este artículo un punto álgido cuando, al final del escrito, el autor incluye una viñeta a modo de “aviso a los lectores”, en la que declara:

«Dada la temática de este artículo, no se han incluido ilustraciones o material gráfico que pudiera contribuir a la creciente ola de pornokitsch y destape que asola el país. Por otra parte el autor no tiene ningún interés especial en divulgar las ya archiconocidísimas fotos de David Hamilton, que no harían sino provocar bostezos en el auditorio» (Fontcuberta, 1976e : 14).

Las últimas entregas de este «Estudio semiológico...» se dedican al análisis de «El surrealismo en la publicidad»; un completo artículo en el que incluye una breve historia del dadaísmo así como el análisis de la estética surrealista, y «Graffiti y la comunicación de masas», en el que atención a estas manifestaciones espontáneas urbanas le sirven para reflexionar sobre la tendencia a la absorción por parte del *establishment* de aquellos movimientos que nacen fuera de él.

Este conjunto de textos, en definitiva, conforman un completo análisis del medio fotográfico en los medios de comunicación y apuntan algunas de las constantes que seguirán desarrollándose en la carrera teórica de Joan Fontcuberta, como la influencia de Roland Barthes y el juego con elementos del mundo de la sociología, la semiótica o la historia, pero sobre todo nos habla del interés de este autor por elevar la categoría de

la fotografía a un estado más intelectualizado y reflexivo de lo que nunca hasta la fecha se había dado en este ámbito.

El propio Joan Fontcuberta analizaría décadas después los motivos que lo llevaron, en esta primera etapa de su carrera profesional, a iniciar su labor teórica en el entorno de *Nueva Lente*:

«En ese esfuerzo de creación de infraestructuras surge la necesidad de dotar a los futuros estudiantes en temáticas fotográficas de una literatura más o menos teórica que analice la fotografía con el rigor intelectual con el que curiosamente se está ya analizando el cómic o el videoarte, que son disciplinas mucho más recientes [...] Un esfuerzo no sólo individual, sino generacional, en el que estábamos inmersos muchos de los que colaborábamos con la revista *Nueva Lente* y en las actividades desarrolladas alrededor de ella y que no sólo nos considerábamos hacedores de imágenes sino también activistas, personas que debíamos llevar a término cierta actividad divulgativa del fenómeno fotográfico en toda su magnitud» (Fontcuberta, 2001b : 59).

La revista *Nueva Lente* entra en escena el 1971. Esta iniciativa estaría marcada profundamente por la búsqueda de nuevos caminos expresivos relacionados con la lucha por la consolidación del modelo de fotografía de autor. El que fuera conservador del International Center of Photography de Nueva York, Miles Barth, define la aparición de esta revista en el panorama editorial de la época como «el evento más importante para anular los efectos de la mentalidad salonista» (Barth, 1991 : 28), haciendo referencia al sistema de concursos oficiales en los que se había fundamentado la actividad en las asociaciones fotográficas tan abundantes en las generaciones anteriores.

Así, *Nueva Lente* difundirá una producción fotográfica muy cohesionada de muy diversos autores que, al cobijo de esta publicación, tenderán a usar en sus obras un lenguaje fotográfico violento y vanguardista, especialmente exaltado durante el período franquista (Santos, 1991 : 45). Sus obras están inmersas en una estética neosurrealista y simbolista, la mayoría de las veces trabajadas a partir de técnicas de fotomontaje. Las razones de la exaltación de la imaginación que se da en este momento responden a un interés en estas producciones por oponerse a la realidad opresora en la que se encuentran envueltos. Según Fontcuberta, el exceso de fantasía de la fotografía de este momento «permite al artista situarse por encima de la realidad que se quiere combatir» (Fontcuberta, 2001b : 59).

Dentro de la historia de *Nueva Lente* debemos destacar la convocatoria que, en 1974, hace un llamamiento a la “Quinta Generación”. Esta particular iniciativa pretende dar la oportunidad a jóvenes autores de darse a conocer a partir de obras acordes con la

estética propugnada desde la publicación. El resultado principal de dicha convocatoria será la de crear una cierta conciencia de agrupación entre todos aquellos jóvenes fotógrafos adeptos a las ideas de la nueva fotografía, promoviendo un lugar de encuentro y forjando una idea de comunidad: «Se establece una conciencia de grupo fundamentada en la amistad y la juventud de sus miembros y reforzada por la contracultura y la filosofía hippy, ecos del 68 que llegaban a España con cierto retraso» (Terré Alonso, 2000 : 239).

De esta “Quinta Generación” participarían fotógrafos de diversas capitales españolas, entre las cuales destacaría la presencia del grupo catalán. Así, se darían encuentro autores como Pere Formiguera (Barcelona, 1952-2013), Cristina García Rodero (Ciudad Real, 1949) o el mismo Joan Fontcuberta, cuyas obras han evolucionado posteriormente de formas completamente diversas.

De entre las múltiples consecuencias que este acontecimiento pudo tener para la fotografía contemporánea, debemos destacar la que más desapercibidamente podría pasar: el hecho de clasificar esta nueva generación como la quinta en la historia de la fotografía en España, lo que conlleva establecer un patrón cronológico de análisis de la propia historia, que quedaría así cifrado en términos de relaciones entre generaciones consecutivas:

«El número, como otros de *Nueva Lente*, suscitó polémicas de diversa índole, pero interesa aquí destacarle un mérito especial: el de haber insinuado una metodología historiográfica –tan acientífica como práctica– para evaluar la producción fotográfica basándose en la dialéctica entre las generaciones» (Fontcuberta, 1984b : 87).

Dedicado a este fenómeno de la “Quinta Generación”, Joan Fontcuberta escribiría en 1978 el artículo «Apología de la Quinta Generación, otras reflexiones y tópicos de rigor que no lo son tanto», publicado en *Nueva Lente*. En este breve texto, que es toda una oda al triunfo del grupo, se celebra con euforia haber logrado captar la atención del festival *Les Rencontres d'Arles*, quienes les habían invitado a participar en la edición del ese mismo año:

«Esto funciona. Y ha sido gracias a una nueva generación de jóvenes fotógrafos. Gracias a nuestra generación, la que en esta revista fuera bautizada como *quinta generación*. [...] España no destaca precisamente por la calidad de enseñanza en sus universidades; ni por su nivel de investigación científica [...] Por el contrario, se ha caracterizado por la corrupción de los organismos oficiales; por la represión cultural ejercida contra las naciones que componen el Estado; por la telepropaganda, etc. Por ese motivo, cuando unos pocos sobresalen de la mediocridad en la que desean sumirnos, su actitud es necesariamente adversa al sistema. [...] Para levantar la fotografía española, la quinta generación ha tenido que valerse sólo de sí misma.

Sin las ayudas que en una situación normal, en un país normal, hubiesen sido de desear» (Fontcuberta, 1978b : 8).

Así mismo podemos ver cómo una de las ideas que toman más fuerza en el discurso de esta generación es la ruptura con la actividad fotográfica anterior. Encontramos así afirmaciones como «integramos una generación fotográficamente huérfana», o «somos una generación de tránsito. Sin madurez. Sin raíces. Nos falta consistencia histórica» (Fontcuberta, 1978b : 9). Sentencias que, en definitiva, nos ayudan a comprender significativamente la mentalidad con la que esta generación de los años setenta se enfrenta al trabajo, sin referentes y con la sensación de cargar el peso de tenerlo todo por hacer, pero que al mismo tiempo siente orgullo de desarrollar esta hazaña heroica.

El contrapunto a este texto lo ofrece el análisis de esta de la historiadora de la fotografía Laura Terré Alonso, autora siempre crítica con los posicionamientos antirrealistas en la fotografía. Terré Alonso afirma que Fontcuberta es el verdadero responsable de la creación de una cierta idea de conflicto generacional a partir de su “Apología a la Quinta Generación”, texto que habría calado en los jóvenes fotógrafos relacionados con el espíritu de *Nueva Lente* creando en ellos la consciencia de agrupación contrapuesta a la generación anterior:

«Una responsabilidad importante en la conciencia generacional de los jóvenes fotógrafos [...] la tienen los textos que escribe Joan Fontcuberta durante la década. Fundamentalmente [...] la “Apología de la Quinta Generación”. [...] Fontcuberta aprovecha aquel divertimento de los editores de la revista para construir explícitamente una diferencia “generacional” en la que basar su dicotomía entre lo nuevo y lo caduco» (Terré Alonso, 2000 : 240).

La historiadora, que se muestra especialmente contrariada por esa horfandad que alegan los jóvenes fotógrafos, destaca cómo paradójicamente, son estos mismos autores los que llevarán a cabo campañas dedicadas a rescatar la memoria y conseguir el reconocimiento de la obra de autores de las generaciones anteriores:

«[La “Quinta Generación”] espera alcanzar por sí misma el control del recién estrenado espacio que le reservaba la cultura, negando los largos años de gestación que le habían precedido y negando en cierta medida la presencia de los fotógrafos (ya maduros) que trataron de hacerlo posible. [...] Paradójicamente, son los fotógrafos que más criticaron las posiciones vitales y estéticas de la anterior generación los que se encargan de los panegíricos y homenajes, así como de las exposiciones reveladoras de viejos autores» (Terré Alonso, 2000 : 240).

Sea como fuere, lo cierto es que *Nueva Lente* y los artículos de Joan Fontcuberta que en ella se publicaron contribuyeron enormemente a propiciar un cambio trascendental en la manera en que la fotografía era percibida. Un cambio que permitió la llegada y consolidación de una fotografía crítica, de corte conceptual, acorde con los

movimientos críticos de la época que se expandieron en diversos campos de la cultura, como el feminismo, los estudios culturales, la teoría cinematográfica o los estudios semióticos; cambios que se traducen en la afirmación de Jorge Ribalta: «La imagen ya no puede ser ajena a la ideología» (Ribalta, 2008 : 12). Y prosigue:

«Un elemento fundamental, y a menudo pasado por alto, de este antagonismo generacional es el impacto de la teoría crítica de los sesenta y setenta (los estudios semióticos, el feminismo, la teoría fílmica, los estudios culturales, el conceptualismo...) y sus efectos en la teoría fotográfica. Con la generación de *Nueva Lente* aparece una nueva concepción crítica del naturalismo y del universalismo de la representación fotográfica» (Ribalta, 2008 : 12).

La mentalidad grupal y comunitaria que *Nueva Lente* impulsaba a nivel nacional también se reflejaba en la formación de pequeños colectivos que aparecieron de forma paralela en diferentes capitales de provincia. Entre estos destacó el barcelonés grupo *Alabern*, nombrado en honor a Ramon Alabern. Fundado por Joan Fontcuberta en 1976, el grupo aunó a diversos fotógrafos del ámbito catalán como Manel Esclusa, Pere Formiguera y Rafael Navarro, a los que más tarde se unirían Toni Catany, Mariano Zuzunaga y Koldo Chamorro.

La galería Spectrum de Barcelona, dirigida por Albert Guspi, fue un lugar de referencia determinante para el trabajo del grupo. Guspi, quien más tarde se convertiría en director del Centre Internacional de Fotografia Barcelona (CIFB), contribuyó muy activamente en el inicio de las carreras de estos jóvenes fotógrafos puesto que desde su galería no sólo se facilitaba el contacto con la obra de autores internacionales sino que además se ofrecía la orientación y la difusión de sus propias producciones.

Durante estos años la actividad editorial de Joan Fontcuberta se expandió por diversas publicaciones; además de *Nueva Lente*, en la década de los setenta Joan Fontcuberta formó parte del equipo editorial de otras publicaciones como la revista *Eikonos*, dirigida por Josep M^a Casademont (Barcelona, 1928-1994), así como también participó en iniciativas tipo *fanzine* como *La Titafolla*, *Papel especial* o *Anófeles*, de las que explicaría años después:

«Eran gestos generacionales que mostraban la voluntad de articular una voz propia, alternativa y disconforme con el *status quo* de la fotografía de entonces. Su desarrollo iba muy ligado a la aparición de grupos y colectivos como formas de actuación dentro de los medios fotográficos» (Fontcuberta, 2001b : 76).

Pronto veremos que su labor como autor de artículos sobre fotografía pronto traspasa las fronteras estatales dirigiéndose a su publicación en diferentes revistas especializadas de países europeos. Estos textos, dirigidos en gran parte a difundir la

fotografía catalana y española, comienzan en 1977 con la publicación del artículo titulado «*La photo catalane et ses fantômes*» la revista francesa *Contrejour*. La colaboración demuestra que la presencia de Fontcuberta en el ámbito cultural francés se da desde el principio de su carrera profesional. Esta presencia, que se alarga en el tiempo, se ve además recompensada en 1994, año en que Joan Fontcuberta es distinguido con el título de *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* por el Ministerio de Cultura de Francia.

El texto de «*La photo catalane et ses fantômes*» contiene un escueto recorrido por la historia de la fotografía en Cataluña. Recorrido que, a pesar de su brevedad, no prescinde de denuncias que alertan sobre la falta de apoyo institucional al ámbito cultural fotográfico y sobre la instrumentalización de la cultura por parte de los poderes políticos centralizados en la capital española:

«Ya que todas estas ayudas se hallan centralizadas en Madrid, las iniciativas han tenido que ser privadas. Las subvenciones son lo que en catalán se denomina “somiar truites” (soñar tortillas), es decir, deseos utópicos y, cuando por fin llegan, están condicionadas por presiones ideológicas» (Fontcuberta, 1977 : 6).

También en 1977, en un artículo en esta ocasión para la revista suiza *The Village Cry*, Fontcuberta incluye por primera vez el término “contravisiones”, según explica el propio autor en la entrevista que años más tarde le haría la galerista y comisaria independiente, especializada en fotografía, Cristina Zelich (Fontcuberta, 2001b : 76). Dicho concepto, propio del autor, quedaría formulado más tarde en el artículo «Contravisiones: La subversión fotográfica de la realidad», publicado en *Nueva Lente* en 1978 y revisado posteriormente en el texto «Contravisiones: la fotografía otra», que fue escrito por Fontcuberta con motivo del *IIème Colloque International pour la Photographie* de París en 1984, y reeditado en 1998 en *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio*. En este último texto, donde el autor reflexiona a partir del enfrentamiento de los críticos antirrealistas y la larga tradición de grandes autores en el realismo fotográfico, declara:

«La confrontación con el realismo dogmático en el estadio de la representación constituye una llave simbólica para acercarnos a la realidad de los objetos y hechos en la que vivimos. [...] La contravisión aspira a pervertir el principio de realidad asignado a la fotografía y no representa tanto una crítica de la visión sino de la intención visual, se trata, por consiguiente, de una actitud y no de un estilo» (Fontcuberta, 1998 : 45-46).

Así, el término “contravisión” hace referencia a la fotografía entendida como elemento con capacidad para cuestionar y contradecir las estrategias del lenguaje visual tradicional. El mismo Fontcuberta explica de la siguiente manera el fundamento de su concepción:

«Proponía que la contravisión debía entenderse como la acción de ruptura con las “rutinas” (según su acepción en informática) que controlan los “programas” del pensamiento visual: actuar como un *hacker* atacando las defensas vulnerables del sistema. La contravisión debía pervertir el principio de realidad asignado a la fotografía» (Fontcuberta, 1997 : 184).

Por su parte, Josep Vincent Monzó explica que el término “contravisión” aparece en la trayectoria de Joan Fontcuberta como producto de su deriva hacia enunciados profundamente conceptuales, una transformación que explicaba de la siguiente manera:

«Ja no importava tant la intenció de tergiversar o “contradir” uns enunciatats comunament acceptats, sinó d’incidir en unes qüestions més ontològiques que formals: determinar que l’important en fotografia no són les qualitats plàstiques resultants sinó el tipus d’experiència (la versemblança) que hom transmet a l’espectador. Assumir aquesta idea constitueix per a Fontcuberta el peatge necessari per a superar un debat sobre representació, o siga, sobre els factors (semiòtics, històrics, ideològics, etc.) a través dels quals les imatges adquireixen un sentit per a nosaltres» (Monzó, 1992 : 12).

Y continúa explicando cómo la “contravisión” se transmitió en la obra de Fontcuberta a partir de tres vías básicas:

«La fotografia contravisiva devia constar, en síntesi, d’una triple subversió: subvertir l’“inconscient tecnològic” del sistema fotogràfic; subvertir l’estatus ontològic de la fotografia i el seu context de difusió; i subvertir el significat usual del concepte de llibertat desemascarant els miratges de la societat tecnològica» (Monzó, 1992 : 13).

Para Jorge Ribalta, en cambio, «su teorización del concepto de “contravisión”, puede entenderse como una particular elaboración de los discursos críticos con el naturalismo fotográfico propios de la época», entre los que destaca los de Roland Barthes, Allan Sekula, Martha Rosler, Victor Burgin o Jo Spence (Ribalta, 2008 : 12-13). Esta afirmación demuestra que Ribalta reconoce en Fontcuberta a un autor básico en el desarrollo de la fotografía contemporánea en Cataluña y España:

«La construcción del marco institucional para la fotografía en el Estado español se produce simultáneamente a los efectos del debate crítico en torno a la concepción moderna de la fotografía. [...] Este conjunto de circunstancias apuntan a la gran implicación y centralidad de Fontcuberta en el nuevo entramado de la cultura fotográfica, que encuentra su legitimación discursiva y su articulación crítico-históricográfica en el trabajo de este autor más que en el de cualquier otro del mismo período» (Ribalta, 2008 : 13).

En la misma época, 1978, la fotografía española participa por primera vez en el festival fotográfico *Les Rencontres d'Arles*. La muestra presentada para la ocasión, cuya selección estuvo a cargo de director de *Nueva Lente* Jorge Rueda, incluía obra de diferentes autores entre los que se incluía a Fontcuberta. El acontecimiento daría lugar a un nuevo artículo: «IX Encuentros Internacionales de la Fotografía en Arlés. Presencia de la fotografía española» en el que Fontcuberta realiza un acurado análisis de la revista *Nueva Lente* además de un balance de la participación en el festival.

A pesar de lo positivo que el acontecimiento pudo representar para la proyección internacional de estos jóvenes fotógrafos, y especialmente para el grupo catalán que pareció dotado siempre de una mayor facilidad para relacionarse con el ámbito de la fotografía internacional (Barth, 1991 : 28), Fontcuberta no duda en destacar en su relato todo lo que considera cuestionable en el trabajo de los organizadores del festival, así como al propio Jorge Rueda:

«Pretender representar en una selección de unos treinta autores toda la fotografía española es una necesidad. [...] Rueda no debía haber tenido prejuicios ni temores en comprometerse con un tipo de fotografía por la que claramente abogaba en las páginas de *Nueva Lente*. Además, la tímida participación de los fotógrafos citados no tenía consistencia como “eslabones históricos”, ni tal vez eran los más representativos, ni siquiera respondían a una sucesión de etapas históricamente definidas que hubiese contribuido de forma didáctica a mostrar la realidad fotográfica española» (Fontcuberta, 1978a : 103).

Así mismo, Joan Fontcuberta denuncia que la selección de Jorge Rueda responde a un interés sumergido por destacar el papel de los creadores pertenecientes al foco madrileño, declaración que ofrece pistas de las desavenencias en las relaciones entre las agrupaciones de fotógrafos de Madrid y Barcelona, que acabarían por distanciarse totalmente tras la desaparición de la revista *Nueva Lente* (Terré Alonso, 2000 : 230).

En el texto, además, se realiza un análisis comparativo entre la fotografía que representaba a España y las tendencias observables en el resto de representaciones internacionales. Como resultado advierte que la fotografía realizada en España no participa de la tendencia generalizada a la abstracción, cuestión que atribuye a una especie de atraso motivado por los efectos nocivos de la represión y la falta de plataformas que facilitasen la formación adecuada a los fotógrafos en el ámbito nacional.

Sobre este triste panorama, sin embargo, se hallan otras lecturas como la de Laura Terré Alonso, que interpretan esta falta de abstracción como signo de carácter nacional propio:

«La fotografía española pasó su prueba de fuego al enfrentarse a las tendencias de moda en el extranjero. Fontcuberta observa más realismo en la fotografía española que en la extranjera, que tiende más a la abstracción; más intuición que racionalismo; pero piensa que esta circunstancia no se debe a una opción estética, sino a una situación evolutiva de atraso después de los años de represión» (Terré Alonso, 2000 : 240).

Por otra parte, los años setenta serían también los años en los que Joan Fontcuberta comenzase su labor como historiador. Una labor que inició, según explica Jorge Ribalta, como otra más de las acciones que llevó a cabo con la intención de acabar con las carencias que limitaban la actividad cultural de la época:

«Con decisión, humor y entusiasmos juveniles, a partir de mitad de los setenta, Fontcuberta asume como misión personal la tarea de superar el retraso histórico que supone la carencia de una historiografía y de instituciones fotográficas en España, carencia que se vuelve flagrante en las nuevas condiciones culturales e institucionales de la Transición» (Ribalta, 2008 : 7).

El primer ejemplo del estudio histórico realizado por Fontcuberta llegaría en 1979, año en que lleva a cabo una investigación sobre la obra fotográfica de Joaquim Pla Janini (Tarragona, 1879-1970), en que dicho autor queda reflejado como el eje de la fotografía catalana de los años 30. Para abordar esta tarea, Fontcuberta realiza una introducción a la historia de la fotografía en Cataluña, desde su llegada en 1839 hasta la época de Janini, en la que abundan datos de carácter económico y político. Sobre la recepción de este trabajo, que sería publicado en la revista suiza *Camera*, Fontcuberta comentaría años después:

«Se la consideraba la publicación de referencia, sobre todo en Europa. [...] La revista, que en toda su andadura hasta ese momento había publicado imágenes de un solo fotógrafo español, Cristobal Hara, de repente dedicaba todo un número a Pla Janini y las propuestas fotográficas que florecieron durante la Segunda República. Como era de esperar, tuvo una fuerte repercusión, porque esos números monográficos se realizaban muy ocasionalmente» (Fontcuberta, 2001b : 62).

Este estudio coincidía con la celebración en Barcelona de una exposición dedicada a la obra de Pla Janini. El acontecimiento de la exposición dio lugar de forma espontánea a un debate sobre la necesidad de la investigación y conservación del patrimonio fotográfico. Así, Marta Gili explica cómo «en 1979 la exposición [...] de la obra recuperada del Dr. Pla Janini sirvió para que, de forma espontánea, se organizase una asamblea de fotógrafos destinada a analizar la situación y proponer medidas de actuación concretas» (Gili, 1987 : 12).

Dicho debate se convertiría a su vez en las *Jornades Catalanes de Fotografia* celebradas en el año 1980 en la Fundació Joan Miró de Barcelona. Este encuentro se convertiría en foco de reflexión y debate para todo el ámbito fotográfico catalán, cuyos discursos quedarían recogidos en la publicación de un dossier en 1981:

«Les Jornades pretenien fer un repàs de l'estat de la fotografia a Catalunya, plantejant possibles vies de desenvolupament i cridant l'atenció de les institucions públiques sobre la necessitat d'iniciar una política d'actuació per la recuperació, la conservació, la difusió i l'estudi del patrimoni fotogràfic» (Zelich, 1996 : 15).

Por su parte, Laura Terré Alonso achaca la organización de las *Jornades Catalanes de Fotografia* a las consecuencias del menosprecio a la fotografía en el anterior *Congrés de Cultura Catalana*:

«La creación de estas jornadas surgió bajo la conciencia del pobre valor cultural que se le daba a la fotografía en Cataluña, a la vista de la poca representación que había tenido en el Congreso de Cultura Catalana, en el que se exponía el estado de la producción cultural después de la muerte de Franco en los albores de la autonomía y recién puesto en marcha el Estatut» (Terré Alonso, 2000 : 241).

Para esta autora el carácter de estos encuentros ejemplifica la separación total entre el foco de Barcelona y el madrileño, imbuido ya en su “movida”. Paradójicamente, destaca, que esta manera de hacer transgresora del foco de Madrid tendría mucho más éxito en tanto que fue adoptado por las instituciones oficiales rápidamente:

«Los fotógrafos madrileños crearon en torno a sí una imagen lúdica y transgresora, con obras de carácter contractual, y lograron, paradójicamente, que las administraciones los adoptaran dentro de su cartel promocional. Por el contrario, los fotógrafos catalanes se esforzaron en dar un carácter institucional a sus reivindicaciones; ese es el rigor que se respira en las actas de las *Jornades*; la lucha está enfocada en conseguir que la fotografía entre en el despacho y vaya copando puestos en la administración de la cultura» (Terré Alonso, 2000 : 241).

Sea como fuere, las *Jornades* supusieron un acontecimiento que demostraba el afán por alcanzar la normalización del sector fotográfico. Al mismo tiempo, el gran interés que reveló por la investigación histórica comportaría el redescubrimiento de varios artistas y archivos olvidados, que serían dados a conocer a partir de las exposiciones en las siguientes *Primavera Fotogràfica*. Así, las *Jornades* tendrían dos consecuencias principales: la organización posterior de este festival bienal llamado *Primavera Fotogràfica de Barcelona*, cofundado por Fontcuberta en 1982, y la publicación del *Llibre blanc del patrimoni fotogràfic a Catalunya*, presentado en el marco de la *VIIIª Primavera Fotogràfica* en 1996.

Esta publicación, que contenía las demandas de los fotógrafos en cuanto a conservación del patrimonio y apoyo por parte de las instituciones oficiales, ha sido considerado un paso importante en la evolución del reconocimiento oficial de la fotografía:

«L'edició del Llibre blanc del patrimoni fotogràfic a Catalunya, inclosa la fase prèvia d'elaboració i debat, va posar en relleu els diferents problemes de la fotografia al nostre país, sobretot els patrimonials. La reflexió i la conclusió més generalitzada era la urgència d'assumir solucions, des dels diferents àmbits de les administracions responsables del patrimoni cultural. Dins aquest marc i en aquest sentit, el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) decideix crear, l'abril de 1996, el Departament de Fotografia i ho fa amb la màxima dignitat, tot integrant la fotografia al mateix nivell que la resta de les àrees de conservació del Museu» (Balsells, 1997 : 9).

Así se cierra el recorrido de los años setenta, en los que las posturas extremas y el asociacionismo van dejando paso a una nueva etapa más reflexiva e individualista. En esta etapa, como seguiremos viendo a continuación, Joan Fontcuberta seguirá desarrollando intensamente su papel, tanto en el rol de teórico como el de historiador, adaptándose en cada momento a las circunstancias que le ocupan haciendo gala de su particular carácter crítico y cercano.

En la era del entusiasmo

En los años ochenta, donde reina la sensación de haber recuperado la libertad y donde la democracia se consolida tras la Transición, Cataluña da la bienvenida a una etapa de florecimiento cultural compartido por el resto del conjunto del Estado español (Castellote, 2008 : 235). La puesta en marcha, además, de políticas sociales centradas en el apoyo a la creación artística tendrá resultados muy positivos entre los artistas contemporáneos del momento.

La mejora económica, por una parte, y la apertura al progreso que supone el ingreso de España en la Comunidad Europea, por otra, supondrán el ascenso de una clase social media potencialmente consumidora del sector cultural que reportará un gran beneficio para la fotografía en particular. Aunque, no obstante, la fotografía todavía no alcance su consolidación artística plena, su recorrido en esta dirección muestra ya

grandes avances; editoriales como *Lunweg Editors* y festivales como la *Primavera Fotogràfica de Barcelona* o centros dedicados a la enseñanza como Grisart o el taller fotográfico Spectrum entre los más destacados. A todo esto cabe sumar la aparición de los primeros programas universitarios para la enseñanza de la fotografía, en facultades de Bellas Artes y de Periodismo en su mayoría, y el aumento de exposiciones fotográficas en centros culturales y museos que sin duda contribuirán a un acercamiento del medio fotográfico al gran público (Santos, 1991 : 45).

Cabe recordar que en esta etapa tiene lugar la aparición de múltiples centros de arte y fundaciones que desarrollan importantes tareas de apoyo y difusión del medio fotográfico. Estas toman así el relevo de las anteriores galerías especializadas de los años setenta, la mayoría de las cuales hubieron de desaparecer ante la inexistencia de un mercado fotográfico rentable. Estos centros desarrollan ahora nuevas prácticas artístico-culturales centradas en la presentación de grandes exposiciones, así como la confección, conservación y difusión de una colección propia, ofreciendo mejor cabida a la fotografía.

Así, estos factores dan lugar a un tímido mercado que facilita que los fotógrafos puedan abandonar definitivamente la dinámica de los concursos. Este hecho contribuirá enormemente a la tendencia de creación en serie en la que ahora se suman la mayoría de los autores (Santos, 1991 : 48). Frente a la imagen única, formato tomado de la tradición pictórica que se dirige al concurso o la publicación, la concepción en serie se dirige a la ocupación de un espacio de exhibición museístico al mismo tiempo que resulta mucho más propia de la fotografía en tanto que explota las capacidades narrativas del medio. La seriación y sus posibilidades narrativas, que serán aprovechadas en las producciones de la época para dar lugar a una mayor introspección simbólica, serán una de las bases fundamentales de la fotografía contemporánea.

Esta manera de concebir cada proyecto o exposición como una obra acabada en sí misma estará presente en la obra de Joan Fontcuberta desde el año 1982, año en que presentaría *Herbarium*, una de sus obras más célebres y punto de inflexión para toda su obra plástica y teórica posterior. Este proyecto contempla en su base una parodia de los métodos documentales modernos en un juego de ficción que ofrece una perfecta ilustración de la teorías críticas antirrealistas de autores como Roland Barthes o Allan

Sekula, al tiempo que introduce, casi de forma intuitiva, los preceptos estéticos del posmodernismo formulados por Fredric Jameson (Ribalta, 1998 : 1).

El propio Fontcuberta explica el significado de este trabajo dentro de su trayectoria, diciendo:

«*Herbarium* ha sido uno de los proyectos que mejor ha introducido mi trabajo a un tipo de público interesado no tanto en fotografía sino en arte. Es una serie con resonancias históricas, con un guiño al pasado. Cronológicamente coincide con el auge del posmodernismo en la producción artística, con toda una serie de preocupaciones de reciclaje irónico del pasado, referencias a la historia, citas a la modernidad artística, apropiacionismo de un modelo estético... en fin, la hice a principios de los ochenta y baraja todo un conjunto de elementos que aparecen de una manera absolutamente intuitiva y desconociendo yo entonces todas esas implicaciones teóricas» (Fontcuberta, 2001b : 83).

Uno de los primeros textos que publica Joan fontcuberta en esta década fue «Introducció a la década dels 70», que escribió con motivo de las primeras *Jornades Catalanes de Fotografia* en 1980. En el discurso hace memoria de la actividad fotográfica en la década anterior, época que presenta como decisiva para el desarrollo de la fotografía en Cataluña. En este balance positivo, que celebra como logro propio y de sus compañeros de generación, identifica la presencia creciente de la fotografía en el ámbito artístico y cultural del territorio.

El tono celebratorio de este escrito se contrapone al de «*Spanish photography in the 80's: normalization or loss of identity*», artículo que publicaría el mismo año en la revista *European Photography*. En este caso, un ejemplo más de sus publicaciones en la prensa internacional, el autor no duda en mostrar ciertas reservas sobre parte de la producción fotográfica del momento. Así, sus reflexiones vienen a cuestionar las pérdidas y ganancias en materia de creación fotográfica antes y después de la caída del régimen franquista. Un cambio radical para la sociedad española en conjunto que es, como sostiene Fontcuberta, el factor que determina el acceso de la fotografía en Cataluña a un estado plenamente contemporáneo e internacional pero que, al mismo tiempo, motiva la disolución de una cierta entidad propia.

Años más tarde comentaría que la función básica de este escrito fue para él la de establecer claramente el cambio que supondría la desaparición del régimen dictatorial en la creación fotográfica:

«Primero, los artistas activos en los últimos años de la dictadura, en una autarquía política y cultural, con dificultoso acceso a los movimientos internacionales, con la información controlada, etc.; y después, los mismos artistas trabajando sin aquella censura, en un clima de libertad similar al de otras democracias liberales occidentales, participando en el proyecto

europeo. Las primeras circunstancias daban a la fotografía española una personalidad muy precisa; las segundas tendían a disolver o por lo menos difuminar esa personalidad, pero integraban la fotografía española en una dimensión mucho más contemporánea. Ahí se originaba una cierta tensión, con la que la noción de crisis quedaba ligada en tanto que dependía del éxito o fracaso para resolver esa controversia» (Fontcuberta, 1986 : 14).

De vuelta al ámbito catalán, Fontcuberta escribiría en el año 1982 «*Barcelona: nou documentalisme*», para la revista *Artlugi*, en el que traza las diferentes trayectorias de las generaciones de fotoperiodistas catalanes, mostrando la larga tradición de esta actividad en Cataluña. El mismo año se publicaría en *Serra d'Or* el artículo «*Fotografia catalana: entre la documentació i l'estètica. Una conversa entre Josep Maria Casademont i Joan Fontcuberta*», gracias al cual podemos conocer esta conversación entre dos de los historiadores pioneros en la fotografía en Cataluña. En el transcurso del debate ambos aparecen como representantes de su propia generación, de forma que sus posiciones nos revelan los términos del conflicto generacional desatado entre “profesionales” y “creativos” en la década anterior.

Poco tiempo después, en el año 1983, vería la luz uno de sus textos más conocidos sobre historia de la fotografía: «Notas sobre la fotografía española», que aparecería como apéndice en *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días* de Beaumont Newhall. Este fue publicado como volumen por Gustavo Gili, aunque el texto de Fontcuberta ya se había publicado en una versión más corta en la revista *Afterimage* en octubre de 1982. La fortuna de este trabajo llevaría a Jorge Ribalta a declarar que el artículo «es durante un período relativamente largo el texto de referencia para la historia de la fotografía española, en un contexto marcado por la escasez de las fuentes bibliográficas de este tipo» (Ribalta, 2008 : 9).

Como *Herbarium* en su producción artística, podríamos decir que este texto supone la consolidación de Fontcuberta como autor en el ámbito del ensayo sobre la fotografía. En él se encuentran todos los rasgos que caracterizarán su trayectoria: su claro posicionamiento reivindicativo, el uso de datos económicos, políticos y sociales, y el lenguaje claro y un tono ameno. Así, al tratar la problemática que motiva la tardanza en el estudio de la historia de la fotografía en España, y por tanto el vacío en las fuentes al que él mismo se está enfrentando, declara:

«En el caso español, en cambio, este interés por la fotografía ha sido reciente y esto nos lleva a la paradoja de que algunos de nuestros clásicos fueran perfectos desconocidos hace tan sólo unos años. Las razones son múltiples: nula conciencia del valor cultural de la fotografía en la opinión pública, precariedad en la conservación del material fotográfico y escasez de grandes colecciones, negligencia por parte de los organismos competentes de la Administración,

endebles y anquilosamiento de la estructura investigadora de la Universidad española, etc.» (Fontcuberta, 1983 : 97).

El autor ofrece detalles de cómo se enfrentó a esta tarea a pesar de su falta de formación en el campo de la investigación histórica, así como de los motivos que le llevaron a hacerlo, de la siguiente manera:

«Interpretar la historia requiere también mucha creatividad, quiero decir que precisa inventar modelos de interpretación. Y utilizo la palabra “inventar” muy conscientemente. Por ejemplo, en el texto para el libro de Newhall, donde propuse un modelo que luego ha sido bastante seguido, lo que hice fue aplicar un esquema historiográfico previo, el del propio Newhall en cierta manera, y luego hacer que el relato encajase. En el fondo me guiaba una voluntad de homologar la fotografía española a lo que había sucedido en otros países» (Fontcuberta, 2001b : 63).

En el año 1983 escribiría también «Introducción a la fotografía catalana de los años treinta», que daría base a una exposición en el museo Nicéphore Niepce de Chalonsur-Saône llamada *La Photographie Catalane des années trente*. En este texto comienza de nuevo a lamentar la falta de referentes con las que el trabajo debe enfrentarse dada la novedad de su temática, nunca estudiada hasta el momento, una carencia que suple con datos sobre la historia política y social de esta etapa.

El discurso se centra en esta ocasión en las producciones de los fotógrafos Pere Català Pic, Joaquim Pla Janini y Agustí Centelles, quienes habrían sido los máximos exponentes de los diferentes ámbitos en los que se desarrollaba la fotografía en aquellos años: la fotografía publicitaria, la artística y el fotoperiodismo. Las trayectorias de estos autores, junto a la de otros menos destacados del mismo período, sirven a Fontcuberta para ilustrar el carácter innovador de la producción fotográfica en la Cataluña de la época:

«Tenemos que señalar la fertilidad fotográfica del período. Cataluña, y en concreto Barcelona, se hallaba lejos de las metrópolis –París y Berlín– que en ese momento marcaban las directrices del arte y de la cultura. A pesar de ello, buena parte de su producción fotográfica estaba en sintonía con las corrientes internacionales más innovadoras» (Fontcuberta, 1983b : 98).

Este discurso le lleva a interrogarse sobre los motivos que justifican la falta de atención que pesa sobre los fotógrafos de los años treinta a pesar de la calidad y la originalidad de sus producciones, un problema cuyo origen acaba por identificar en la falta de interés en el medio fotográfico por parte del grupo de intelectuales catalanes de la época. Especialmente por aquellos influenciados por el *Noucentisme*, un movimiento cultural que arraigó fuertemente en Cataluña en las primeras décadas del siglo XX, que fue impulsor del pictorialismo oficialista en detrimento de las producciones vanguardistas, que quedaron invisibilizadas. Este desinterés sería además el responsable

de gran pérdida de material que dificultaría significativamente el estudio y conocimiento de la fotografía de este período histórico.

La producción vanguardista de principios de siglo XX siguió presente en las preocupaciones de Joan Fontcuberta centrando su discurso en los años siguientes, alcanzando un punto culminante en 1984, año en que presentó la exposición *Idas y Caos: Aspectos de las vanguardias fotográficas en España* en la Sala Pablo Ruiz Picasso de la Biblioteca Nacional de Madrid.

La muestra, en la que Fontcuberta trabajó como comisario, ahonda en la producción de autores que trabajaron en el ámbito español antes y durante la Guerra Civil. La selección presentada, que nunca había sido estudiada ni expuesta hasta este momento, mostró la amplitud de enunciados con los que trabajaron aquellos autores, desde propuestas vanguardistas y experimentales de gran calidad, así como también interesantes proyectos de publicidad y fotoperiodismo. Una exhibición, por lo tanto, que constataba la existencia de una generación distante en el tiempo y poco o nada reconocida, que ya a principios de siglo XX se encontraba cercana a las ideas de la manipulación fotográfica con finalidad artística:

«Hay que constatar aún que bucear en el pasado fotográfico español equivale a menudo a adentrarse en profundidades vírgenes, así por ejemplo, las vanguardias que brotan en los años de entreguerras –tema y período al que se circunscribe con una cierta tolerancia esta exposición– carece de precedentes en la fotografía española tanto a nivel expositivo como de investigación histórica específica. [...] La vocación experimental, el peso de la “nueva objetividad”, la irrupción del fotomontaje político, el nacimiento del fotoperiodismo moderno, la aplicación de la imagen fotográfica a la publicidad; en síntesis; los factores que determinaron la consecución de una madurez expresiva por parte del lenguaje fotográfico, articulan precisamente el contenido de esta muestra» (Fontcuberta, 1984c : 11).

Afirmar que es en el período vanguardista en el que tiene lugar la madurez del lenguaje fotográfico denota el interés de Joan Fontcuberta por la fotografía del período republicano español. Una filiación que resulta natural si se tiene en consideración el carácter neovanguardista de su obra y su talante ideológico. Así, el uso de técnicas expresivas como el fotomontaje en una producción fotográfica que claramente toma partido de cuestiones políticas hace que autores como Renau o Català Pic se conviertan en autores de referencia para el artista.

Además, Jorge Ribalta apunta un motivo que puede ayudarnos a comprender las causas del interés de Fontcuberta por rescatar la memoria de la fotografía vanguardista de los años treinta: «Esta recuperación es una forma de negociar el legado cultural y

político de la dictadura, en el sentido de buscar anclajes o referentes políticos progresistas en la historia local para legitimar la reconstrucción democrática» (Ribalta, 2008 : 10).

Rescatar la historia de este fértil período sirve, de esta manera, a los propósitos reivindicativos del comisario defensor a ultranza de la fotografía creativa, al mismo tiempo que ayuda a sensibilizar al público sobre la necesidad de una correcta conservación y valoración del legado fotográfico. Fontcuberta defendía estas cuestiones en el catálogo de la exposición con las siguientes palabras:

«La fotografía española ha contado con representantes de primera línea, que no desmerecen en absoluto en el contexto de las vanguardias históricas y que para lograr un reconocimiento internacional sólo han carecido de difusión y resonancia, la que esta muestra y esta publicación intenta empezar a darles» (Fontcuberta, 1984c : 12).

Y continúa:

«Tal vez la falta de ese viaje catártico a la metrópolis del arte [París] por parte de los fotógrafos españoles les haya sumido en el olvido de los críticos y especialistas, es decir, en el olvido de la historia misma. Y lo penoso, por lógico que parezca, es que esto suceda al margen de la calidad de su obra o de lo avanzado de sus posturas. El valor de su aportación cuesta hoy de objetivizar, sobre todo mientras quede pendiente este déficit historiográfico que afecta a la fotografía española» (Fontcuberta, 1984c :12).

Para acabar, Fontcuberta analiza las causas de la ausencia de los fotógrafos españoles en los manuales “oficiales” de la historia de la fotografía. El resultado se puede resumir en dos cuestiones básicas: la falta de atención y apoyo desde las instituciones oficiales y los posicionamientos parciales de los historiadores internacionales, que realizan sus selecciones a partir de criterios dudosos:

«Por un lado, que los grandes ensayos históricos utilizados como obras de referencia hayan sido escritos por historiadores que han impuesto, con no poca arrogancia, sus propios conocimientos como los únicos dignos de interés y sus propios criterios como los únicos válidos. Y por otro, el nulo reconocimiento institucional en Estado español hacia la fotografía entendida como patrimonio cultural, hecho que ha sumido en la mayor indefensión el legado físico de los fotógrafos y en la mayor ignorancia su contribución a la creación artística de nuestro tiempo» (Fontcuberta, 1984c : 12).

El paso del tiempo ha convertido este catálogo en uno de los testimonios más recurrentes sobre la fotografía española de entreguerras. En él se reúnen textos de algunos de los autores más relevantes en el ámbito de la historia y la crítica de la fotografía, como Marie-Loup Sougez, Carlos Canovas, Marta Gili, Cristina Zelich y el ya nombrado Joan Fontcuberta, así como las obras fotográficas de autores entre los que destacan Pere Català Pic, Agustín Centelles y Joaquim Pla Janini.

A partir de este momento veremos cómo su labor narrativa se desarrolla a partir de dos vías principales: por un lado la elaboración de estudios monográficos, centrados en la recuperación de la producción de autores del ámbito catalán dirigidos para este mismo ámbito o para el español, y por otro lado las visiones panorámicas más o menos extensas sobre fotografía en el territorio español, dirigidas a su difusión en el ámbito europeo.

En el segundo grupo encontramos estudios como; «Masana, fotógrafo», publicado en *Quaderns de l'Obra Social* en 1984, en el que analiza la obra de este fotógrafo a medio camino entre el pictorialismo y las vanguardias; «El legado de Català-Roca», publicado dentro del catálogo de la exposición *Personajes de los años 50* de 1984, en el que el personaje queda dibujado como “padre” de la “Quinta Generación” a partir de la introducción de estrategias expresivas en su obra fotográfica; «Josep Renau, fotomontador», publicado por el Fondo de Cultura Económica de México en 1985, en el que aprovecha el olvido que pesa sobre este personaje para disparar una contundente crítica contra los patrones reduccionistas de historia oficial, o, finalmente, «Agustín Centelles como modelo», para el catálogo de la exposición *Agustín Centelles (1909-1985). Fotoperiodista*, presentada en Barcelona en 1988, en el que el trabajo de este autor le sirve como vehículo de un breve pero preciso análisis de la historia del fotoperiodismo.

Así mismo, vemos como continúa su interés por difundir la fotografía española a nivel europeo a partir de la conferencia «*Photography in the South*», impartida en un simposio sobre fotografía europea organizado por la Deutsche Gesellschaft für Photographie de Essen, en Alemania, el 1984. En este texto, que aparece titulado como «Fotografía en el sur» en la recopilación *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004* en 2008, explica cómo las cuestiones políticas que acontecen en el territorio español determinan el desarrollo particular de sus prácticas artísticas y su vida cultural:

«En el tránsito de la aislada España franquista a la España unida recientemente a la Comunidad Europea ha surgido un nuevo clima de libertad que influye en el arte en todas sus dimensiones. [...] En diez años la fotografía española ha reflejado este proceso y ha evolucionado desde la posición de la revista *Nueva Lente* [...] hacia la actual: más moderada y reflexiva, de ideas sutiles, enfoques formalistas sensibles y sofisticados, en sintonía con los demás fotógrafos europeos» (Fontcuberta, 2008 : 148-149).

A partir de aquí comienza a desgarnar la obra fotográfica de algunos de sus colegas, autores contemporáneos como Toni Catany, Javier Vallhonrat, América Sánchez, Pere Formiguera, Chema Madoz e incluso la suya propia. Un análisis en el que los diferentes proyectos destacados sirven como ejemplos de diferentes vías de relación con el pasado, con la historia, en lo que Fontcuberta describe como ejercicio de equilibrio entre el carácter propio del territorio de origen (“*genius loci*”) y las maneras de hacer propias de una generación (“*zeitgeist*”).

Siguiendo esta senda de trabajos dedicados a la difusión internacional de la fotografía española encontramos el artículo que, en el 1986, publica en la revista *Perspektief* titulado «Imagen Nueva. *Some latest perspectives of Spanish photography*», en el que el autor el interés internacional en por la fotografía que se hace en España, cuestión refrendada por una serie exposiciones sobre fotografía española contemporánea en ciudades de Alemania, Bélgica, México, Holanda o Nueva York. Estas noticias esperanzadoras se contraponen sin embargo a lo que Fontcuberta identifica como una especie de crisis entre los fotógrafos más jóvenes que, alentados por las mejoras conseguidas en este ámbito, se habrían sumado a la actividad fotográfica faltos del grado de compromiso que asegurase la consistencia y calidad de sus producciones:

«Existe un problema palpable en la transición de la generación de los setenta con la siguiente. Aquella tuvo que poner las bases de la actual infraestructura fotográfica [...]. Hoy la gente más joven y los estudiantes que pueden obtener titulaciones fotográficas en escuelas y universidades no necesitan inapelablemente realizar ese esfuerzo y quizás por esta razón, salvo muy pocas excepciones, su trabajo carece de aquella energía» (Fontcuberta, 1986 : 14).

Esta problemática lleva a Fontcuberta a interrogarse sobre la adecuación en la formación de los nuevos fotógrafos; una muestra más de sus preocupaciones en cuestiones pedagógicas y su contacto con las nuevas generaciones, pero también, una muestra de la visión idealizada que desde su punto de vista emite sobre la historia de la década de los setenta.

Un año más tarde, en el 1987, se publicaría «*Spanish Photography Today: A historical Overview*» en un volumen recopilatorio sobre fotografía española editado por la fotógrafa Betty Hahn. En el texto reincide en la reivindicación de la necesidad de un estudio más profundo de la historia de la fotografía en España y apunta los trabajos incipientes de Lee Fontanella, Marie-Loup Sougez y el suyo propio en el volumen de Beaumont Newhall.

A continuación, el discurso de la historia que presenta desde la llegada de la fotografía a Barcelona hasta el momento actual se puede considerar un compendio resumido de sus trabajos anteriores en materia de historia. Así, vemos como recupera algunas de sus ideas principales, que podemos enumerar de la siguiente manera:

- El Noucentisme impulsó el pictorialismo imperante durante gran parte de la primera mitad del siglo XX.
- Los movimientos vanguardistas tuvieron en el territorio español unos representantes de gran calidad injustamente valorados.
- La obra de Francesc Català-Roca supone un puente entre el vanguardismo y el documentalismo social de posguerra.
- La generación de los años setenta fue crucial para el establecimiento de la actividad fotográfica plenamente artística.
- La inserción de corrientes internacionales en los años ochenta motiva cierta pérdida de personalidad en la obra de los fotógrafos en Cataluña y España.

Por otro lado, continúa su análisis sobre la fotografía contemporánea en España en el artículo «*Ópera prima. Spain's new photographers*», publicado en 1988 de nuevo en la revista *European Photography*. En este caso sus reflexiones se concentran especialmente en la obra que Martí Llorens dedica a la transformación de la Barcelona pre-olímpica. El texto sirve además para hacer un análisis bastante completo de la situación de la ciudad, sus circunstancias políticas y urbanísticas, en este momento decisivo para la configuración de la imagen moderna de la ciudad.

En este artículo, además, se hace visible un cambio en la valoración frente a la obra de los nuevos fotógrafos, a los que ya no califica de faltos de compromiso (como hacía en el artículo de 1986 «*Imagen Nueva. Some latest perspectives of Spanish photography*»). Afirma, ahora muy contrariamente, que estos son los herederos de las actitudes de *Nueva Lente* que, con unas maneras de hacer diferentes, continúan llevando a la práctica sus preceptos teóricos:

«El cambio de la identidad por la modernidad [...] se iba a producir realmente y cerrando el ciclo que había comenzado *Nueva Lente*, de tal modo que los jóvenes fotógrafos iban a aceptar, a reelaborar y a relanzar la herencia existente. Seguramente, las motivaciones de unos y otros fueron variadas, pero el resultado en ambos casos fue el saqueo de la cultura visual establecida» (Fontcuberta, 1988 : 22-23).

Además de la redacción de textos, críticos e historiográficos, Joan Fontcuberta emprendió un nuevo proyecto editorial como cofundador de la revista de fotografía *Photovision* en 1980. El carácter de esta publicación muestra los síntomas de un profundo cambio en comparación con la anterior *Nueva Lente*. El mismo Fontcuberta explica de la motivación al inicio de este proyecto en los siguientes términos:

«Si *Nueva lente* había sido un laboratorio de ideas a lo largo de los setenta, había que crear una plataforma adecuada a los nuevos aires de los ochenta [...]. Nuestro propósito era dotar al mercado español y latinoamericano, es decir, a una audiencia hispanohablante, de un órgano de análisis de la cultura y la creación a través de la fotografía [...]. *Photovision* funcionó en cierta manera como una publicación clandestina que se propagaba de boca a oreja. Pero visto en perspectiva, ahí está en las bibliotecas la labor realizada, con algunos números que quedaron francamente bien, con cuerdas e ideas para proseguir todavía y suministrando un patrón a publicaciones posteriores como la mencionada *Exit*» (Fontcuberta, 2001b : 75).

En *Photovision* publicó Fontcuberta el texto «Fotografía española, 1968-1988» que traducía el texto del catálogo de la exposición *Creation photographique en Espagne 1968-1988*, también comisariada por Fontcuberta para el Musée Cantini de Marsella.

En su relato, Fontcuberta especifica la diferencia entre “creación fotográfica”, más relacionada con la noción de autoría artística, y “fotografía”, usada en esta ocasión para designar aquellas obras en las que se prioriza la constatación como función básica de la imagen:

«Esa opción nos parece más abierta y menos restrictiva, e indica la voluntad de privilegiar lo fotográfico como soporte de experimentación estética. Que con ello se menoscabe la fotografía documental o con énfasis descriptivo [...] no constituye un juicio de valor sobre la misma, sino simplemente una opción coyuntural a efectos metodológicos» (Fontcuberta, 1988 : 5).

A diferencia del trabajo que Manuel Santos llevaría a cabo como comisario de *Cuatro direcciones*, Joan Fontcuberta quiere tomar partido, quiere ejercer deliberadamente una crítica sobre los autores inmersos en el ámbito fotográfico apostando claramente por un modelo de entender y de ejercer la fotografía. Un modelo visible en el trabajo de un grupo de autores marcados a partir de sus relaciones con la historia de dos publicaciones: *Nueva Lente* y *Photovision*. Él mismo explica los criterios de su selección de la siguiente manera:

«Ha presidido el diseño de la selección inicial la opción de dar la hegemonía a una generación como colectivo de fotógrafos y no a individualidades concretas [...]. Agrupar la obra de autores que han compartido esta aventura histórica de veinte años; calibrar hasta qué punto han correspondido con rasgos similares a circunstancias comunes [...]. Hemos hecho pivotar el contenido de la selección alrededor de los fotógrafos que insuflaron vida o simplemente estuvieron involucrados con dos revistas, portavoces de una cierta expresión fotográfica en sus respectivas eras: *Nueva Lente* y *Photovision*» (Fontcuberta, 1988 : 5).

De esta manera, Joan Fontcuberta otorga la importancia a *Photovision* de marcar el ritmo en la creación fotográfica de los años ochenta como en los setenta lo hiciera *Nueva Lente*. Atribuyendo el poder de aglutinar y transmitir la voz de una generación, parece intentar crear una nueva consciencia generacional alrededor de *Photovision*, aunque como veremos esta idea no ha disfrutado de continuidad en los años inmediatamente posteriores.

Años noventa

Los primeros años de la década de los noventa están marcados en el ámbito artístico por la aparición de nuevas infraestructuras culturales, como los numerosos museos de arte contemporáneo que se inauguran en todo el Estado español. Estos nuevos espacios para el arte dan pie a una renovación cultural que facilitaría la reactivación de la actividad fotográfica. Las palabras de Josep Vicent Monzó nos orientan en el estado de la fotografía en España a principios de los noventa, que había decaído considerablemente a finales de los ochenta después del efímero auge de los años setenta:

«El panorama parece que mejoraba pero sencillamente fue una eclosión momentánea, ya que ahora, a principios de los noventa, todo continúa igual. La presencia de acontecimientos periódicos ha disminuido, solo unos pocos continúan. Igual ha sucedido con las galerías especializadas y sólo excepcionales ejemplos han permanecido. El apoyo institucional periódico sólo se constata en muy pocas ocasiones. Las pocas revistas especializadas que sobreviven publican con irregularidad [...]. La política oficial adquisitiva es prácticamente nula. El coleccionismo privado sigue en manos de los propios fotógrafos, salvo honrosas excepciones de unos pocos diletantes» (Monzó, 1991 : 24).

Así, los años noventa marcarán el inicio del incremento de la fotografía dentro de los circuitos mercantiles y museísticos en el territorio español. Incremento que no ha parado de aumentar hasta la actualidad, cuando la fotografía disfruta de su mejor momento histórico dentro del mercado artístico a nivel local e internacional. Esta integración de la fotografía en el ámbito español se vio reforzada por la organización de acontecimientos como el festival *PHotoEspaña* o la creación del Premio Nacional de Fotografía, que fue otorgado a Joan Fontcuberta en 1998.

Por su parte, Fontcuberta, comienza la nueva década con un proyecto dedicado a la pedagogía del medio fotografía. El artista ya había desarrollado con anterioridad cierta actividad en el ámbito de la enseñanza, trabajando como profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona entre 1978 y 1986, así como también a manera de profesor invitado en facultades europeas y estadounidenses, y como profesor asociado de Estudios de Comunicación Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra desde 1993.

En esta ocasión, su labor tomará la forma de manual bajo el título *Fotografía: conceptos y procedimiento. Una propuesta metodológica*, editado por Gustavo Gili en 1990 dentro de la colección “Medios de Comunicación de la Enseñanza”, dirigida a la aplicación docente de temáticas relacionadas con la comunicación humana. Dicha obra contiene gran información acerca de técnicas y procedimientos para la actividad fotográfica, pero también mucha información acerca de cuestiones sobre el lenguaje fotográfico y su interpretación, contenido que le diferencia significativamente de un manual técnico común.

Entre estas cuestiones, explica el autor, cómo la imagen fotográfica no contiene por sí misma significación alguna sino que, son procesos culturales y cognoscivos *a posteriori* los actúan sobre ella dándole significación. Un proceso, por tanto, que se traslada desde el soporte fotográfico a la percepción del espectador. Esta idea entra en juego con su definición de “realismo fotográfico”, sobre el que explica:

«Hoy en día el “realismo fotográfico” se halla en tal descrédito que la fotografía ya no puede enseñarse sólo como un medio destinado por su propia naturaleza a producir imágenes analógicas. El “realismo” debe considerarse simplemente como una opción, entre otras, asumida o no por el fotógrafo, pero nunca como una condición *sine qua non* de la especificidad de lo fotográfico» (Fontcuberta, 1990 : 10).

En la misma época tendrá lugar un gran acontecimiento en la fotografía contemporánea en España: la gran exposición retrospectiva comisariada por Manuel Santos, y celebrada en el MNCARS de Madrid, titulada *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española 1970-1990*. De esta manera, la muestra de Santos mostraba una manera diferente de llevar a cabo el mismo planteamiento que Fontcuberta había construido en Marsella: la plasmación de la actividad fotográfica en España durante las dos últimas décadas.

Esta muestra, y el gran catálogo que la acompañó, son, según las palabras de la directora de la revista *Exit* Rosa Olivares, la muestra de las carencias que aún permanecían en España, donde aun no se había normalizado «ni la exposición ni la venta ni siquiera el uso dentro de las artes plásticas de la fotografía en sus muy diferentes opciones creativas» (Olivares, 2006).

Por su parte, Joan Fontcuberta escribiría su análisis de esta exposición-catálogo en su artículo «Cuatro direcciones», publicado, de nuevo, en la revista alemana *European photography* en 1992. En principio, Fontcuberta celebra que se haga un estudio tan profundo de la fotografía contemporánea en España, pero al mismo tiempo destaca graves fallos en cuanto a la falta de criterios en la selección de autores y obras por parte del comisario:

«A primera vista podría sorprender tal caudal creativo en las dos últimas décadas. Sin embargo, lo que ocurre es que los criterios de selección han sido muy latos incluyéndose a cualquier usuario de cámara fotográfica [...]. En cualquier caso puede resultar engañoso para aquel que se acerque a la fotografía española sin un conocimiento previo» (Fontcuberta, 1992a : 47).

Así, la selección aseptica y forzosamente equilibrada de Santos recibe la desaprobación de un Fontcuberta que, de hecho, se niega a participar en la muestra:

«El resultado final parece reflejar un compromiso acrítico que debería guiar la escritura de la historia, un ejercicio en el que se diluye la responsabilidad del comisario. [...] Yo sólo detecto un intento de evitar el compromiso intelectual que sustenta la mayoría de las buenas exposiciones. La paradoja es que la realidad tiende a ceder siempre ante modelos asepticos, estándar y mediocres como el presente» (Fontcuberta, 1992a : 48).

Más adelante, en el mismo año 1992, Fontcuberta escribiría «La generación espejismo. La Barcelona fantasma», artículo publicado en la popular revista *Lápiz*. El texto parte de la exposición de la obra de Xavier Miserachs, y en concreto, del contenido de su fotolibro *Barcelona, blanc i negre*, para hacer un breve repaso por la historia del documentalismo fotográfico urbano, que pasa por ejemplos internacionales como Robert Frank, y acaba con Martí Llorens como ejemplo de este género ya plenamente posmodernista. Su relato, sin embargo, no desaprovecha la oportunidad de incluir pequeñas denuncias como la siguiente:

«Miserachs y su Barcelona en blanco y negro han vuelto de nuevo a la palestra merced a la exposición retrospectiva presentada por la Fundació La Caixa en el marco de una paupérrima Olimpiada Cultural que ha querido saber bien poco de arte contemporáneo y que con esta solitaria muestra salda el cupo de la fotografía» (Fontcuberta, 1992b : 12).

También en 1992 publicó el artículo «*Le surréalisme pour celui qui le pratique*», en esta ocasión en la publicación francesa *Photographies magazine*, en el que retoma una vez más su particular estudio de las vanguardias fotográficas en la España de entreguerras. En su discurso sobre este particular surrealismo español el autor acaba por enlazar tajantemente la actividad de los vanguardistas de los años treinta con la actividad de su propia generación, la de los setenta:

«El surrealismo, más que definir una tendencia estética, legitimaba [en los años de entreguerras] una iconografía profundamente radicada en la tradición artística española, próxima al “tenebrismo” y a lo fantástico [...]. Es evidente que en España, más que un movimiento situado en la historia, el surrealismo aparece como actitud que se adopta con vaivenes circunstanciales cuando la situación se hace irrespirable» (Fontcuberta, 1992c : 59-60).

La siguiente publicación de importancia en la trayectoria de Joan Fontcuberta aparecería en 1996, año en el que es invitado a participar como director artístico en *Les Recontres d'Arles*, sucediendo así a Lucien Clergue, el que había sido fundador del festival y director durante veintisiete años. Este año, como decíamos, tiene lugar la publicación de uno de sus trabajos más importantes: *Le baiser de Judas. Photographie et vérité*, publicado pocos meses después en castellano por Gustavo Gili como *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, ya en 1997.

Esta obra se compone de ocho ensayos que, partiendo de breves episodios anecdóticos de carácter personal, desembocan en una profunda reflexión sobre los mecanismos de la representación y sobre la imagen fotográfica, siempre dirigidos a evidenciar las estrategias ocultas que hacen variar los límites del realismo. Años más tarde Joan Fontcuberta escribiría sobre este trabajo:

«Proponía tomar el pulso al estado de la fotografía en el contexto cultural e ideológico del fin del milenio. Aunque esos apuntes rastreaban cuestiones de representación y verosimilitud, solían arrancar de vivencias personales y carecían de pretensiones teóricas; aspiraban tan sólo a contribuir a una poética de la fotografía» (Fontcuberta, 2010 : 9).

Por otro lado, su labor en el campo de la historia continuaría en 1998, año en que escribió «Arqueologías de la memoria», texto incluido en el catálogo de la exposición monográfica *Ortiz-Echagüe* celebrada el mismo año en el MNAC. En este texto, Fontcuberta identifica la falta de interés en la obra de Ortiz-Echagüe como efecto del carácter particular de la obra de este autor, que no encaja en «los modelos convencionales de la historia de la fotografía ni en los valores del arte y de la cultura que rigen actualmente en España» (Fontcuberta, 2008 : 282).

También en 1998 tendría lugar la publicación de otro de sus proyectos editoriales más importantes: *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio*. En este relato el texto de Fontcuberta se une al de otras personalidades importantes, entre los que encontramos filósofos, críticos, artistas o novelistas como Vilém Flusser, Herman Melville, Jean-François Chevrier o Jorge Ribalta, para así construir un discurso crítico a partir de la obra de Fontcuberta, concretamente sobre tres de sus proyectos más celebrados como son *Herbarium*, *Fauna* y *Moby Dick*. Estos textos provienen de diferentes tipos de publicaciones, en su mayoría catálogos de las homónimas exposiciones o de reseñas críticas dispersas, cuya recopilación facilita enormemente su difusión.

La elección de estos tres proyectos, explica Fontcuberta, responde a los múltiples puntos de unión entre los mismos como parodias a «la retórica de la ciencia y de la institución museística» que «comparten la aventura de la morfogénesis, explorando lo fantástico, lo monstruoso y lo grotesco» (Fontcuberta, 1998 : 24). Sobre estos proyectos añade un buen ejemplo de autocritica, declarando:

«Son ejercicios de *assemblage* puestos al servicio del concepto y de la reflexión crítica, pero en los que no falta la noción de juego ni las tintas cargadas de ironía y humor. En ese sentido asumen la herencia provocadora de las vanguardias históricas, los *ready-mades* de Duchamp y Man Ray y los *cadavre-exquis* de los surrealistas. [...] Este reciclaje del pasado y de sus ismos, hecho a base de citas y de guiños, se nutre finalmente de cuestiones semióticas sobre el tema de la representación, la verosimilitud y la persuasión, y con la problematización de las nociones de documento y de vestigio» (Fontcuberta, 1998 : 24).

Estos últimos trabajos en la década de los noventa demuestran cómo los escritos de Joan Fontcuberta han ido ganando profundidad teórica y consistencia, pero que también, al igual que su obra artística, se han convertido en proyectos de mayor sofisticación. Un proceso que, como veremos a continuación, continúa progresivamente en su trabajo ya en el siglo XXI.

El cambio de siglo finaliza lo que podría definirse como un proceso de europeización de la fotografía en Cataluña y España. Este proceso, que comenzara en los últimos años de la dictadura años y que tenía como resultado la conquista del nivel internacional, supuso el triunfo de la lucha por acabar con la sensación de retroceso que se sentía en España al admirar la libertad y alegría con la que se vivía en los países vecinos.

Esta cuestión, según explica el crítico de fotografía Alejandro Castellote, responde a un cierto “complejo de inferioridad” que hace que los autores en España renuncien a la reivindicación de un carácter propio en pos de identificarse con una actitud europea:

«La principal reivindicación que se hace visible en el último tercio del siglo XX es la voluntad de pertenecer a Europa, y por extensión al colectivo de naciones desarrolladas. No se trataba tanto de subrayar quiénes éramos sino de saber quiénes queríamos ser. España, tras los cuarenta años de dictadura, se había convertido en una especie de identidad vergonzante para las nuevas generaciones» (Castellote, 2008 : 236).

Así, la fotografía en Cataluña pasará a compartir temáticas y procedimientos con a fotografía de las principales potencias europeas, así como también se comparten los debates teóricos más reseñables. Entre los debates destaca en este momento el que ocupa la conceptualización de la “posfotografía”, término relacionado estrechamente con el cambio que se ha vivido en la población mundial a partir del desarrollo de las nuevas tecnologías y del mundo digital. Este debate actual se ha convertido en punto central de las preocupaciones teóricas de Joan Fontcuberta y ha protagonizado su actividad editorial en los últimos años.

De esta manera, la “posfotografía” entra en juego con la llegada del siglo XXI, momento en que el desarrollo fulgurante de las nuevas tecnologías y la importancia básica que estas confieren a la imagen, llevan a denominar esta época, efectivamente, como la “era de la imagen”. El término “posfotografía” hace referencia, concretamente, al avance que supone la irrupción del soporte digital, ya que la reformulación completa del medio que esta conlleva nos impiden tratarlo como una simple evolución de la fotografía.

Para Fontcuberta, esta nueva fotografía muestra rasgos de continuidad y de interrupción con respecto a la tradición anterior; reconoce la capacidad de hablar de la fotografía digital en términos de adaptación o “darwinismo tecnológico” en cuanto a que esta mantiene ciertos valores «de registro, de verdad, de memoria, de archivo, de identidad, de fragmentación» (Fontcuberta, 2010 : 12), pero al mismo tiempo, asegura, podemos detectar un cambio más que significativo en cuanto al pensamiento que la acompaña:

«La fotografía argéntica aporta la imagen de la sociedad industrial y funciona con los mismos protocolos que el resto de la producción que tenía lugar en su seno. La materialidad de la fotografía argéntica atañe al universo de la química, al desarrollo del acero y del ferrocarril, al maquinismo y a la expansión colonial incentivada por la economía capitalista. En cambio, la fotografía digital es consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía, los capitales opacos y las transacciones telemáticas invisibles. Tiene como material el lenguaje, los códigos y los algoritmos; comparte la sustancia del texto o del sonido y puede existir en sus mismas redes de difusión. Responde a un mundo acelerado, a la supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y globalidad» (Fontcuberta, 2010 : 12).

En el ambiente favorable de la “era de la imagen” la fotografía ha llevado a cabo la culminación de su escalada al olimpo de las Bellas Artes, hecho que demuestra la conquista del museo a partir del ingreso de producciones fotográficas en las colecciones públicas de centros como el MNAC. Aunque, esta conquista también ha dado lugar a nuevos debates que ponen en duda si esta consolidación de la fotografía como medio artístico es tan real como puede parecer.

Una de las cuestiones que más llaman la atención en este sentido es la aparición del debate entre fotógrafos y artistas: a pesar de que la práctica fotográfica está presente en un enorme número de artistas contemporáneos, son pocos de estos los que se sienten cómodos con la denominación de fotógrafos, como si este término en sí indicara una posición de inferioridad con respecto al artista más allá de la sencilla concreción del método que normalmente usan para llevar a cabo su producción artística.

Rosa Olivares achaca esta problemática a los fotógrafos que continúan desarrollando una carrera profesional paralela a la artística:

«A los que más les ha costado esta nueva situación ha sido a los propios fotógrafos, que por una parte quieren participar del mundo del arte, pero por otra quieren conservar su territorio profesional [...]. Tal vez esto pueda justificar que en las nuevas generaciones que han colocado la fotografía en igualdad de condiciones con otros lenguajes plásticos, no haya fotógrafos profesionales» (Olivares, 2006 : 11).

Por su parte, Joan Fontcuberta defiende una vez más la posición de la fotografía en el mundo del arte, afirmando:

«Para mi esta controversia [existente entre las discrepancias de los términos artista y fotógrafo] está mal enfocada porque los conceptos de arte y fotografía no son antagónicos sino que pertenecen a esferas diferentes. La fotografía implica medios; el arte implica propósitos [...]. Yo no tengo ningún problema ni ningún complejo en reconocermelo como fotógrafo, porque ciertamente manejo un dispositivo fotográfico y porque para mí el fotógrafo es un artista» (Fontcuberta, 2001b : 85-86).

A pesar de todo, se puede decir que el triunfo de la fotografía contemporánea es un hecho. El proceso de autonomía de la imagen fotográfica, que surge de la crítica al realismo fotográfico y las corrientes antidocumentalistas, se ha consolidado finalmente gracias a los autores actuales, herederos de este legado antirrealista de los años setenta y ochenta del que Joan Fontcuberta fue transmisor y estandarte.

Así, se ha conseguido la desconfianza generalizada en la veracidad de la imagen que enlaza con la idea de que la fotografía puede no ser documento sino una creación de su autor, algo que podemos detectar en autores posteriores, seguidores de la doctrina de Fontcuberta como Jorge Ribalta, quien afirma:

«La fotografía constituye una realidad propia, autónoma, en la cual las consideraciones acerca del realismo no parecen pertinentes. El dispositivo fotográfico aparece así como un puro mecanismo de generar imágenes, en las que el valor descriptivo permanece ambiguo, accidental» (Ribalta, 1998 : 8).

A este proceso de descrédito del realismo fotográfico ha contribuido increíblemente el desarrollo y la democratización de las nuevas tecnologías. El avance tecnológico, que ha puesto al servicio de cualquier usuario las herramientas para llevar a cabo manipulaciones fotográficas, ha impulsado la desconfianza del gran público en las imágenes, o al menos así lo mantiene Joan Fontcuberta, quien afirma:

«Algunos discursos críticos, tímidos pero crecientes, han intentado prevenirnos de la fatalidad que subyace en el corazón del dispositivo fotográfico, y en algunos casos han obtenido un cierto eco. Pero no ha sido hasta el advenimiento de las tecnologías digitales cuando no sólo los especialistas, sino también los profanos, el gran público en definitiva, han descubierto la inevitable manipulación que opera en el proceso de toda imagen fotográfica» (Fontcuberta, 2010 : 10).

Además de sus reflexiones acerca de esta nueva concepción digital de la fotografía, las investigaciones en materia histórica de Joan Fontcuberta no cesan en el nuevo siglo. Ya en el año 2000 vemos cómo participa en un extenso estudio en el catálogo de la exposición *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, muestra presentada en el Museu d'Art Nacional de Catalunya (MNAC) que se centra en

la producción fotográfica en Cataluña desde los orígenes del medio hasta los últimos años del siglo XX. Para la ocasión, Fontcuberta escribirá «La fotografía catalana de 1900 a 1940: el camino hacia la modernidad», texto en el que retoma parte de las investigaciones que ya había iniciado para *Idas y Caos*.

En este mismo año 2000 volverá a publicar en la revista *Photovision*, en este caso el artículo «Haigas y Meigas. Fotografía de identidad, identidad de la fotografía», en el que reflexiona una vez más sobre los defectos que encierra la historia de la fotografía oficial desarrollada hasta el momento: «La metodología de los historiadores más populares deja bastante que desear porque, alejada de modelos científicos, se ha venido acomodando a situaciones particulares» (Fontcuberta, 2000a : 80).

En este caso, su crítica parte del relato de diferentes casos de autores ignorados por el discurso oficial por su falta de adscripción a tendencias o centros de poder. Comienza así explicando el caso de Charles Jones (Inglaterra, 1866 – 1959), fotógrafo y jardinero que habría sido el precursor de grandes fotógrafos de la modernidad como Blossfeldt y Weston, pero desconocido durante largo tiempo, para pasar a comentar el caso de Virxilio Viéitez (Forcarei 1930 – 2008), retratista gallego activo en la época de posguerra y recuperado ahora tras años de olvido.

El autor destaca cómo la obra de este fotógrafo del ámbito rural gallego de posguerra ha cambiado de significado con el paso del tiempo: «En sus principios, la fotografía de Viéitez pertenecía al orden del archivo y exhibía el valor demostrativo del índice. Ahora esa misma fotografía entra en la categoría del arte y ha adquirido un valor eminentemente simbólico» (Fontcuberta, 2000a : 87).

Poco después, en 2001, Fontcuberta estará encargado de escribir un profundo artículo para la enciclopedia *Summa Artis*, en el volumen que esta dedica por completo a la fotografía; una señal más del triunfo del medio fotográfico en este momento. En este caso Fontcuberta se encargará del apartado «De la posguerra al siglo XXI», relato en el que autor cambiará significativamente su tono particular, ameno y crítico, para adaptarse al carácter neutral y aséptico típico de un proyecto enciclopédico.

También en el 2001 se publicará una extensa conversación entre Joan Fontcuberta y Cristina Zelich, en *Conversaciones con fotógrafos*, y el artículo «Fotografía española en el siglo XX», que Fontcuberta escribirá para *Claves de la*

España del siglo XX / Estudios, en el que realiza un breve recorrido por la historia del siglo también en un tono más aséptico al acostumbrado, acorde con el carácter académico de la publicación.

Además, en el año 2002 trabaja como editor del proyecto titulado *Fotografía. Crisis de historia*, en el que el texto introductorio de Fontcuberta quedaría acompañado por las reflexiones de especialistas sobre la historia de la fotografía como Ian Jeffrey, Bernardo Riego, Daniel Girardin, Joan Naranjo o Andrea Kunard. Este trabajo pretende motivar un nuevo debate sobre la historia de la fotografía en el marco del siglo XXI, especialmente atento a la transformación que la fotografía sufre en este momento por la irrupción de las nuevas tecnologías. Irrupción que motiva una crisis de identidad en la fotografía empujándola al mismo tiempo a una actualización de los criterios y cánones que marcan su historia:

«El vertiginoso cambio tecnológico al que asistimos, así como el contexto político y económico que lo propician, ha trastocado la génesis y la naturaleza de la imagen fotográfica hasta un grado tal que se legitiman todas las incertidumbres sobre su estatus actual. [...] Todo el fundamento ético y estético ha sido subvertido» (Fontcuberta, 2002 : 9-10).

En la citada introducción, Fontcuberta explica cómo desde las últimas décadas del siglo XX han ido apareciendo progresivamente autores que han puesto en duda los discursos de la historia de la fotografía, que se habrían creado en función al impacto de cuestiones relativas a su propio momento de aparición:

«De una forma cíclica, los expertos han cuestionado el conocimiento y la interpretación del pasado y, a menudo, esas fases críticas se han correspondido con problemáticas particulares, perfectamente legítimas pero que quedaban inscritas sólo como mensajes subliminales paralelos al discurso oficial, como si el debate historiográfico instrumentalizara de hecho unos intereses no confesados» (Fontcuberta, 2002 : 7).

La atención a los diferentes marcos culturales o ideológicos que pueden impactar en el desarrollo de la historia de la fotografía lleva a Fontcuberta a recapitular sobre diferentes ejemplos en los que esta cuestión pueda hacerse evidente. Así, destaca el trabajo de Carl Chiarenza, quien desde una conferencia en el Art Institute of Chicago en 1979 declaró rechazar la existencia de una historia particular de la fotografía en favor de una historia que fuera común para todas las imágenes sin importar su naturaleza. Según Fontcuberta «esos postulados entran en una lógica que nadie refutaría, pero una lectura atenta de las circunstancias revelaría el debate entre arte y fotografía que precedió a la irrupción del posmodernismo» (Fontcuberta, 2002 : 9), y continúa: «Newhall escribió una historia que convenía a los coleccionistas y conservadores de museos de arte

moderno, y Chiarenza empezaba a preparar el terreno a los del arte contemporáneo» (Fontcuberta, 2002 : 9).

En consecuencia a estas cuestiones, el propio Fontcuberta elabora un esquema compuesto por ocho ideas principales sobre el que los diferentes especialistas reflexionan a continuación. Dicho esquema se compone de los siguientes puntos básicos:

1. Cuestionamiento de la existencia de una verdadera historia de la fotografía en favor de una arqueología en la que los datos se acumulan sin estructura e interpretación.
2. Análisis del modelo historiográfico de Beaumont Newhall, considerado el de mayor influencia en la historia de la fotografía, poniendo especial atención en identificar sus deficiencias.
3. Enumeración de los filtros, de naturaleza cultural, política, social, etc., que han afectado a la construcción de una cierta historia de la fotografía oficial.
4. Revisión de la pertinencia del tratamiento de la historia de la fotografía en su modelo autónomo o, por el contrario, en los modelos que facilitan su relación con diversas disciplinas como la antropología, el arte, el periodismo, etc.
5. Interrogación sobre la pertinencia de un modelo heredado de la historia del arte, basada en la importancia del concepto de autoría, que niega el acceso a la historia de la fotografía a producciones anónimas u otras de diversas finalidades (científica, policial, etc.).
6. Deliberación a razón del debate entre la historia social de la fotografía, en la que se impondrían criterios sobre su función, y una historia estética, en la que predomina su forma.
7. Reflexión sobre la efectividad de la globalización en la historia de la fotografía en tanto que pueden localizarse desniveles en la presencia de focos geográficos de poder muy superiores al de producciones de territorios periféricos.
8. Búsqueda de un nuevo enfoque para la historia de la fotografía considerando especialmente las declaraciones de Walter Benjamin sobre la necesidad de reformular la historia y la fotografía conjuntamente.

Estos esquemas, y el libro completo por consiguiente, demuestran cómo Joan Fontcuberta mantiene la reflexión sobre la fotografía acorde a las temáticas principales que preocupan a los teóricos actuales en un momento en que el arte contemporáneo globalizado dirige sus preocupaciones al campo de la historia y la memoria como fuente principal de creación teórica y plástica.

Un año más tarde, en 2003, se publicaría *Estética fotográfica: una selección de textos* en el que Joan Fontcuberta incluye un interesante aunque sintético recorrido por la historia de la fotografía a partir de las corrientes estéticas principales y la bibliografía al respecto. Participa, además, como editor seleccionando los textos de varios de los autores más reconocibles en cuestiones de teoría fotográfica en el primer siglo de existencia de este medio. Así, la selección va desde el primer libro fotográfico, *The pencil of nature* de Henry Fox Talbot, hasta las consideraciones sobre el medio fotográfico del pensador Otto Steinert, pasando por autores de diversa índole como el fotógrafo Paul Strand, el artista Salvador Dalí, o el pensador Alfredo Boulton.

Fontcuberta explica en el texto introductorio cómo la motivación de esta recopilación responde al interés por facilitar una base teórica a partir de “clásicos” de la historia de la fotografía en un contexto en que la normalización académica y el auge del medio en general lo hace especialmente oportuno (Fontcuberta, 2003 : 7). En el texto de este prólogo explica, además, cómo la fotografía de los años ochenta del siglo XX se encontraba en la transición que la vería pasar desde su propia modernidad, en la que luchaba por su independencia, hasta la posmodernidad, en que, como en la actualidad, la fotografía participa plenamente de la hibridación que domina la escena del arte contemporáneo (Fontcuberta, 2003 : 7).

Fontcuberta explica aquí que el debate ontológico alrededor de la fotografía ha partido de la ausencia de una base teórica suficiente. Así explica cómo en el tiempo en que la fotografía permanecía en su etapa modernista sólo se concebían dos teorías: el modelo de la fotografía como huella y el modelo de la fotografía como muerte. La idea de la fotografía como huella o como índice parte del propio hecho físico que permite la existencia de la imagen fotográfica a partir del impacto de la luz sobre una superficie fotosensible. Esta acepción estaría íntimamente relacionada con la mentalidad del siglo XIX y con cuestiones de archivo y de memoria. Por otra parte, la fotografía como

muerte haría referencia a la relación del medio con el tiempo, cuestión que Fontcuberta explica de la siguiente manera:

«El disparo fotográfico, en efecto, detiene el tiempo, preserva un instante irreplicable de la vida, un momento pasado al que ya no podemos regresar. Con Barthes podemos decir que la fotografía tiene fundamentalmente un tono elegíaco. No es extraño que esta línea teórica haya derivado hacia derroteros con más cualidad poética que profundidad filosófica» (Fontcuberta, 2003 : 9).

A pesar de estas dos corrientes predominantes, el autor destaca cómo, a principios del siglo XXI, siguen quedando demasiadas cuestiones sin respuesta sobre los problemas que presenta la fotografía, cuestiones que ahora intentan ser contestadas a partir de una serie de trabajos en los que la fotografía es estudiada desde un mayor número de puntos de vista, en los que entran en juego temáticas de género, así como también el psicoanálisis o el marxismo entre otras (Fontcuberta, 2003 : 9).

En definitiva, esta selección de textos facilita una puesta a punto con la que enfrentarnos a las cuestiones pendientes en materia de teoría fotográfica en un momento en que el advenimiento de la tecnología digital amenaza con transformar significativamente el paradigma del medio fotográfico de principios del siglo XXI.

Su labor ensayística continuará en 2004, año en que participa en el catálogo de la exposición *Joan Colom. Fotografías de Barcelona 1958-1964*, con el artículo «Izas, rabizas y colipoterras: en álbum furtivo», en el que analiza la trayectoria de este autor y las condiciones de la época en la que esta se desarrolló.

El relato, que se centra en el fotolibro *Izas, rabias y colipoterras*, le sirve además para reflexionar sobre el fotolibro; un género que ha acompañado a la fotografía prácticamente desde su aparición, pero que no ha sido correctamente valorado hasta la actualidad, momento en que protagoniza gran parte de la actividad fotográfica contemporánea. Así, vemos cómo las afirmaciones de Fontcuberta traducen la dignidad que confiere a este soporte, al que entiende como una obra de arte en sí mismo: «Los libros han constituido en la historia de la fotografía no sólo un soporte de difusión sino también un territorio de creación, de forma que las imágenes componen una sola de las muchas piezas en juego» (Fontcuberta, 2004a : 46).

También en el año 2004 aparecería, como colaboración con la Fundación Foto Colectania, el texto «La fotografía como causa», incluido en el catálogo de la exposición *Vidas Privadas*. En el texto relata la historia de los años ochenta desde una perspectiva intimista, plena de referencias y anécdotas personales, en las que se

enumeran los acontecimientos que habrían puesto en funcionamiento la estructura para el desarrollo de la fotografía que se consolidaría más tarde.

Seguidamente, en el año 2008 volverá a abanderar una nueva iniciativa fotográfica participando en la fundación de *SCAN Manifestació Fotogràfica a Catalunya*, un festival que en su primera convocatoria contendría la realización de las *II Jornades Catalanes de la Fotografia* así como diferentes exposiciones, conferencias y talleres. Producto de este encuentro sería la posterior publicación de *La ubiqüitat de la imatge*, libro que contiene las reflexiones de Christian Caujolle, Joan Fontcuberta y Radu Stern a partir del papel de la imagen en el mundo contemporáneo.

También en 2008 verá la luz un importante proyecto editorial que recopila gran parte de los escritos de Joan Fontcuberta relacionados con la historia de la fotografía. El libro, *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*, fue editado por Jorge Ribalta, quien además escribió un texto introductorio para la ocasión centrado en el reconocimiento de la figura de Joan Fontcuberta como teórico e historiador.

Esta edición contiene un amplio abanico de textos, donde se mezclan cronologías, temáticas y tonos discursivos. Los artículos, muchos de ellos dedicados a rescatar la memoria de fotógrafos y acontecimientos relevantes, aumentan su valor histórico con la inclusión de datos sobre el contexto político y cultural del momento, mostrando así su interés por dar lugar a una reflexión crítica, e incluso reivindicativa, más allá de la sencilla constatación de datos y la difusión.

En 2009 su producción estrenaría un nuevo soporte a partir de la presentación de su primer documental. El documento titulado *Era rusa y se llamaba Laika* es una proyección de sus proyectos plásticos al terreno audiovisual. Así, este documental muestra grandes similitudes con proyectos como *Sputnik* o *Deconstruyendo Osama* en los que se presenta una trama ficticia que pretende desvelar una verdad oculta, en este caso la verdad oculta alrededor de Laika, la primera perra cosmonauta.

El recorrido de los textos de Fontcuberta en el siglo XXI llega a su final. En los últimos años tiene lugar una obra básica en su producción teórica: *La Cámara de Pandora: la fotogràfi@ después de la fotografía*, publicada por la editorial Gustavo Gili en 2010. Este ejemplar, como el mismo autor expone en la introducción, es una especie de continuación del trabajo presentado en *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. En

este caso, el libro se centra en el análisis de lo que la fotografía digital ha supuesto en la transformación o creación de una nueva ontología de la imagen que va mucho más allá de unas meras cuestiones técnicas. Entre las ideas más interesantes que aporta, como novedad respecto de *El beso de Judas*, es el hecho de que la nueva fotografía contribuye significativamente al descrédito del realismo fotográfico.

Sobre este libro, que ha sido galardonado con el Premio Nacional Ensayo 2011, comenta Marta Negre i Busó:

«L'escriptor no es limita a realitzar una anàlisi, sinó que vol enfrontar-nos amb les seves preocupacions i el seu procés de producció. Els articles se centren en les problemàtiques que planteja el pas de la fotografia analògica a la digital. Per tractar aquest aspecte utilitza anècdotes, vivències autobiogràfiques, comentaris de diferents artistes o reflexions sobre la seva obra que li serveixen per exemplificar millor cadascuna de les seves observacions. És a dir, una amalgama de punts de vista que configuren el marc teòric i conceptual d'un creador, tot plegat des d'una clara implicació social, amb excel·lents dosis d'humor i gran talent literari» (Negre i Busó, 2010 : 196).

La misma autora propone una clasificación en cuatro apartados para los dieciséis artículos que contiene el ejemplar: “fotografía-verdad y ficción”, basados en la finalidad de cuestionar la capacidad objetiva de la imagen; “fotografía-texto”, en los que se centra en desenmascarar las estrategias que se ocultan bajo el lenguaje de los medios de comunicación y que responden a cuestiones de carácter ético y político; “fotografía-memoria, rostro e identidad”, en los que reflexiona sobre cómo la fotografía se relaciona con el tiempo y la identidad y cómo estas relaciones han cambiado con el paso a la era digital; “fotografía-índice”, en que el autor destaca cómo la fotografía digital acaba con la necesidad de mantener un referente físico con el mundo real, un cambio fundamental debido a la composición por píxeles, unidades manipulables que acercan este medio mucho más a la tradición pictórica que a la fotográfica anterior (Negre i Busó, 2010 : 197-198). En definitiva, estos cuatro apartados resumen a la perfección las preocupaciones principales en las teorías de Joan Fontcuberta antes y después de la llegada de la fotografía digital.

Estas reflexiones sobre las nuevas tecnologías y las redes sociales alcanzan un punto álgido en el proyecto de 2011 *A través del mirall*, que tomará forma en la exposición presentada en ACVic, y que más tarde itineraria por diversas poblaciones catalanas como Vilafranca del Penedès, Mollet del Vallès, Mataró o Terrassa. El catálogo de esta exposición contiene el texto de Fontcuberta titulado «L'era del mirall» en el que el autor explica:

«L'era del mirall ve determinada per Internet i la massificació d'imatges que hi circulen. Internet construeix un mirall universal que bifurca els camins de la nostra experiència: podem decidir existir i desplegar la nostra activitat en el món tangible o fer-ho en el món virtual. La pantalla esdevé llavors el portal que permet el trànsit d'un costat a l'altre sense haver de perseguir –com li passava a Alicia– cap conill blanc. Però es tracta d'una membrana tan permeable que està resultant impossible evitar vertiginoses contaminacions bidireccionals, i aviat tots dos costats contindran un aliatge significativament homogeni» (Fontcuberta, 2011 : 33).

Como último caso destacado en la producción ensayística de Joan Fontcuberta podemos destacar la publicación en 2011 del breve texto *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística* en el que reflexiona sobre el poder provocador de las imágenes y las estrategias que usan los medios de comunicación en su uso de la fotografía. Para llevar a cabo este análisis Fontcuberta se centra en la explicación de dos casos del ámbito español que, según explica él mismo, podrían haber recibido mayor atención si no fuera por las condiciones inherentes al propio territorio: «Si la fotografía española no se hallase tan casposamente relegada a los márgenes de la historia hubiese podido contribuir con sus propias perlas a esa crónica de la infamia fotográfica» (Fontcuberta, 2011 : 10).

El primer caso gira entorno a la obra del fotoperiodista Javier Bauluz, fuertemente criticado por los medios a partir de un grupo liderado por el periodista Arcadi Espada. El caso le sirve para recordarnos una vez más que la fotografía es siempre el resultado de la acción de su autor y que por tanto no puede ser imparcial.

El segundo caso versa sobre las consecuencias del intento de exposición de una obra del artista Clemente Bernad y cómo esta reabrió un debate que puede interpretarse a partir de la diatriba entre la fotografía como constatación, como registro de un acontecimiento, o la fotografía como discurso, con el que su autor toma parte.

Estas polémicas, pues, sirven al autor para reflexionar una vez más sobre el significado y el poder de la imagen, sobre los usos de la fotografía en los medios de comunicación y sobre el estado actual de cierto sector de la cultura del Estado español. Así, vemos cómo su discurso teórico, en el que se mezclan valores éticos e ideológicos, alcanza un tono más sobrio sin perder la accesibilidad que le ha caracterizado desde el principio.

Este texto cierra el recorrido por el análisis de la trayectoria profesional de Joan Fontcuberta como teórico e historiador y demuestra cómo, más allá de la fotografía, su trabajo supone una aportación básica para el estudio de la imagen.

EPÍLOGO

Llegados a este punto final de nuestro trabajo creemos estar en posición de afirmar que la trayectoria profesional de Joan Fontcuberta, y en especial la labor ensayística a la que aquí hemos ofrecido especial atención, ha sido clave en el proceso que ha llevado a la normalización de la actividad fotográfica en Cataluña.

Si recapitulamos los puntos más importantes en el recorrido que ahora acabamos por concluir veremos que su aparición y posterior desarrollo ha sido clave para la introducción de las corrientes críticas con el realismo fotográfico. Así Fontcuberta se une a representantes internacionales como Roland Barthes o su coetáneo Allan Sekula, situando la actividad teórica fotográfica en Cataluña al nivel de la internacional.

Así mismo, hemos podido ver cómo ha desarrollado un papel fundamental en la creación de una estructura legitimadora para el medio fotográfico. Lucha que ha marcado sus escritos, sobre todo en la primera etapa, pero que también le ha llevado a secundar iniciativas como las revistas *Nueva Lente* y *Photovision*, o acontecimientos como los festivales *Primavera Fotogràfica de Barcelona* y *SCAN Manifestació Fotogràfica a Catalunya*. Esta lucha le ha llevado a ser reconocido como una de las voces más destacadas de su generación, una generación que reivindicaba el valor de la autoría y un espacio propio para la fotografía lejos del ámbito profesional, relacionado con el reportaje y el mundo de la publicidad, al que hasta entonces se había sometido la fotografía.

Por otra parte, podemos también destacar cómo en los últimos años se ha mantenido a la cabeza del debate que ha desatado la irrupción de toda una nueva manera de comunicación a partir del uso de la imagen digital. Esta cuestión ha estado en el seno de su actividad, especialmente desde finales de los años 90, y ha sido una problemática que ha llevado tanto en el terreno ensayístico, como es ejemplo claramente *La cámara de Pandora*, como en su labor comisarial y plástica a través de ejercicios como *A través del espejo* o *Frontal Nude*.

Esta actividad nos permite además destacar la enorme coherencia entre la labor ensayística y artística de Joan Fontcuberta, que desde el principio de su trayectoria profesional ha buscado evidenciar la parcialidad del discurso de la imagen, cuestión que

la eclosión del medio digital ha permitido llevar a un nuevo estadio en el que tanto su obra artística como su obra ensayística se han enriquecido.

Así mismo, hemos podido apreciar cómo se ha mostrado sensible con cuestiones del arte contemporáneo que exceden el mundo de la fotografía en concreto. Nos referimos, particularmente, al debate sobre la globalización del que tanto se ha hablado en las últimas décadas. En el contexto globalizado del arte contemporáneo Joan Fontcuberta ha reivindicado siempre el trabajo de autores periféricos en contra de la hegemonía de los centros de poder artísticos, centrandó concretamente sus denuncias en el menosprecio por parte del norte de Europa hacia las producciones de los países mediterráneos. Muestra de ello son sus múltiples referencias en artículos como «*Photography in the South*» o su estudio de la obra de Virxilio Viéitez.

En esta misma línea, también podemos afirmar que Fontcuberta ha realizado un trabajo básico en el ámbito de la historiografía de la fotografía en Cataluña. No sólo ha reivindicado el valor y la necesidad del conocimiento de esta historia en sus escritos, como demuestra especialmente la recopilación de sus trabajos como historiador en el proyecto *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*, sino que además ha convertido este conocimiento en motor de sus trabajos plásticos, como lo demuestran proyectos como *Herbarium*. Esta reflexión constante sobre la historia, revisándola y adaptándola como contenido de una nueva producción es actualmente una de las tendencias principales en la producción de artistas y pensadores contemporáneos como, por ejemplo, Jean Baudrillard (Reims, 1929 - París, 2007), Marc Augé (Poitiers, 1935), Doris Salcedo (Bogotá, 1958), o Pedro G. Romero (Huelva, 1964), salvando las distancias entre los diferentes proyectos.

Además, Fontcuberta también se ha adelantado en su estudio de la historia a lo que ahora es la tendencia más extendida: la interrelación entre varias disciplinas. Podemos afirmar, pues, que Joan Fontcuberta ha promocionado el estudio de la fotografía dentro de un tejido en el que se interrelaciona con otras disciplinas como la semiótica, la sociología o los *mass media*, junto con toda otra serie de cuestiones de carácter político, económico y social del lugar y el momento en el que cada uno de sus estudios se ubican.

Por todo esto, y a pesar de su carácter conceptual, denso y metacrítico, la obra de Joan Fontcuberta sigue resultando accesible, teniendo la capacidad de aunar una cierta popularidad con una calidad excepcional en sus planteamientos. Esto le permite una gran difusión de sus reflexiones, que son planteadas de un modo lúdico y comprensible por todo el mundo.

Finalmente, este recorrido nos permite afirmar que Joan Fontcuberta es un autor fundamental en la historia de la fotografía en Cataluña así como también un personaje básico para entender cómo la actividad fotográfica se ha desarrollado en este territorio durante los últimos cuarenta años y cómo ha llegado a ser lo que es hoy en día. Por todo esto nos sentimos legitimados para concluir que Joan Fontcuberta, artista y escritor, es una de las piedras angulares de la fotografía contemporánea en Cataluña.

ANEXO 1: OBRA ARTÍSTICA

Herbarium, 1984

Parodia de la ciencia moderna a partir de una serie de plantas creadas por el propio artista.



Herbarium: Cala rasca, 1983

Frottogramas, 1987

Imágenes en las que el negativo muestra la cualidad táctil del objeto captado.



Frottogramas: Leuscostele Rivierei, 1987

Fauna, 1989

Serie de animales fantásticos presentados como nuevos descubrimientos con una base documental también falsa.



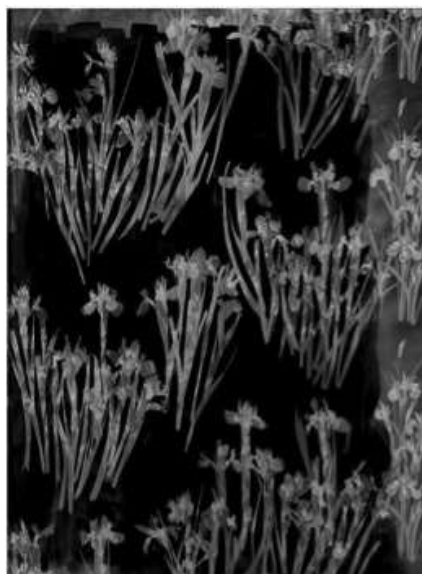
Fauna: Solenoglypha Polipodida, 1986.

Madonna inn Majestic, 1992

Instalación presentada en la Galería Àngels de la Mota en la que juega con la idea del hotel como simulacro.

Palimpsests, 1993

Reimpresión sobre papel reutilizado a partir de la técnica del fotograma.



Palimpsests: Metropolitan Iris II, 1992

Doble Cos, 1992-1993

Continuación del trabajo con fotogramas sobre papeles reutilizados de la serie *Palimpsestos* a partir, ahora, del cuerpo humano.



Doble cos: La nascita de Venus, 1993

Caligramas de luz, 1993

Imágenes obtenidas mediante el contacto directo de motivos mojados en solución química fotosensible sobre el soporte fotográfico.



Caligramas de luz, 1993

Constelaciones, 1994

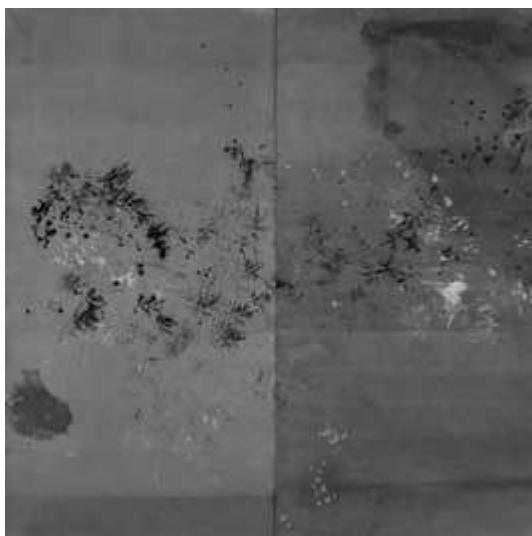
Imágenes que captan restos del parabrisas de un automóvil presentadas como si fuesen visiones del cosmos.



Constelaciones: MN 15: PEGASUS (NGC 7078). AR 21h 30,0 min / D + 12° 10', 1994

Zoografías, 1994

Caligrafía fotográfica a partir de una pelea de gallos en los que los animales enfrentados dejan el rastro de sus movimientos gracias al efecto de revelador y fijador con que tienen mojadas sus patas.



Zoografías, 1994

El artista y la fotografía, 1995

Presentación de una ficticia obra fotográfica atribuida a Picasso, Miró, Dalí y Tàpies.



El artista y la fotografía: Picasso, 1995

Moby Dick, 1995

Instalación en el Tinglado 2 del Port de Tarragona que reflexiona sobre diferentes modelos de representación a partir de la imagen de este enorme animal.

Safari, 1996

Instalación que juega con la credibilidad de las imágenes a partir de fotografías de un museo de zoología que relatan una experiencia ficticia en un safari-park.

Terrain Vague, 1997

Tomas urbanas cuya composición se completa con objetos industriales superpuestos al negativo.



Terrain Vague: Ría de Bilbao, 1997

Sputnik, 1997

Falso documental fotográfico a partir de la revelación de una fallida misión espacial ocultada por el gobierno ruso.



Sputnik: Retrato oficial del astronauta Ivan Istochnikov, 1997

Hemogramas, 1998

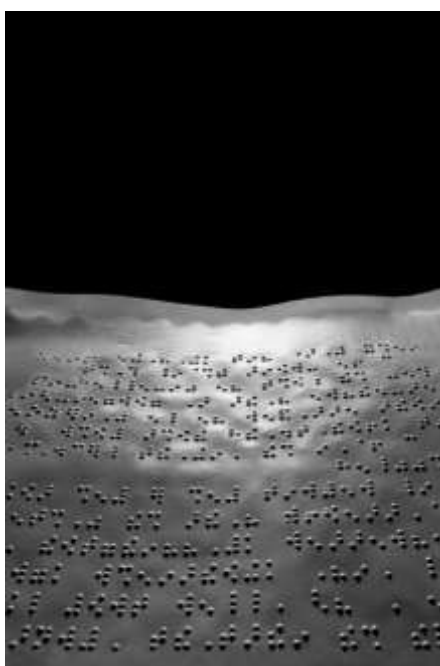
Imágenes fotográficas que parten de muestras de sangre usadas a manera de negativos fotográficos.



Hemograma: S. S-P. 13-11-97, 1997

Semiópolis, 1999

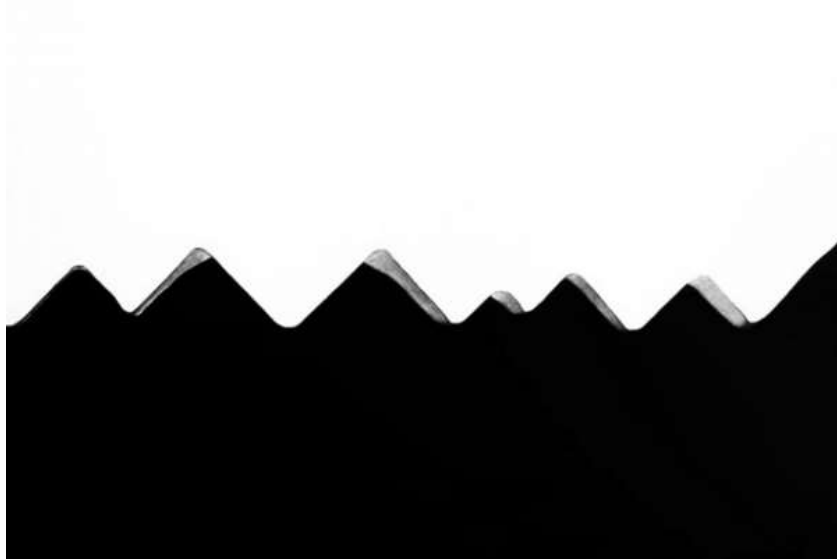
Exploración del lenguaje fotográfico a partir de tomas de textos en braille extraídos de grandes obras de la literatura universal.



Semiópolis: Apocalipsis de San Juan, 1999

Securitas, 1999

Vistas de cadenas montañosas obtenidas a partir de perfiles de llaves que el autor proyecta directamente sobre el papel fotográfico.



Securitas: R. H., 1999

Sirenas 2000

Ficción documental a partir del hallazgo de fósiles de estos seres mitológicos.



Sirenas, 2000

Karelia: Miracles & Co., 2000

Serie de imágenes que ilustran la fábula de un personaje capaz de realizar diferentes milagros.



Miracles & Co.: Milagro de la criofloración, 2000

Pin Zuhang, 2002

Reconstrucción del avión americano destrozado en un accidente en China en 2001. El autor convierte el hecho verídico en un objeto lúdico ofreciendo las piezas e instrucciones para montar y desmontar la maqueta del avión.



Pin Zuhang: Hamamatsu, 2002

La isla de los vascos, 2003

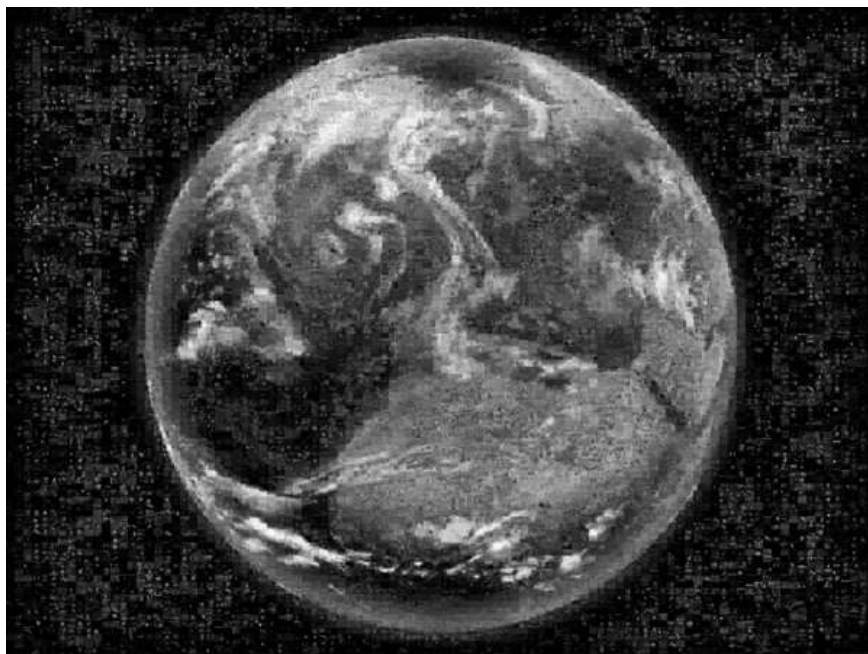
Fábula documental en torno a expediciones del siglo XVI en la que unos pescadores vascos habrían viajado hasta el Québec para capturar ballenas.



La isla de los vascos, 2003

Googlegramas, 2005

Foto-mosaicos a partir de imágenes reutilizadas de internet.



Googlegramas: Mundo II, 2008 (Criterio de búsqueda: cielo, purgatorio e infierno en inglés, francés y castellano)

Orogenesis, 2006

Paisajes ficticios creados a partir de un programa informático y puesto en relación con obras célebres de la historia del arte.



Orogénesis: Dalí (Geopoliticus), 2003

Deconstruyendo Osama, 2007

Montajes fotográficos en los que el mismo Fontcuberta se incluye en el entorno de Osama Bin Laden.



Deconstruyendo Osama, 2007

Blow Up Blow Up, 2009

Ampliaciones de fotogramas de la película *Blow Up* con el que se pierde las referencias del argumento en favor de analizar el propio soporte de la imagen.



Vista de la instalación del fotograma ampliado de la película "Blow up" en la galería Àngels Barcelona, 2009

El Ensanche Subterráneo, 2009

Imágenes que muestran las invisibles arquitecturas subterráneas de las ciudades.



El ensanche subterráneo: Sin título, 2009

Frontal Nude, 2010

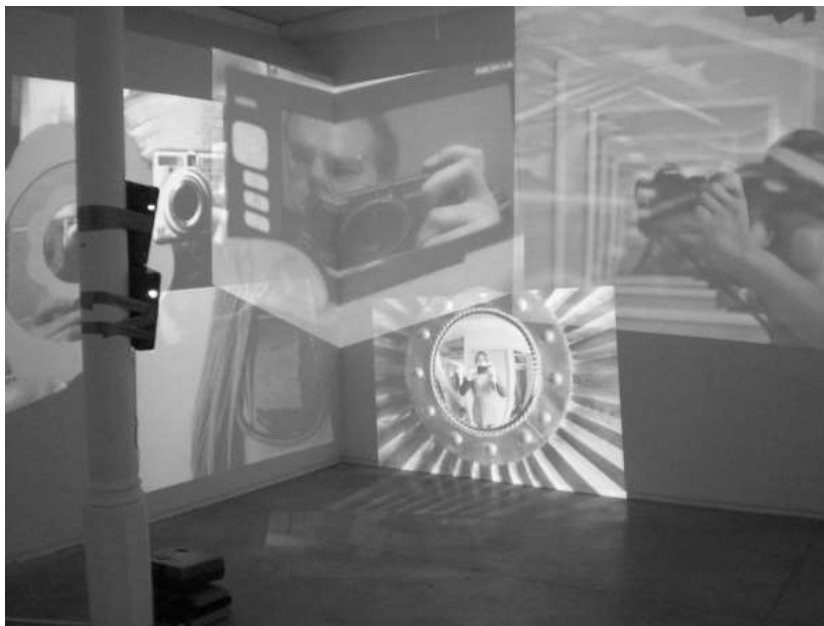
Vistas de playas nudistas captadas a partir del programa Google Earth.



Frontal Nude, 2010

A través del espejo, 2010

Recopilación de imágenes captadas en internet en las que personas anónimas se autoretratan a partir de la imagen que proyectan en una superficie reflectante.



Exposición en la galería Ángels Barcelona, 2010

Deletrix, 2013

Serie de imágenes en que capta los efectos de la censura sobre obras literarias.



Deletrix: Erasmus 3, 2005

Gastropoda, 2013

Imágenes impresas en diferentes estados de descomposición por la acción de la mucosa de caracoles gastropoda.



Gastropoda #XI, 2012

El mundo nace a cada beso, 2014

Mural foto-cerámico instalado en la plaça Isidre Nonell de Barcelona que configura la imagen de un beso a partir de 6.000 imágenes cedidas por usuarios a través de convocatorias públicas.



El autor frente al mural *El mundo nace a cada beso, 2014*

ANEXO 2: PREMIOS Y COLECCIONES PÚBLICAS

Premios

Medall David Octavious Hill por la Fotografisches Akademie GDL de Alemania (1988).

Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lletres de Francia (1994).

UK Year of Photography and Electronic Image Grant Award, otorgado por el Arts Council de Inglaterra (1997).

Premio Nacional de Fotografía de España (1998).

Premio Internacional de Fotografía del Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia (CRAF) de Spilimbergo (2002).

Premio Nacional de Ensayo (2011) (*La cámara de pandora*).

Premi Nacional d'Arts Visuals de la Generalitat de Catalunya (2011).

Premio Internacional de Fotografía Hasselblad (2013).

Colecciones públicas

Alemania:

Folkwang Museum, Essen.

Museum für Kunst and Gewerbe, Hamburgo.

Argentina:

Museo de Bellas Artes, Buenos Aires.

Austria:

Rupertinum Museum, Salzburgo.

Canadá:

Art Gallery of Ontario, Toronto.

National Gallery of Art, Ottawa.

España:

Artinum, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria.

Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, Pamplona.

Fundación Foto Colectania, Barcelona.

Fundación Telefónica, Madrid.

Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia.

Museo de Arte Contemporáneo (MARCO), Vigo.

Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), León.

Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa (MACUF), La Coruña.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid.

Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona.

Museo d'Art de Girona.

Museo Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Barcelona

Photomuseum, Zarauts.

Estados Unidos:

Center for Creative Photography, Tucson.

Fogg Museum, Cambridge.

International Museum of Photography at the George Eastman House, Rochester.

Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Museum of Fine Arts, Houston.

Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York.

Salvador Dali Museum, Saint Petersburg, Florida.

San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.

Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara.

The Art Institute, Chicago.

Francia:

Fonds régional d'art contemporain (FRAC), Alsacia.

Fonds régional d'art contemporain (FRAC), Aquitania.

Fonds régional d'art contemporain (FRAC), Córcega.

Fonds régional d'art contemporain (FRAC), Reims.

Fonds régional d'art contemporain (FRAC), Villeurbanne.

Maison Européenne de la Photographie, París.

Musée Cantini, Marseille.

Musée d'Art Moderne, Saint Etienne.

Musée d'Art Moderne / Centre Georges Pompidou, Paris.

Holanda:

Stedelijk Museum, Amsterdam.

Italia:

Museo di Fotografia Contemporanea Villa Ghirlanda, Milán.

Japón:

Green Museum, Tóquio.

Museo Marugame Hirai, Nagasaki.

Luxemburgo:

Centre National de l'Audiovisuel, Luxemburgo.

Portugal:

Centro Portugues de Fotografia, Oporto.

Fundação Serralves, Oporto.

Suiza:

Musée de l'Elisée, Lausanne.

ANEXO 3: EXPOSICIONES

Exposiciones individuales

2013

Ficcions, Àngels Barcelona, Barcelona.

Orogénesis, Fotografins Hus, Stocolmo.

A través del mirall, Can Palauet, Mataró.

2012

Hydropitheques, Festival Liangzhou Foto 2012.

Orogénesis, Photo Edition Berlin, Berlín.

Deletrix, Nathalie Parienté, París.

A través del Mirall, Espai d'arts Rocaumbert, Granollers, Barcelona.

2011

From here on, Atelier de Mécanique, *Les Rencontres D'Arles*, Arlés.

Fauna, Museo Universitario del Chopo, México.

Frontal Nude i altres paisatges, Galeria Palma Dotze, Vilafranca del Penedès.

A través del espejo, Centro Cultural Puertas de Castilla, Murcia.

A través del espejo, Casa de la Moneda, Bogotá.

2010

A través del mirall, ACVic, Vic.

Nits digitals: Through the looking glass, Vic.

Resiliencia, Galería Mayoral, Barcelona.

A través del espejo, Galerías Xalapa.

De Natura, Musée des BeauxArts, Lille.

Landscapes without memory, Foam Fotografiemuseum, Amsterdam.

Miracles et Sputnik, La Chartreuse de Villeneuve lez Avignon Manifesto festival d'Image, Toulouse.

Through the looping glass, Àngels Barcelona, Barcelona.

2009

Googlegrams, Galeria Vanguardia, Bilbao.

Santa Inocencia, Museo de Albarracín, Albarracín.

Underground, Exposició Cerdà, CCCB, Barcelona.

Sputnik, Musé d'Art Moderne de Saint Etienne.

Googlegrams, Albury Regional Gallery, New South Wales.

Googlegrams, Pinnacles Gallery, Riverway Arts Centre, Queensland.

Orogenesis, ReissEngelhorn Museen, Mannheim.

Blow Up Blow Up, Rencontres Internationales de la Photographie, Arlés.

Les sirenes, MuséeChateau, Annecy.

Datascapes, Djanogly Gallery, Nottingham.

Datascapes, Usher Gallery, Lincoln.

Blow up, blow up, àngels barcelona, Barcelona.

Datascapes, Djanogly Gallery, Nottingham University, Nottingham.

Googlegrams, Sala delle Carrozze, Chiostrì di San Domenico, Reggio Emilia.

2008

Botànica oculta, Photomuseim, Zarautz.

Deconstruyendo Osama, Fundació La Caixa, Lleida.

Deconstruyendo Osama, Fundació Octubre, Valencia.

Des monstres et des prodiges, Musée-Château, Annecy.

Espejismos, Monasterio de San Benito, Valladolid.

Espejismos, Universidad de Santiago.

Googlegramas, Galerie Braunbehrens, Múnich.

Googlegramas, Instituto Cervantes, Nápoles.

Googlegramas, Instituto Cervantes, Pekín.

Googlegramas, Palacete del Embarcadero, Santander.

Sputnik, Artothèque, Annecy.

Sputnik, Musée Gassendi, Digne.

Tierras de nadie, Centro Cultural Miguel Castillejo, Jaén.

Tierras de nadie, Salas de Exposiciones Museísticas de Cajasur, Córdoba.

2007

Datascapes, Espace Virtuel, Chicoutimi (Canadà).

Datascapes, Galerie VU, Quebec.

Deconstruyendo Osama, Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca.

Googlegramas, Galería Fernando Silió, Santander.

Googlegramas, My Name's Lolita Art, Madrid.

Googlegrames, Galería Visor, Valencia.

Googlegrames, Galeria Xavier Fiol, Palma de Mallorca.

Googlegrammi, Studio Marangoni, Florencia.

Googlegrams, Australian Center of Photography, Sidney.

Landscapes without Memory, University of New Mexico Art Museum, Albuquerque (Nou Mèxic, EUA).

Orogenesis, Bellas Artes Gallery, Santa Fe (Nou Mèxic, EUA).

Perfida Imago, Musée d'Angers.

2006

Datascapes, Artcore Gallery, Toronto.

Datascapes, Galeria Cadaqués Dos, Cadaqués.

Googlegrams, Zabriskie Gallery, Nueva York.

Landscapes without Memory, Aperture Foundation, Nueva York.

L'ull, la càmera i la guitarra, Convent de Sant Salvador, Horta de Sant Joan.

Perfida Imago, Pavillion Vendôme, Aix-en-Provence.

2005

Googlegrammes, Instituto Cervantes, París.

Lugares comunes, Fotomuseo, Bogotá.

Lugares comunes, Galería Bacos, Vigo.

Mazzeri, Centre Culturel de Bastia (Córsega).

Miracles et Cie, Rencontres Internationales de la Photographie, Cloître Saint-Trophime, Arles.

Orogenèse: paysages sans mémoire, Photoforum PasquArt, Bienne (Suïza).

Pin Zhuang, Casa de Cultura Ignacio Aldecoa, Vitoria.

Pin Zhuang, Photoforum Pasquart, Bienne (Suïza).

Sciences - Friction, Musée de l'Hotel-Dieu, Mantes-la-Jolie.

2004

Imaginary Gardens, Centro Cultural Español, México DF.

Imaginary Gardens, Centro Cultural Español, Miami.
Karelia: Miracles & Co, Galería Forum, Tarragona.
Mazzeri, Institut Français, Barcelona.
Orogénesis: Dalí, Galeria Senda, Barcelona.
Orogénesis: Dalí, Galería Vanguardia, Bilbao.
Orogénesis: Dalí, Galeria Xavier Fiol, Palma de Mallorca.
Pin Zhuang, Galerie Synopsis, Lausana.
Pin Zhuang, Zabriskie Gallery, Nueva York.

2003

El ojo, la cámara y la guitarra, Aliança Francesa, Sabadell.
El ojo, la cámara y la guitarra, Museo Picasso, Màlaga. Imaginary Gardens, The Salvador Dalí Museum, San Petersburgo, Florida.
Karelia: Miracles & Co, Etelä-Karjalan Taidemuseo, Lappenranta, (Finlandia).
Karelia: Miracles & Co, Zabriskie Gallery, Nueva York.
La isla de los vascos, Artium, Vitoria.
La isla de los vascos, Untzi Museoa / Museo Naval, San Sebastián.
Mazzeri, Bastion de Saint Lorent, Corcega.
Orogénesis, Galería Spectrum, Saragoza.
Orogénesis, Galería T20, Murcia.
Securitas, Chateau de Salses (Francia).

2002

Constelaciones, Transfoma, Vitoria.
Karelia: Miracles & Co, Fundación Telefónica, Madrid.
Orogénesis, Galeria Rrose Selavy, Barcelona.
Paysages Encryptés, Galerie Nathalie Pariente, París.
Pin Zhuang, Galería Vanguardia, Bilbao.
Pin Zhuang, Galeria Xavier Fiol, Palma de Mallorca.
Scherzi della Natura, Fondazione Italiana per la Fotografia, Turín.
Securitas, Galería Filomena Soares, Lisboa.
Securitas, Sala Caballerizas, Murcia.
Simulis, Forum Culturel, Blanc-Mesnil (Francia).

2001

Contra Natura, Museo de la Universidad de Alicante.

Contra Natura, Palazzo delle Esposizioni, Roma.

Fauna, Dunlop Art Gallery Regina Public Library, Regina (Canadá).

Joan Fontcuberta, La Fábrica, Madrid.

Pin Zhuang, Galeria Senda, Barcelona.

Securitas, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona.

Securitas, Fundación Telefónica, Madrid.

Semiopolis, Yeni Tzami, Museum of Archeology, Salònica.

Sputnik, Bell Gallery, List Art Center, Providence (EUA).

Twilight Zones, Adriana Schmidt Galerie, Stuttgart.

Twilight Zones, Galerie 52, Amberes.

2000

Contravisiones, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

Fauna, Musée du Seminaire, Sherbrooke (Canadá).

Fauna, Presentation House Gallery, Vancouver.

Fauna, TPW Gallery, Toronto.

Le jardin des momies, L'Oeil de Poisson, Quebec.

Semiopolis, Adriana Schmidt Galerie, Colonia.

Sirènes, CAIRN, Digne-les-Bains (Francia).

Sputnik, Galería Tinta Invisible, Barcelona.

Twilight Zones, Galería Cesar, Lisboa.

Twilight Zones, Museu Comarcal Salvador Vilaseca, Reus.

Twilight Zones, Zabriskie Gallery, Nueva York.

1999

Fauna, Galerie Sequence, Chicoutimi (Canadá).

Fauna, Musée Redpath, Montreal.

Hemogrammes, Galerie Occurrence, Montreal.

Herbarium, Musée de l'Elysée, Lausana.

Micromegas, Museo Internacional Arte Electrónico, Conca.

Securitas, Galeria Antoni de Barnola, Barcelona.

Sputnik, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Sputnik, Museum of Fine Arts, Fukui (Japón).

1998

Constellations, Zabriskie Gallery, Nueva York.

Hemogramas, Galería Helga de Alvear, Madrid.

L'artiste et la photographie, Galerie Vox, Montreal.

Sputnik, Edificio Chiado, Coimbra.

Sputnik, Planetario, Pamplona.

Sputnik, Yonago Photo Festival, Yonago (Japón).

Terrain Vague, DeBeyerd, Breda (Holanda).

Terrain Vague, Graves Art Gallery, Sheffield (Gran Bretaña).

The Artist and the Photograph, SAIC Gallery, Chicago.

1997

Constellations, Galerie Adriana Schmidt, Colonia.

El pintor y la fotografía, Centro Insular de Cultura, Las Palmas de Gran Canaria.

L'artista i la fotografia, Galería Visor, Valencia.

L'artiste et la photographie, Centre Jean Savidan, Lannion (Francia).

Sputnik, Fundación Arte y Tecnología, Madrid.

1996

El cor d'Africa, Sala Municipal d'Art, Girona.

L'artista i la fotografia, Galería Forum, Tarragona.

L'artiste et la photographie, Galerie Zabriskie, París.

Palimpsestos, Espacio Caja de Burgos, Burgos.

The Painter and the Photograph, Zabriskie Gallery, Nueva York.

Zoographies, Sala H, Vic.

1995

Esoteerinen Karjala, Keski-Suomen Museo, Jyväskylä (Finlandia).

L'artista e la fotografia, Foro Boario, Módena.

Moby Dick, Tinglado II, Tarragona.

Wundergarten der Natur, Museum Rupertinum, Salzburgo.

1994

Constelaciones, Centro Internacional de Arte, Gijón.

Constel·lacions, Sala El Roser, Lleida. Faune secrète, Espace Peiresc, Toulon.

La forja de Vulcano, Museo de Bellas Artes, Bilbao.

Palimpsests, Bellas Artes Gallery, Santa Fe (EUA).

Palimpsests, Musée de Cahors (França).

1993

Anatomy/Botany, Lothar Albrecht Gallery, Frankfurt.

Constel·lacions, Galeria Antoni Estrany, Barcelona.

Recent Works, Galería Pedro Oliveira, Oporto.

Shadowing Painting, Zabriskie Gallery, París y Nueva York.

1992

Fauna, Parco Gallery, Tokio.

Fauna, The Friends of Photography, San Francisco.

Historia artificial, IVAM, Valencia.

Madonna Inn Majestic, Galeria Àngels de la Mota, Barcelona.

Recent Works, Galería Juana Mordó, Madrid.

1991

Recent Works, Lieberman & Saul Gallery, Nueva York.

Recent Works, Lothar Albrecht Galerie, Frankfurt.

Recent Works, Zabriskie Gallery, París y Nueva York.

1990

El jardí de les delícies, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona.

Fauna, Museet for Fotokunst, Odense (Dinamarca).

Paper Gardens, The Art Institute, Chicago.

Recent Works, Musée Cantini, Marsella.

Recent Works, Zeit Foto Co, Tokio.

1989

Fauna, Museum für Photographie, Braunschweig (Alemania).

Fauna, Museum für Photographie, Braunschweig (Alemania).

Fauna, Perspektief Galerie, Rotterdam.

Frottograms, Galería Juana Mordó, Madrid.

1988

Fauna, Galerie Jütta Robner, Stuttgart.

Fauna, The Museum of Modern Art, Nueva York.

Fauna, The Photographer's Gallery, Londres.

Fauna, Visual Arts Center, MIT, Cambridge.

Frottograms, Zabriskie Gallery, Nueva York.

1987

Fauna, Folkwang Museum, Essen.

Science & Fiction, Centro de Arte Palacio Almudí, Murcia.

Science & Fiction, Galería Roma e Pavia, Oporto.

1986

Animal-trouvé, Museo de Bellas Artes, Bilbao.

Herbarium, Presentation House Gallery, Vancouver.

Herbarium, Zabriskie Gallery, Nueva York.

1985

Herbarium, Galería Redor, Madrid.

Herbarium, Galleria Franz Palludetto, Turín.

Herbarium, Hochschule der Künste, Berlín.

Herbarium, Shadai Gallery, Tokio.

Herbarium, The George Eastman House, Rochester, Nueva York.

1984

Herbarium, Galerie Contretype, Bruselas.

Herbarium, Musei Comunali, Rímini.

Herbarium, Museu d'Art, Sabadell.

Recent Works, Fotoforum, Bremen.

1983

Galerie Junod, Lausana.

Galerie Municipale du Chateau d'Eau, Toulouse.

Galerie Prophoto, Nuremberg.

Galerie Zabriskie, París.

1982

Forum Stadtpark, Graz (Austria).

Galleria Il Diaframma, Milán.

Galleria Rondanini, Roma.

1981

Galeria 491, Barcelona.

Galería Forum, Tarragona.

Galerie Novum, Hannover.

Rudi Renner Galerie, Múnich.

1980

Paule Pia Fotogalerij, Amberes.

The Photographic Center of Athens, Atenas.

The White Gallery, Tel Aviv.

1979

Galerie Agathe Gaillard, París.

Galerie Trockenpresse, Berlín.

Work Gallery, Zúrich.

1978

Galería Fotomanía, Barcelona.

Galerie Voir, Toulouse.

1977

Canon Photo Gallery, Amsterdam.

Galería Tretze, Valencia.

Galerie Upsilon, Namtes.

1976

Galeria Spectrum, Barcelona.

1975

La Photogalería, Madrid.

1974

Sala Aixelà, Barcelona.

Exposiciones colectivas

2013

A cop d'ull. Cultura visual fotogràfica recent a Barcelona, La Virreina. Centre de la Imatge, Barcelona.

2012

El museo explora. Obres d'art a examen., MNAC, Barcelona.

2011

L'objet photographique, une invention permanente, Maison Européenne de la Photographie, París.

Botánica. After Humboldt, CDAN, Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas, Huesca.

Contratempus. Pep Agut, Esther Ferrer, Joan Fontcuberta., Àngels Barcelona, Barcelona.

Synthetic Landscapes, Museo de Fotografía de Estambul.

Workshop Documentary & Mockumentary, Fundació Suñol, Tárrega.

El baño, Sala Nacho López, Fototeca Nacional del INAH, Pachuca.

Second lives. Jeux masqués et autres Je, Casino de Luxemburgo.

2010

Atopia, CCCB, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.

Foam, Fotografiemuseum Amsterdam, Amsterdam.

Joan Fontcuberta + Susan Meiselas in conversation, La Virreina. Centre de la Imatge, Barcelona.

Louise. The Queen's Island World, Berlín.

¿Qué es lo que hace a los espejismos de hoy tan diferentes, tan atractivos?, Factoría, La Habana.

Risiliència, Galeria Manel Mayoral, Barcelona.

Une seconde Nature. Festival Transphotographiques, Palais des Beaux Arts, Lille.

2009

Blow Up Blow Up, Atelier de Maintenance, Les Rencontres d'Arles, Arlés.

Banquete. Nodes and networks, ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe, Karlsruhe.

2006

Fictions Abound, Chapter Art Gallery, Cardiff.

Alchemy, Harewood House, Yorkshire, Purdy Hicks Gallery, Londres.

2005

Insensé Espagne, Colette, París.

Nützlich süß museal. Das fotografierte Tier, Museum Folkwang, Essen.

El tren de la memoria, Antigua Fábrica El Aguila, Madrid.

2004

The Collection, MACBA, Barcelona.

Vidas Privadas. Fotografías de la Colección Foto Colectania, Fundación Foto Colectania, Barcelona.

2003

How Human. Life in the PostGenome Era, ICP (International Center of Photography), Nueva York.

Looking at Photographs: 125 Masterpieces from the MoMA, The State Hermitage Museum, San Petersburgo.

Les Fleurs du Mal, Vu, Quebec.

2002

Stranger than Truth, Australian Centre for Photography, Sidney.

It's Wrong to Wish On Space Hardware, The Gardner Arts Centre, Brighton.

Esto no es una fotografía, Centro Atlántico de Arte Moderno [CAAM], Las Palmas de Gran Canaria.

Ficcions, Galeria Esther Montoriol, Barcelona.

La col·lecció, Museu d'Art Contemporani de Barcelona [MACBA], Barcelona.

Melodrama, ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo; Centro José Guerrero, Granada; Museo de Arte Contemporáneo [MARCO], Vigo.

Ninografías-Infomanías. Poéticas fotográficas en la era digital, Centro Cultural Conde

Duque, Madrid.

Paisajes contemporáneos, Fundación Foto Colectania, Barcelona.

Realidad construida, Galería Helga de Alvear, Madrid.

Regarder la Science, Université Lyon 1, Lyon.

2001

A B See D, Anthony Reynolds Gallery, Londres.

Ganjin, Ginza Matsuzakaya, Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokio.

Gene(sis): Contemporary Art Explores Human Genetics, Henry Art Gallery, Seattle.

La Natura, l'Arte, la Meraviglia, Museo Civico di Storia Naturale, Verona.

2000

7 x 7 x 7, Sala Rekalde, Bilbao.

Bordes inasibles, Centro Cultural Cajastur Palacio Revillagigedo, Gijón.

Cosmos, Palazzo Grassi, Venecia.

Die Natur der Dinge, NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, Düsseldorf.

Ganjin, Tokyo Great Visual, Tokio.

I després fou la forma, Museu de la Ciència, Barcelona.

Le Big Crunch, École Nationale des Beaux-Arts de Bourges, Bourges.

Le un photographié, Chapelle du Méjean, Arlés.

Millenium. Encuentros con la imagen, Asociación para la Difusión de la Fotografía, Santa Cruz de Tenerife.

Optical Allusions: nuevas perspectivas en la fotografía española, Reales Atarazanas, Valencia.

Particle Accelerators: at the Intersection of Photography, Science and Technology, Photographic Resource Center, Boston.

1999

Concerning Truth, TBA Gallery, Chicago.

Cosmos, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona [CCCB], Barcelona.

Cosmos, Musée des Beaux Arts, Montreal.

Fotoencontre. II Jornades de Fotografia, Ajuntament d'Almussafes.

Human Body and Memory, 8 Fukui Biennale, Fukui City Art Museum, Fukui (Japón).

Natura Photographica, Musée de l'Elysée, Lausana.

New Natural History, National Museum of Photography, Film & Television, Bradford.

The Big Crunch, Galerie Serge Abroukat, París.

The Image After, Camerawok, San Francisco.

1998

10 Photographic Comissions, The Fruitmarket Gallery, Edimburgo.

10 x 98, The European Commissions, Yorkshire.

Continental Drift, Fruitmarket Gallery, Edimburgo.

Dérives Botaniques, Centre Culturel de la Communauté Française, Bruselas.

Naturaleza inverosímil, Centro Cultural de España, Lima.

The Artist and the Archive, Shoredicht Biennale, Londres.

The Cottingley Fairies and Other Apparitions, Leslie Tonkonow Artworks & Projects, Nueva York.

With and without Gravity, Soho Triad Fine Arts, Nueva York.

Zeitgenössische Fotografie aus spanien, Galerie Wolfgang Gmyrek, Düsseldorf.

1997

In Visible Light: Photography & Classification in Art, Science and the Everyday, Museum of Modern Art, Oxford; Moderna Museet, Estocolm; Finnish Museum of Photography, Helsinki.

L'art de falsificar, Museu d'Art, Sabadell.

Making it Real, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield (EUA); Portland Museum of Art, Portland (EUA); Bayly Art Museum, Virgínia (EUA).

1996

Carl by..., Boras Konstmuseum, Boras (Suecia).

Imatges. Fotografia catalana, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona.

Present i futur: Arquitectura a les ciutats, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona [CCCB], Barcelona.

Tokyo Today, Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokio.

Une aventure contemporaine, la photographie 1955-1995, Maison Européenne de la Photographie, París.

1995

Blumenstücke Kunststücke, Kunsthalle, Bielefeld (Alemania).

Configurations changeantes, Maison de la culture Mercier, Montreal.

Fiktion / Non-fiction, OÖ Landesgalerie, Linz (Austria).

Moholy-Nagy and Present Company, The Art Institute of Chicago, Chicago.
Obsessions. On making choices in a media culture, Rijksmuseum Twenthe, Enschede (Holanda).
Paysages. Lieux et non-lieux, Galerie Tutesall, Luxemburg; Galeries Dominique Lang & Nei Liicht, Dudelange (Luxemburgo).
The End(s) of the Museum, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.

1994

IV Fotobienal, Vigo.
Alegoría de la fotografía, Fundación NatWest, Madrid.
Barcelona a vol d'artista, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona [CCCB], Barcelona.
Lessons in Life, The Art Institute of Chicago, Chicago.
Quest for the Moon and Other Stories, The Museum of Fine Arts, Houston.

1993

Colección pública II, Museo de Bellas Artes, Vitoria.
Curios et Mirabilia, Chateau d'Oiron (Francia).
Flora Photographica, New York Public Library, Nueva York; Musée des Beaux Arts, Montreal.
Within Memory, Montage'93, Midtown Plaza Center, Rochester, Nueva York; Addison Gallery of American Art, Andover, Minnesota.

1992

Contemporary photography, 1970-1990. The Spanish Vision, The Spanish Institute, Nueva York.
De la curiosité. Petite anatomie d'un regard, Dazibao, Montreal.
Deixeu el balcó obert. La fotografia en l'art contemporani espanyol, Fundació La Caixa, Barcelona.
Interpretazioni, Eos Arte Contemporanea, Milán.
La Ménagerie du palais, Centre National de la Photographie, París.
More Than One Photography: Works Since 1980 from the Collection, The Museum of Modern Art, Nueva York.

1991

Des vessies et des lanternes, Centre Culturel Le Botanique, Brussel-les; Centre National de la Photographie, París.

La photographie en miettes, Musée National d'Art Moderne - Centre George Pompidou, París.

The third Israeli Biennale of Photography, Mishkan Leomanut Museum of Art, Ein Harod (Israel).

1990

Corps de l'image, Fonds Régional d'Art Contemporain Champagne-Ardenne, Reims.

Signs of Life. Process and Materials, 1960-1990, Institute of Contemporary Art, Filadelfia.

The Hihg-Tech Plants Photo Exhibition, Treville, Tokio.

1989

Das Foto als autonomes Bild. Experimentelle Gestaltung 1839-1989, Kunsthalle, Bielefeld (Alemania); Bayerische Akademie der Schönen Künste, Múnich.

Grotesque. Natural Historical & Formaldehyde Photography, Fragment Uitgeverij, Amsterdam.

On the Art of Fixing a Shadow, The Art Institute of Chicago, Chicago; National Gallery of Art, Washington; Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles.

Photography Until Now, The Museum of Modern Art [MoMA], Nueva York; Cleveland Museum of Art, Cleveland [1990].

1988

Fotovision. Projekt Fotografie nach 150 Jahren, Sprengel Museum, Hannover; Kunstraum im Messepalast, Viena [1989]; Museum für Gestaltung, Zúrich [1989].

Four Spanish Photographers, Tucson Art Museum, Tucson.

La reinvenció del paisatge, Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona.

1987

After Franco, Marcuse Pfeiffer Gallery, Nueva York.

Del Bell al Sinistre, Espace Sainte-Luce, Arlés; Sala Arcs, Barcelona.

Haute Sensibilité, Galerie d'Art du Centre Saint-Vincent, Herblay, París.

Künstlichkeit und Wirklichkeit, Appendix Galerie, Wuppertal.

1986

Contemporary Spanish Photography, University Art Museum, Albuquerque (Nuevo México, EUA).

Quatro fotografí catalani, Limonada Didvilla, Corsi Salviati, Florencia.

1985

La fotografía en el museo, Museo Español de Arte Contemporáneo [MEAC], Madrid.

The European Edge, Museum for Photographic Arts, San Diego (California, EUA).

1984

Images imaginés. 12 photographes et la pensé de Gaston Bachelard, Musée Rimbaud, Charleville; Centre Culturel de Cherbourg, Cherbourg; Art Museum University of Nigata, Nigata (Japón).

Le Vivant et l'artificiel, Hospice Saint-Louis, Festival de Aviñón.

1983

European Photography, Northeastern University Art Gallery, Boston; L.A. Center of Photographic Research, Los Ángeles.

1982

Toni Catany, Joan Fontcuberta, Ferran Freixa, Manolo Laguillo, Humberto Rivas, Galeria Eude, Barcelona.

1981

Erweiterte Fotografie, Wiener Secession, Viena.

Trece fotógrafos españoles contemporáneos, Casa de la Fotografía, México D.F.

1980

Photographia: La Linea Sottile, Galleria Flaviana, Locarno (Suiza).

Spanish Photography, The Night Gallery, Londres.

1979

Curator's Choice: European Contemporary Photography, Photography Venezia '79, Venecia.

Die Zweite Avantgarde der Fotografie, Fotogalerie 68, Hoensbroek (Holanda).

1978

Fantastic Photography in Europe and USA, Fundació Joan Miró, Barcelona; Museo

Español de Arte Contemporáneo [MEAC], Madrid.

Nouvelle photographie espagnole, Rencontres Internationales de la Photographie, Arlés.

1974

Spanish Photographers, Spectrum Gallery, Bruselas.

BREVE CRONOLOGÍA

- 1839, Ramon Alabern efectua en Barcelona la primera fotografía de la historia en Cataluña.
- 1955, año del nacimiento de Joan Fontcuberta i Vila en Barcelona.
- 1971, fundación de la revista *Nueva Lente*.
- 1974, convocatoria a la *Quinta Generación*; comienza la colaboración de Joan Fontcuberta con *Nueva Lente*.
- 1975, primera entrega de «Estudio semiológico de la imagen fotográfica en los medios de comunicación de masas»; comienzo de su labor teórica.
- 1976, Fontcuberta funda el grupo Alabern junto a Manel Esclusa, Pere Formiguera y Rafael Navarro.
- 1977, primer artículo de Fontcuberta publicado en una revista foránea; comienzo de la labor de difusión a nivel europeo.
- 1978, Fontcuberta se licencia en Ciencias de la Información en la Universidad Autónoma de Barcelona.
- 1978, formula su concepto de fotografía como “contravisión”.
- 1978, primera participación española en *Rencontres Internationales de la Photographie d’Arles*.
- 1979, primer estudio histórico de Fontcuberta sobre un autor catalán; comienza su labor como historiador.
- 1980, se celebran las primeras *Jornades Catalanes de Fotografia*.
- 1980, Fontcuberta cofunda la revista *Photovisión*.
- 1982, año en que presenta su proyecto *Herbarium*.
- 1982, cofunda el festival *Primavera Fotogràfica de Barcelona*.
- 1983, Fontcuberta escribe “Notas sobre la fotografía española”, publicado como apéndice en *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días* dentro del libro de Beaumont Newhall.
- 1984, presentación de la exposición *Idas y Caos; Aspectos de las vanguardias fotográficas en España* en la Biblioteca Nacional de Madrid, comisariada por Fontcuberta.
- 1988, recibe la medalla David Octavius Hill otorgado por la *Fotografisches Akademie GDL* de Alemania.

- 1990, se publica *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*; texto de Fontcuberta dirigido a la enseñanza práctica de la fotografía.
- 1991, se presenta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) la exposición *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española, 1970-1990*.
- 1994, es distinguido como *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lletres* por el Ministerio de Cultura de Francia.
- 1996, Fontcuberta es nombrado director artístico del Festival Internacional de Fotografía de Arlés.
- 1996, se publica en Francia su libro de ensayos *El beso de Judas. Fotografía y verdad*.
- 1997, recibe el *UK Year of Photography and Electronic Image Grant Award*, otorgado por el *Arts Council* de Inglaterra.
- 1998, Fontcuberta es galardonado con *Premio Nacional de Fotografía* del Ministerio de Cultura de España.
- 2000, presentación de la exposición y catálogo *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, en el Museo d'Art Nacional de Catalunya (MNAC).
- 2001, publicación del volumen dedicado a la historia de la fotografía en la enciclopedia *Summa Artis*.
- 2002, publicación de *Fotografía. Crisis de historia*, en el que Fontcuberta actúa como editor.
- 2002, recibe el Premio Internacional de Fotografía del *Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia* (CRAF) de Spilimbergo.
- 2003, publicación de *Estética fotográfica: una selección de textos* en el que Joan Fontcuberta vuelve a actuar como editor.
- 2008, Fontcuberta es cofundador del festival *SCAN Manifestació Fotogràfica a Catalunya*.
- 2008, publicación de *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*. Editado por Jorge Ribalta, este libro contiene una selección de textos de Fontcuberta sobre historia de la fotografía en España y Cataluña.
- 2009, publicación de *La ubiqüitat de la imatge*.
- 2009, primera emisión de su documental *Era rusa y se llamaba Laika*.

- 2010, publicación de *La Cámara de Pandora: la fotografi@ después de la fotografía*, libro de ensayos teóricos de Fontcuberta.
- 2011, se presenta la exposición *A través del mirall* en ACVic, comisariada por Fontcuberta.
- 2011, publica su breve ensayo *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*.
- 2011, recibe el *Premi Nacional d'Arts Visuals* de la Generalitat de Catalunya.
- 2013, recibe el Premio Internacional de Fotografía Hasselblad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALSINA MUNNÉ, Ermengol (1954): *Historia de la fotografía*. Barcelona: Producciones editoriales del Nordeste.
- ALONSO MARTÍNEZ, Francisco (2002): *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*. Girona: CCG.
- BARTH, Miles (1991): «Revolución, Evolución y Fotografía Española hacia los noventa», en Manuel Santos: *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española 1970-1990* (Cat. Exp.). Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, pp. 27-30.
- BALSELLS, David (Coor.) (1997): *Primer Acte: la fotografía al museu* (Cat. Exp.). Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- --- (2000): «Notas sobre la exposición», en VVAA: *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*. Barcelona: Lunwerg, pp. 345-347.
- CASTELLOTE, Alejandro (2008): *Nuevas historias: a new view of Spanish photography and video art*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- CASADEMONT, Josep Maria (1972): «La fotografía catalana», en Enric Jardí (Coor.): *L'Art Català Contemporani*. Barcelona: Proa.
- --- (1978): «La fotografía en el estado español 1900-1978», en Petr Tausk: *Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
- COLITA / NASH, Mary (2005) (Cat. Exp.): *Fotògrafes pioneres a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- FONTCUBERTA, Joan (1975a): «VI Encuentros internacionales de fotografía e imagen (Notas de un espectador inquieto)», *Nueva Lente*, nº44, pp.23-24.
- --- (1975b): «Estudio semiológico de la imagen fotográfica en los medios de comunicación de masas. La fotonovela (parte 1ª)», *Nueva Lente*, nº46, pp. 19-25.
- --- (1976a): «Estudio semiológico de la imagen fotográfica en los medios de comunicación de masas. La fotonovela (segunda parte)», *Nueva Lente*, nº 47, pp. 15-20.
- --- (1976b): «Estudio semiológico de la imagen fotográfica en los medios de comunicación de masas. Creación fotográfica y mass media (I)», *Nueva Lente*, nº 48, pp. 15-20.

- --- (1976c): «Estudio semiológico de la imagen fotográfica en los medios de comunicación de masas. Creación fotográfica y mass media (segunda parte)», *Nueva Lente*, nº 49, pp. 57-66.
- --- (1976d): «Estudio semiológico de la imagen fotográfica en los medios de comunicación de masas. La fotografía en la calle», *Nueva Lente*, nº 50, pp. 63-70.
- --- (1976e): «Estudio semiológico de la imagen fotográfica en los medios de comunicación de masas. El pornokitsch, a propósito de Hamilton», *Nueva Lente*, nº 51, pp. 11-14.
- --- (1976f): «Estudio semiológico de la imagen fotográfica en los medios de comunicación de masas. Surrealismo en la publicidad», *Nueva Lente*, nº 52, pp. 14-25.
- --- (1976g): «Estudio semiológico de la imagen fotográfica en los medios de comunicación de masas. “Graffiti” y comunicación de masas», *Nueva Lente*, nº 55, pp. 19-26.
- --- (1977): «La photo catalane et ses fantomes», *Contrejour*, nº11, p. 6.
- --- (1978a): «IX Encuentros Internacionales de la Fotografía en Arlés. Presencia de la fotografía española», *Estudios Pro-Arte*, nº12, octubre-diciembre 1977, pp. 101-106.
- --- (1978b): «Apología de la quinta generación, otras reflexiones y tópicos de rigor que no lo son tanto», *Nueva Lente*, nº 76-77, pp. 8-9.
- --- (1978c): *Nueve fotógrafos catalanes* (Cat. Exp.). Pamplona: Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra.
- --- (1979): «Pla Janini 1879-1979», *Camera*, Lucerna, nº12, pp. 3-35.
- --- (1980a): «Introducció a la dècada dels 70», *dossier Jornades Catalanes de Fotografia*, Barcelona, pp. 27-29.
- --- (1980b): «Spanish photography in the 80's: normalization or loss of identity», *European Photography*, vol.1, nº2, Göttingen, pp. 4-7.
- --- (1982a): «Barcelona: nou documentalisme», *Artilugi*, nº11, pp. 3-5.
- --- (1982b): «Fotografia catalane: entre la documentació I l'estètica. Una conversa entre Josep Maria Casademont i Joan Fontcuberta», *Serra d'Or*, nº 279, diciembre, pp. 19-24.

- --- (1983a): «Notas sobre la fotografía española», en Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, pp. 300-330.
- --- (1983b): «Introducció a la fotografia catalana dels anys 30», *Annals*, Universitat Catalana d'Estiu, Barcelona, pp. 95-104.
- --- (1984a): «Masana, fotógrafo», *Quaderns de l'Obra Social*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, nº26, diciembre, pp. 8-9.
- --- (1984b): «El legado de Català-Roca», *Personajes de los años 50* (Cat. Exp.), Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 87-91.
- --- (1984c): *Idas y Caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España 1920-1945*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- --- (1985): «Josep Renau, fotomontador», en Pablo Ortiz Monasterio (Ed.): *Josep Renau, Fotomontador*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica de México, pp. 5-15.
- --- (1986): «Imagen Nueva. Some latest perspectives of Spanish photography», *Perspektief*, Rotterdam, nº26-27, diciembre 86-enero 87, pp. 12-19.
- --- (1987): «Spanish Photography Today: A historical Overview», en Betty Hahn (Ed.): *Contemporary Spanish Photography*. Albuquerque: University of Mexico, pp. 1-13.
- --- (1988a): «Fotografía española, 1968-1988», *Photovisión*, nº 20, pp. 4-6.
- --- (1988b): «Opera prima. Spain's new photographers», *European Photography*, nº 35, Göttingen, Julio-septiembre, pp. 22-23.
- --- (1988c): «Agustín Centelles como modelo», en VVAA: *Agustín Centelles (1909-1985). Fotoperiodista* (Cat. Exp.). Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, pp. 171-173.
- --- (1990): *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- --- (1992a): «Cuatro Direcciones», *European photography*, vol. 13, nº 2, Göttingen, pp. 47-48.
- --- (1992b): «La generación espejismo. La Barcelona fantasma», *Lápiz*, nº 88, pp. 12-19.
- --- (1992c): «Le surréalisme pour celui qui le pratique», *Photographies magazine*, nº 41, mayo, pp. 57-61.
- --- (1997): *El beso de judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.

- --- (1998): *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio*. Murcia: Mestizo.
- --- (2000a): «Haigas y Meigas. Fotografía de identidad, identidad de la fotografía», *Photovision*, nº29, pp. 79-88.
- --- (2000b): «La fotografía catalana de 1900 a 1940: el camino hacia la modernidad», en VVAA: *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña* (Cat. Exp.). Barcelona: Lunwerg, pp. 75-104.
- --- (2001a): «De la posguerra al siglo XXI», en Juan Miguel Sánchez Vigil (Coor.): *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*. Madrid: Espasa Calpe, Col. Summa Artis, vol. XLVII, pp. 387-471.
- --- (2001b): «Joan Fontcuberta habla con Cristina Zelich», *Conversaciones con fotógrafos*. Madrid: La Fábrica, vol. 2, pp. 45-98.
- --- (2001c): «Fotografía española en el siglo XX», *Las claves de la España del siglo XX / Estudios*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 313-319.
- --- (Ed.) (2002): *Fotografía: crisis de historia*. Barcelona: Actar.
- --- (Ed.) (2003): *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- --- (2004a): «Izas, rabizas y colipoterras: en álbum furtivo», en VVAA: *Joan Colom. Fotografías de Barcelona 1958-1964* (Cat. Exp.). Barcelona: Lunwerg-Ministerio, pp. 45-51.
- --- (2004b): «La fotografía como causa», en VVAA: *Vidas Privadas* (Cat. Exp.). Barcelona: Fundación Foto Colectania, pp. 83-88.
- --- (2008): *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona.
- --- (2010): *La Cámara de Pandora: la fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- --- (2011a): *A través del mirall* (Cat. Exp.). Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.
- --- (2011b): *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FONTANELLA, Lee (1981): *La historia de la fotografía en España: desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso.
- FORMIGUERA, Pere (1992): *Temps de silenci: panorama de la fotografia espanyola dels anys 50 i 60* (Cat.Exp.). Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.

- GRANDE, Chantal (2001): *Joan Fontcuberta. Ensayos sobre la huella*. Madrid: La Fábrica.
- GILI, Marta (1987): «La consolidación de la fotografía española», *Photovision*, nº 20, pp. 12-15.
- HURTADO, Joana (Ed.) (2009): *La ubiqüitat de la imatge*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- INSENER, Elisabet (2000): *La fotografía en España en el periodo de entreguerras 1914-1939*. Girona: CCG.
- JIMÉNEZ, José (2008): «¿Qué hay un fragmento?», en VVAA: *Googlegramas* (Cat. Exp.). Munich: Galerie von Braunbehrens, pp. 49-53.
- MESPLE, Louis (2006): *L'aventure de la photo contemporaine*. Paris: Chêne.
- MIRA, Enric (1987): «La fértil década de los setenta», *Photovision*, nº 20, pp. 7-11.
- MONZÓ, Josep Vicent (1991): «El camino de la fotografía en España», en Manuel Santos: *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española 1970-1990*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, pp. 23-24.
- --- (1992): «Introducció», en VVAA: *Història artificial: el cor i les tenebres* (Cat. Exp.). Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, pp. 11-16.
- NARANJO, Joan (2003): *La fotografía en España en el siglo XIX* (Cat. Exp.). Barcelona: Fundació la Caixa.
- NEGRE I BUSÓ, Marta (2010): «La cámara de Pandora, un model d'investigació artística», *Observar*, nº 4, pp. 194-203.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio (1989): *Fotografía y sociedad en el siglo XIX*. Barcelona: Lunweg.
- --- (1992): *Fotografía y sociedad en España desde 1900 hasta 1939*. Barcelona: Lunweg.
- --- (1996): *Fotografía y sociedad en la España de Franco*. Barcelona: Lunweg.
- --- (1997): *Historia de la fotografía*. Barcelona: Lunweg.
- --- (1999): *150 años de fotografía en España*. Barcelona: Lunweg.
- --- (2005): *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunweg.
- OLIVARES, Rosa (2006): *100 fotógrafos españoles*. Madrid: Exit.
- OLLÉ PINELL, Antoni (1957): *Enciclopedia de la Fotografía*. Barcelona: Gassó Hnos.

- --- (1955?): *El arte de la fotografía*. Barcelona: Enrique Meseguer.
- PALOP BARRIOS, Carol (2007): «Entrevista a Joan Fontcuberta. El fotògraf de l'ambigüitat», *Lauro*, nº 29, pp. 64-68.
- PERAN, Martí (2000): «La realidad, porosa y asediada», en VVAA: *Zonas de penumbra*. Barcelona: Actar.
- POIVERT, Michel (2010): *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion.
- RIBALTA, Jorge (1998): «Espectáculos fotográficos. Notas sobre formas Anti-Documentales en algunos Trabajos Fotográficos recientes en España», en VVAA: *Zeitgenössische Fotografie aus Spanien* (Cat. Exp.). Düsseldorf: Galerie Wolfgang Gmyrek.
- --- (2008): «Joan Fontcuberta como historiador de la fotografía española», en Joan Fontcuberta: *Historias de la fotografía española. escritos 1977-2004*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, pp. 7-20.
- RIEGO, Bernardo (2000): *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*. Girona: CGC.
- --- (2003): *Impresiones: la fotografía en la cultura del XIX*. Girona: CGC.
- RIUS, Nùria F. (2013): *Pau Audouard: fotografía en temps de modernisme*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- SANTOS, Manuel (1991): *Cuatro direcciones: fotografía contemporánea española 1970-1990*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (Coor.) (2001): *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*. Madrid: Espasa Calpe, Col. Summa Artis, vol. XLVII, pp. 387-471.
- SOUGEZ, Marie-Loup (2004): *Historia de la fotografía* (1ª Ed. 1981). Madrid: Cátedra.
- --- (2007): *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- TERRÉ ALONSO, Laura (2000): «Otro fin de siglo la fotografía en Cataluña de 1975 a 1999», en VVAA: *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*. Barcelona: Lunwerg, pp. 213-251.
- --- (2006): *Historia del grupo fotográfico Afal 1956/1963*. Utrera: Photovision.
- VVAA (1981): *Jornades Catalanes de Fotografia. Dossier*. Sant Cugat del Vallès: E. R.

- ZELICH, Cristina (1996): «Introducció», en Josep Rigol (Coor.): *Llibre blanc del patrimoni fotogràfic a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, p. 15.