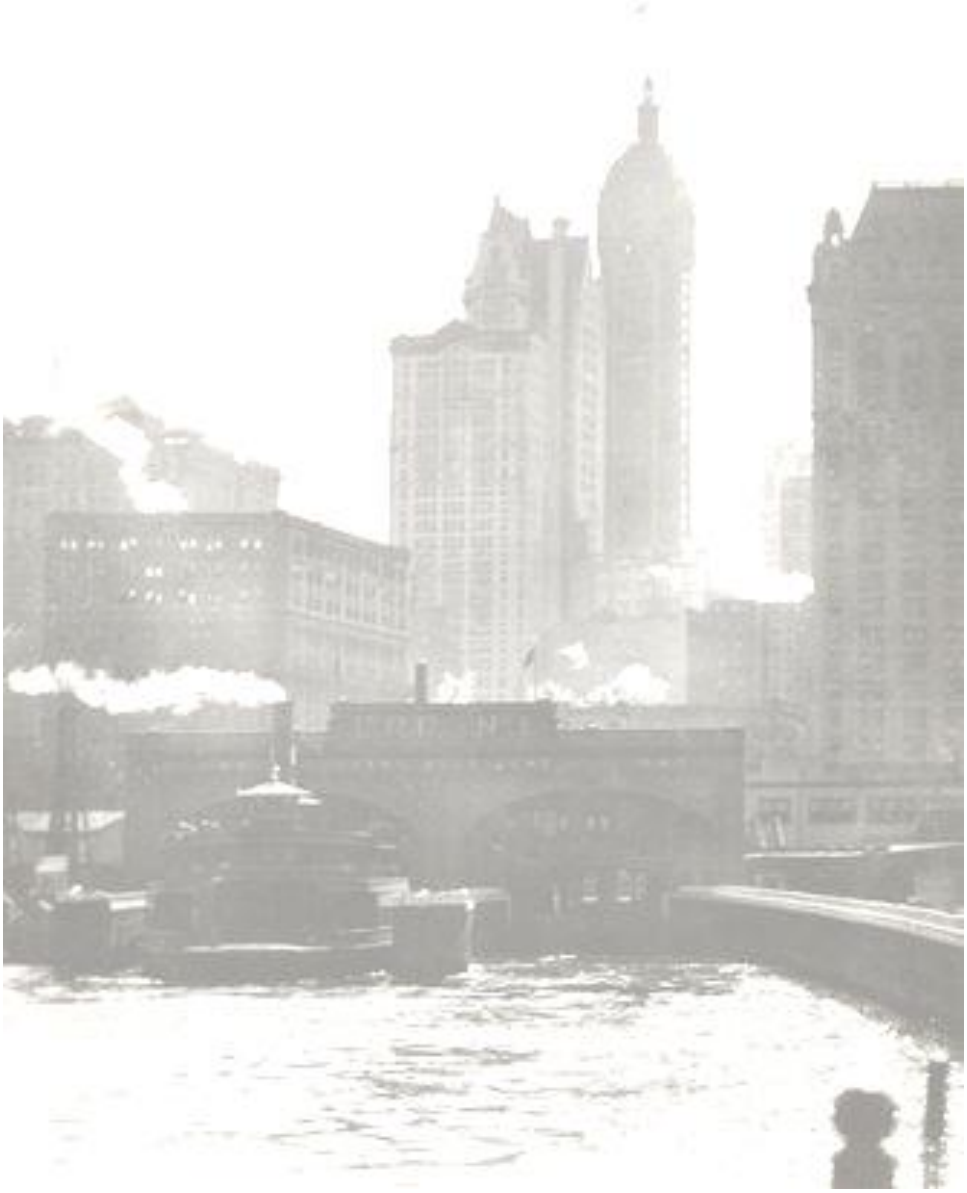
Màster Estudis Avançats en Història de l'Art – Universitat de Barcelona

Trabajo Final de Master – Victoria Bonet Carbonell

Por amor al arte.

Las sociedades fotográficas en el movimiento pictorialista internacional (1887-1914)

Co-Dirección:
Dra. Mireia Freixa (Universitat de Barcelona)
Dra. María de los Santos García Felguera (Universitat Pompeu Fabra)



Alfred Stieglitz
City of Ambition, 1910,
Museo de Arte de Filadelfia

ÍNDICE

1	Introducción		Pág. 3
2	Estado de la cuestión		Pág. 7
3	Las primeras sociedades fotográficas (años cincuenta y sesenta del siglo XIX)		Pág. 13
4	Un mundo en expansión		Pág. 20
5	La fotografía, el entretenimiento de moda		Pág. 23
6	La reivindicación de la fotografía como arte		Pág. 26
7	Revolución en la técnica fotográfica a finales del siglo XIX		Pág. 30
8	Las sociedades fotográficas en el movimiento pictorialista		Pág. 34
	8.1	El nacimiento de la primera corriente artística en fotografía	Pág. 34
	8.2	El Camera-Club de Viena, pionero en el asociacionismo fotográfico	Pág. 37
	8.3	Londres, de la *Royal Photographic Society* al *Linked Ring*	Pág. 44
	8.4	De la *Société Française de Photographie* al *Foto-club de Paris*	Pág. 51
	8.5	La *Association belge de Photographie*, transformación sin ruptura	Pág. 56
	8.6	Hamburgo y la Sociedad de fotógrafos amateurs, vitalidad artística en Alemania	Pág. 61
	8.7	El Camera-club de Nueva York, camino a la modernidad	Pág. 69
9	La sociedad fotográfica, clave del pictorialismo		Pág. 77
	9.1	Un club elitista centrado en la práctica de la fotografía	Pág. 77
	9.2	La exposición, el gran acontecimiento en la vida del club	Pág. 81
	9.3	El boletín, principal órgano de difusión	Pág. 86
	9.4	Un movimiento internacional	Pág. 92
10	La expansión mundial del asociacionismo		Pág. 93
11	Sociedades fotográficas en España, un movimiento tardío		Pág. 100
	11.1	El amateurismo español a finales del siglo XIX	Pág. 100
	11.2	Primeras asociaciones fotográficas en Cataluña	Pág. 106
	11.3	La Sociedad Fotográfica de Madrid	Pág. 110
	11.4	Otras asociaciones destacadas	Pág. 114
12	Conclusiones		Pág. 117
13	Bibliografía		Pág. 120

1 - Introducción

En 1916 Alfred Stieglitz (1864-1946) presentó en la galería 291 de Nueva York la obra del fotógrafo Paul Strand (1890-1976), que suponía un vuelco en la historia de la fotografía. Los antiguos postulados del pictorialismo, que valoraban la intervención del autor en el positivado o el enfoque difuso, quedaban totalmente arrinconados por un nuevo estilo, que reivindicaba la singularidad de la fotografía en relación a otras artes y la creación de la imagen según era plasmada por la cámara: es la fotografía directa. Los antiguos grupos de defensores del pictorialismo, reunidos en las asociaciones fotográficas, quedaron normalmente fuera de esta evolución, como núcleos cerrados donde se perpetuaron unas concepciones ya anticuadas.

La fotografía directa se impone durante buena parte del siglo XX, dejando una importante huella en la historiografía. Durante los años cuarenta y cincuenta se difunde extensamente la visión de los historiadores americanos como Beaumont Newhall (1908-1993) y Helmut Gernsheim (1913-1995), que la van a considerar el único referente válido posible. Así pues, si a finales del siglo XIX – principios del XX se desarrolló el pictorialismo como un intento de reivindicación de la fotografía acercándola a la pintura, la generación de historiadores de mediados del siglo XX valora especialmente las cualidades específicas de la imagen fotográfica. Todo un movimiento estético desarrollado por fotógrafos amateurs organizados en sociedades y clubes queda desprestigiado.

El contexto general de la historia del arte tampoco ayudó a su valoración, puesto que durante la segunda mitad del siglo XX se apreciaron enormemente los movimientos de vanguardia, con su renovación constante y radical de contenidos y formas artísticas. Con su actitud provocadora, en lucha contra la tradición, no casaban bien con otros momentos más anclados en las estéticas anteriores.

La situación en España es similar, como indica S. Carl King, quien ha realizado el principal estudio sobre el pictorialismo en nuestro país:

> "El estudio del movimiento pictorialista se enfrenta en España a una considerable oposición ideológica, actitud que hunde sus raíces en dos reacciones sociales relacionadas: un desprecio proletario por los orígenes burgueses del pictorialismo y un sentimiento de distanciamiento respecto a muchos de los principales exponentes del movimiento por razones sociales y políticas. Esta reacción halla cierta justificación en el hecho de que la mayor parte de los pictorialistas de Europa occidental y Estados Unidos fueron hombres y mujeres bien formados, pertenecientes a las clases media y alta. Los clubs fotográficos de los que surgieron los diversos movimientos secesionistas del pictorialismo fueron, ante todo y sobre todo, instituciones que acogían a una afiliación intelectual y socialmente coherente."[1]

[1] KING, S. Carl. "El impresionismo fotográfico en España. Una historia de la estética y la técnica de la fotografía pictorialista." *Archivos de la fotografía* IV.1 (2000), pág. 64.

Es en época reciente cuando se produce una cierta revitalización de los estudios relacionados con las sociedades fotográficas europeas, centrada especialmente en las dos más antiguas: *Royal Photographic Society* en el Reino Unido y *Société Française de Photographie* en Francia. Los historiadores valoran no solo su larga trayectoria y su papel en el desarrollo de la fotografía, sino también la enorme importancia de sus fondos.

La asociación francesa se encontraba al borde del cierre a finales de los años ochenta cuando un grupo de historiadores, formado por André Gunthert, Michel Poivert y Nathalie Boulouch, consiguió salvar la colección, que fue clasificada como monumento histórico en 1995, y pudo obtener financiación para asegurar su continuidad. En 1996, André Gunthert fundó la revista *Études photographiques* dedicada a la historia de la fotografía y se celebraron los 150 años de la asociación con una gran exposición y catálogo. En el caso de la *Royal Photographic Society* de Reino Unido, se ha generado también un grupo de investigación con actividad en Internet, el *Royal Photographic Society Historical Group*, que publica la revista *The PhotoHistorian*.

Estas iniciativas han venido acompañadas por una recuperación de la corriente pictorialista, sobre todo a partir del año 2000, con la organización de exposiciones sobre los autores más importantes en los principales museos europeos, e incluso una revisión global del movimiento en la completa muestra celebrada entre el *Saint Louis Art Museum* de Estados Unidos y el *Musée des beaux-arts de Rennes*, con catálogo publicado en 2005-2006[2]. La historia del arte ha vuelto a valorar también expresiones artísticas no tan vanguardistas, que hunden sus raíces en la tradición de la cultura occidental.

El pictorialismo aparece íntimamente unido a la historia del asociacionismo fotográfico, ya que hacia finales del siglo XIX surgen nuevos grupos que reivindican la fotografía como actividad artística del fotógrafo “amateur” dentro de las asociaciones antiguas, creadas a mediados de siglo, donde muchos miembros se habían profesionalizado y donde los aspectos científicos y técnicos tenían un peso mayor. Estas diferencias de opinión llevan en muchas ocasiones al enfrentamiento entre el pequeño sector amateur y la junta directiva, por lo que acaba siendo necesario establecer una nueva entidad “secesionista”, centrada ya totalmente en la fotografía artística.

Estrechamente conectados entre sí, los grupos de fotógrafos pictorialistas promueven una corriente internacional desde las principales ciudades europeas, que extiende cada vez más sus postulados, llevando a la creación de nuevas asociaciones, o a la transformación radical de las ya existentes, tanto en Europa como en Norteamérica. Queda organizada así una extensa red donde se practica y se promociona la fotografía artística, que consigue una gran relevancia social a través de sus actividades y publicaciones. Gracias a este éxito se produce también una expansión hacia otros lugares y países donde anteriormente no existía el

[2] PRODGER, Phillip (Ed.). *Impressionist Camera, Pictorial Photography in Europe, 1888-1918.* London: Merrell Publishers Ltd., 2006. Traducción de *La Photographie Pictorialiste en Europe 1888-1818*, Rennes: Musée des beaux- arts / Le Point du Jour, 2005.

asociacionismo fotográfico, de manera que la red se extiende a amplias zonas de América e incluso Asia. Como consecuencia de esta ola asociacionista, y con un cierto retraso en relación a otros países europeos, se crean las primeras entidades de este tipo en España, que quedarán plenamente enmarcadas en el movimiento pictorialista.

El principal objetivo del presente trabajo consiste en dar una visión de conjunto de todo este movimiento, de gran importancia en la historia de la fotografía, analizando las principales asociaciones, así como los aspectos básicos de su funcionamiento. Al tratarse de una tendencia a escala internacional, es imprescindible el estudio en su conjunto para conocer cómo se desarrollaba la actividad de los fotógrafos pictorialistas en este tipo de entidades.

En el trabajo fue necesario, sin embargo, incluir una explicación sobre las primeras asociaciones, creadas a mediados del siglo XIX en las principales ciudades europeas (París, Londres y Viena), ya que los grupos pictorialistas de estos países se desgajaron de estas primeras entidades, debido a importantes diferencias de opinión con la junta directiva. Asimismo, era necesario analizarlas para conocer las bases que conformaron el asociacionismo fotográfico en Europa durante largos años, influenciando evidentemente su evolución posterior.

El análisis queda centrado entre los años 1887 y 1914, abarcando el momento de máximo apogeo del movimiento asociacionista ligado al pictorialismo. El inicio se encuentra en Viena, donde se produce la fundación del *Club der Amateurphotographen* en 1887, con socios provenientes de la antigua *Photographische Gesellschaft Wien*. Por otra parte, se ha considerado como límite la Primera Guerra Mundial, momento de freno por las difíciles circunstancias en muchos países. Este periodo será de una importancia esencial en la evolución de la fotografía a nivel internacional, influenciando su desarrollo durante años.

Es esta visión global la que nos enmarcará y explicará la situación particular de cada una de las entidades participantes en la red de sociedades. Situándonos ya en nuestro país, observamos el mismo olvido en una de las instituciones clave en el desarrollo de la fotografía: la *Agrupació Fotogràfica de Catalunya*, fundada en 1923. Como resultado de esta corriente asociacionista, compartirá muchas de las características de las sociedades pictorialistas que se extienden por Europa y Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX.

La AFC se constituirá en uno de los motores fundamentales del desarrollo de la fotografía catalana y española durante largas décadas, aglutinando los esfuerzos de varias generaciones de amateurs. Serán miembros de la entidad los representantes más importantes del pictorialismo catalán como Joaquím Pla Janini (1879-1970), Claudi Carbonell (1891-1970) o Antoni Campañà (1906-1989), aunque también encontraremos fotoperiodistas como Agustí Centelles (1909-1985). En los años cincuenta y sesenta del siglo XX la AFC llegará a contar con 1.400 socios y su importancia será capital, ya que es aquí donde se reunirá una nueva generación de fotógrafos en la que destacarán figuras como Xavier Miserachs (1937-1998), Ricard Terré (1928-2009), Eugeni Forcano (1926), Joan Colom (1921), Francesc Català Roca (1922-1998) o Ramon Masats (1931).

La historia de la entidad ha quedado, sin embargo, totalmente olvidada, sin que exista ningún trabajo en el que se detalle su larga trayectoria hasta la actualidad. Para poder entender y contextualizar debidamente la evolución de la AFC era necesario llevar a cabo primero una visión general de las sociedades fotográficas de finales del siglo XIX y principios del XX, incluida en el presente trabajo. La situación internacional será muy importante en la evolución de la entidad catalana, ya que se seguirán en muchas ocasiones modelos y tendencias provenientes del exterior.

Evidentemente, se ha intentado ahondar en el funcionamiento y significación de las principales asociaciones, pero ha sido necesario seleccionar la información para crear un trabajo coherente que pudiera dar idea de las características de todo un movimiento de alcance internacional. Para ello se ha dado más relevancia a las entidades más importantes durante esta época y la selección se ha basado especialmente en los mismos escritos de la época, que destacan las sociedades de algunas ciudades europeas como Viena, Londres, París, Bruselas y Hamburgo, y la americana Nueva York, que acabará siendo de gran importancia. Estos serán los núcleos fundamentales del asociacionismo fotográfico, a partir de los cuales el movimiento se extenderá a otros países, entre ellos España.

No se van a dar excesivos detalles, por lo tanto, de entidades menores para no hacer el trabajo repetitivo. El objetivo principal es, por supuesto, dar una visión de conjunto que pueda poner de relieve el importante papel de las sociedades fotográficas durante las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX, momento en el que vertebraron el progreso científico y técnico en el ámbito de la fotografía e impulsaron su desarrollo y consideración como arte.

2- Estado de la cuestión

Las asociaciones fotográficas son mencionadas en todos los manuales de fotografía, pero pasamos de las visiones generales de todo el período a estudios más detallados de ámbito local. Encontramos una panorámica en *Historia general de la fotografía*, coordinada por Marie-Loup Sougez y editada por Cátedra[3], donde María de los Santos García Felguera expone la creación de las primeras sociedades a mediados del siglo XIX y el asociacionismo dentro del movimiento pictorialista. También se incluyen amplias referencias a este tema en varios capítulos del libro de divulgación *El Arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*, coordinado por los historiadores franceses André Gunthert y Michel Poivert[4], muy ligados a la *Société Française de Photographie*.

Sin embargo, en los manuales de fotografía no se profundiza excesivamente en el tema. A partir de aquí, los escasos estudios realizados se centran en la situación de los principales países europeos olvidando la visión de conjunto, tan necesaria en este caso. Siguiendo la tradición europea, cada nación se ocupa de lo que acontece dentro de sus fronteras, sin hacer referencia a los fenómenos globales. Pero muchas veces la cultura mantiene una unidad, especialmente en Europa y Estados Unidos, confluyendo en un progreso común a pesar de las diferencias. Es por ello que hacía falta un estudio global que analizara la situación en los principales países para trazar una perspectiva casi podríamos decir que mundial del movimiento asociativo en el ámbito de la fotografía.

Para reconstruir la historia común de las sociedades fotográficas es necesario buscar la información disponible tanto general como particular de cada una de ellas. Y aquí nos encontramos con una gran disparidad de situaciones. Por una parte vemos entidades muy bien estudiadas, que suelen corresponder con una historia de la fotografía local de gran vigor, como es el caso de la Gran Bretaña, Austria o Francia; mientras que en el otro extremo vemos desgraciadamente sociedades que nadie ha estudiado, ni se encuentran muchas referencias escritas. Será necesario, sin embargo, buscar con empeño para conseguir un panorama global lo más fiel posible a la realidad de finales del siglo XIX y principios del XX.

La historiografía inglesa destaca con el libro de Margaret Harker: *The Linked Ring. The Secession Movement in Photography in Britain. 1892-1910*.[5], publicado en 1979, donde se estudia a fondo una de las sociedades más importantes del periodo pictorialista. En Viena el museo *Albertina* ha llevado a cabo un importante trabajo

---

[3] GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. “Expansión y profesionalización” y “Arte y fotografía (I). El siglo XIX”. En SOUGEZ, Marie Loup (Coord). *Historia general de la fotografia*. Madrid: Cátedra, 2007.

[4] GUNTHERT, André; POIVERT, Michel. *El Arte de la fotografía: De los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lunwerg, 2009.

[5] HARKER, Margaret F. *The Linked Ring. The Secession Movement in Photography in Britain. 1892-1910*. London: Royal Photographic Society / Heinemann, 1979

sobre las asociaciones fotográficas vienesas: *Die Explosion der Bilderwelt*[6] (la explosión del mundo de las imágenes), que corresponde a una exposición con su correspondiente catálogo, publicado en 2011. En este libro se recoge con detalle la historia de la primera asociación fotográfica en el área de habla alemana, la *Photographische Gesellschaft in Wien* (Sociedad Fotográfica de Viena), aunque también se incluye en el capítulo final el *Club der Amateur-photographen in Wien* (club de los fotógrafos amateurs de Viena).

En Alemania se realizó también una importante exposición dedicada a la fotografía artística, centrada en la colección de su principal promotor en el país: Ernst Juhl[7] (1850-1915). En el catálogo encontramos toda una revisión del movimiento pictorialista con especial descripción de las sociedades localizadas en Hamburgo, centro neurálgico de la fotografía alemana de finales del siglo XIX.

La información procedente de los países germánicos se completa con diversos artículos de la revista *Fotogeschichte*, firmados por los principales especialistas del tema en Alemania y Austria[8]. Sin embargo, es importante destacar que las sociedades vienesas aparecen siempre mejor estudiadas, quizás debido a su mayor peso en el conjunto del país y en su principal zona de influencia, los países del Este de Europa.

El periodo pictorialista de la fotografía americana ha sido ampliamente estudiado, especialmente en relación a su figura principal: Alfred Stieglitz (1864-1946). Se han editado varios trabajos, tanto dedicados a su obra[9], como a las revistas que dirigió, de gran importancia por la calidad de su formato y por sus contenidos innovadores: *Camera Notes*[10] y *Camera Work*[11]. Sin embargo, la vida de los clubs americanos está mucho mejor descrita en varios artículos recogidos en el libro editado por Peter C. Bunnell[12], donde se han encontrado importantes datos del *Camera Club of New York* o de la *Photographic Society of Philadelphia*.

En el caso de Francia, el grupo de historiadores relacionados con la *Société Française de Photographie* ha conseguido documentar las principales sociedades

---

[6] PONSTINGL, Michael, Ed. *Die Explosion der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien, 1861–1945*. Viena: Christian Brandstätter Verlag / Albertina, 2011

[7] *Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl*, Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 1989.

[8] Ver especialmente: LECHNER, Astrid. "Aus Liebe zur Sache und zum Vergnügen. Österreichische Amateurfotografenvereine 1887 bis 1914." *Fotogeschichte,* 81 (2001).

[9] HEILBRUN, Françoise. *Alfred Stieglitz: 1864-1946*. Paris: 5 Continents-Musée d'Orsay, 2004.

[10] PETERSON, Christian A. *Alfred Stieglitz's Camera Notes*. Minneapolis: The Minneapolis Institute of Arts, 1993.

[11] ROBERTS, Pam. "Alfred Stieglitz, la Galería 291 y Camera Work." en *Alfred Stieglitz. Camera Work. The Complete Photographs 1903-1917.* Köln: Taschen, 2013.

[12] BUNNELL, Peter C. Ed. *A photographic vision. Pictorial photography, 1889-1923*. Salt Lake City: Peregrine Smith, 1980.

francesas, así como llevar a cabo importante exposiciones como la que muestra los fondos de la entidad mencionada, con su correspondiente catálogo[13]. Los principales trabajos de este grupo aparecen publicados en la revista *Etudes photographiques,* que se ha convertido en una fuente fundamental para la historia de la fotografía. Sin embargo, desgraciadamente el *Foto-Club de Paris* es la entidad menos estudiada, ya que encontramos documentación sobre ella en escasos trabajos.

La situación se repite en Bélgica, donde no se ha realizado ningún estudio relevante sobre la *Association Belge de Photographie.* Por esta razón, en casos como el francés o el belga es imprescindible reconstruir la historia a partir de las fuentes primarias. El boletín es una fuente de información fundamental para conocer las características y la vida asociativa, aunque es necesario rastrear los aspectos más importantes para no perdernos en multitud de consideraciones técnicas o científicas de menor interés.

En el caso de España, las sociedades fotográficas aparecen en obras generales de historia de la fotografía, aunque por supuesto no se analizan sus características en detalle. Deberíamos destacar la síntesis de Juan Miguel Sánchez Vigil en la colección *Summa Artis*[14], aunque también encontramos información interesante en los manuales de Publio López Mondéjar[15] y Lee Fontanella[16]. Si analizamos la documentación disponible en las diferentes comunidades autónomas vemos que es desigual. Los historiadores locales se han ocupado en ocasiones extensamente de las sociedades fotográficas, como es el caso de Zaragoza[17], mientras que en otras zonas no se han encontrado estudios sobre el tema, como sucede en Cataluña. Aquí nos beneficiamos, sin embargo, de la extensa y bien documentada tesis doctoral de Núria F. Rius, presentada en la *Universitat de Barcelona* en 2011[18].

Documentar la vida de las sociedades fotográficas de países muy alejados es en muchos casos difícil, si no imposible. Se encuentran algunos datos en publicaciones específicas de historia de la fotografía de algunas naciones relevantes como Estados Unidos o la zona Sur de América Latina. Sin embargo, también debemos tener en cuenta que sólo es posible encontrar sociedades

---

[13] GUNTHERT, André. *L'utopie photographique. Regard sur les collections de la Société Française de Photographie*. Liège: Le Point du Jour, 2004.

[14] SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. "De la Restauración a la Guerra Civil." En *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI.* XLVII Vol. Madrid: Espasa Calpe, 2001. Summa Artis. Historia General del Arte.

[15] LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg, 2005.

[16] FONTANELLA, Lee. *La Historia de la fotografía en España: desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid: El Viso, DL 1981.

[17] ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo; TARTÓN VINUESA, Carmelo. *Historia de la Real Sociedad Fotográfica* de *Zaragoza fundada en 1922*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1997.

[18] FERNÁNDEZ RIUS, Núria. *Pau Audouard, fotògraf retratista de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856-1918),* Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011.

fotográficas durante el período estudiado en países ricos, donde la burguesía puede disponer de medios para ejercer esta afición.

Se obtiene también valiosa información de los catálogos de exposiciones, que muchas veces brindan la oportunidad de revisar la obra de un fotógrafo o las principales características de todo un movimiento artístico. En este sentido, la exposición sobre fotografía pictorialista europea ya mencionada,[19] organizada por los museos de Rennes y Saint Louis en 2005, nos permite obtener una visión panorámica de esta corriente estética en Europa, así como una descripción de la situación en los países más importantes, donde se hará referencia en muchas ocasiones a las sociedades fotográficas.

Se han organizado también varias exposiciones sobre los principales fotógrafos pictorialistas, que pueden incluir información importante, puesto que en muchos casos estaban ligados a una o varias sociedades y participaban activamente en su día a día ocupando cargos directivos en la junta. Sus obras aparecían en las principales exposiciones internacionales organizadas por ellas y eran alabadas en los boletines. Algunos de estos autores han sido objeto también de tesis doctorales y trabajos de diverso tipo[20].

En los últimos años han aparecido en Internet cada vez más recursos didácticos relacionados con la historia de la fotografía, proporcionados en muchos casos por museos e instituciones. Sería imposible enumerar todos ellos, por lo que destacaremos únicamente importantes ejemplos como el portal *Arago* (www.photo-arago.fr), el *Musée d'Orsay* de Paris (www.musee-orsay.fr), el *Victoria and Albert Museum* de Londres (www.vam.ac.uk/), *The National Media Museum* de Bradford en Inglaterra (www.nationalmediamuseum.org.uk/), el *Museum of Modern Art* de Nueva York (www.moma.org/), *George Eastman House* de Rochester (www.eastmanhouse.org/), y en Barcelona destacan las páginas web del *Centre Excursionista de Catalunya* (www.cec.cat) y de la *Biblioteca de Catalunya* con el fondo Salvany (www.bnc.cat/digital/salvany/index.html). También se han consultado en algunas ocasiones las páginas *Luminous Lint* (www.luminous-lint.com/) y *Dating-AU* (http://dating-au.com/category/photography.htm/page/20/).

Con la difusión de la fotografía a finales del siglo XIX van a aparecer innumerables referencias a los principales acontecimientos relacionados con la disciplina en los medios de comunicación generalistas, y poco a poco encontraremos también publicaciones periódicas especializadas, en las que las sociedades, como núcleo fundamental de reunión y difusión del mundo amateur, van a tener una presencia importante. Así pues, en algunos casos se han utilizado también datos publicados

---

[19] PRODGER, Phillip (Ed.) *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*. Londres: Merrell Publishers, 2006.

[20] A modo de ejemplo podemos citar algunos trabajos relevantes realizados en España como: LATORRE IZQUIERDO, Jorge. *Santa Maria del Villar, fotógrafo turista*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1998; ALONSO LAZA, Manuela. *Julio García de la Puente (1868-1957)*. Santander: Cantabria Tradicional, 2005 o bien GARCÍA FELGUERA, María de los Santos; FERNÁNDEZ RIUS, Núria. *Xocolata, ciutat i pantorrillas: fotografies de Carles Fargas i Bonell, 1912-1938*, Zaragoza: Prames; Barcelona: Centre Excursionista de Catalunya, 2011.

en periódicos como *La Vanguardia*, que se hace eco especialmente de los acontecimientos de Barcelona. También algunas revistas especializadas como *La Fotografía* contienen algunas referencias al tema que son de interés.

Sin embargo, es evidente que no se ha podido analizar en detalle toda la documentación directa que se hubiera podido obtener de las asociaciones, por lo que ésta se utiliza sólo en casos puntuales. En concreto, las fuentes primarias estudiadas han sido sobre todo los boletines de algunas entidades como el *Foto-club de Paris*, la *Association belge de Photographie* y la Sociedad Fotográfica de Madrid. En estos casos se han podido encontrar bastantes ejemplares en bibliotecas públicas o eran accesibles a través de Internet.[21] Se extrae de estas publicaciones una gran cantidad de información sobre la vida de las asociaciones, que ha podido completar en algunos casos los escasos datos disponibles en las fuentes secundarias.

La digitalización de algunos diarios y revistas, tanto especializados como generalistas, es por supuesto de gran ayuda, pero ha sido imposible realizar un estudio en profundidad de todas las publicaciones de esta época, por lo que, en algunos casos se ha podido incluir algún dato gracias a la referencia aparecida en otros trabajos, lo que se indica expresamente.

También se ha podido acceder a través de Internet a gran cantidad de catálogos de exposiciones, organizadas en muchos casos por las asociaciones fotográficas, ya que el *Metropolitan Museum of Art* de la ciudad de Nueva York digitalizó la colección existente en su biblioteca, que comprende más de un centenar de ejemplares publicados entre los años 1891 y 1914.[22] El Centro de Investigación de Historia de la Fotografía de la Universidad De Montfort de Leicester proporciona también abundantes datos y copia de los catálogos de las exposiciones de la *Royal Photographic Society* celebradas entre 1870 y 1915.[23]

La digitalización de las colecciones fotográficas ha permitido también incluir algunas ilustraciones en el trabajo, ya que importantes museos como el *Albertina* de Viena o el *Museum of Modern Art* de Nueva York permiten acceder a sus fondos a través de Internet. También algunas páginas web proporcionan documentos interesantes como caricaturas de la época, que ilustran la información aportada en el trabajo.[24]

Así pues, en la confección del presente estudio se han utilizado principalmente fuentes secundarias, debido al gran alcance geográfico de la temática expuesta.

---

[21] La biblioteca nacional de Francia pone a disposición de los usuarios desde 1997 una selección de sus fondos en la página web *Gallica*, donde actualmente se pueden consultar hasta dos millones de documentos.

[22] Los catálogos se encuentran disponibles en la página web de la biblioteca del museo: http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/search/collection/p15324coll19.

[23] Ver http://erps.dmu.ac.uk/.

[24] La página web Photobibliothek.ch permite el acceso desde 2007 a recursos gráficos y variada información sobre fotografía.

Estas han sido fundamentales a la hora de recoger la información, destacando las publicaciones de muchos historiadores locales, que han centrado su esfuerzo en la documentación de las asociaciones de su país. Sin embargo, es importante dejar constancia de la gran disparidad de situaciones, encontrándonos países de vigorosa historiografía, que presentan gran cantidad de estudios, mientras que otros no han conseguido más que una documentación escasa y superficial.

Las fuentes primarias han venido a completar en algunos casos los datos disponibles, pero evidentemente no se ha podido hacer un análisis detallado de todas ellas. Han constituido una muestra de los documentos provenientes de la época analizada, ya que por ejemplo algunos boletines estudiados proporcionan datos de primera mano de la vida de las asociaciones. Sin embargo, su inclusión en ocasiones puntuales ha constituido también una dificultad, ya que se ha intentado siempre mantener una uniformidad para favorecer la visión de conjunto. El principal interés, y objetivo último, es de todas maneras proporcionar una panorámica general del movimiento asociacionista a nivel mundial.

3 – Las primeras sociedades fotográficas (años cincuenta y sesenta del siglo XIX)

El inicio del asociacionismo a mediados del siglo XIX está estrechamente relacionado con los primeros pasos de la fotografía y concretamente con los diferentes procedimientos y sus posibles aplicaciones. Durante la década de los años 40 el daguerrotipo se convierte por su gran precisión y detalle en un objeto apreciado por los hombres de ciencia, pero la rigidez de este procedimiento hace que sea considerado poco adecuado para la expresión artística. En comparación, los procedimientos de fotografía sobre papel consiguen un gran impacto en los medios artísticos, debido a su similitud con técnicas como la estampa o la acuarela.

El inicio de las sociedades fotográficas a principios de los años 50 se debe a la necesidad de desarrollar nuevas aplicaciones de la fotografía, especialmente en el mundo del arte, según propugnan importantes fotógrafos sobre papel, tanto ingleses como franceses, que en muchos casos habían recibido formación en el campo de la pintura. En el estudio del pintor Delaroche (1797–1859) coincidieron, por ejemplo, Gustave Le Gray (1820-1884), Charles Nègre (1820-1880), Roger Fenton (1819-1869) y Henry Le Secq (1818-1882).

En 1851 se funda en Paris la *Société Héliographique*, bajo la influencia de dos fotógrafos Gustave Le Gray e Hippolyte Bayard (1801-1887), ambos experimentados en la fotografía sobre papel, y dos hombres de mundo: Benito de Monfort (activo *ca*. 1851), de gran riqueza, y Jules Ziegler (1804-1856), pintor, ceramista y fotógrafo, destacado por su don de gentes. El valenciano Benito de Monfort aparece mencionado como riquísimo mecenas en la etapa inicial. Estos personajes decisivos aglutinarán en torno suyo a alumnos y conocidos hasta llegar a unas 40 personas.[25]

Herederos de la invención de Fox Talbot, la situación de los calotipistas es minoritaria y requiere de mejoras técnicas importantes porque los resultados no son siempre buenos. Es necesario intercambiar información y compartir experiencias. El historiador de la fotografía André Gunthert nos describe la situación:

> "Íntimamente vinculado con la reestructuración de los métodos sobre papel, el surgimiento de la sociabilidad fotográfica encuentra su razón de ser en su historia malograda. La situación minoritaria de los calotipistas, al igual que los progresos necesarios que exige esa tecnología, fomentan un deseo de reforma. Al reunirse con el pretexto de motivaciones pragmáticas para intercambiar sus informaciones y compartir sus experiencias, los especialistas descubren los demás recursos de la colegialidad: el medio de obtener un mejor reconocimiento, influir en el debate público, favorecer la circulación de ideas, o también –según una estructura ampliamente experimentada

[25] El historiador André Gunthert proporciona abundantes datos de esta sociedad en su trabajo: GUNTHERT, André. "L'institution du photographique. Le roman de la Société héliographique." *Etudes photographiques* 12 (2002).

en el ámbito literario – la posibilidad de transformar la marginalidad en vanguardia."[26]

Los calotipistas no se conforman con la rutina comercial del daguerrotipo, que solo permite realizar retratos de manera repetitiva, en los estudios acondicionados a tal efecto. El soporte se ha vuelto el emblema: daguerrotipo versus fotografía, placa versus papel. Un punto fundamental será entonces el concepto de "estilo" del fotógrafo, su expresión personal, que se manifiesta especialmente sobre el papel. La mayor versatilidad de este soporte permite que el autor pueda realizar una obra más creativa, a pesar de las dificultades técnicas.[27]

Gustave Le Gray, *The Brig*, 1856, *Victoria & Albert Museum*, Londres

La publicación semanal de la *Société Héliographique*, *La Lumière,* fue el primer y durante unos años el único periódico europeo dedicado exclusivamente a la

[26] GUNTHERT, André; POIVERT, Michel. *Op. cit*., 2009, pág. 65.

[27] En 1851 Louis Figuier (1819-1894) publica *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes,* editada por Langlois, Leclercq y Masson, donde llega a la conclusión de que el daguerrotipo no puede considerarse un arte por su falta de composición y su dureza; en cambio, sí lo podían ser los positivos sobre papel, que permitían la intervención del artista, aunque este procedimiento no estuviera todavía suficientemente expandido en este momento.

fotografía, prolongándose su publicación hasta 1860, después de la disolución de la sociedad. Es nuestra principal fuente de información sobre los debates de principios de los años 50, ya que la publicación recoge información sobre exposiciones, el trabajo de los miembros de la asociación e incluso informes de sus reuniones. En sus páginas aparecerá la primera crítica de arte en el ámbito de la fotografía, con la colaboración de Francis Wey (1812-1882), escritor, lingüista y crítico de arte, y posteriormente de Ernest Lacan.

Tras dos años de actividad, la sociedad se disuelve a principios de 1853. En marzo de 1851 aparece el método del colodión húmedo inventado por el inglés Frederick Scott Archer (1813–1857), pero el boletín de la sociedad lo oculta expresamente debido al poco apoyo de Gustave Le Gray a la nueva técnica.[28] El error es grave y la sociedad finalmente se disuelve.

En Londres se inicia el asociacionismo fotográfico poco después que en París. Roger Fenton (1819-1869), abogado de profesión y amigo de Le Gray, viaja a finales de 1851 a Paris y escribe varios artículos aparecidos en febrero / marzo de 1852 en la publicación *The Chemist,* elogiando las ventajas de la asociación francesa y sugiriendo la creación de una institución similar en Inglaterra. La relación de Fenton con la capital francesa venía ya de antiguo, puesto que había estudiado pintura con Paul Delaroche, estudio donde muy probablemente debió iniciarse en la fotografía a través de sus compañeros Le Gray y Le Secq. Durante el año 1852 va realizando gestiones hasta que el 20 de enero de 1853 se funda la *Photographic Society*, de la que será el secretario.

A pesar de encontrarse desde su creación bajo el patronazgo de la Reina Victoria y el Príncipe Alberto, por razones desconocidas no será hasta 1894 cuando, tras recibir una comunicación oficial de la reina, la sociedad podrá pasar a llamarse *Royal Photographic Society*.

Siguiendo el modelo de las sociedades científicas, y bajo la dirección de Sir Charles Eastlake (1793–1865), presidente de la *Royal Academy*, consigue un importante éxito: a finales del año 1853 cuenta con 370 miembros y su publicación *Journal of the Royal Photographic Society* una tirada de 4000 ejemplares. Quizás sea debido a la sensibilización del público en la Exposición Universal celebrada en 1851 en el Crystal Palace de Londres, donde la exposición de fotografía había suscitado un gran entusiasmo.

Tal y como indica Pamela Roberts, la sociedad se asienta sobre unas bases que perdurarán hasta la actualidad:

> La déclaration d'intentions (expérimentations constantes, discussions et débats, publication d'un journal, expositions fréquentes pour présenter le meilleur des nouvelles réalisations des membres comme des non-membres, présentation de portfolios à une élite critique, mise à disposition de chambres noires, mise en place d'une bibliothèque,

[28] El mismo Le Gray había utilizado la técnica del colodión el año anterior, aunque con un procedimiento más complicado, por lo que considera la versión de Archer el camino equivocado, defendiendo con pasión la técnica del papel encerado.

> d'un musée et d'une collection photographique, galerie distincte pour l'exposition du travail des adherénts – la société retenant 10% du prix de toute photographie vendue) pourrait facilement être un récapitulatif des objectifs actuels de la Société.[29]

Es necesario destacar la importancia del boletín, popular no solo entre sus miembros sino también en la comunidad fotográfica en general, ya que se incluían informes sobre las reuniones de la sociedad, profundas discusiones sobre procedimientos técnicos, controversias sobre la naturaleza artística de la fotografía, traducciones de artículos aparecidos en *La Lumière* y otras sociedades e incluso se recogía la participación de los lectores en cartas explicando sus dificultades y experiencias.

También era importante la celebración de una exposición anual, iniciándose la primera en 1854, evento de gran relevancia que ha continuado celebrándose hasta la actualidad en diferentes espacios. Se publicaba un catálogo y la información aparecía en las principales publicaciones fotográficas y generalistas.[30]

Durante los tres años siguientes, con Fenton como secretario, la sociedad consigue importantes éxitos y puede contar con la presencia del Príncipe Alberto, que toma clases de fotografía, visita las exposiciones e incluso participa en algunas sesiones.[31]. Este desarrollo provocará la imitación del modelo en todo el Imperio Británico, de manera que aparecen sociedades fotográficas en las principales ciudades inglesas (*Liverpool Photographic Society* en 1853, *Manchester Photographic Society* en 1855…), así como en Escocia (*Photographic Society of Scotland* en 1856), Irlanda (*Dublin Photographic Society* en 1854), e incluso en las ciudades indias más importantes como Bombay (1855), Calcuta (1856) y Madrás (1856). Las sociedades fueron creadas en todas las ciudades de relativa importancia, a pesar de que en algunas ocasiones sus dimensiones eran escasas y su duración fue muy corta; por ello, en la mayoría de los casos no se encuentran estudios que informen sobre sus características y actividades.[32]

---

[29] ROBERTS, Pam. "Les collections de la Royal Photographic Society." En *Souveraine Angleterre. L'age d'or de la photographie britannique à travers les collections de la Royal Photographic Society 1839-1917*. Paris, Mission du patrimoine photographique, 1996. Pág. 38.

[30] El Centro de Investigación de Historia de la Fotografía de la Universidad De Montfort de Leicester ha estudiado extensamente las primeras exposiciones de la RPS, creando una base de datos que se puede consultar por Internet: http://peib.dmu.ac.uk/ y http://erps.dmu.ac.uk/.

[31] La Reina Victoria y su esposo el príncipe Alberto estuvieron especialmente interesados en la fotografía, que valoraban como entretenimiento y como arte, convirtiéndose en influyentes patrocinadores a partir de los años cincuenta. Ambos manejaban la cámara y conocían el procedimiento del calotipo, aunque no se han conservado sus fotografías. Destacaron también por su apoyo a la *Royal Photographic Society* y por la creación de una importante colección de obras adquiridas a los principales fotógrafos de la época.

[32] Entre las asociaciones británicas de esta primera época destaca la *Photographic Society of Scotland,* fundada en 1856. Escocia se convirtió en un importante centro de actividad fotográfica, ya que la patente del calotipo establecida por Fox Talbot en Inglaterra en 1841

Los estrechos vínculos entre la Gran Bretaña y los EEUU llevaron al conocimiento del modelo exitoso de la *Royal Photographic Society* más allá del Atlántico. En América, sin embargo, la fotografía se desarrolla como negocio a marchas forzadas con una presencia menor del ámbito académico e institucional. La ciudad de Nueva York ve aparecer en 1859 la *American Photographical Society*; sin embargo, será en Filadelfia donde encontraremos la principal organización de fotógrafos amateurs: la *Photographic Society of Philadelphia* fundada en 1862. Su publicación *Philadelphia Photographer* promovió los progresos técnicos, así como los principales discursos artísticos de la época.

El modelo exitoso de la *Royal Photographic Society* londinense sería también el precedente a imitar en Paris tras el fracaso de la *Société Héliographique*, tal como nos indica A. Gunthert[33], trasladando la preeminencia de los inicios franceses a la culminación del modelo inglés. En agosto de 1854 se reúnen antiguos miembros de la *Société Héliographique* como Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Auguste Mestral, Charles Nègre, a los que se suman fotógrafos aficionados, de clase acomodada (industriales, altos funcionarios..) como Paul Périer y Eugène Durieu.

Los primeros debates y controversias, que provocaron la salida de parte de los miembros fundadores, evidencian dos corrientes en el seno de la naciente sociedad: los que quieren promover de forma desinteresada el arte fotográfico, obteniendo los ingresos necesarios a través de cuotas elevadas, y los que defienden la venta de las obras de los aficionados como una especie de agencia para favorecer así el medio fotográfico.

Defensor del modelo de sociedad científica, el alto funcionario Eugène Durieu (1800-1874) organizará la nueva sociedad denominada *Société Française de Photographie*, consiguiendo combinar ambas corrientes y apoyándose en el prestigio del científico Victor Regnault (1810-1878).[34] Punto fundamental de la nueva asociación será la creación de un boletín semejante al de la *Photographic Society* londinense. Aimé Girard, secretario de redacción del *Bulletin*, es también traductor de inglés, lo que posibilita la inclusión de artículos provenientes de las revistas anglosajonas en la publicación francesa. Se conseguirá así informar de los principales progresos extranjeros, que sumados a los importantes inventos que tienen lugar también en Francia, supondrá una vía de difusión y promoción de la fotografía a nivel nacional e internacional.

---

no tenía efecto aquí. Así pudieron aparecer autores como David Octavius Hill (1802-1870) y Robert Adamson (1821-1848), que no formaron parte, sin embargo, de la mencionada asociación. Sí podemos contar entre sus miembros a otros personajes relevantes como Sir David Brewster (1781-1868), científico investigador en el campo de la óptica, que fue presidente de la *Photographic Society of Scotland* entre 1856 y 1873.

[33] GUNTHERT, André; POIVERT, Michel. *op. cit.* 2009. Ver capítulo "El establecimiento de una cultura fotográfica".

[34] A. Gunthert explica con detalle el nacimiento de la SPF en GUNTHERT, André. *L'utopie photographique. Regard sur les collections de la Société Française de Photographie*. Liège: Le Point du Jour, 2004.

La SFP ejerce una influencia fundamental en la historia de la fotografía francesa con sus actividades más destacadas: la publicación del boletín, la celebración de exposiciones, la creación de premios y medallas, la reivindicación del estudio de la fotografía, etc. Uno de los eventos más importantes fue la organización de una exposición en 1855 con motivo de la Exposición Universal de Paris celebrada ese mismo año.

Entre 1855 y 1876 la SPF organizó once exposiciones fotográficas, coincidiendo aproximadamente con los Salones de pintura de París, que tuvieron una amplia resonancia en la prensa como gran acontecimiento ciudadano. Admitían obras de autores no miembros, así como de otros países. Asimismo, se editaba un catálogo detallando las obras, autores, técnicas utilizadas, etc.; el boletín daba cuenta también exhaustivamente de las exposiciones tanto de la SPF como de otras sociedades e incluso de cualquier otra exposición internacional de fotografía de importancia.

En los países de habla germánica se ha empezado a formar a mediados del siglo XIX un importante grupo de aficionados en la ciudad de Viena, que será la cuna y punto principal del asociacionismo fotográfico en esta zona. En 1840 encontramos un grupo que se reunirá regularmente en el estudio del pintor y daguerrotipista Carl Schuh, contando con científicos y artistas como el físico y matemático Andreas von Ettingshausen (1796-1878), el matemático Max Joseph Petzval (1807-1891), el óptico Peter Wilhelm Friedrich Voigtländer (1812-1878) y el bibliotecario del Instituto Politécnico Anton Georg Martin (1812-1882), que en 1846 había escrito el primer libro sobre fotografía en alemán.[35]

Debido a la creación de las dos sociedades anteriores en Londres y Paris, se consideró la necesidad de fundar una institución similar en Viena, de manera que el 22 de marzo de 1861 tuvo lugar la sesión inaugural de la *Photographische Gesellschaft in Wien* (Sociedad Fotográfica de Viena) en la Academia de Ciencias con 57 personas.[36]

Se convirtió en una de las mayores de Europa, aumentando cada año el número de socios, de los 58 iniciales a los 109 a finales de 1861, pasando de los 200 en los años 60 y de los 300 en 1875 para llegar a 549 en 1913. En un momento de increíble expansión del mundo fotográfico, tanto por la nueva costumbre popular de hacerse retratar, de regalar una imagen propia o comprar la de personas conocidas, como por el incipiente negocio de productos fotográficos, la nueva sociedad reúne a los principales actores de esta expansión de las imágenes: fotógrafos, ópticos, agentes de la industria química y las artes gráficas,

[35] En 1846 apareció su *Repertorium der Photographie, Vollständige Anleitung zur Photographie auf Papier*, libro en el que intentaba facilitar la práctica de la fotografía sobre papel con una descripción detallada de sus procedimientos, según su propia experiencia.

[36] Una descripción detallada de la Sociedad Fotográfica de Viena puede encontrarse en el catálogo de la exposición celebrada en el Museo Albertina en 2011: PONSTINGL, Michael, Ed. *Die Explosion der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien, 1861–1945*. Viena: Christian Brandstätter Verlag / Albertina, 2011.

comerciantes de arte y especialmente científicos de reconocido prestigio, que consiguieron conectarla con las principales instituciones académicas de la época.

El principal objetivo consistía en favorecer la innovación y el progreso técnico, comercial y artístico de la fotografía. Uniendo sus vertientes técnica y artística, la sociedad abarcaba un amplio abanico de intereses, según se puede ver en sus principales secciones: fotografía, estereoscopía, historia y estética, reproducción e impresión. Asimismo, organizó la primera exposición de fotografía en Austria en 1864 con la obra de 1204 fotógrafos y participó en importantes exposiciones de ámbito internacional.

La PGW (*Photographische Gesellschaft in Wien)* favoreció la creación del primer instituto para la enseñanza de la fotografía y procedimientos de reproducción, que abrió sus puertas en 1888 (*k.k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproductionsverfahren*). Josef Maria Eder (1855-1944) fue su director y presidente, convirtiendo a Viena con sus publicaciones y contactos a nivel internacional en un importante punto de referencia en el mundo de la fotografía.[37]

De gran importancia fue también la publicación de la sociedad, *Photographische Correspondenz*, iniciada en 1864, apareciendo de forma continuada durante ciento siete años. A lo largo de todo el siglo XIX se convirtió en un referente internacional para la difusión de los progresos en el campo de la fotografía. Entre los autores de sus artículos encontramos fotógrafos en activo tanto de Viena como de otras ciudades del Imperio Austro-húngaro y países extranjeros. También encontramos técnicos en el campo de las artes gráficas, científicos como físicos y químicos, etc.

En Alemania y otros países no veremos asociaciones fotográficas de importancia que presenten una actividad continuada hasta finales del siglo XIX, por lo que quedarían fuera de esta primera ola asociacionista de mediados de siglo, que incluía en su seno tanto aficionados como científicos y fotógrafos profesionales o representantes de casas comerciales, que podían hacer convivir sus intereses sin problemas. Las dificultades técnicas eran todavía tan grandes y el mundo fotográfico tan reducido que era necesario aprender unos de otros, agradeciendo las aportaciones desde todos los puntos de vista.

[37] El químico e historiador Josef Maria Eder, director del mencionado Instituto de Fotografía y Artes Gráficas entre 1889 y 1923, contribuyó enormemente al desarrollo de la fotografía con 650 publicaciones, entre las que encontramos el manual en cuatro tomos *Ausführliches Handbuch der Photographie*, editado en 1881. Es importante destacar también su labor como historiador con la publicación en 1890 de *Geschichte der Photographie*, traducida al inglés en 1972 como *History of Photography*, considerada todavía una obra de referencia.

4- Un mundo en expansión

Entre 1848 y 1914 el ámbito cultural europeo está definido por la racionalidad ilustrada, en la que se aprecia el triunfo pleno del positivismo. Los avances tecnológicos constantes y el crecimiento económico sostenido propician la confianza en el futuro y el culto al progreso. En efecto, los avances científicos están provocando grandes cambios, especialmente en las ciudades: los transportes mejoran con el ferrocarril, el barco a vapor y finalmente el automóvil; ya se puede disfrutar de la luz eléctrica y aparecen o se consolidan inventos que revolucionarán la vida de grandes masas de población: la fotografía y el cine.

La modernización propiciará el desarrollo de un nuevo sistema económico: el capitalismo. Se pasa de la manufactura a la fábrica, aumentando la productividad, por lo que los bienes de consumo se producirán masivamente. La industrialización se extiende por Europa llegando a países alejados, como Estados Unidos y Japón, que acabarán participando del sistema capitalista.

Durante la segunda mitad del siglo XIX queda articulada una visión del mundo centrada en Europa y son especialmente la Gran Bretaña y Francia los núcleos colonizadores que impondrán la supremacía de la raza blanca en amplias zonas del mundo. Los avances científicos y la gran expansión económica llegarán a todos los rincones del planeta muchas veces a la fuerza, por la colonización, o bien por influencia directa gracias a los nuevos medios de comunicación. Sin embargo, a pesar de la creciente inter-conexión de los mercados mundiales, la toma de decisiones se realiza en un reducido número de escenarios de la vieja Europa.

Esta situación provocará la aparición de nuevas élites y especialmente de una nueva clase social: la burguesía[38]. Pero, ¿quiénes eran los burgueses? Las condiciones económicas de la industrialización hicieron aparecer fabricantes, comerciantes y banqueros, los propietarios del capital, que formarían el núcleo principal del nuevo grupo; pero sería necesario incluir también médicos, abogados, profesores universitarios, jueces y altos funcionarios, ingenieros y expertos en diversos campos que ostentan altos cargos de las empresas. Cercana a esta élite encontraríamos la “pequeña burguesía” o clase media de artesanos, pequeños comerciantes, posaderos, etc.

---

[38] Ha estudiado en profundidad las características de la burguesía europea el profesor alemán Jürgen Kocka, presidente entre 2001 y 2007 del Centro de investigación de ciencias sociales de Berlín y actual vicepresidente de la Academia de ciencias de Berlín-Brandenburgo. Entre sus trabajos destaca: KOCKA, Jürgen; MITCHELL, Allan (Eds.): *Burgeois Society in Nineteenth-Century Europe.* Oxford: Berg Publishers, 1993.

Muchos de los artículos recogidos en este libro fueron traducidos del alemán y publicados en España por J.M. Fradera y J. Millán, por ejemplo: KOCKA, Jürgen. "Burguesía y sociedad burguesa en el siglo XIX. Modelos europeos y peculiaridades alemanas." en FRADERA, Josep Maria; MILLÁN Jesús (Eds.): *Las burguesías europeas del siglo XIX. Sociedad civil, política y cultura.* Madrid - Valencia: Biblioteca Nueva - Universidad de Valencia, 2000.

La burguesía constituye pues una minoría, que necesitará conformarse como clase más por oposición frente a otros grupos de individuos que por los elementos que pudieran tener en común. A finales del siglo XVIII y principios del XIX se sitúa frente a la nobleza de cuna y el absolutismo monárquico en su defensa del éxito personal como facilitador del progreso y la mejora social. Las nuevas categorías de referencia van a ser la formación, el trabajo y la personalidad, constituyéndose un modelo de sociedad moderna, secularizada, donde los individuos pudieran ser libres e iguales en principio. Se critican los privilegios de la nobleza, el poder absolutista y la tutela de la iglesia, dando lugar a una sociedad civil de alto nivel organizativo. Se producirán movimientos grupales en todos los ámbitos: partidos políticos, asociaciones empresariales, entidades culturales, etc. en una creciente expansión del fenómeno asociacionista.

A mediados de siglo, sin embargo, aparecerá un nuevo frente en oposición a la clase burguesa: el movimiento obrero. El distanciamiento de las capas más bajas de la población, hacinadas en los peores barrios de las ciudades, fue conformando una creciente insatisfacción que se hará cada vez más evidente durante la segunda mitad del siglo XIX. Las penosas condiciones de vida de la clase obrera venían determinadas por las largas jornadas laborales, la fragmentación del proceso productivo en la cadena de montaje y los bajos salarios, provocando una oposición cada vez más violenta y organizada.

En estas circunstancias, el burgués valorará especialmente las formas de vida racionales y metódicas: la familia será la base de la sociedad, una esfera de paz en contraste con las dificultades de la vida pública en su vertiente económica y política. Se aprecia la formación del individuo y su actitud estética, promocionándose el arte en todas sus facetas: la música, la pintura y también la fotografía, que deberá formar parte de este mundo elitista y refinado.[39]

La ciudad será el centro de esta corriente, el punto de llegada de la inmigración campesina en busca de oportunidades, el primer lugar de implantación de las novedades tecnológicas y de creación de barrios residenciales con todos los adelantos, el aglutinamiento de espacios de sociabilidad (el teatro, el café, el casino, etc.). Los círculos burgueses se situarán pues en la ciudad, lugar de localización de las formas culturales y de las instituciones que las hacían posible.

El ideal de vida burguesa incluía la utilización de bienes materiales, la aceptación de unos valores y un estilo de vida o de conducta.[40] En la sociedad empieza a tener un espacio importante el tiempo libre y todas aquellas aficiones que una persona de clase acomodada se podía permitir. Aparecerán nuevas fiestas, paseos, excursiones al campo, veladas musicales, visitas a museos, etc., que conformarán nuevas formas de sociabilidad, relaciones sociales establecidas en base a la

---

[39] La estrecha relación entre el mundo burgués y la cultura ha sido estudiada en KASCHUBA, Wolfgang. "German Bürgerlichkeit after 1800: Culture as Symbolic Practice." En KOCKA, Jürgen; MITCHELL, Allan (Eds.): *Burgeois Society in Nineteenth-Century Europe.* Oxford: Berg Publishers, 1993.

[40] Se encuentra información general sobre la evolución social en Europa en obras colectivas como: DUBY, Georges; ARIÈS, Philip. *Historia de la vida privada*, Madrid: Taurus, 5 vols, 1987-1989.

práctica cultural. Entretenimientos como la música, el arte o la literatura constituyeron grupos de aficionados dispuestos a reunirse y debatir las novedades en sociedad. El discurso y la comunicación entorno a la cultura hicieron cristalizar así asociaciones que se convirtieron en estructuras permanentes de la cultura burguesa. La confluencia de intereses y actitudes entre los grupos de los principales países llevarán al intercambio de información constante y al establecimiento de lazos duraderos entre ellos, de manera que se crea toda una red cada vez más amplia alrededor de las principales aficiones. La pertenencia a uno de estos círculos o asociaciones locales permitía el acceso a todos los demás en un complejo sistema de relaciones sociales que podía abrir las puertas a los recién llegados con gran facilidad.[41]

El viaje se convierte a lo largo del siglo XIX en un hecho imprescindible, ampliamente utilizado por la sociedad burguesa: será de máxima importancia en el caso de que se quiera mejorar la formación; pero también con un objetivo lúdico o cultural: para ver nuevos paisajes, para conocer de primera mano la historia del arte, para contactar con otras culturas, o incluso para mejorar el conocimiento del propio país. Se organizarán visitas y expediciones a lugares de larga tradición artística o totalmente desconocidos.

La actitud abierta a nuevas ideas y nuevas cosas es un punto básico del estilo burgués y se manifestará especialmente en relación a la tecnología. La vida se llenará de pequeños inventos y no sólo su posesión pasó a ser importante, sino también la habilidad para utilizarlos. Se necesitará una formación específica para llegar a dominar cada disciplina y se valorará especialmente el intercambio de experiencias y la práctica colectiva.

[41] En el caso de España encontramos información sobre el tejido asociativo en: ALIA MIRANDA, Francisco; Grupo de Asociacionismo y Sociabilidad; Universidad de Castilla-La Mancha. *España en sociedad, las asociaciones a finales del siglo XIX*. 22 Vol. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

5- La fotografía, el entretenimiento de moda

La fotografía se constituyó en parte fundamental de la cultura burguesa debido a sus cualidades tanto técnicas como artísticas: el practicante debía haber sido instruido en los conocimientos técnicos y científicos necesarios para conseguir la formación de la imagen, pero también podía conseguir una gran satisfacción personal utilizando su imaginación. Era una manera de instruirse y de disfrutar del tiempo libre, que coincidía especialmente con el ideal burgués de educación, orden y progreso. Gonçal Mayos y Teresa-M. Sala inciden en la nueva valoración del arte dentro de la cultura del ocio:

> "De fet, la qüestió fonamental de l'oci és que, sent com és un espai de temps, un marc de possibilitats, tot depèn de la manera com s'utilitzi. Per això, en les arts, l'oci creatiu té una importància cabdal, perquè no es tracta del *dolce far niente*, sinó d'aquell espai de temps necessari per a projectar amb la intel·ligència creadora."[42]

La fotografía impactó enormemente en la sociedad como imagen y recuerdo de la clase acomodada, expresando conceptos fundamentales como la individualidad, la privacidad, la familia y la educación. Así quedó documentada la vida e historia familiares, pero también constituyó el recuerdo de los viajes realizados y dejó constancia de los intereses culturales, sociales y políticos de los aficionados.

Desde su invención a finales de los años treinta, la sociedad asistió al establecimiento de múltiples negocios relacionados con la fotografía, especialmente los estudios de retratos que proliferaron en toda Europa y EEUU durante la segunda mitad del siglo XIX. El estudio del fotógrafo se hizo popular, multiplicándose las imágenes de particulares y de las principales celebridades de la época.[43]

Pero será la fotografía sobre papel la que llevará al amateurismo, por su mayor versatilidad y posibilidades expresivas. Ya en 1839 William Henry Fox Talbot (1800-1877) presentó su procedimiento fotográfico sobre papel, el calotipo, en la *Royal Society* de Londres, en la que consiguió pocos apoyos. Las patentes introducidas en 1841, junto con las dificultades en su utilización y las irregularidades en el resultado final, provocaron un retraso en la expansión de este método.[44]

---

[42] MAYOS, Gonçal; SALA, Teresa-M. "Reflexió macrofilosòfica sobre la societat de l'oci, del consum, de l'espectacle i del coneixement" en SALA, Teresa-M. (Coord.). *Pensar i interpretar l'oci. Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012.

[43] Se encuentra más información en: GARCÍA FELGUERA, María de los Santos; FERNÁNDEZ RIUS, Núria. "Posa't tranquil i fes-te retratar: la fotografia entre diversió i obligació". En SALA, Teresa-M. (Coord.). *Pensar i interpretar l'oci. Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012.

[44] Científico y filólogo inglés, Fox Talbot extendió sus intereses a diversos campos como la botánica. Paralelamente a los trabajos de Niépce y Daguerre, en 1834 consiguió fijar la

Curiosamente el calotipo será mejorado y promovido en Francia a finales de los años cuarenta, siendo practicado especialmente por Gustave Le Gray[45]. Muy popular entre los aficionados, será substituido por la nueva técnica del colodión húmedo presentada en 1851 por Frederick Scott Archer (1813-1857)[46]. Esta constituirá el procedimiento hegemónico en la fotografía amateur durante más de 25 años debido a su gran nitidez (semejante a la del daguerrotipo), la posibilidad de conseguir copias del negativo en vidrio y el corto tiempo de exposición.

Las dificultades en la realización de todos estos procedimientos sobre papel favorecieron el asociacionismo fotográfico. Aquellos que podían destinar su tiempo libre y disponían de recursos económicos para costearse la nueva afición, se reunían gustosamente para comentar sus éxitos y fracasos y aprender conjuntamente. Estamos hablando principalmente de industriales, empresarios, científicos, médicos, profesores, abogados, altos funcionarios, y otros profesionales integrantes de las clases sociales ricas y educadas de la época. La fotografía conectó especialmente bien con la mentalidad burguesa subrayando las cualidades científicas y artísticas del fotógrafo amateur, tan en boga durante esta época.

Asimismo, es importante destacar que muchas mejoras de estos primeros tiempos fueron emprendidas por este tipo de aficionados, favorecidas especialmente por esta sociabilidad de ámbito internacional propia de las élites culturales europeas. Las razones de la expansión del asociacionismo fotográfico fueron por lo tanto dobles: por una parte los aspectos más prácticos de conseguir aprender y mejorar los resultados, y por la otra constituirse en puntos de socialización para *gentlemen* con intereses comunes.[47] La pasión por la fotografía llevó por supuesto a estos nuevos grupos a promocionar su afición en el conjunto de la sociedad y aumentar su prestigio tanto como fuera posible.

Durante la segunda mitad del siglo XIX la fotografía encontró importantes aplicaciones en el ámbito científico, en la industria, la policía, la medicina… pero

---

imagen de diversos objetos por contacto en una superficie sensibilizada. En 1835, ya con la cámara oscura, obtuvo su primer negativo, muy pequeño, que necesitó un tiempo de exposición de media hora. Tras la divulgación de los trabajos de Niépce y Daguerre, consiguió mejoras importantes en su procedimiento, de manera que en 1841 pudo patentar el método del calotipo, que permitía realizar varias copias de un único negativo. En 1844 publicó el primer libro ilustrado con fotos de la historia: *El lápiz de la naturaleza*.

[45] La historiadora francesa Sylvie Aubenas ha coordinado un importante trabajo sobre este fotógrafo: AUBENAS, Sylvie (Coord.). *Gustave Le Gray*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2002.

[46] Este grabador y escultor inglés publicó en la revista *The Chemist* su método, que requería un tiempo de exposición quince veces inferior a la del daguerrotipo más perfeccionado, consiguiendo así una reducción en los costes. El nombre de colodión húmedo se debe al hecho de que la placa debe estar siempre húmeda durante la exposición y posterior revelado de la imagen.

[47] La sociabilidad relacionada con la fotografía ha sido estudiada por algunos autores como Jens Jäger: JÄGER, Jens. *Gesellschaft und Photographie : Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England 1839 - 1860*. Opladen: Leske / Budrich, 1996.

este gran conjunto de amateurs de posición destacada en la sociedad no podían sino luchar para aumentar su visibilidad y credibilidad con el objetivo principal de proporcionar la máxima dignidad cultural a la fotografía. Por ello, la defensa de sus cualidades artísticas llegó a ser crucial desde el inicio del asociacionismo fotográfico. La fotografía debía aspirar a la máxima categoría, a su inclusión en el mundo de las Bellas Artes en pie de igualdad con la pintura y la escultura.

6- La reivindicación de la fotografía como arte

El debate sobre la consideración de la fotografía como arte se inicia en época temprana, ya desde su invención. Debido a la gran expansión del medio y su popularización a lo largo del siglo XIX, se crearán intensas discusiones en las que los miembros más destacados de la sociedad darán su visión y opinión al respecto.[48]

Numerosos aficionados y otros entusiastas serán los principales promotores de la consideración artística de la fotografía e intentarán imponer su visión a través de los principales órganos de difusión de la época: la prensa escrita, las publicaciones científicas o divulgativas, las exposiciones públicas y los espacios destinados específicamente al arte en las principales capitales europeas.

Sin embargo, la fotografía topa con un obstáculo importante en su camino hacia la revalorización: el concepto de reproducción, que se encuentra en el mismo procedimiento de obtención de copias, remite en esta época a la revolución industrial con la multiplicación de productos realizados en serie con la mínima intervención humana. La máquina parece anular la acción del hombre impidiendo su expresión artística.

Y es que a mediados del siglo XIX la práctica artística tiene distintas variantes como la pintura o la escultura, pero siempre subyace bajo ellas el concepto de "dibujo" (o lo que Vasari ya llamó "*dissegno*"). Todas ellas se iniciarían con un proyecto dibujado o la posibilidad de su existencia, en el que el artista expresa la idea en la que basará su obra. Este concepto está en el núcleo de las artes visuales durante esta época, dominando la práctica en la Academia de Bellas Artes, lo que choca irremediablemente con la imagen obtenida a través de la cámara fotográfica.

En la lucha por las posibilidades estéticas de la fotografía destacó a partir de 1850 Gustave Le Gray. Para él, el arte es el auténtico lugar de la fotografía en vez de restringirla a la industria y el comercio. Por ello, dejando de lado la rigidez del daguerrotipo, Le Gray se convierte en el apóstol de la fotografía sobre papel, participando activamente en la creación y posterior desarrollo de la *Société Héliographique*.

Para Le Gray la fotografía debe formar parte del Salón de Bellas Artes, puesto que se merece estar a la altura de la pintura o la escultura. El periódico *La Lumière*, órgano oficial de la *Société Héliographique*, se hará eco de un incidente ampliamente comentado posteriormente en relación a la inclusión de sus

[48] Algunos importantes miembros de la escena cultural europea rechazaron la consideración de la fotografía como arte, entre los que destaca Charles Baudelaire (1821-1867). En su introducción al Salón de 1859, Baudelaire incluyó un epígrafe titulado "El público moderno y la fotografía", donde ésta quedaba restringida a su papel de "humilde sirvienta" de las ciencias y las artes. María de los Santos García Felguera relata la compleja relación entre la fotografía y el arte durante esta época en el inicio del capítulo "Arte y fotografía (I). El siglo XIX", incluido en SOUGEZ, Marie Loup (Coord). *Historia general de la fotografia*. Madrid: Cátedra, 2007.

fotografías en esta exposición, que supone el acontecimiento artístico más importante de Europa.

> "Il y a deux mois, l'un des plus habiles praticiens du procédé nouveau de la photographie, M. Le Gray, envoyait au jury de l'exposition de 1850 neuf dessins sur papier, représentant des paysages, des portraits d'après nature, et d'après des tableaux. Quand on eut admiré la perfection surprenante des résultats obtenus, l'on se trouva embarrassé pour classer des ouvrages dignes de rivaliser avec les œuvres d'art les plus achevées, et qui toute fois, accomplis par un procédé purement théorique, ne se rattachent point d'une manière directe à la pratique du dessin. Rangées parmi les lithographies, les œuvres de l'habile héliographe furent annoncées sous cette rubrique au Livret de l'exposition actuelle.
> Mais il survint une sous-Commission qui, envisageant la question à un autre point de vue, fit retirer les dessins de M. Le Gray.
> Les premiers juges les avaient considérés comme œuvres d'art; les seconds les ont classés parmi les produits de la science. Nous serions fort empêchés de savoir à qui donner raison."[49]

La inclusión de la fotografía en el ámbito de las Bellas Artes generará una gran controversia durante toda la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, que se manifestará especialmente en los principales acontecimientos públicos, aquellos que tendrán mayor cobertura mediática y mayor repercusión ciudadana. Entre ellos hay dos de especial relevancia: el Salón de Paris y las exposiciones universales, que tendrán lugar en las principales ciudades europeas y americanas. En esta lucha las sociedades fotográficas serán los principales adalides, intentando ganar terreno tanto con la organización de sus propios eventos, como con la participación en estos grandes acontecimientos de ámbito internacional.

En efecto, las exposiciones universales serán acontecimientos de enorme magnitud convirtiéndose en la muestra principal del poderío industrial de las principales naciones europeas y americanas. Aquí se encontraban todas las novedades, contando también con las principales herramientas o máquinas que pudieran ser utilizadas en cualquier campo de la ciencia o de la técnica. Se mostraban los productos del mundo industrializado incluyendo la aportación colonial, pero también encontraron su lugar la artesanía y las Bellas Artes. Los visitantes llegaban también de muchos países del mundo, mientras que la organización posibilitaba la entrada de clases populares, alcanzándose normalmente cifras récord de varios millones de visitantes.

1851 es la fecha de la primera Exposición Universal celebrada en el Crystal Palace de Londres, enorme edificio que recibirá más de seis millones de visitantes. El mundo entero contemplará la imagen de una Inglaterra triunfante, bajo la mirada de la Reina Victoria, en la materialización del poderío industrial británico. Aquí se presentaron daguerrotipos y calotipos, aunque también alguna muestra de colodión como técnica recientemente descubierta, con un gran éxito de público.

---

[49] WEY Francis, "De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts", *La Lumière* n1, 9 de febrero de 1851. Pág. 2.

En la exposición universal de Paris de 1855 la fotografía tiene también un apartado, pero no dentro del Palacio de Bellas Artes, por lo que, a pesar del gran número de personas que pueden admirar las obras, se refuerza su inclusión dentro de las actividades industriales, al encontrarse dentro del Palacio de la Industria. La *Société Française de Photographie* recientemente creada organizará también una exposición, intentando en este caso resaltar las posibilidades artísticas de la fotografía.

La asociación francesa se constituirá en la principal defensora del papel de la fotografía gracias a sus exposiciones, el boletín y sus contactos en las principales esferas del poder. Igual sucederá en el caso de las asociaciones británicas, especialmente la *Photographic Society* de Londres, que organizarán exposiciones regularmente, de manera que podemos contar con gran cantidad de estos eventos en el Reino Unido a partir de los años 40.

La lucha de la *Société Française de Photographie* se materializará en el intento de incluir la fotografía en el Salón de Bellas Artes. En efecto, se moverán todos los contactos en la administración del Segundo Imperio para llegar a una solución intermedia: en 1859 la SFP conseguirá organizar una exposición de fotografía al mismo tiempo que el Salón, pero en un espacio diferente del destinado a las obras de arte, con entrada aparte. No aparece en el catálogo oficial, ni en los carteles informativos repartidos por las calles de París. Asimismo, los gastos deben correr a cargo de la organización, por lo que la entrada será mucho más cara para los visitantes de la exposición de fotografía que para los del Salón. Y, sin embargo, la SFP aceptará esta solución de compromiso, tal y como nos relata P.L. Roubert:

> "Quant à la SFP, elle trouve vraisemblablement dans ce compromis une reconnaissance suffisante, qui l'empêche de poursuivre au-delà. Si elle a obtenu droit de bourgeoisie, c'est certainement plus pour ses membres que pour les images. L'implication mondaine de son conseil d'administration lui interdit de refuser une telle proposition de la part de l'administration. C'est ainsi qu'au lieu de persévérer dans ses ambitions, elle accepte de n'être ni avec les beaux-arts, ni contre comme Courbet en 1855 , mais à côté. Son désir d'entrer dans l'institution est si fort qu'elle ne peut décemment jouer l'opposition".[50]

Las nuevas asociaciones que se irán fundando en Europa y EEUU se sumarán a la lucha por el prestigio de la fotografía. En el caso de la *Photographische Gesellschaft Wien* de la ciudad de Viena una de las primeras realizaciones fue la organización de la exposición de fotografía de 1864 con el objetivo de hacer públicos sus progresos, de gran repercusión en la sociedad de la época. La PGW tendrá también un papel importante en la Exposición Universal de Viena de 1873. En este caso la fotografía quedó dispersa en los diferentes pabellones de las naciones expositoras, por lo que la PGW editó una guía orientativa de la situación de estas imágenes en todo el recinto. Asimismo, también consiguió organizar una

[50] ROUBERT, Paul-Louis "1859, exposer la photographie", *Études photographiques*, núm. 8, noviembre 2000. Pág. 11.

exposición propia, reuniendo obras tanto de fotógrafos que eran miembros de la sociedad, como de otros que no pertenecían a ella.

La PGW organizó también cinco importantes exposiciones en el museo de Arte e Industria de Viena en 1871, 1875, 1881, 1897 y 1904. El museo pretendía instruir y presentar de manera didáctica las exposiciones para llegar a un público lo más numeroso posible. Es así como por primera vez encontramos la fotografía en una institución de este tipo, reivindicando su importante papel en la sociedad.

Firma Rudolf Lechner (Wilhelm Müller)
Exposición de la PGW en el Museo de Arte e Industria, 1904
Colección Museo *Albertina*, Viena.

Firma Rudolf Lechner (Wilhelm Müller)
Francisco José I visita la Exposición de la PGW en el Museo de Arte e Industria, 1904
Colección Museo *Albertina*, Viena.

7- Revolución en la técnica fotográfica a finales del siglo XIX

A finales de siglo la técnica avanza extraordinariamente, especialmente con la popularización en los años ochenta de la placa seca de gelatino–bromuro, que va a facilitar los procedimientos fotográficos, hasta entonces más bien farragosos. El salto del colodión húmedo, que había dominado desde los años cincuenta, a la nueva técnica va a ser enorme. Hay que tener en cuenta que en el caso del colodión la placa de vidrio debía ser preparada con los compuestos químicos unos minutos antes de la exposición para que estuviera todavía húmeda en el momento de ser introducida en la cámara; posteriormente, la imagen debía ser revelada en la oscuridad del laboratorio inmediatamente, por lo que el fotógrafo solía tomar vistas desde su terraza o en el jardín. Solo los más aventurados organizaban un laboratorio portátil en una tienda de campaña, carro o similar para poder cumplir con los requisitos de esta técnica.

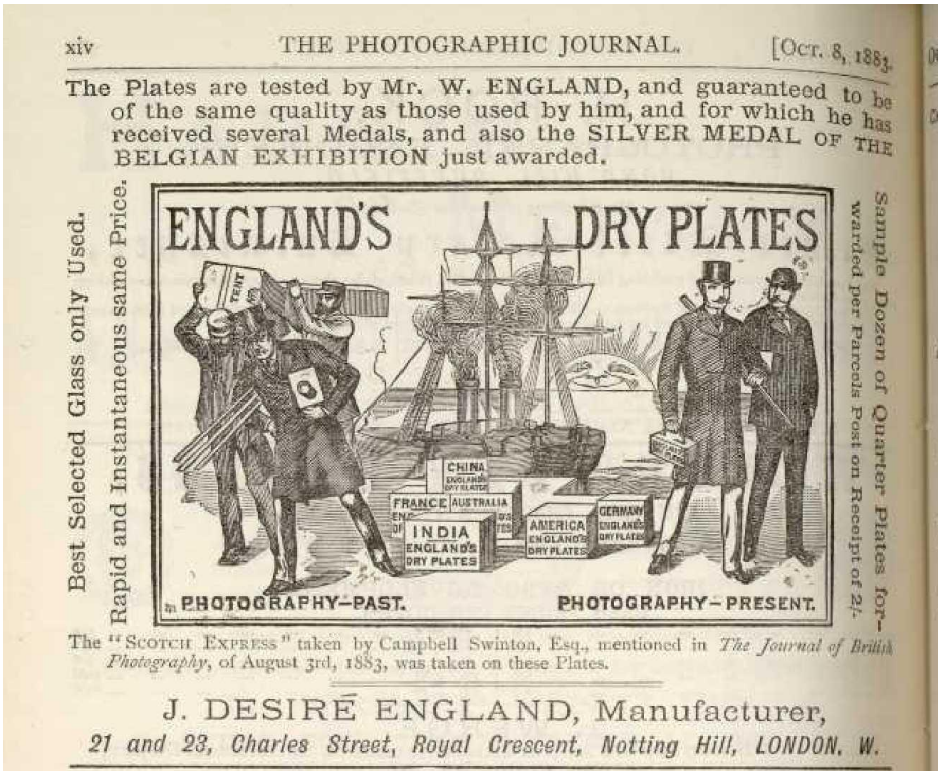
El médico inglés Richard Leach Maddox (1816-1902) propuso en 1871 una emulsión de bromuro de cadmio mezclada con gelatina y agua, que se extendía sobre la placa de vidrio previamente sensibilizada con nitrato de plata y se dejaba secar, por lo que podía ser impresionada días después. Pero fue necesario perfeccionar el procedimiento durante los años posteriores, hasta que a principios de los años ochenta empiezan a aparecer las placas producidas industrialmente. Poco después se utilizarán materiales alternativos al vidrio como el celuloide y el acetato de celulosa, más manejables y difíciles de romper. Las cámaras introducirán también estos cambios, convirtiéndose en objetos menos pesados, de manera que ya no será siempre necesario el trípode. Aparece la cámara de mano, que permitirá una gran versatilidad permitiendo el nacimiento de la fotografía instantánea.[51]

Tal y como nos indica A. Gunthert, el nuevo procedimiento del gelatino-bromuro asombra y provoca entusiasmo en los aficionados en un momento de avances técnicos en todos los campos:

> “Replaçant la photographie dans son siècle en lui ouvrant la gamme des sujets animés dans lesquels les contemporains reconnaissent les signes de la vie moderne, la nouvelle émulsion la situe également sous le signe d’une accélération permanente, d’une compétition de la vitesse qui fera les beaux jours des sociétés d’amateurs.“[52]

[51] Se encuentra más información de los procedimientos fotográficos en SOUGEZ, Marie Loup; PEREZ GALLARDO, Helena. “Evolución técnica” en SOUGEZ, Marie Loup (Coord). *Historia general de la fotografia*. Madrid: Cátedra, 2007.

[52] GUNTHERT, André. "Introduction à la photographie instantanée." en *La révolution de la photographie instantanée, 1880-1900.* Paris: Bibliotèque national de France / Société française de photographie, 1996. Pág. 9.



xiv THE PHOTOGRAPHIC JOURNAL. [Oct. 8, 1883.

The Plates are tested by Mr. W. ENGLAND, and guaranteed to be of the same quality as those used by him, and for which he has received several Medals, and also the SILVER MEDAL OF THE BELGIAN EXHIBITION just awarded.

Best Selected Glass only Used.

Rapid and Instantaneous same Price.

ENGLAND'S DRY PLATES

CHINA ENGLAND'S DRY PLATES

FRANCE AUSTRALIA

INDIA ENGLAND'S DRY PLATES

AMERICA ENGLAND'S DRY PLATES

GERMANY ENGLAND'S DRY PLATES

PHOTOGRAPHY—PAST.

PHOTOGRAPHY—PRESENT.

Sample Dozen of Quarter Plates forwarded per Parcels Post on Receipt of 2/-

The "Scotch Express" taken by Campbell Swinton, Esq., mentioned in *The Journal of British Photography*, of August 3rd, 1883, was taken on these Plates.

J. DESIRÉ ENGLAND, Manufacturer,

21 and 23, Charles Street, Royal Crescent, Notting Hill, LONDON. W.

Anuncio del fabricante de placas secas England. *The Photographic Journal* 8 de octubre de 1883.

Las nuevas facilidades en la realización de fotografías permitirán aumentar el número de personas que puedan acceder a esta tecnología, de manera que los últimos años del siglo XIX ven una gran popularización entre los grupos sociales más favorecidos. Se llega a hablar incluso de “foto-manía”, una especie de virus que recorre amplios sectores provocando la aparición de cámara por doquier como no se había visto anteriormente.

Los retratistas que habían captado la imagen de la sociedad durante las últimas décadas en estudios de costosas instalaciones van a ver aparecer una competencia cada vez mayor y a precios más asequibles. El ámbito profesional verá pues multiplicarse los retratistas, que intentarán obtener el máximo beneficio económico con la mínima inversión posible.

La fotografía científica aumentó también su desarrollo con la aplicación a diferentes campos como la medicina, la botánica, la zoología, la astronomía, etc. Evidentemente, también los aficionados aumentaron, dedicándose especialmente a la memoria de la vida cotidiana y a captar la imagen de las personas más cercanas.

Esta multiplicación de los usos de la fotografía hará florecer a finales del siglo XIX la fabricación y el comercio de los materiales necesarios para su práctica. En los principales países europeos y Estados Unidos aparecerán las grandes marcas que se harán con el mercado internacional. Es el momento en el que las ópticas alemanas inician su fama con fabricantes de primera línea como Petzval, Voigtländer, Zeiss, Schott, etc.

La reducción del tiempo de exposición hace posibles formatos de cámara más pequeños y manejables. En 1888 se pone a la venta por veinticinco dólares la

Kodak “100 vistas” con rollo de papel, con la que el aficionado podía realizar cien fotos antes de enviarla a la fábrica para que las revelaran y le devolvieran los negativos, las copias en papel y la cámara nuevamente cargada, todo por diez dólares. La empresa fabricó a gran escala nuevos modelos cada vez más prácticos y de coste moderado, inundando el mercado internacional.[53]

Anuncio de la casa de material fotográfico Emil Wünsche:
“Todo el mundo puede fotografiar”

Varias compañías europeas se distinguieron también en la comercialización de películas y diverso material fotográfico como Agfa en Alemania, Lumière en Francia o Gevaert en Bélgica. El mercado se hace cada vez mayor multiplicándose los

[53] En 1881 el inventor George Eastman (1854-1932) fundó, junto con el hombre de negocios Henry Strong (1838-1919), la Eastman Dry Plate Company, antecedente de la Eastman Kodak Company, popularmente conocida como Kodak. Sucesivamente introdujo en el mercado el primer carrete de papel y posteriormente el de celulosa, permitiendo ya a finales de los años ochenta su colocación bajo la luz solar. Asimismo, la compañía se distinguió por la comercialización a gran escala de cámaras de fácil manejo como la mencionada Kodak “100 vistas” (1888) o la Kodak Brownie (1900).

fabricantes, así como los comercios dedicados a la fotografía en las principales ciudades europeas y americanas.

Le Rire, núm. 598, 18 de julio de 1914, pág 16.

8- Las sociedades fotográficas en el movimiento pictorialista

8.1 - El nacimiento de la primera corriente artística en fotografía

Las mejoras técnicas en la realización de fotografías a partir de los años 80 promovieron sus diferentes usos, conquistando la vida cotidiana de miles de personas en los países más avanzados. El aficionado inmortaliza especialmente su entorno tanto físico como social: su familia, su casa, la ciudad, el país y el medio natural donde vive, etc. Este fue durante todo el siglo XIX el principal uso de la fotografía: la preservación de la memoria, de manera que hacia las últimas décadas estaba dejando ya de ser una novedad para perder parte de su fascinación en un utilitarismo que subrayaba los aspectos más tecnológicos. En palabras de Marta Braun:

> "A finales del siglo XIX, la fotografía se había convertido en un procedimiento regido por intereses comerciales e industriales que habían sustituido a los grupos de inventores y aficionados entusiastas que habían fundado las sociedades fotográficas en la década de 1850. La ciencia había seguido un rumbo similar y se había transformado en una actividad institucional, en la cual la fotografía servía ahora como un instrumento de análisis."[54]

Pero el fotógrafo amateur, comprometido en la revalorización de la fotografía como arte en mayúsculas, no podrá aceptar esta nueva situación. Es necesario elevar su categoría y consideración social para conseguir un prestigio que hasta ahora se le ha negado. Si ya era necesario convencer a los escépticos de las posibilidades creativas de los procedimientos fotográficos, van a aparecer dos fenómenos negativos para su ansiada revalorización: el profesional dedicado a la producción de retratos en serie a un coste cada vez menor y el aficionado "intrascendente", que saca fotografías de su vida cotidiana con las nuevas cámaras baratas.

Los fotógrafos amateurs intentarán distanciarse de esta práctica de la fotografía impersonal y utilitaria para elevarla a una consideración social más distinguida como parte de las bellas artes. Despreciando su utilización como mercancía, dejarán de lado los aspectos económicos para centrarse en el mundo del arte. El mundo interior del autor será el único ámbito a tener en cuenta a la hora de utilizar la cámara, sus emociones e intereses y finalmente su visión de la realidad que le rodea.

Es pues un momento de libertad creadora, de apertura de nuevos caminos, que permitirá a la fotografía salir de una práctica utilitaria para lanzarse a la expresión artística. El fotógrafo quiere dejar bien claro que no es un simple aficionado que aprieta el disparador sin ton ni son para captar alguna imagen banal. No se tratará pues de reproducir la realidad de manera objetiva, sino de plasmar los sentimientos, las ideas personales y la visión propia del artista, como sucedía en las demás artes plásticas. Así nació el "pictorialismo", la primera corriente estética

[54] GUNTHERT, André; POIVERT, Michel. *Op. cit.*, 2009. Pág. 177.

en el campo de la fotografía, que duró aproximadamente treinta años, entre los años 80 del siglo XIX y la Primera Guerra Mundial.

El crítico de arte Robert de la Sizeranne (1866-1932) lo expresa en su escrito “La photographie est elle un art?”:

> ”Quelque chose a changé dans l’Esthétique du noir et du blanc. Un mouvement nouveau entraîne les photographes hors et à rebours des voies ou ils avaient accoutumé de cheminer jusqu'ici. Ce mouvement est international. Tant à Vienne qu'à Bruxelles, et à Londres qu'à Paris, aussi bien sur les terrasses de Taormine en Sicile qu'en Nouvelle-Zélande sur la côte d'or de Coromandel, partout où il y a des photographes, ils semblent préoccupés de recherches que les chimistes ignorent, et agités d'inquiétudes que leurs devanciers n'avaient pas connues.”[55]

El origen del término “Pictorialismo” es importante para comprender la naturaleza y el alcance de este movimiento. Proviene de la palabra inglesa “Picture”, y en contra de lo que se ha dicho anteriormente, no se refiere exclusivamente a la pintura, puesto que debería traducirse más bien como “imagen”. Como respuesta a la consideración de la fotografía como un elemento mecánico, que podía ser utilizado en el deshumanizado mundo técnico o científico, en el pictorialismo se valorará especialmente la individualidad del artista, que dejará su impronta en la obra de arte fotográfica. Peter C. Bunnell expresa esta intención de la siguiente manera:

> “With consideration of the photography as a picture the medium was brought, both by implication and necessity, into the realm of art. This change was understood at the time. It was enthusiastically fostered (and vigorously opposed), and it became the hallmark of the pictorial movement.”[56]

Para conseguir estos objetivos el fotógrafo pictorialista se acercará a la pintura, que se convertirá en su referencia estética tanto en relación a los temas como en la composición y los procedimientos de acabado. En efecto, en su intención de llegar a conseguir una obra de arte única, muchas veces se interviene en el proceso de positivado de forma manual. Así, se pondrán de moda los procedimientos pictóricos como la goma bicromatada que permitían al autor modificar el resultado con el pincel u otros elementos. Ya no nos encontramos con una imagen conseguida de forma mecánica sino con lo que quiere ser una obra de arte única, como se requería en la mentalidad de la época.

En algunos casos se interviene también en el negativo y se inicia la moda del *flou* o desenfoque, aunque muchos de estos procedimientos generarán largas polémicas

---

[55] DE LA SIZERANNE, Robert: “La photographie est-elle un art?” *Revue des Deux Mondes*, Paris, diciembre 1897. Pág. 564.

[56] BUNNELL, Peter C. Ed.: *A photographic vision. Pictorial photography,1889-1923*, Salt Lake City: Peregrine Smith, 1980. Pág. 2.

entre los amateurs con sus partidarios y detractores, por lo que encontraremos diferentes corrientes dentro del pictorialismo.

Siguiendo muchas veces los parámetros de la pintura, la fotografía se centrará especialmente en el paisaje, que aparece en condiciones de luz difíciles como nieblas, lluvia o escenas nocturnas. Se aprecia también una fuerte influencia del simbolismo con temas como la mujer, en algunas ocasiones desnuda, o bien grupos de personajes conformando alegorías o recreaciones de obras de arte.

Los grupos de aficionados se encuentran en plena efervescencia en las principales ciudades europeas. A finales de los años ochenta del siglo XIX el mundo amateur está lanzado a la experimentación dentro de la corriente pictorialista consiguiendo imágenes de gran repercusión por su novedad. Pero estos grupos de amateurs ya no se sentirán a gusto en las antiguas asociaciones fotográficas, creadas a mediados del siglo XIX en Viena, Londres o París, donde muchas veces la dirección no les tiene en cuenta. Muchos de sus miembros se dedican a los aspectos más técnicos y científicos, o buscarán únicamente en la fotografía un medio de vida, por lo que sus intereses serán completamente diferentes. Es el momento de las discusiones y el miedo a perder los beneficios económicos en la venta de fotografías por la posible competencia de los amateurs. Una nueva visión artística está sin embargo apareciendo y necesita manifestarse, llegar al público. Frente a su empuje, la dirección de las antiguas sociedades va a hacer oídos sordos, mientras que algunos de sus miembros van a poner en duda incluso que la fotografía pueda ser considerada un arte, con lo que el desencuentro puede llegar a ser total.

Así pues, hacia los años 80 del siglo XIX estos pequeños grupos de fotógrafos amateurs estarán ya muy bien definidos en las principales capitales europeas, todavía dentro de las asociaciones fotográficas fundadas a mediados de siglo. Poco a poco se irán desgajando, de manera que año tras año ciudades como Viena, Londres o París verán fundarse nuevas entidades plenamente dedicadas a la fotografía artística. Los amateurs crearán así un espacio propio donde sus ideas podrán ser convenientemente apoyadas en las actividades de la asociación y los principales exponentes del pictorialismo podrán difundir al máximo sus obras promocionando esta corriente en las ciudades europeas más avanzadas.

8.2 – El Camera-Club de Viena, pionero en el asociacionismo fotográfico

Los años ochenta del siglo XIX se caracterizan también en Austria por un importante despegue de la fotografía amateur, que irá aumentando sus practicantes a lo largo de toda la década, lo que no pasó desapercibido en la principal asociación fotográfica de los territorios de habla alemana: la Sociedad Fotográfica de Viena (*Photographische Gesellschaft in Wien*). Aquí coincidían tanto fotógrafos profesionales como científicos de diversas especialidades, fabricantes, comerciantes y fotógrafos amateurs en un conjunto no siempre armonioso debido a la disparidad de intereses. En efecto, las tensiones se hacen cada vez más evidentes.

La orientación de la sociedad hacia los aspectos más técnicos y comerciales hace que algunos fotógrafos amateurs, encabezados por el alto funcionario Carl Srna, promuevan la creación de un pequeño grupo propio dentro de la sociedad en 1886. Srna defiende la posición de los amateurs en artículos y conferencias, negando la acusación de los fotógrafos profesionales de competencia desleal. La nueva facilidad para tomar fotografías hace temer especialmente a los retratistas la pérdida de su negocio, puesto que aparecen ofertas a más bajo precio

En *Photographische Correspondenz*, publicación de la sociedad, aparecerán varias notas informando sobre el grupo; sin embargo, a pesar de que no encontramos evidencias en las fuentes escritas del desencuentro final, la disparidad de intereses llevará a la fundación de una entidad autónoma: *el Club der Amateur-photographen in Wien* (club de los fotógrafos amateurs de Viena que, a partir de marzo de 1893 y siguiendo la moda inglesa, cambiará este nombre por el de *Camera-Club*).[57]

La asamblea general de constitución tuvo lugar el 31 de marzo de 1887 en la Asociación austríaca de ingenieros y arquitectos, nombrándose Carl Srna presidente de la nueva entidad. Su principal objetivo era facilitar la práctica de la fotografía, favoreciendo el intercambio de ideas y la reivindicación del amateurismo. A pesar de las nuevas tendencias, parece que la ruptura con la asociación de la que procedían no fue total, puesto que muchos de sus miembros mantuvieron su afiliación a la *Photographische Gesellschaft*, colaborando en las actividades y publicaciones de ambas entidades

El Club de fotógrafos amateurs de Viena se convirtió, no solo en la primera, sino también en la más importante asociación de este tipo en Austria, actuando como núcleo principal del movimiento fotográfico pictorialista, de manera que sus miembros principales marcarán las pautas estéticas hasta principios del siglo XX. Sus autores más conocidos, Heinrich Kühn (1866-1944), Hugo Henneberg (1863–

[57] Se encuentra amplia información sobre el Camera-club de Viena en los siguientes artículos: LECHNER, Astrid. "Aus Liebe zur Sache und zum Vergnügen. Österreichische Amateurfotografenvereine 1887 bis 1914." En *Fotogeschichte,* 81 (2001) y MAHLER, Astrid. "Die Photographische Gesellschaft und die Sezession der Amateure" en PONSTINGL, Michael, Ed. *Die Explosion der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien, 1861–1945*. Viena: Christian Brandstätter Verlag / Albertina, 2011.

1918) y Hans Watzek (1848–1903), grupo llamado *Das Kleeblatt* (El Trébol), entrarán en la asociación un poco más tarde, ejerciendo una gran primacía en las exposiciones entre 1896 y 1903.

A pesar de la relativa popularización de la fotografía a partir de los años 80, el Club de fotógrafos amateurs de Viena fue desde sus inicios un círculo elitista, puesto que la afición seguía siendo cara y la pertenencia al club era un signo de distinción. En el listado de socios encontramos aristócratas, industriales, médicos, altos funcionarios, etc. Además, los altos precios aseguraban la homogeneidad social, que venía también refrendada por la presencia de la casa real. En efecto, se daban todos los detalles de la asistencia del Emperador a las exposiciones y a partir de 1889 la Archiduquesa Maria Teresa asumió el patronazgo del club. En el primer año de su fundación tenía 104 socios (entre los que se contaban dos mujeres), para alcanzar ya al año siguiente los 285. En 1897 encontramos su número máximo de 308 socios. A partir de aquí la afiliación va decreciendo hasta los 168 en 1913, de los cuales aproximadamente un 10% era ya mujeres.

Los fundadores del club favorecieron la vida social al estilo de los selectos clubs ingleses y americanos con excursiones, conferencias, etc. Asimismo, sus lujosas instalaciones seguían esta tendencia, contando con sala de exposiciones, biblioteca, salón, laboratorio, taller y habitación oscura; todo ello en un ambiente agradable y familiar. Era necesario envolver la vida asociativa en un entorno moderno y elegante, siguiendo un gusto exquisito que debía llegar a todos los rincones de la vida burguesa.

Con el objetivo de poseer su propio órgano de expresión, en 1887 el club fundó el *Photographische Rundschau*, que, si bien inició su publicación en Viena, a consecuencia de los altos costes, la trasladó a la editorial Wilhelm Knapp en Halle an der Saale (Alemania). La redacción continuó en manos del club hasta 1893.

Sin embargo, debido al aumento de popularidad y número de socios, se reclama la creación de un nuevo órgano específico de la entidad y en 1894 aparece *Wiener Photographischen Blätter*, que con sus heliograbados dio cuenta del movimiento de la fotografía artística hasta 1898. Posteriormente el club escoge como órgano oficial el *Photographische Centralblatt*, pero la participación de los miembros no es tan activa como anteriormente.

El Club de fotógrafos amateurs de Viena tiene una posición central en el amateurismo del Imperio Austro-Húngaro, constituyéndose en el espejo en el que se mirarán todos aquellos grupos que acabarán constituyendo una entidad propia en las principales ciudades del imperio. En efecto, su exitosa andadura estimulará la aparición de nuevas sociedades, incluso en la misma ciudad de Viena.

En 1897 aparece como iniciativa de un grupo de empleados del Banco Austro-húngaro el *Amateur-Photographen-Club in Wien* (Club de fotógrafos amateurs), posteriormente llamado *Wiener Photo-Club*. Sus miembros eran principalmente funcionarios de grado medio, que disponían de menos tiempo y dinero que en el caso del *Camera-Club*. La existencia de esta asociación fue discreta, aunque llegó a los 273 miembros en 1911. Los años 90 vivieron la expansión de sociedades fotográficas en Austria, llegando no sólo a la ciudad de Viena, puesto que en 1890

se funda el *Club der Amateur-photographen in Graz* (Club de fotógrafos amateurs de Graz), en 1891 el *Club der Amateur-photographen in Salzburg (*Club de fotógrafos amateurs de Salzburgo), en 1896 el *Amateur-Photographen-Verein Innsbruck* (Sociedad de fotógrafos amateurs de Innsbruck) y en 1900 el *Amateurphotographen-Verein Linz* (Sociedad de fotógrafos amateurs de Linz), todos ellos siguiendo el modelo del Camera-Club vienés.

El club vienés se distinguió por su política de exposiciones, punto principal de las asociaciones fotográficas. Efectivamente, este tipo de eventos era normalmente organizado por las entidades, como se venía haciendo habitualmente en todas las sociedades fotográficas, puesto que era la ocasión ideal para dar a conocer las principales realizaciones de los miembros al público en general. Sin embargo, el club vienés destaca por su avanzada política expositiva, que se constituirá en una importante novedad en el panorama internacional.

Se inicia en este momento la tradición de exposiciones internacionales que se convertirá en punto principal del movimiento pictorialista, promocionando esta nueva visión de la fotografía como arte y sus autores más conocidos. Una de sus principales características será el aumento de su prestigio en la sociedad gracias a la selección de las obras y la localización en las mejores instalaciones disponibles. La fotografía se tiene que alzar a la categoría de arte elevado en el marco adecuado: museos, galerías, palacios, etc.

El club vienés se inició con exposiciones semanales para organizar ya en 1888 la primera exposición internacional en el Museo de Arte e Industria de Viena con ocasión del 40 aniversario del reinado del emperador Francisco José. Se presentaron 4000 fotografías seleccionadas entre las mejores del mundo amateur y también aparatos y otros accesorios. El jurado estaba compuesto por fotógrafos, científicos y algunos miembros del club.

Sin embargo, justo después aparecieron voces críticas con la selección efectuada, reclamando una visión más artística y la participación de reconocidos creadores en el jurado. Por ello, en la siguiente exposición internacional celebrada en 1891, llamada también “Salón fotográfico”, las exigencias artísticas fueron mucho mayores. El jurado estaba compuesto casi en su totalidad por pintores y escultores, y solamente se debían aceptar fotografías de marcado carácter artístico. Por ello, de las 4.000 obras recibidas se expusieron únicamente 600. En el informe aparecido en *Photographische Rundschau* se indica claramente que “la exposición debe ser una demostración de que la fotografía no solo es apropiada para su uso científico y práctico, sino que también juega un importante papel en las manos de los artistas, no como apoyo en su trabajo, sino permitiendo expresar sus ideas, de manera que la imagen fotográfica no sea un mero espejo de la naturaleza, sino la plasmación de la individualidad del autor y la marca de su espíritu.”[58] Asimismo, en lugar de la gran cantidad de medallas de la exposición de 1888, en la de 1891 los premios fueron escasos, con el objetivo de remarcar la seriedad de la muestra.

[58] *Photographische Rundschau,* núm. 7, 1891. Pág. 270, citado en LECHNER, Astrid. *Op. cit*. 2001. Pág. 64.

El éxito fue clamoroso, consiguiendo una gran resonancia en la prensa internacional, tanto especializada como generalista, de manera que se podía sentir el comienzo de una nueva era en la que la fotografía entraba definitivamente en el mundo del arte. La corriente pictorialista que agitaba el mundo de la fotografía desde hacía casi una década había encontrado así su mejor forma de difusión, tanto entre la población como entre los principales círculos fotográficos internacionales. Las noticias de la gran exposición de 1891 llegarán a todos los grupos, recorriendo el continente europeo y otros países allegados como Estados Unidos.

Las relaciones con los círculos fotográficos en el extranjero también se hacen más estrechas gracias a las exposiciones internacionales. La participación de autores extranjeros era constante, especialmente provenientes de Alemania, Gran Bretaña y Francia, mientras que los austríacos formaban parte de las grandes muestras en estos países, que empezaron a organizarse a partir de este momento.

La red de asociaciones fotográficas suponía un entramado internacional en el que un mismo fotógrafo podía pertenecer a varias de ellas. En el caso del *Wiener Camera-Club* los miembros extranjeros procedían especialmente de Alemania, país hermano con el que se mantenían amplios vínculos, aunque también encontramos franceses y británicos. La Gran Bretaña era el país más admirado e imitado, de manera que el club recibía una gran cantidad de publicaciones en inglés. El pictorialismo, nacido en Inglaterra poco antes, encontró uno de sus principales bastiones en el club vienés, donde como ya se ha comentado a principios de los años 90 se integran los componentes del grupo El Trébol (Kühn, Henneberg y Watzek).

Heinrich Kühn (1866-1944) había nacido en Dresde, hijo de un rico comerciante, cuya posición le permitió seguir estudios de botánica y medicina, que dejó finalmente para dedicarse hacia 1888 a su principal pasión: la fotografía.[59] Hugo Henneberg (1863–1918), nacido en Viena, había realizado también diversos estudios científicos en Jena, doctorándose en física en 1888. A partir de 1887 se inició en la fotografía como aficionado, realizando diversos viajes a Grecia y Egipto en 1890. Hans Watzek (1848–1903) era de origen bohemio y había seguido estudios artísticos en Alemania, trasladándose posteriormente a Viena, donde daba clases de dibujo. En 1890 se unió al club Watzek, en 1891 Henneberg y en 1895 lo hizo Kühn.

El movimiento de la fotografía artística llega a su máxima expansión durante estos años, cuando en la asociación se hace sentir con intensidad la influencia inglesa del desenfoque o *flou* como medio de expresión, en contraposición a la reproducción fiel de la naturaleza. En 1893 Watzek crea incluso la lente monocular, que debía corresponder a la visión humana en su capacidad de dejar zonas desenfocadas y otras más detalladas. Sin embargo, será la goma bicromatada el

[59] Sobre este autor se realizó una importante exposición en el Museo Albertina de Viena entre el 11 de junio y el 29 de agosto de 2010, que se trasladó al *Musée d'Orsay* de París (6 octubre 2010 - 24 enero 2011) y posteriormente al *Museum of Fine Arts* de Houston (6 de marzo de 2011 – 30 de mayo de 2011). Su catálogo proporciona abundante información e imágenes del autor: FABER, Monika; MAHLER, Astrid (eds.), *Heinrich Kühn: The Perfect Photograph*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010.

procedimiento más valorado por su potencial creativo. Los tres componentes del Trébol se distinguieron también por la utilización del color, ayudados por el uso de acuarelas, o la técnica del autocromo, en la que Kühn era un consumado maestro.

Heinrich Kühn, *Lotte und Hans Kühn*, hacia 1908 Col. *Albertina*, Viena

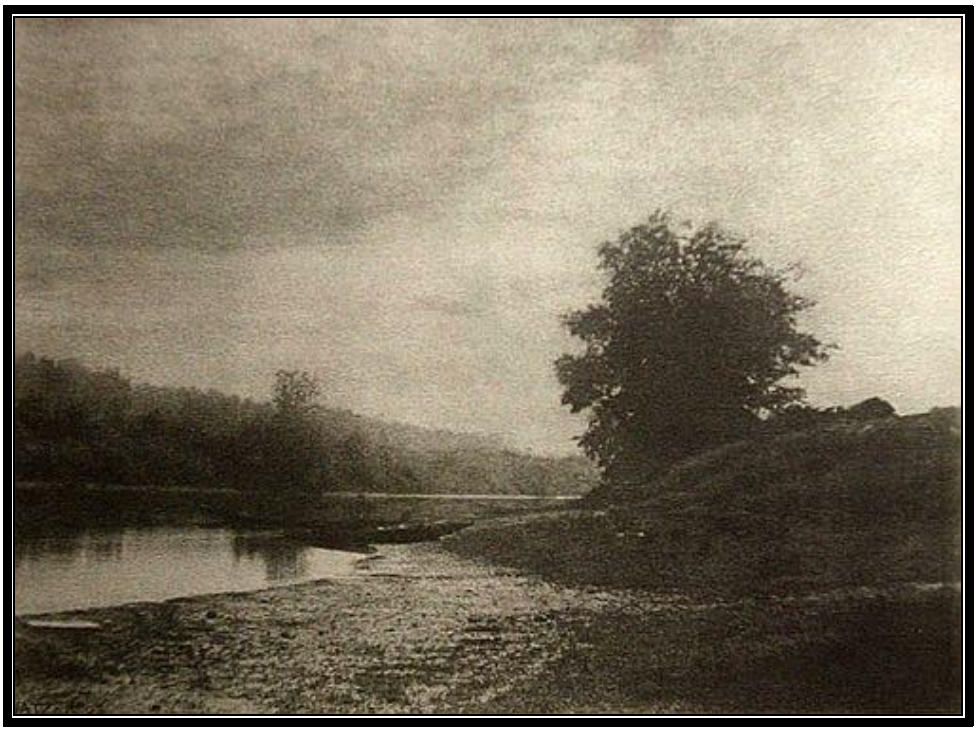
La orientación artística del club vendrá refrendada a finales de los años 90 por su estrecha relación con los grupos de artistas de la *Sezession* tanto en Munich como en Viena. La fotografía se convertirá en un arte a reivindicar como parte del programa reformista que intentará dejar atrás los modelos académicos para lograr una renovación total. Las fotografías del grupo El Trébol aparecerán en la revista *Ver Sacrum* en 1898, en su primer año de publicación. Asimismo, autores pertenecientes al club participarán en las exposiciones de los artistas secesionistas, como por ejemplo H. Kühn, H. Henneberg, H. Watzek y F. Spitzer en la exposición de 1902, que tuvo lugar en el nuevo edificio diseñado por Joseph Maria Olbrich en la Karlsplatz vienesa.

Las relaciones entre los artistas secesionistas y los fotógrafos pictorialistas fueron siempre estrechas, de manera que no solo eran amigos, sino también en algunos casos compañeros de proyectos vitales. En efecto, Henneberg y Spitzer se trasladaron en 1902 a la colonia de artistas organizada en Viena, donde habitaban casas diseñada por Josef Hoffmann y donde tenían por vecinos al pintor e interiorista Koloman Moser y a Carl Moll, ambos miembros fundadores de la secesión vienesa. En la colonia se hospedaban artistas y críticos de paso que se encontraban en la ciudad para visitar las exposiciones, como Gustav Klimt, Heinrich Kühn o Gustav Mahler. En las paredes de las casas se podían apreciar las

fotografías de los principales autores colgando en igualdad de condiciones con los cuadros de pintores como Paul Gauguin o Vincent Van Gogh.

La Galería Miethke, adquirida en 1904 por Paul Bacher, un amigo de Gustav Klimt, se distinguió en la comercialización de las obras de los principales artistas de la secesión vienesa, llegando a adquirir un gran prestigio como centro de presentación de los principales artistas internacionales. Es aquí donde el Camera-club organiza muchas de sus exposiciones. Esta galería acoge en 1905 la exposición internacional, que representa uno de los puntos culminantes en la trayectoria del movimiento pictorialista. En ella encontraremos como miembros del jurado a los autores más importantes de la escena internacional: H. Kühn se encargó de la selección de autores austríacos, A. Stieglitz de los americanos y F. Matthies-Masuren de los alemanes. Solamente aceptaron la participación de 76 autores con 169 obras especialmente escogidas, que pudieran mostrar la máxima expresión artística.

La Galería Miethke acogió también la exposición de celebración del décimo aniversario del club, donde a excepción de la obra del francés Robert Demachy, encontramos solo amateurs austríacos. En 1909 el club organiza una nueva exposición, esta vez en el Museo de Arte e Industria de Viena; sin embargo, la intención de organizar una gran muestra internacional para enero de 1915 quedará aparcada debido a la Primera Guerra Mundial.



Hans Watzek
Sommernacht
Wiener Photographische Blätter, 1896.

Pero la guerra afectará también a toda la alegre sociedad de fotógrafos amateurs, que verá disminuido el número de miembros. No sólo el Camera-Club pierde buena parte de sus socios, sino también las demás asociaciones, de manera que finalmente en 1927 doce clubs deciden crear la Unión de Sociedades de fotógrafos amateurs, con sede en Viena, a la que se sumarán muchas otras posteriormente. Pero el extremo conservadurismo del grupo hace que no aparezcan ya nuevas

propuestas estéticas. La Unión se mantiene hasta la unificación con la Alemania nazi en 1938, cuando entra a formar parte de la unión alemana de fotógrafos amateurs.

El Camera-Club significó, sin embargo, un referente en la fotografía artística europea, estableciendo las bases organizativas del movimiento pictorialista. Es en Viena donde se iniciarán las condiciones que permitirán a los principales autores dar a conocer su obra en las famosas exposiciones internacionales, adquiriendo una nueva reputación como artistas. Es aquí donde el amateur encontrará su lugar de reunión y discusión, y donde podrá expresar sus ideas en el boletín.

La reputación del Camera-Club será reconocida en toda Europa, estableciéndose como modelo para una nueva corriente de sociedades que se expandirá por todo el continente e incluso los EEUU. Su influencia será todavía más decisiva si cabe en amplias zonas de la Europa del Este bajo la autoridad del Imperio Austro-Húngaro. En países como Polonia, Hungría o Rusia se fundarán gran cantidad de asociaciones pictorialistas a imagen y semejanza de la vienesa, que acabarán extendiendo este modelo a toda la Europa Oriental.

8.3 – Londres, de la *Royal Photographic Society* al *Linked Ring*

Con razón los integrantes del *Wiener Camera-Club* vienés rindieron siempre tributo a la fotografía inglesa, no sólo por ser una de las cunas del invento, sino especialmente por haberse constituido en el punto de origen y principal centro de la fotografía artística. La admiración por el Reino Unido se ampliaba también a otros aspectos de su cultura, como los clubs y sociedades elitistas, que sirvieron de modelo e inspiración para la vida del club.

Las características del Reino Unido, formado por comunidades importantes a lo largo del territorio y diferentes centros de desarrollo, favorecerá la aparición de sociedades en varias ciudades y no sólo en la capital. La cultura británica se distinguirá también por la constante formación de grupos que constituirán entidades de todo tipo, especialmente dedicadas a las aficiones más practicadas en el tiempo libre de los *gentlemen*.

La fotografía amateur no consiguió, sin embargo, mantener un camino separado en la sociabilidad fotográfica, de manera que sus principales integrantes quedaron englobados en la *Royal Photographic Society*, desde 1853 la gran aglutinadora de la fotografía inglesa, espejo de las sociedades fundadas justo después en las principales ciudades británicas y coloniales. Sin embargo, no se resignaron a formar parte sin más de la gran organización, puesto que durante los años cincuenta vemos aparecer dos grupos de amateurs en su seno: el *Photographic Society Club* y el *Exchange Club of the Photographic Society*. El número de integrantes de estos grupos fue siempre pequeño, unas cuarenta personas, muchas veces amigos o incluso familiares y seguían el modelo de socialización de los clubs británicos.

Durante los años 60 la fotografía amateur no solo se desarrolla en el Reino Unido aumentando el número de aficionados, sino que también adquiere un perfil de importante componente artístico. Es aquí donde desde época muy temprana los principales fotógrafos encontraron un medio de expresión creativa, destacando Julia Margaret Cameron (1815-1879). Pero fue especialmente Henry Peach Robinson (1830-1901) quien, gracias a sus fotografías, pero sobre todo a sus escritos ya desde 1869, ejerció una notable influencia en el amateurismo, pudiendo ser considerado el “padre” del pictorialismo.[60]

Robinson recibió formación como pintor y en su actividad como fotógrafo defendió la recreación de la pintura académica en la realización de imágenes fotográficas. Para ello, utilizaba un primer dibujo estableciendo cómo deseaba la composición final; posteriormente, tomaba varias vistas parciales, que serían unidas en el laboratorio hasta conseguir la fotografía final. Como consecuencia el resultado quedaba algo artificial, de manera que sus paisajes y personajes en ambiente rural

[60] Es importante destacar su libro *Pictorial Effect in Photography* (1869), durante décadas uno de los más influyentes en la práctica fotográfica. Aquí encontramos sus principales recomendaciones, referidas a la composición de la imagen y la iluminación, y siempre basadas en las obras de pintores conocidos.

conformaban imágenes pintorescas que dan una cierta impresión de realismo forzado.

Su estilo y sus aseveraciones fueron inmediatamente contestados por otros destacados fotógrafos ingleses, constituyéndose así las principales corrientes ideológicas que conformarían el pictorialismo tanto en Europa como en EEUU.

En contraposición a las ideas de Robinson, Peter Henry Emerson (1856-1936) publica en 1889 el libro *Naturalistic Photography*, en el que defiende la fidelidad a la naturaleza, rechazando el artificio. Para él la fotografía debía ser simple y espontánea, de manera que el fotógrafo estuviera siempre dispuesto a captar una imagen interesante en el momento oportuno. En su obra se aprecia la importancia de la visión humana, tal y como considera que debe ser en realidad y no a través de la óptica, por lo que apreciaremos paisajes y personajes ligeramente desenfocados, que recrean la imagen del ojo humano.

Tras las primeras imágenes de Emerson en las que se utilizaba el desenfoque, otro fotógrafo inglés George Davison (1855-1930) se afianza en el uso del *flou* con *El campo de cebollas* (1890). Fotografía estenopeica, es decir realizada sin lente, envuelve los elementos de la imagen con una suavidad especial, sin la nitidez producida por el objetivo de la cámara. [61]

George Davison, *The Onion Field*, 1889
George Eastman House, Rochester, NY.

[61] Encontramos información detallada sobre el pictorialismo en Gran Bretaña en TAYLOR, John. "Pictorial Photography in Britain 1900-1920." En *Pictorial Photography in Britain 1900-1920.* London: Arts Council of Great Britain, 1978. Asimismo, ha tratado ampliamente este tema la historiadora Margaret Harker en diferentes trabajos, como HARKER, Margaret F. *La Photographie d'art vers 1900*. Bruselas: Crédit Communal, 1983.

Así pues, el pictorialismo se caracteriza ya desde el principio por las polémicas y discusiones, observándose diferentes tendencias seguidas por sus principales practicantes a nivel internacional. Estas controversias se plasmarán en la vida de las asociaciones fotográficas, ya que es aquí donde se exponen las novedades, donde se debaten las tendencias y se publican los escritos de los principales fotógrafos, traduciéndose en los boletines de las asociaciones de países vecinos en la primera corriente artística internacional en el campo de la fotografía.

Los principales actores de este movimiento estarán siempre muy atentos a la selección de autores incluidos en las exposiciones, ya que este criterio acabará definiendo la manera de pensar de la dirección de la asociación. La posibilidad de mostrar la propia obra al público es el bien más preciado en una sociedad que no cuenta con muchos medios de difusión de las obras de arte. La competitividad entre los diferentes miembros se agudizará con la consecución de medallas y premios, que son siempre de valoración subjetiva. La asociación dará a conocer su visión en el boletín, donde aparecerán artículos de los principales fotógrafos y críticos de arte tanto nacionales como de otros países.

Entrados en la década de los 80 el colectivo amateur ya no comparte muchas de las opiniones de las antiguas asociaciones fotográficas y necesita instaurar sus propios círculos, donde sus posturas puedan ser hegemónicas. El pictorialismo se ha convertido en una corriente imparable, que se encuentra ya en pleno apogeo y son muchos los fotógrafos que quieren promocionar su visión de la fotografía como arte en la sociedad, elevándola al lugar que creen le corresponde.

En Inglaterra la *Royal Photographic Society*, fundada en 1853, incluía también en su seno fotógrafos de muy diversas tendencias, que muchas veces no tenían ningún interés en desarrollar los aspectos artísticos del medio. En efecto, muchos profesionales se dedicaban a vender retratos, fiel reflejo de la imagen del cliente, que proporcionaba el beneficio económico y debía quedar satisfecho con el resultado. Estos son cada vez más numerosos, así como las personas relacionadas con la industria fotográfica. Los fotógrafos pictorialistas se encuentran también en la entidad, compartiendo las mismas instalaciones y participando de los mismos eventos, aunque sin compartir las mismas opiniones. Henry Peach Robinson era miembro del consejo, igual que otros fotógrafos de la vertiente artística, pero estaban en minoría. En general consideraban que sus intereses eran dejados de lado frente al desarrollo técnico y científico, tanto en las exposiciones como en las reuniones u otros acontecimientos. Robinson llegó incluso a denunciar que los trabajos artísticos eran “tolerados” si no se disponía de nada mejor. Muchos fotógrafos de la entidad negaban simplemente que la fotografía, tan dependiente de la óptica y las reacciones químicas, pudiera ser considerada un arte. La actitud de James Glaisher, que llevaba en ese momento veinte años en la presidencia de la entidad, llegó a hacerse especialmente autoritaria, incluso para aquella época, desalentando la innovación y cualquier intento de expresar la creatividad personal.

La gota que colmó el vaso fue un incidente burocrático que tuvo lugar en la exposición anual de 1891, cuando las obras de George Davison presentadas fuera de plazo no fueron admitidas. Para los compañeros que coincidían en la consideración artística de la fotografía como Robinson o Maskell, valía mucho la pena hacer una excepción, como ya había sucedido en ocasiones anteriores, pero

la falta de delicadeza de los organizadores llevó a una agria disputa en el consejo de la entidad y la salida de Robinson y Davison en diciembre de 1891.

La actitud autoritaria de la dirección de la RPS y el descontento general entre los fotógrafos de tendencia artística llevó a todo este grupo a seguir los pasos de Robinson y Davison. Durante el año 1892 se sucedieron varios encuentros de los principales fotógrafos pictorialistas, que decidieron finalmente fundar su propia asociación. En mayo de 1892 vio la luz en Londres el *Linked Ring Brotherhood,* hundiendo sus raíces en la tradición mística de la cultura británica y en el importante antecedente del grupo pictórico *Pre-Raphaelite Brotherhood*[62] de mediados del siglo XIX.

En la selección del nombre se ponía de manifiesto el carácter de la entidad futura: con el simbolismo del anillo se destacaba la libertad y solidaridad entre todos los miembros. Según nos indica M. Harker, la elección del nombre *Linked Ring Brotherhood* respondía a la necesidad de remarcar "the unity of the members linked together in a spiritual and aesthetic band of brothers"[63]. El propósito de la hermandad queda reflejado en la hoja informativa entregada a los postulantes:

> "The Linked Ring has been constituted as a means of bringing together those who are interested in the development of the highest form of Art of which Photography is capable. The present is felt to be an opportune time for the formation of a sociable coterie of picture-loving, as separate from purely scientific or practical, craftsmen.
> Those only are, in the first instance, eligible, who loyally admit artistic capabilities in Photography, and who are prepared to act with a spirit of Loyalty, both as regards the furthering of the objects of the Linked Ring and towards their Fellow Members, if admitted.
> The organization has no President or Officers, no subscription, and no rules or regulations, but some customs and observances, the knowledge of which is imparted to those who are admitted within its limits.
> The Linked Ring dines together monthly, at a very moderate cost. Its device is "Liberty and Loyalty".[64]

El Reino Unido, centro de la fotografía artística durante todo el siglo XIX había de convertirse también en punto principal del movimiento secesionista ligado a la expansión mundial del pictorialismo.

---

[62] La Hermandad Prerrafaelita, fundada en Londres en 1848**,** fue una asociación de pintores, poetas y críticos ingleses, entre los que encontramos a Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), John Everett Millais (1829-1896) y William Holman Hunt (1827-1910). Rechazaban el arte académico de su época, que consideraban una evolución de la pintura italiana posterior a Rafael, defendiendo la autenticidad que para ellos representaban los pintores anteriores, con su detallismo y luminoso colorido.

[63] HARKER, Margaret. *Op. cit*. 1979. Pág. 84.

[64] *Ibidem*. Pág. IX.

La nueva entidad acogió a los más importantes representantes de la fotografía artística británica; sin embargo, hubo una importante excepción: Peter Henry Emerson quedó siempre fuera del grupo debido a la mutua animadversión y a la diferencia de opiniones. En efecto, en 1891 curiosamente declara que la fotografía no debe ser considerada como un arte, lo que le apartará definitivamente de la comunidad pictorialista. No sólo eso, a partir de esta fecha se dedicará a criticar y condenar el trabajo de los secesionistas más conocidos, despreciando sus principales realizaciones. Por el contrario, colaboró con la *Photographic Society* ayudando a conseguir el prefijo Royal a su nombre, lo que le valió el nombramiento de socio honorífico.

La nueva asociación estableció una serie de peculiaridades relacionadas con la hermandad, que la distinguen de otras similares. Cada miembro asumía las funciones de un oficio determinado; por ejemplo, Alfred Horsley Hinton (1863-1908) era el "controlador del erario", o sea el tesorero; Francis Seyton Scott era el "archivero", responsable de guardar el Portafolio donde se incluían las obras donadas por los miembros. Sin embargo, una de las funciones más importantes fue la de "alto ejecutor" con sus "altos ejecutores adjuntos", que se encargaban de las exposiciones anuales del Linked Ring. Este cargo, que podría traducirse del inglés *High Executioner* también como verdugo, es una muestra del sentido del humor de Henry Peach Robinson, que lo ocupaba, puesto que una de sus misiones era colgar las fotografías. Robinson escogió como adjuntos a sus compañeros George Davison y Henry Van der Weyde. El chambelán se encargaba de preparar los banquetes, comidas y cenas, etc. Otros miembros adquirieron seudónimos relacionados con sus intereses como "el filósofo", con su lugar de origen como "el parisino" para Demachy, etc.

Solo se podía formar parte del grupo por invitación y el seudónimo se adquiría según el cargo si era el caso, o bien el mismo miembro podía escogerlo. A partir de ese momento se le designaba por el nuevo nombre en la asociación. No se consideraban las solicitudes de admisión, ya que el procedimiento consistía en proponer a los demás miembros la aceptación de un fotógrafo en la asamblea. Solo se permitía la admisión si todos los miembros aceptaban y si algunos de ellos no estaba presente se esperaba a su decisión posterior.

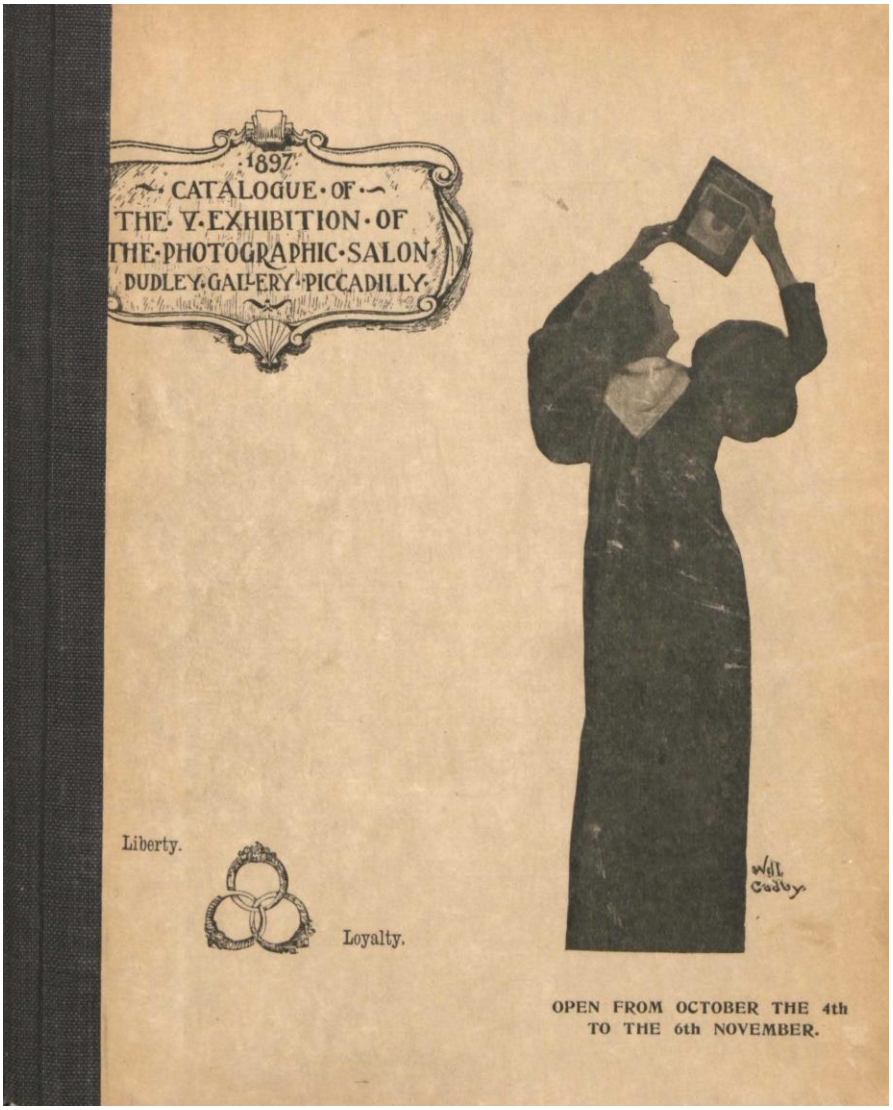
El Linked Ring participó desde el principio en el movimiento internacional de la fotografía artística, por lo que no restringió la participación a los fotógrafos británicos, permitiendo ser miembros a aquellos extranjeros especialmente destacados. Los principales exponentes de la fotografía artística vienesa (Kühn, Watzek, Henneberg y Spitzer), por ejemplo, entraron también a formar parte de la asociación.

La vida de la entidad guardaba el ceremonial en ocasiones importantes como la aceptación de un nuevo miembro. El secretismo era parte fundamental de estos acontecimientos, por lo que no sabemos muy bien exactamente en qué consistían, aunque sí se entregaba al nuevo miembro un ejemplar de *The Book of the Constitutions of the Linked Ring*, impreso como folleto. Parte importante de la vida de la asociación era la reunión mensual, en la que se incluía comida o cena, decidiéndose que tenía lugar alternativamente en un restaurante y en el estudio de alguno de los miembros. En caso de no poder asistir, la etiqueta establecía la

necesidad de enviar una carta para excusarse y, en caso de faltar en varias ocasiones seguidas, el miembro podía quedar expulsado de la asociación. Sin embargo, esta normativa se tuvo que relajar en el caso de extranjeros y personas que vivían en lugares lejanos. Era en esta reunión donde se proponían nuevos miembros, que eran admitidos en la siguiente, en caso de ser aceptados.

Se designaba un *Centre Link*, cargo aproximadamente equivalente al de presidente de una sociedad o club, que era detentado por los miembros durante un mes, de manera que en la reunión posterior era traspasado al siguiente. La primera intención fue que todos los miembros pudieran aspirar al cargo, pero parece que algunos de ellos no lo detentaron nunca. Las funciones principales del "*Centre Link*" consistían en dirigir la admisión de postulantes y la reunión mensual.

La principal actividad de la asociación era claramente la exposición anual, que se realizó desde 1893 hasta 1904 en la *Dudley Gallery* de Piccadilly (Londres) y desde 1905 hasta 1909 en las galerías de la *Royal Society of Painters in Water Colours* en Pall Mall (Londres).



Portada del catálogo de la V exposición *The Photographic Salon* 1897

Tal y como había iniciado el Camera-Club vienés, el salón fotográfico londinense quería destacar aquellas obras que pudieran pasar un proceso de selección riguroso, de manera que pudieran convertirse en el mejor conjunto de fotografía artística. La principal innovación de este evento en relación a las exposiciones anteriores consistió en situar las imágenes de una manera más adecuada en la pared. En efecto, tal y como se realizaba en el caso de la pintura, las fotografías llenaban normalmente todo el espacio en un amontonamiento desordenado que llegaba desde el suelo hasta casi el techo. En el salón fotográfico londinense, por el contrario, no se utilizaban las zonas inferiores ni las más elevadas de la pared, se dejaba espacio entre las obras y se empleaban marcos más ligeros, de manera que era posible contemplar mejor las imágenes, lo que supuso un gran éxito.

Los comentarios de los críticos fueron claramente elogiosos, contraponiendo la buena disposición de las obras en el caso del salón fotográfico al desorden de las exposiciones de la *Royal Photographic Society*. Los salones serán una de las principales realizaciones del Linked Ring, difundiendo entre la población las nuevas posibilidades artísticas de la fotografía.

La asociación no contó con un boletín como tal, sino únicamente con los *Linked Ring Papers*, una publicación que llegaba exclusivamente a los miembros. Aquí los autores más conocidos explicaban sus puntos de vista sobre los principales debates artísticos, aunque actualmente puede ser difícil entenderlos debido a la utilización del inglés antiguo y a la simulación de las leyendas artúricas o los hechos de caballería.

Sin embargo, toda esta camaradería no podía durar eternamente. Las tensiones estallaron en 1908, cuando los autores americanos habían llegado ya a dominar las exposiciones. En el salón fotográfico de ese año sólo veintiocho de los cuarenta y dos fotógrafos expositores eran británicos. Había llegado el momento de los americanos Alvin Langdon Coburn (1882-1966), Edward J. Steichen (1879-1973), Clarence H. White (1871-1925), etc. lo que llevó a organizar una exposición alternativa con autores exclusivamente británicos.[65] Se produjo la división en dos bandos: los que abogaban por la selección rigurosa de las obras, encabezados por los fotógrafos americanos, y los que estaban abiertos a aceptar las obras de manera más abierta aún a costa de disminuir la calidad. Fueron estos últimos los que ganaron la batalla, lo que provocó el abandono de la sociedad de importantes miembros como Kühn, Coburn, Henneberg, Stieglitz, etc. en 1909. Todas estas disensiones acabaron provocando la disolución de la sociedad en 1910, según se votó en la asamblea de principios de ese año.

[65] F.J. Mortimer, editor de la influyente publicación *Amateur Photographer,* organizó en sus instalaciones un *Salon des Refusés* con obras de fotógrafos británicos no admitidas en la exposición oficial. Curiosamente, esta exposición secesionista dio lugar al *London Salon of Photography*, evento anual que ha venido celebrándose hasta la actualidad como única sucesión del Linked Ring.

8.4 – De la *Société Française de Photographie* al *Foto-club de Paris*

Durante los años 80 los progresos técnicos habían hecho surgir en Francia también nuevos grupos de aficionados, que entendían la fotografía de una manera lúdica. No sólo las clases más acomodadas, sino también una clase media-alta tendrá tiempo libre y capacidad económica suficiente para hacer de la fotografía uno de los principales hobbies.

Tal y como sucedió en otros países, la *Société Française de Photographie* había quedado centrada en el desarrollo de la fotografía científica, haciendo especial hincapié en los diferentes procedimientos y avances. Pero el fotógrafo amateur ya no vive pendiente de la técnica, que ha sido enormemente facilitada con la placa seca de gelatino-bromuro y se encuentra mucho más entusiasmado por explorar las posibilidades creativas y artísticas de la fotografía.

La socialización es cada vez más necesaria en la sociedad burguesa y por ello empezarán a aparecer asociaciones como la *Société d'excursions des amateurs photographes*, creada en 1887 por Albert Londe (1858–1917), Maurice Bucquet (1860-1921) y Gaston Tissandier (1843-1899). Su principal objetivo es la organización de excursiones y conferencias para la difusión de los conocimientos fotográficos.

Debido a la gran preeminencia de la ciudad de Paris frente a las provincias, cualquier cambio o innovación se iniciará en la capital para irradiar posteriormente como modelo en todo el territorio. Por ello, en casi todas las ciudades de los departamentos franceses va a aparecer una sociedad de fotógrafos amateurs de este tipo.

Pero junto a esta tendencia asociacionista encontramos otra, también formada por amateurs, pero de un signo muy distinto. En efecto, como parte de la corriente europea del Pictorialismo, un importante grupo se destacará en su intención de instaurar la fotografía como integrante de las Bellas Artes. Sus objetivos serán muy diferentes, ya que las sociedades excursionistas combinaban aficiones y deportes como la bicicleta o los paseos por la naturaleza con las actividades propiamente fotográficas, por lo que los pictorialistas acabarán fundando en 1888 una entidad propia, el *Foto-Club de Paris*.

El *Foto-Club* tendrá como principal objetivo difundir estas nuevas posibilidades artísticas que se abren en el campo de la fotografía, consiguiendo situarla entre las expresiones culturales de máximo prestigio. Para ello, uno de sus principales promotores, Maurice Bucquet, intentará asegurar la presencia de miembros distinguidos como Etienne-Jules Marey (1830-1904), el Doctor Dujardin-Beaumetz (1833-1895) y Albert Londe, que podían pertenecer también a otras entidades.

Sus instalaciones de la *Rue des Mathurins* permiten la práctica de la fotografía en el laboratorio, la consulta de bibliografía especializada en la biblioteca, la realización de conferencias y sesiones de proyección, etc. Estos espacios serán

uno de los puntos fuertes de la organización, tal y como se resalta en el primer número del boletín:

> "Fondé depuis deux ans à peine, le Photo-Club de Paris voit chaque jour s'augmenter et le nombre de ses adhérents et l'importance de ses ressources. En dehors de ses dernières créations matérielles, telles qu'établissement d'un atelier de pose, agencement de laboratoires d'essais, etc., le Photo-Club a pu, dans d'intéressantes conférences ou de curieuses séances de projection, accroître son domaine intellectuel"[66]

El mismo boletín será una de las principales realizaciones de la entidad, situándola al nivel de las asociaciones fotográficas más prestigiosas. Publicado entre 1891 y 1902, permitía informar sobre los eventos más destacados en la vida del club, comunicar las novedades en el ámbito técnico o los métodos químicos en el revelado de los negativos y procedimientos de positivado, difundir las consideraciones artísticas de los miembros más destacados, etc.

Como en el caso de otras asociaciones, los acontecimientos más destacados serán una vez más las exposiciones, que consiguen una amplia difusión de las obras de los miembros de la entidad. En 1892 se organiza la *Première exposition internationale de photographie et des industries qui s'y rattachent*, en el Palacio de Bellas Artes. Se intentaba aquí aglutinar todos los aspectos de la fotografía, de manera que en sus diferentes secciones quedaran representados de manera diferenciada. Encontramos la fotografía científica, profesional, amateur, industrial y un último apartado dedicado a los fabricantes de productos y aparatos fotográficos. En el grupo número 3 destinado a la fotografía amateur se establece un comité de organización compuesto por Maurice Binder, miembro del Photo-Club, como presidente; como vicepresidentes encontramos a M. Chardon, miembro de la *Société Française de Photographie* y Maurice Bucquet, presidente del Comité de Administración del *Photo-Club de Paris*.

La exposición fue un gran éxito, como lo demuestra la ceremonia de clausura con el Ministro de Comercio e Industria el 27 de octubre, cuando en el discurso del Inspector de Bellas-Artes se remarcan las cualidades artísticas de la fotografía, diferenciándolas de las de la pintura. Es un arte nuevo, con otras posibilidades, que responde a otras necesidades igualmente elevadas. Partiendo de sus inicios en el ámbito de la ciencia, ha podido elevarse a la categoría de arte, cuyo principal fin, nos indica el conferenciante, es siempre la belleza.

En 1893 el Comité del Photo-Club anuncia la realización de una exposición exclusivamente dedicada a la fotografía artística, con un jurado compuesto por pintores, fotógrafos y críticos de arte, de manera que quedarán eliminadas aquellas obras que no presenten una calidad suficiente.

Gracias a su orientación específica a la fotografía en su vertiente más artística, la asociación se convertirá en el núcleo del movimiento pictorialista en Francia, lugar de reunión de sus principales exponentes y vía de difusión de sus realizaciones. En

---

[66] *Bulletin du Photo-Club de Paris*, número 1, año 1891. Pág. 8.

efecto, las nuevas tendencias y teorías de los británicos son ampliamente conocidas en Francia gracias a las exposiciones y a la publicación de libros clave como *Naturalistic Photography for Students of the Art*, de Peter Henry Emerson, aparecido en 1889.

El pictorialismo francés tendrá unas características específicas, que lo diferenciarán de las realizaciones británicas y sobre todo americanas. Uno de sus principales representantes, Robert Demachy (1859-1936), se encargará de reivindicar las posibilidades artísticas tanto en su obra como en sus escritos. Si se había pensado que la fotografía no podía se considerada un arte por su simple imitación de la realidad, él potenciará la posibilidad de expresar los sentimientos e impresiones del autor. Y con ello la imagen se convierte en una obra única, puesto que incidirá especialmente en la intervención del autor tanto en el negativo como en el proceso de positivado. La goma bicromatada será el procedimiento más empleado, ya que permite el trabajo directo del autor para modificar el resultado a su antojo. Demachy será el gran difusor de este método, que le permite soslayar la reproductibilidad de la fotografía como principal impedimento para su consideración artística. En efecto, siguiendo estos procedimientos la obra será única, tal y como sucedía con las pinturas y esculturas.[67]

Robert Demachy, *Rouen*, *The Photographic Salon* Londres (1895)

[67] El historiador francés Michel Poivert ha estudiado en profundidad el pictorialismo en Francia. De sus numerosos trabajos podemos destacar: POIVERT, Michel. *Robert Demachy*. Paris: Nathan / Centre National de la Photographie, 1997 y "Le sacrifice du présent. Pictorialisme et modernité." *Etudes photographiques*. 8 (2000).

El pictorialismo francés hará especial hincapié en la pose, de manera que la instantaneidad será rechazada llegando a ser considerada incluso por otro de los principales teóricos del momento, Frédéric Dillaye (1848-1905), como incompatible con el arte. De acuerdo con esta tendencia, el pictorialista Constant Puyo (1857-1933) remarca que la fijación del movimiento en una sola instantánea da como resultado una impresión equivocada de la realidad. El concepto de arte de la época no concuerda pues con esta característica de la fotografía, que debe ser evitada a toda costa. Dillaye escribe en el boletín del club:

> "Au point de vue esthétique, il est grand temps déjà de crier : holà ! La manie d'une mise au point absolue de tous les plans d'un sujet a jeté, dès le début, un grand discrédit sur la photographie. On lui a nié, à bon droit, la possibilité d'être un art. Aujourd'hui on est revenu de cette erreur. On peut et l'on sait faire œuvre d'art avec la photographie. Cependant, pour peu que cela continue, l'instantanéité détruira cette conquête".[68]

El pictorialismo francés destaca pues en el panorama internacional por sus técnicas y planteamientos, pero sus posicionamientos extremos le acabarán pasando factura por su tendencia al inmovilismo y la repetición.

En 1895 Demachy se ha unido al Photo-Club, donde conoce sus primeros éxitos y va aumentando su influencia hasta convertirse casi dos años después en administrador, trabajando estrechamente con su presidente Maurice Bucquet. Su posición es crucial en el movimiento internacional debido a su conocida anglofilia, lo que le une estrechamente a los autores anglosajones. Casado con una americana y dominando la lengua inglesa, su opinión aparece en las principales publicaciones extranjeras y participa activamente en la red de relaciones de los principales fotógrafos pictorialistas.[69]

Sin embargo, a partir de 1900 las propuestas provenientes de Francia serán cada vez más cuestionadas por su alejamiento de las características propias de la fotografía. Los procedimientos empleados en el trabajo manual del positivo son vistos cada vez más como un sucedáneo de la pintura, lo que traicionaría directamente la esencia misma de la fotografía. La polémica va aumentando progresivamente hasta llegar al desprestigio de los autores franceses.

En 1900, con ocasión de la Exposición Universal de París, la exposición organizada por el Photo-Club es boicoteada por los autores internacionales porque no se ha situado en la sección de Bellas Artes. En el informe que publica Demachy se habla ya del estancamiento de la escuela francesa, que se hará cada vez más evidente en los años posteriores. El motivo de la crítica se debe a un cierto cambio de paradigma provocado por la aparición masiva de fotógrafos americanos en los salones europeos.

---

[68] DILLAYE, Frédéric : "Limitation des instantanées", *Bulletin du Photo-club de Paris*, 1 de junio de 1893. Pág. 174.

[69] Michel Poivert analiza la correspondencia entre Demachy y Stieglitz en el artículo: POIVERT, Michel. "Dear Mr. Stieglitz..." *Etudes photographiques*. 21 (2007).

En efecto, una nueva tendencia se distingue a partir de 1900, cuando inicia su trayectoria una exposición itinerante de autores americanos organizada por Frederick Holland Day (1864-1933), que se verá primero en Londres, para trasladarse a París y después a Alemania. Esta nueva escuela cuenta con figuras relevantes como Alfred Stieglitz (1864-1946), Gertrude Kásebier (1852–1934), Alvin Langdon Coburn y el mismo Day. Los autores americanos empezarán a ser mayoritarios en las exposiciones internacionales, de manera que se producirá una evolución natural hacia una concepción más "pura" de la fotografía, basada en sus características propias, que harán superflua la intervención del autor en el negativo o la copia y llevarán especialmente a una nueva valoración de la instantaneidad.

Sin embargo, el posicionamiento del *Photo-Club de París* y sus principales miembros se mantuvo inalterable. Para Demachy, los inicios de la *"straight photography*" suponen un paso atrás para volver a la preeminencia de la máquina que tanto se había intentado combatir.

La escena internacional se vuelve cada vez más contraria a los postulados de los pictorialistas franceses. En 1901 con ocasión de la Exposición Universal de Glasgow se organiza una muestra internacional de fotografía artística de importante resonancia. El representante de Alemania, Ernst Juhl (1850-1915), realiza un informe en *The Amateur photographe* en el que sitúa a la nueva escuela americana en la vanguardia de la fotografía, juntamente con los grupos alemanes y austríacos. Los ingleses y franceses quedarían, por el contrario, como colectivos estancados y faltos de iniciativa. En este contexto de duras críticas, el pictorialismo francés quedará especialmente expuesto.[70]

Con la Primera Guerra Mundial el *Photo-Club de Paris* va perdiendo mucho protagonismo, tras abandonar Demachy la fotografía en está época. Sólo quedará Constant Puyo como cabeza visible de la asociación, que irá menguando sus actividades progresivamente hasta su desintegración en 1928, poco antes de su muerte en el año 1933.

[70] Ver POIVERT, Michel. "Une photographie dégénérée?" *Etudes photographiques*. 23 (2009).

8.5 – La *Association belge de Photographie*, transformación sin ruptura

La situación geográfica de Bélgica va a ser de gran importancia para el desarrollo de la fotografía en el país en general y de las asociaciones fotográficas en particular. Muy cercanos al importante foco de París, recibirán la influencia del temprano desarrollo de la disciplina en el país vecino; asimismo, su posición estratégica favorecerá el intercambio de tendencias, convirtiéndose en punto de encuentro para los principales protagonistas de la fotografía artística.

La *Société Française de Photographie* contará desde sus inicios con miembros belgas, como Louis-Pierre-Théophile Dubois de Nehaut (1799–1872), Edmond Fierlants (1819-1869) y especialmente Adolphe Neyt (1830-1892), gran especialista en fotografía astronómica y microscópica. Todos ellos buscaban una mayor proyección internacional y la conexión con los más destacados fotógrafos del momento.

No es hasta 1874 cuando encontramos la primera asociación fotográfica en Bélgica: la *Association belge de Photographie*. Es importante destacar que la entidad nació ya con una importante vocación territorial, de manera que, si bien sus principales promotores se reunieron en Bruselas a principios del mes de abril de 1874, encontramos desde el primer año ya tres sedes: Lieja, Gante y Bruselas. Ello es debido a que los miembros fundadores pertenecían a estas tres localidades: Léon Laoureux (1845-1915) era ingeniero en Lieja, Gustave De Vylder (1824-1895) era profesor en Gante y Paul Davreux (1845-1905) era también ingeniero en Bruselas. Los tres se encontraron en la capital en el laboratorio de la Escuela Industrial, donde Léonce Rommelaere (1839-1887) daba clases de fotografía y fue él quien propuso fundar la sociedad fotográfica.

En la asamblea general del 17 de mayo de 1874 De Vylder es nombrado presidente, mientras que Rommelaere es designado secretario general. La misión de la sociedad será siempre promover la fotografía en sus vertientes científica y artística, acogiendo todas aquellas personas interesadas en cualquiera de ellas en el territorio belga. La asociación contó, por lo tanto, siempre con fotógrafos profesionales y miembros de la industria fotográfica, junto con los amateurs. La *Association belge de Photographie* se mantendrá durante todo el final del siglo XIX y principios del siglo XX como la entidad de referencia, también para los fotógrafos pictorialistas, que se mantuvieron fieles en su mayor parte a ella, aumentando su prestigio y reconocimiento internacional.

En el artículo 2 de sus estatutos nos indica claramente su objetivo:

> "Son but est purement artistique et scientifique. Elle poussera au développement des progrès photographiques par des réunions périodiques, des communications, l'essai des nouveaux procédés, des expositions et, si les ressources le permettent, par la publication des faits les plus intéressants."[71]

[71] *Bulletin de l'Association belge de Photographie* 1912. Pág. 32.

Asimismo, se prevé la publicación de un boletín propio de la entidad:

> "L'Association publiera sous le titre : Bulletin de l'Association Belge de photographie, une revue mensuelle illustrée contenant : 1. Un compte rendu des séances des diverses Sections; 2. Les communications faites par les membres; 3. Le résumé des travaux publiés en dehors de l'Association."[72]

El éxito acompañó a la sociedad desde sus inicios, de manera que el número de socios fue aumentando desde los 143 de 1874 hasta los 650 de 1898. El número de secciones fue también creciendo a partir de las tres iniciales de Lieja, Bruselas y Gante, creadas en 1874. En 1886 aparece la de Amberes, en 1893 Namur, en 1895 Lovaina, en 1897 Courtrai y en 1906 Verviers.

En 1907 se funda curiosamente una sección en la ciudad argentina de Buenos Aires, que tendrá también gran éxito, puesto que el número de miembros irá en aumento, contándose más de 100 en 1911. Los integrantes poseen en su mayoría nombres belgas, tal y como se aprecia en el listado publicado en el boletín. Por otra parte, la vinculación con Bélgica se ve claramente en sus actividades, entre las que destaca la celebración de la fiesta nacional el 21 de julio. La vida de la sección argentina es muy semejante a la que apreciamos en los grupos belgas: se organizan concursos de fotografía, conferencias y sesiones de diapositivas, excursiones, etc.

La sociabilidad es una baza importante en las diferentes secciones de la asociación: reuniones, sesiones de proyección, una cena anual y sobre todo las excursiones, que permitirán pasar un momento agradable e intercambiar opiniones a los miembros.

Destaca en la vida de la sociedad la importancia del pase de diapositivas, que era considerado un elemento fundamental en el aprendizaje de los miembros más jóvenes. Todos ellos son animados a participar, sea cual sea su nivel, con el objetivo de descubrir las imperfecciones de las obras y poder así mejorar progresivamente. Esta importante actividad de la ABP ha sido estudiada por Amélie van Liefferinge:

> "This method of teaching through the image made it possible for the individual to improve as a result of the exchange with the other members of the Association. Learning was the most important aspect. On this account, members' works were systematically screened during the annual public sessions. The beginners rubbed shoulders with the masters. The master is the one who passes on the documentary, ethnographic, geographic interest of his subject through the filter of his personal interpretation and artistic sensibility. Each pupil was encouraged to show his work once a year in order to improve and

[72] *Bulletin de l'Association belge de Photographie* 1912. Pág. 35.

eventually become a master. The training was both technical and artistic."[73]

A partir de 1888 las sesiones se abren al público, contando también con la participación de un jurado seleccionador compuesto por miembros de la ABP.

Programa de la XXIII sesión anual de diapositivas de la sección de Lieja de la ABP, *Musée de la Photographie*, Charleroi.

Otra de las principales actividades de la asociación en su objetivo de promocionar la fotografía fue, sin duda, y una vez más, la organización de exposiciones. Sus miembros tenían la posibilidad de mostrar sus obras en los salones anuales. Asimismo, la primera exposición internacional tuvo lugar en 1875 y fue inaugurada por el rey Leopoldo II. Participaron 87 fotógrafos en su mayor parte europeos y algún americano. El evento se organizó nuevamente en 1883 y 1891. La asociación participó también en las exposiciones internacionales y en la celebración del cincuentenario de la fundación de Bélgica como nación.

En Bélgica no se produjeron fuertes discusiones entre los fotógrafos profesiones y los amateurs, de manera que pudieron convivir en la *Association belge de Photographie* sin necesidad de fundar una organización propia como había sucedido en Londres o Viena. A partir de principios de los años 90 el arte se ha convertido ya en la principal actividad de la entidad y en el impulsor de su creciente prestigio internacional, especialmente tras la exposición de arte fotográfico británico, de gran éxito.[74]

---

[73]VAN LIEFFERINGE, Amélie. "Between Art, Science and Education. The Tradition of Slide Shows at the Belgian Association of Photography (1883-1933)." *PhotoResearcher*.19 (2013). Pág. 44-45.

[74] La mencionada exposición de autores británicos, celebrada en 1892, contaba con obras de fotógrafos como D. O. Hill, J. M. Cameron, H. P. Robinson, Horsley Hinton, Davison, etc. Su repercusión fue muy importante, ya que a partir de este momento el arte comenzará a ser considerado uno de los principales estandartes de la ABP.

En el panorama de la fotografía artística internacional destacará la presencia de autores belgas en los principales salones, donde obtendrán gran relevancia nombres como Alexandre (1855-1925), Gustave Marissiaux (1872-1929) y especialmente Léonard Misonne (1870-1943).

Únicamente un pequeño grupo llamado *L'Effort*, activo entre los años 1901 y 1910, se disgrega de la asociación global, como había sucedido en otros países. Serán sus miembros más importantes el diseñador de interiores Léon Sneyers (1877-1949) y el comerciante de productos fotográficos Léon Bovier (1865-1923).[75]

En 1891 Misonne tiene 21 años y recibe su primera cámara de fotos en Lovaina, donde se encuentra estudiando ingeniería. Hijo de un abogado e industrial de gran fortuna, no necesitará seguir una carrera profesional, pudiéndose dedicar enteramente a su pasión por la fotografía. En 1895 se crea la sección de Lovaina de la ABP y al año siguiente encontramos ya inscrito a Missone, participando además en el salón nacional. Desde sus inicios las críticas serán extremadamente favorables, llamando la atención por sus paisajes románticos, tan del gusto de la época. En 1897 sus fotografías aparecen en el boletín, cosechando al mismo tiempo grandes éxitos en Hamburgo, donde Ernst Juhl alaba su obra.

La situación de Bélgica como punto de encuentro de los principales países europeos facilitó la creación de organismos internacionales y, en el caso de la fotografía, en el Congreso Internacional celebrado en Bruselas en 1891 se decide la creación de la Unión Internacional de Fotografía, que tendrá su sede en esta misma ciudad.

> "Le deuxième Congrès international de Photographie qui vient de se tenir à Bruxelles, sous la présidence de M. Maës, président de l'Association Belge de Photographie, avait à étudier, en dehors des points théoriques spéciaux figurant au programme élaboré par la Commission permanente du Congrès de 1889, «le moyen pratique d'établir des liens entre les Sociétés photographiques des différents pays et les mesures à prendre pour porter à leur connaissance les renseignements qui peuvent les intéresser». (…)
>
> Dès la première séance du Congrès, la création d'une Union photographique internationale a été décidée à l'unanimité et après un court échange de vues sur l'utilité de cette Union, sur son fonctionnement possible, le soin d'en établir les bases a été confié à

[75] Formado por casi una cincuentena de miembros, *L'Effort* se distinguía por la dedicación exclusiva al arte fotográfico, a diferencia de la ABP, que tenía en consideración también los intereses técnicos y científicos. Siguiendo la estela de los círculos pictorialistas de Paris, Londres y Hamburgo, la intención de su fundador, Léon Bovier, era crear una escuela belga de arte fotográfico. *L'Effort* contaba con conocidos autores extranjeros como Demachy, Stieglitz o Steichen como miembros honorarios, destacando la importante presencia de obras de fotógrafos reconocidos a escala internacional en sus salones. Asimismo, organizaba exposiciones de autores belgas en los países vecinos, incluyendo también miembros de la ABP, y editó un lujoso boletín (*Bulletin de L'Effort*) hasta 1905. Su actividad cesó hacia 1910, con el inicio del declive del pictorialismo en Bélgica.

> une Commission spéciale composée de MM. Janssen, président; Colard, secrétaire; Liesegang, Pricam et Wamerke, membres."[76]

La creación de esta unión nos deja datos interesantes en relación a la existencia de sociedades fotográficas en los diferentes países. La situación es claramente diferente en unos y otros, destacando especialmente la Gran Bretaña y Estados Unidos. En el boletín de 1892 nos hace este interesante apunte:

> "Les statuts, imprimés en trois langues (anglais, allemand et français) ont été adressés à toutes les Sociétés et à toutes les publications photographiques du monde entier. Nous notons au passage quelques chiffres intéressants à ce sujet. L'Angleterre compte deux cents Sociétés photographiques; les colonies anglaises, vingt-deux; les Etats-Unis, quatre-vingt-cinq; la Hollande, trois; l'Italie, trois; la Russie, trois; l'Espagne et le Portugal, une; le Japon, une."[77]

[76] *Bulletin du Photo-Club de Paris*, nº 9, 1 de octubre de 1891. Pág. 234.

[77] *Bulletin du Photo-Club de Paris*, 1892. Pág. 288.

8.6 – Hamburgo y la Sociedad de fotógrafos amateurs, vitalidad artística en Alemania

La situación de las asociaciones fotográficas en Alemania es diferente de la que encontramos en otros países europeos. Aquí no se va a vertebrar el progreso fotográfico a través de una única entidad de carácter nacional, que irradie su influencia a las provincias, que acabarán contando con asociaciones más pequeñas. No será hasta finales del siglo XIX cuando encontramos un movimiento importante de promoción de la fotografía amateur en algunos lugares de mayor tradición internacional como Hamburgo.

En 1857 se había fundado en Berlín la *Allgemeiner Deutscher Photographen-Verein* (Asociación fotográfica alemana unificada), que contaba con su propia publicación *Photographisches Archiv*, editada por sus principales promotores Julius Schnauss (1827-1865) y Eduard Liesegang (1869–1947), pero la sociedad se disuelve en 1863. En este mismo año Hermann Wilhelm Vogel (1834-1898) funda la *Photographischer Verein zu Berlin* (Asociación fotográfica de Berlín), que consigue reunir un amplio espectro de socios de toda Alemania: científicos, fotógrafos profesionales, fabricantes de aparatos o material fotográfico, etc. Solamente un tercio de sus miembros aproximadamente serían amateurs.[78]

A partir de finales de los años 80 y durante los 90 el país participará activamente en el movimiento de la fotografía artística o pictorialismo que se establece en toda Europa. Las asociaciones de amateurs serán comunes en todas las ciudades importantes, aunque su historia ha quedado completamente en la sombra. Sabemos que en 1887 aparecen las primeras: la *Deutsche Gesellschaft von Freunden der Photographie* (Sociedad alemana de amigos de la fotografía) en Berlín y la *Schlesischen Gesellschaft von Freunden der Photographie* (Sociedad silesia de amigos de la fotografía) en Breslau. Posteriormente se expandirán por todo el territorio: Bremen, Chemnitz, Erfurt, Frankfurt, Hamburgo, Kiel, Colonia, etc. Todas ellas siguen el mismo modelo: unas instalaciones que permitan la práctica de la fotografía, la celebración de proyecciones, la consulta de bibliografía en la biblioteca, etc. Sus actividades más importantes serán las excursiones, conferencias y presentaciones y especialmente las exposiciones, donde los miembros podían mostrar sus nuevas realizaciones y comentar las imágenes tanto de los compañeros como de fotógrafos alemanes o de países extranjeros.

La primera noticia de importancia en la promoción de la fotografía amateur es la gran exposición de 1889, celebrada en conmemoración de los cincuenta años de existencia de la fotografía, organizada en Berlín por varias asociaciones, entre las que encontramos la *Deutsche Gesellschaft von Freunden der Photographie*[79] y la

---

[78] Se encuentra información de las asociaciones alemanas en SACHSSE, Rolf. "Der moderne Fotograf hat Angst vor sich selbst. Anmerkungen zur Geschichte amateurfotografischer Makro-Organisation in Deutschland." *Fotogeschichte*, 3 (1983).

[79] En el catálogo de la exposición se aprovecha para dar detalles de las ventajas que proporciona la *Deutsche Gesellschaft von Freunden der Photographie* de Berlín a sus socios: las interesantes conferencias y presentaciones que tienen lugar en la sesión del

Schlesischen Gesellschaft von Freunden der Photographie. Vemos aquí todavía tanto imágenes como material fotográfico de distintos tipos, aunque se intenta resaltar la importancia de la fotografía amateur, entre la que se encuentra, como uno de los participantes más reconocidos, un estudiante de 25 años de Hermann Wilhelm Vogel: Alfred Stieglitz.

Portada catálogo de la exposición de 1889 en conmemoración de los cincuenta años de la invención de la fotografía.

último lunes de cada mes, y que aparecen también publicadas en su órgano oficial *Photographischen Mitteilungen*; asimismo, se destaca el laboratorio completamente equipado, los cursos de fotografía para principiantes, la biblioteca con sus publicaciones especializadas, etc.

A pesar de la presencia de asociaciones en Berlín y en el resto del territorio alemán, va a ser en la ciudad de Hamburgo donde se desarrollará con más fuerza la fotografía artística a partir de los años 90. Nos encontramos ante una ciudad dinámica, con una burguesía abierta al cambio. El mundo de los negocios cuenta con fabricantes y comerciantes, pero vemos también una clase ilustrada de académicos, médicos, profesionales liberales, etc. que no se encontrarán sujetos a la mentalidad tradicional de los cuerpos del estado, ya que el peso de la administración pública es aquí menor. Al contrario, su tradición marinera continuó en los intercambios con los países extranjeros a pesar de las vicisitudes políticas, especialmente con Inglaterra.

La fotografía no es aquí tampoco un pasatiempo totalmente masificado, puesto que las cámaras y el material serán todavía demasiado caros para las capas más bajas de la población. La cuota de las asociaciones fotográficas será también especialmente elevada, lo que las llevará a constituirse en un símbolo de estatus social.

En 1891 se funda en la ciudad la *Amateurphotographen-Verein* (Sociedad de fotógrafos amateurs) con la intención de promocionar la fotografía artística. Esta será la primera organización del territorio alemán que no estará orientada a la fotografía en su vertiente más científica, puesto que anteriormente la obra de los amateurs quedaba relegada a un segundo plano. La creciente influencia del movimiento pictorialista dará como resultado, también en Hamburgo, después de la fundación del Camera-club vienés, la necesidad de disponer de una organización propia donde el arte fuera el principal protagonista.

Poco después de su fundación vemos la entrada en la *Amateurphotographen-Verein* de personajes relevantes como Ernst Juhl (1850-1915)[80]. Hijo de una familia danesa de la alta burguesía, estudia ingeniería en Hannover para volver a Hamburgo, donde su escaso éxito en los negocios le lleva a consagrarse definitivamente a la fotografía. Hombre de gran cultura, hablaba diversos idiomas y realizó muchos viajes al extranjero. Su casa era lugar de encuentro de artistas y participa en los movimientos artísticos de la ciudad en estrecho contacto con los principales integrantes del Modernismo. Pero su actividad se centrará especialmente en la fotografía, participando activamente en el movimiento pictorialista internacional. En efecto, a partir de 1896 ejerce de redactor gráfico de la revista *Photographischen Rundschau*, lo que le permite realizar la selección de las fotografías a incluir y por consiguiente llegar a constituirse en uno de los mayores conocedores de la escena fotográfica europea.

Juhl participa en cuantos acontecimientos relacionados con el pictorialismo se organizan en Europa: en muchas ocasiones ejerce como jurado o como comisario de exposiciones. Debido a sus constantes viajes, establece amistad con los principales fotógrafos y visita las exposiciones más importantes. También es

[80] Juhl es uno de los grandes promotores del pictorialismo en Alemania, y figura clave también en la escena internacional. En 1989 se celebró una exposición en el Museo de Arte e Industria de Hamburgo, donde se mostraba su importante colección de fotografía y se analizaba en el catálogo el movimiento de la fotografía artística en Hamburgo. Ver: *Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl*. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1989.

miembro de honor de las asociaciones fotográficas más prestigiosas como el *Photo-Club de Paris*, el *Camera-Club* de Viena y la *Association Belge de Photographie*.

Este promotor de la fotografía pictorialista coincidirá en Hamburgo con otra figura destacada de la vida artística ciudadana: Alfred Lichtwark (1852-1914), que había estudiado arte y pedagogía y trabajado como profesor en Berlín. A partir de 1886 lo encontramos como director del *Museum für Kunst und Gewerbe* (Museo de arte e industria)[81], la principal institución de la ciudad en el ámbito artístico. Aquí pudo desarrollar sus ideas sobre la gestión de la cultura, ya que para Lichtwark el museo no debía ser un ente estático, sino que debía integrarse en la vida pública de la ciudad. Su objetivo era potenciar el valor educativo de la institución, aumentando así el nivel cultural de la población, no solo con fines puramente estéticos sino también en su vertiente económica, ya que se promocionaba así la industria entre los consumidores del futuro. Lichtwark vio en la fotografía una fuerza innovadora que podía llevar a la población a un nivel cultural superior, favoreciendo a toda la nación.

En el museo se empieza a organizar una gran exposición internacional de fotografía artística en colaboración con la *Amateurphotographen Verein,* de la que era secretario Ernst Juhl. Sin embargo, en 1892 se desata en Hamburgo una epidemia de cólera, que pondrá a prueba la administración de la ciudad y frenará cualquier iniciativa. La asociación había recogido 500 marcos entre sus miembros para los afectados. La gran exposición se pudo celebrar finalmente en la *Kunsthalle* en 1893, después de informar a los principales medios de comunicación tanto nacionales como extranjeros y conseguir el apoyo de asociaciones, consulados e incluso del senado. Su repercusión fue enorme, llevando a la *Amateurphotographen Verein* al primer lugar como líder del movimiento pictorialista en Alemania. Su significación queda descrita por Christian Joschke en el siguiente párrafo:

> "L'exposition marquait pourtant un infléchissement, lui aussi abondamment commenté. Elle ouvrait la voie à une série d'expositions pictorialistes à Hambourg, qui mobilisaient un réseau international de clubs prestigieux – le Camera Club de Vienne, le Linked Ring, le Photo-Club de Paris, plus tard, les Américains Edward Steichen et Alfred Stieglitz. Elle amorçait ainsi un mouvement artistique, également très bien représenté à Hambourg – par les frères Hofmeister – et encadré par ceux-là mêmes qui avaient organisé l'exposition de 1893: Juhl, Ohlendorff et un troisième personnage, Eduard Arning".[82]

---

[81] El *Museum für Kunst und Gewerbe* fue fundado en Hamburgo en 1874 siguiendo el modelo de museos de artes decorativas iniciado por el *Victoria and Albert Museum* de Londres o el *Museum für angewandte Kunst* de Viena. En 1877 se trasladó a su ubicación actual en la Steintorplatz, en el centro de la ciudad.

[82] JOSCHKE, Christian. "La photographie, la ville et ses notables." *Études photographiques*.17, 2005.

La *Amateurphotographen Verein* se convertirá en la principal asociación fotográfica alemana, aumentando su número de miembros de 72 en 1894 a 132 en 1895. Cada año se realiza la exposición internacional en la *Kunsthalle* hamburguesa; sin embargo, los criterios de selección van a provocar enfrentamientos entre los miembros puesto que éstos son cada vez más restrictivos, intentando aumentar la calidad de la muestra y provocando una disminución del número de participantes. Por otra parte, la presencia de fotógrafos extranjeros llevó a reivindicar la promoción del arte nacional frente al hecho de que finalmente eran pocos los miembros de la asociación que podían colgar sus imágenes en la exposición.

Tras las discusiones y conflictos, en 1895 la parte más activa de la sociedad, junto con toda la junta directiva, se separa para fundar la *Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie* (Sociedad para la promoción de la fotografía amateur). En 1897 la nueva asociación se instala en el edificio de la Sociedad Patriótica, la institución cultural más antigua y prestigiosa de la ciudad, lo que nos indica los fuertes lazos del amateurismo fotográfico con el asociacionismo artístico. Fundada en 1765, la Sociedad Patriótica se dedica a la promoción de las artes, la protección social y se constituye en tribuna política donde se debaten públicamente los asuntos ciudadanos, distinguiéndose por su apertura y tolerancia.

La nueva asociación tiene como misión también la promoción de la fotografía artística y científica, y ofrece a sus miembros unas instalaciones que incluyen laboratorio, biblioteca y espacios adecuados para las proyecciones y conferencias.

En 1898 se funda en Hamburgo una asociación competidora, la *Freie Vereinigung von Amateurphotographen* (Sociedad libre de fotógrafos amateurs)[83], aunque su fama es menor. El número de miembros es en el caso de la *Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie* mucho mayor, puesto que en 1900 llega a los 501, constituyéndose en la mayor asociación de Alemania. Los miembros procederán en este último caso de los barrios más acomodados de la ciudad, especialmente a medida que pasan los años, puesto que en 1906 más del 60% tendrán su residencia en los dos barrios de mayor riqueza.

En la *Freie Vereinigung von Amateurphotographen,* la situación es claramente diferente, ya que sólo el 36% de los miembros pertenecerán a las zonas de mayor poder adquisitivo, lo que hace pensar en una posible reacción frente al elitismo de la asociación hegemónica. Asimismo, su primera exposición internacional se va a convertir en una contrapeso de la *Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie,* puesto que se invita expresamente a todos los amateurs europeos, independientemente de si han recibido ya el reconocimiento público por su trabajo.

En todos los casos las asociaciones tenían una importante vida social, donde destacaban las proyecciones de diapositivas y conferencias. Tenían gran éxito las dedicadas a viajes y culturas extranjeras, aunque también se exploraba el entorno

[83] El historiador Jens Jäger proporciona importante información sobre las asociaciones fotográficas de esta época en Hamburgo en JÄGER, Jens. "Amateurphotographen-Vereine und kunsphotographische Bewegung in Hamburg 1890-1910." En *Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl*. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1989.

próximo a la ciudad. Se exponían problemas técnicos y nuevas soluciones, y en alguna ocasión también cuestiones más teóricas o estéticas relativas a la fotografía.

La presencia femenina siempre se permitió en el caso de la *Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie,* aunque no en igualdad con la masculina puesto que no podían ser miembros de los órganos de la sociedad. Esta situación se mantuvo hasta 1906, momento en el que el número de mujeres aumenta hasta el 35% frente al 3,8% de 1895. En el caso de la *Freie Vereinigung von Amateurphotographen,* esta prohibición se mantuvo, por lo que la presencia femenina no llegó a superar nunca el 5%.

En el movimiento de la fotografía artística centrado en Hamburgo destacaron especialmente los hermanos Hofmeister[84], fotógrafos amateurs. Presentes en las exposiciones de la *Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie* desde 1895, Theodor y Oscar disfrutaron del reconocimiento y del aliento de los dos principales promotores del pictorialismo hamburgués: Alfred Lichtwark y Ernst Juhl, lo que les ganó fama internacional.

Fue precisamente Lichtwark quien les recomendó explorar el entorno de la ciudad para retratar los paisajes y sus habitantes. Por ello, destacaron en estos ámbitos, donde podemos ver escenas de trabajadores, especialmente pescadores y otras ocupaciones tradicionales de la zona. Hacia 1898 se dedican sobre todo a los retratos, entre los que se encuentran los de las principales personalidades de la sociedad hamburguesa.

Su forma de trabajar es característica del fotógrafo pictorialista: las obras se plantean y se ejecutan paso a paso, sin dejar nada a la improvisación. Como en el caso de los pintores, empiezan con bocetos en los que se aprecian diferentes variantes del tema, se realizan varias tomas que difieren en pequeños detalles, y finalmente se trabaja la copia final en un procedimiento “noble” como puede ser la goma bicromatada, que permite la intervención directa del autor modificando el resultado a su antojo.

Hacia 1900 la fotografía artística se ha convertido en una moda entre la burguesía tanto en Hamburgo como en otras poblaciones alemanas de cierta importancia. La fundación de nuevas asociaciones es constante, de manera que hacia 1910 encontramos hasta diez en la zona de Hamburgo y llegan incluso a los barrios más humildes.

Sin embargo, pronto se aprecia una tendencia a la baja en todo el movimiento, apareciendo una crisis que afectará incluso a las asociaciones más importantes. Estas se verán en algunos casos afectadas por la personalidad de sus dirigentes, como Eduard Arning, presidente de la *Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie* entre 1905 y 1907. Este médico de profesión consiguió

[84] Theodor Hofmeister (1868-1943) y Oscar Hofmeister (1871-1937) son los principales representantes de la escuela hamburguesa de fotografía pictorialista. Ver KRUSE, Margaret. "Theodor und Oscar Hofmeister. Von der Ideenskizze zum Gummidruck". En *Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl*. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1989.

dominar la asociación impidiendo la creación de movimientos más modernos y devolviendo las exposiciones a su carácter más local.

En general el interés por la fotografía artística se va perdiendo paulatinamente, lo que repercute en la organización de las exposiciones de esta sociedad*:* entre 1893 y 1903 se organizaron diez exposiciones internacionales, mientras que entre 1904 y 1914 fueron solo dos. La asociación consiguió superar la Primera Guerra Mundial, pero en 1919 informa de que la escasez de socios hace imposible la organización de una nueva exposición, llegándose finalmente a la disolución en febrero de 1926.

Así pues, la escena amateur alemana ha estado dominada durante el cambio de siglo por la vitalidad de las asociaciones hamburguesas. Sin embargo, el movimiento asociacionista se había implantado en todo el territorio, aunque con algunas diferencias. La documentación sobre entidades más pequeñas es escasa y casi inexistente, pero podemos dejar constancia de la importancia de los dos clubs situados en la ciudad de Berlín: *Deutscher Verein von Freunden der Photographie* (Sociedad alemana de amigos de la fotografía) y *Freie Photographische Vereinigung* (Sociedad fotográfica libre). Los integrantes de ambas asociaciones pertenecían a los principales círculos científicos de la ciudad, por lo que en ambos casos se intenta aunar los intereses de la élite científica e industrial con los de los amateurs.

En el caso de la *Freie Photographische Vereinigung* los fundadores eran dos antropólogos y fisiólogos: Richard Neuhauss (1855-1915) y Gustav Fritsch (1838-1927). A partir de 1893 se hicieron cargo de la edición de una de las principales publicaciones de la fotografía amateur en lengua alemana: el *Photographische Rundschau*, que había sido inicialmente el órgano del *Club der Amateur Photographen in Wien*. Esta fue también la publicación de asociaciones más pequeñas, que se fueron afiliando con el objetivo de eliminar un coste tan elevado como la edición de un boletín.

Las asociaciones de Berlín quisieron seguir también la estela de Hamburgo en la organización de exposiciones internacionales, lo que llevaron a cabo en 1899.[85] En esta primera muestra veremos los principales autores del panorama pictorialista internacional, cuyas obras aparecen numeradas en el catálogo con su correspondiente precio.

La actuación de las sociedades en Alemania respondió en muchas de estas localidades, y especialmente en Berlín, al espíritu positivista de la época. Sus promotores intentaban favorecer la cultura científica situando las ciencias naturales en primacía y luchando contra la ortodoxia católica. La fotografía no podía quedar restringida en este contexto a su papel en el mundo del arte, sino que el asociacionismo debía colaborar en romper las barreras entre estos ámbitos para conseguir un mayor avance. Las nuevas élites vieron afirmada así su posición, ampliando las esferas de influencia a una clase media emergente educada en el progreso científico. De esta manera las asociaciones no quisieron restringirse a la

[85] La *Ausstellung für künstlerische Photographie* (Exposición de fotografía artística), organizada por la *Deutscher Verein von Freunden der Photographie* (Sociedad alemana de amigos de la fotografía) y la *Freie Photographische Vereinigung* (Sociedad fotográfica libre), estuvo abierta durante los meses de febrero y marzo de 1899 en la *Kunstakademie*.

fotografía artística en muchos casos, quedando la ciudad de Hamburgo como participante más entusiasta en el movimiento internacional.

8.7 – El Camera-club de Nueva York, camino a la modernidad

El asociacionismo fotográfico reviste también en los Estados Unidos características que lo diferencian de la situación en los países europeos. Ello se debe especialmente a un desarrollo algo diferente de la fotografía en general. En comparación con el viejo continente, el amateurismo tiene quizás menos peso frente a la importancia del negocio profesional; por otra parte, las asociaciones no ejercen un papel tan importante en la evolución del medio, que viene más determinada por la industria hasta entrado el siglo XX.

La invención de la fotografía halló en EEUU un lugar de temprana y próspera implantación, con el desarrollo espectacular del daguerrotipo.[86] Los estudios se multiplicaron en todas las ciudades importantes a finales de los años 40 y 50 del siglo XIX distinguiéndose por su lujo y sofisticación. Pero las guerras de precios y otros problemas llevaron a la creación de sociedades de fotógrafos profesionales para defender sus derechos y organizarse.

Las nuevas tecnologías se irán expandiendo en el país, de manera que el número de aficionados irá siempre en aumento. Es en 1862 cuando se funda la primera asociación de carácter amateur, la *Photographic Society of Philadelphia*. Encontramos aquí tanto aficionados como profesionales, incluyendo importantes figuras como Edward L. Wilson, editor a partir de 1864 de una de las publicaciones más importantes sobre fotografía en EEUU, el *Philadelphia Photographer*.

Hacia 1880 el panorama de la fotografía estadounidense cambia como consecuencia de las nuevas tecnologías y la popularización del amateurismo entre las capas sociales acomodadas especialmente de la zona Este del país. Los lazos con el continente europeo son aquí muy estrechos, por lo que se produce una expansión similar del asociacionismo fotográfico. Puntos clave de la nueva red de sociedades son Filadelfia, Boston, y especialmente Nueva York, principal núcleo de desarrollo del país. Si la *Photographic Society of Philadelphia* muestra una presencia continuada desde 1862, en 1881 se funda el *Boston Camera Club* y en 1884 el *New York Camera Club*. Se crean otras organizaciones de este tipo en la costa Este durante los años 80, puesto que tenemos evidencias de que aumentan hasta llegar casi a la decena, pero serán estas tres asociaciones las más importantes, llegando hasta la actualidad.

En 1881 se funda la *Boston Society of Amateur Photographers* con una decena de miembros, que se reunían en el *Massachusetts Institute of Technology*. En 1886 se cambia el nombre por el de *Boston Camera Club*, ya definitivo, estableciendo su

[86] El inventor Samuel Morse (1791-1872) se convirtió en figura clave en la introducción del daguerrotipo en Estados Unidos. Se encontraba en París en 1839 y tuvo ocasión de entrevistarse con Daguerre para conocer de primera mano el procedimiento, mientras que Morse le enseñó a éste el funcionamiento del telégrafo. Fascinado por el daguerrotipo, compró el aparato para llevárselo a su país, donde abrió un estudio junto con John William Draper (1811-1882) en Nueva York. Si bien la asociación duró solo seis meses, el inventor utilizó ampliamente el daguerrotipo como sustituto de la pintura e impartió clases en la Universidad de Nueva York, por lo que es conocido como “el padre” de la fotografía norteamericana.

sede permanente en 50 Bromfield Street, Boston, donde los miembros contaban ya con una biblioteca bien surtida, un estudio y laboratorio completamente equipados y una galería de exposiciones.

En Nueva York la evolución fue muy similar, aunque en este caso encontramos la fusión de dos asociaciones: el *New York Camera Club*, fundado en 1884, y la *Society of Amateur Photographers*, fundada en 1888. En 1896 aparece ya el *Camera Club of New York* como suma de los dos anteriores, que se convertirá en la principal asociación del país.

Las asociaciones de Filadelfia, Boston y Nueva York, celebraron, además de las exposiciones de sus socios en sus propias instalaciones, varias muestras anuales conjuntas que se sucedieron alternativamente en las tres ciudades. La primera tuvo lugar en Nueva York en 1887 y se fueron sucediendo durante siete años en los que se pudo mostrar el trabajo de los principales fotógrafos del país.

La historia de la fotografía americana será transformada hacia finales de siglo por toda una generación de fotógrafos que van a cambiar el panorama tanto en su país como en el plano internacional al convertirse en la vanguardia más innovadora. El pictorialismo se extenderá con fuerza en el nuevo mundo gracias a esta primera generación que hunde sus raíces en la tradición europea. Los lazos son especialmente estrechos, tal y como indica P. Prodger:

> "It is impossible to gauge the influence of European Pictorialism on photographers in the United States without first acknowledging the direct relationship many Americans enjoyed with their European counterparts. (…) With the notable exception of White, the core group of American Pictorialists consisted of European expatriates and Europhiles."[87]

En efecto, Alfred Stieglitz (1864-1946)[88] nació en Nueva Jersey, pero era hijo de inmigrantes alemanes. Su padre hizo fortuna con sus negocios en Nueva York trasladando la familia a la Quinta Avenida hasta el año 1881, momento en el que vende su empresa y vuelven todos a Alemania. Estudiante de ingeniería en Berlín, entra en contacto con el químico Hermann Wilhelm Vogel, especialista en el campo de la fotografía. Hacia 1883 se dedicará ya por entero a esta disciplina viajando con su cámara por Europa. Sus escritos, dedicados tanto a los aspectos técnicos como estéticos, aparecerán en importantes revistas como *The Amateur Photographer*, publicación inglesa que le brinda gran reconocimiento al ganar el concurso anual de fotografía que organiza.

---

[87] PRODGER, Philip. "A Transatlantic Art. European Pictorialism in the United States." *Impressionist Camera, Pictorial Photography in Europe, 1888-1918.* London: Merrell Publishers Ltd., 2006. Pág. 233.

[88] Se encuentra amplia información sobre la vida y obra de Stieglitz en: DOTY, Robert. *Photo-secession: Stieglitz and the Fine-art Movement in Photography*. New York: Dover, 1978, o bien HEILBRUN, Françoise. *Alfred Stieglitz: 1864-1946*. Paris: 5 Continents - Musée d'Orsay, 2004.

Edward Steichen (1879-1973) se encuentra también entre los dos continentes. Nacido en Luxemburgo, a la edad de dos años se traslada con su familia a los Estados Unidos. Introducido en el mundo de la pintura, se muda a París en 1899, donde conoce a Stieglitz iniciándose una colaboración que será el centro del pictorialismo americano. Gertrude Käsebier (1852–1934) había nacido en EEUU, pero se trasladó también a Europa, estudiando química aplicada a la fotografía en Alemania y pintura en Francia. Frank Eugene (1865- 1936) nace en Nueva York de padres alemanes y se traslada a Munich, donde estudiará dibujo y diseño hasta 1899, momento en el que vuelve a los Estados Unidos.

Gertrude Käsebier
The Dance
1905
Royal Photographic Society Col.

La conexión de los fotógrafos americanos con sus homólogos europeos se materializa especialmente en la pertenencia de sus principales autores a las sociedades fotográficas europeas. En algunos casos, como el Linked Ring, es tan evidente que el gran número de fotógrafos americanos en sus filas provoca el malestar de los miembros británicos.[89]

[89] Durante los años 80 y 90 del siglo XIX el centro del movimiento pictorialista se encontraba en Europa, donde destacaban los autores británicos, franceses, austríacos o alemanes. Sin embargo, hacia el cambio de siglo los fotógrafos americanos comienzan a dominar las exposiciones de asociaciones tan prestigiosas como el Linked Ring. El año 1900 inicia su andadura en Londres la exposición itinerante “Nueva escuela americana” organizada por Frederick Holland Day (1864-1933), que incluye obras de una decena de fotógrafos muy innovadores; se podrá ver después en París y en Berlín, consiguiendo un gran impacto en los núcleos tradicionales del pictorialismo europeo.

Todo este grupo quedará estructurado en torno a la figura prominente de Alfred Stieglitz, que se convertirá en el motor de la evolución posterior del medio en Estados Unidos. En efecto, en 1890 vuelve a Nueva York en un momento en el que florecen las asociaciones fotográficas, se organizan importantes salones y la fotografía americana lucha por situarse al mismo nivel que la europea aumentando su prestigio en la sociedad gracias al pictorialismo.

Nueva York se había convertido hacia 1835 en la ciudad más grande de Estados Unidos, sobrepasando a Filadelfia, gracias a la importante actividad de su puerto y a la eclosión de las relaciones comerciales. En 1898 la ciudad queda ya conformada aumentando su extensión con la anexión de Brooklyn y otras municipalidades hasta constituirse en un centro clave para la industria, el comercio y las comunicaciones a nivel mundial.

A principios de los años 90 en la ciudad existían dos clubs: el *New York Camera Club*, fundado en 1884, y la *Society of Amateur Photographers*, fundada en 1888. El periodista Theodore Dreiser nos relata en su artículo "The Camera Club of New York", publicado en 1899 en *Ainslee's Magazine*, la situación de ambas instituciones:

> "The reason that neither of the two societies flourished was due to the fact that each body lacked what the other had. The Amateurs had artistic talent to compel recognition and position. It lacked numbers and revenue to give it corporate greatness and importance. The Camera Club had numbers and revenue, but no talent to compel recognition and public esteem. When the two combined the result was almost immediate growth and action."[90]

En 1895 Stieglitz trabaja activamente para dar un nuevo impulso a las dos asociaciones, consiguiendo fundar el *Camera Club of New York* en 1896. A pesar de que se le ofrece la presidencia de la nueva entidad, él prefiere aceptar el cargo de vicepresidente para evitar el trabajo administrativo y poderse concentrar en la programación y actividades. Las aspiraciones de Stieglitz para el club son grandes, según le comenta a Dreiser: primero, elevar el estándar de la fotografía pictorialista en el país; segundo, establecer una exposición nacional anual en la que pueda considerarse la admisión el mayor reconocimiento; y finalmente, la promoción de una escuela nacional de fotografía.

Las instalaciones del club se encuentran en la calle Veintinueve, cerca de la Quinta Avenida, ocupando un piso entero del edificio. Dreiser nos describe los diferentes espacios que están a disposición del socio:

> "The space which it covers -5000 square feet- is divided into one general reception and lounging room, a suite of offices for the

---

[90] DREISER, Theodore: "The Camera Club of New York" en BUNNELL, Peter C. Ed.: *Op. cit.*, 1980. Pág. 120.

> executives, a library, a huge working room, filled with cameras and lockers, and twelve dark rooms. There is, in addition, a well-appointed studio on the roof of the building which offers the members facilities for portraiture under ideal conditions."[91]

Sin embargo, el periodista nos explica que la principal atracción del club no son sus instalaciones perfectamente equipadas, sino especialmente la posibilidad de aprender de fotógrafos con mayor experiencia, puesto que en el club se organizan pases de diapositivas donde se recibe la crítica de los miembros más avanzados. Dreiser considera que el contacto con la experiencia y el buen gusto de los asistentes favorecen el aprendizaje mucho más que las horas y días de práctica solitaria en un laboratorio casero.

La actividad de Stieglitz en el club se hace frenética, encargándose especialmente de la edición de la publicación oficial *Camera Notes*. Nancy Newhall nos describe gráficamente este periodo de la vida del fotógrafo en estas palabras:

> "All day and often into the night he was at the Camera Club, encouraging, demonstrating, making it one of the vital photographic centers of the world. He exhibited the work of the most talented Americans he could find and published it, together with the most stimulating writing he could borrow or provoke, in *Camera Notes*, the little magazine he founded for the Club."[92]

Stieglitz organiza varias exposiciones de artistas importantes en el club[93], sin embargo el primer acontecimiento internacional de este tipo no tendrá lugar en la ciudad de Nueva York. En 1898 la *Photographic Society of Philadelphia* y la *Academy of Fine Arts* se unirán para dar lugar al primer Salón Fotográfico Internacional de Estados Unidos. En *Camera Notes*, se publicará un amplio reportaje del evento, saludándolo como el primero digno de este nombre en el país:

> "The clear straightforward conditions of admission to this exhibition, its first class committees and representative board of selection, the abolition of all awards and distinctions aside from that of the acceptance of the pictures offered, seemed to leave little to be desired, and to carry the assurance that at last there would be held in this country a salon worthy of the name."[94]

---

[91] DREISER, Theodore. *Op. cit*. en BUNNELL, Peter C. Ed.: *Op*. *cit*., 1980. Pág. 120.

[92] NEWHALL, Nancy. *From Adams to Stieglitz. Pioneers of Modern Photography*. New York: Aperture Foundation Inc., 1989. Pág. 67.

[93] El club organizó exposiciones individuales para mostrar la obra de algunos miembros relevantes como F. Holland Day (1864-1933), Frances Benjamin Johnston (1864–1952) o Emma J. Farnsworth (1860-1952), así como una muestra colectiva anual.

[94] KELLEY, Joseph T.: "The Philadelphia Salon", Camera Notes 2:3, January 1899 en BUNNELL, Peter C. Ed. *Op. cit*. 1980. Pág. 96.

Sin embargo, a pesar de los avances de la fotografía artística en el país, se observa un cierto retraso en relación a la situación en Europa. El mismo Stieglitz se queja especialmente de la composición del jurado en el salón de Filadelfia, al estar formado por pintores, mientras que en las asociaciones europeas más avanzadas como el Linked Ring inglés, son siempre fotógrafos pictorialistas los que juzgarán las obras de sus congéneres.

Alfred Stieglitz,
The Hand of Man
1902
Museum of Modern Art,
New York.

En 1899 Stieglitz expone 87 de sus fotografías en una muestra individual en el club neoyorquino. Sin embargo, poco después se produce un enfrentamiento con la vieja guardia, que lo acusa de controlador y excéntrico. Se sienten desplazados por su protagonismo y consideran que utiliza el club para promover su propia visión de la fotografía.

La ruptura se produce en 1902, momento en el que Stieglitz, siguiendo la estela de la Secesión en Europa, funda el grupo *Photo-Secession* con los autores más vanguardistas de la escena americana, entre los que encontramos a Frank Eugene (1865-1936), Gertrude Käsebier (1852–1934), Eduard Steichen (1879–1973), Clarence White (1871-1925), etc.. Su principal órgano de difusión será la nueva publicación *Camera Work*, mientras que la sala de exposiciones se situará en el número 291 de la Quinta Avenida, llamada a partir de este momento *Little Galleries of the Photo-Secession*.

Camera Work apareció trimestralmente entre 1903 y 1917, contando con 50 números. La calidad de la publicación es realmente excepcional, llegando a la impresión manual de las obras según negativo o copia original. Aquí solo se podían ver las fotografías más relevantes de los artistas más destacados del momento. Encontraremos también en la revista artículos de fondo, informes y reportajes de exposiciones firmados por importantes críticos y fotógrafos como Demachy o

Steichen, además de las obras comentadas, de manera que a través de *Camera Work* se puede apreciar la evolución de la fotografía durante estos quince años.

El nuevo grupo debía garantizar la libertad de sus componentes que trabajarían juntos sin normativas ni penalizaciones. Stieglitz organizó exposiciones itinerantes colectivas con las obras de los autores secesionistas, que se montaban en las principales galerías de arte tanto en Estados Unidos como en Europa.[95]

Toda la actividad administrativa de la asociación se realizaba en el domicilio de Stieglitz, puesto que no existía una sede, por lo que en 1905 se decide buscar un lugar en Nueva York donde se pudieran exponer las obras, alquilándose un espacio en el 291 de la Quinta Avenida. Nacen así la *Little Galleries of the Photo-Secession,* donde se organizan exposiciones de los principales fotógrafos, poniendo a la venta las imágenes, por lo que se puede considerar que la fotografía entra de lleno en el ámbito del comercio del arte y el coleccionismo.

En 1908, sin embargo, el propietario del espacio intenta aumentar el alquiler y la falta de medios obliga al cierre inesperado de la galería. Cuando ya parecía todo perdido, Paul Havilland (1880-1950) organiza el alquiler de otra sala en el edificio contiguo, el 293 de la Quinta Avenida, que recibe el nombre de 291 como recuerdo de la antigua galería. Desde 1908 hasta su cierre en 1917 la sala se convierte en el lugar de exposición del arte europeo de vanguardia, mostrando por primera vez en Estados Unidos la obra de Auguste Rodin, Paul Cézanne, Henri Matisse o Pablo Picasso. Esta evolución fue posible gracias a la ayuda de importantes consejeros como Steichen, Marius de Zayas (1880-1961) o Max Weber (1881-1961), que tenían vínculos estrechos con artistas y galeristas franceses. La relación de Stieglitz con el arte de vanguardia se acentúa con ocasión de la exposición *International Exhibition of Modern Art*, más conocida como *Armory Show*, que abre sus puertas en Nueva York en febrero de 1913. Si bien no está directamente implicado en la organización, es nombrado vicepresidente honorífico, presta algunas obras de su galería y promociona la muestra en la prensa.

Todo este movimiento de renovación y vanguardia no quedará circunscrito a las fronteras de Estados Unidos. A principios del siglo XX los autores americanos irán dominando cada vez más los salones europeos de fotografía. En este momento se produce un estancamiento en los círculos fotográficos de las principales ciudades europeas. El virtuosismo técnico no consigue aliviar la repetición de los temas, haciéndose evidente la falta de inspiración. Asimismo, las exposiciones de las

[95] La pertenencia al grupo dependía exclusivamente de la opinión de Stieglitz, por lo que quedó conformado entorno a su círculo habitual, compuesto por Edward Steichen, Clarence H. White, Gertrude Käsebier, Frank Eugene, F. Holland Day y Alvin Langdon Coburn..En la primera exposición encontramos las obras de los siguientes autores: C. Yarnell Abbott, Prescott Adamson, Arthur E. Becher, Charles I. Berg, Alice Boughton, John G. Bullock, Rose Clark y Elizabeth Flint Wade, F. Colburn Clarke, F. Holland Day, Mary M. Devens, William B. Dyer, Thomas M. Edmiston, Frank Eugene, Dallett Fuguet, Tom Harris, Gertrude Käsebier, Joseph T. Keily, Mary Morgan Keipp, Oscar Maurer, William B. Post, Robert S. Redfield, W. W. Renwick, Eva Watson-Schütze, T. O'Conor Sloane, Jr., Ema Spencer, Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Edmund Stirling, Henry Troth, Mathilde Weil y Clarence H. White.

principales asociaciones europeas serán el centro de la polémica y de las disputas nacionalistas. Robert Demachy acusa a los fotógrafos ingleses de falta de creatividad, aunque posteriormente serán criticado los franceses en el salón de Hamburgo y los alemanes en el de París.

Los fotógrafos americanos destacan en todos los salones fotográficos europeos. En el caso del Linked Ring londinense, por ejemplo, hacia 1908 las obras de autores americanos conforman la mayor parte del salón anual, lo que provocará las quejas de los otros miembros y el cambio en la reglamentación de las exhibiciones. Esta circunstancia provocará la salida de la sociedad de Stieglitz y sus más relevantes colaboradores y finalmente la desaparición de la entidad.

Sin embargo, más que una disputa política entre naciones, la desavenencia se enmarcará cada vez más en el plano artístico. Es en América donde se encontrarán nuevas formas estéticas, más alejadas del academicismo, que destacarán por su sencillez y falta de artificio[96]. La ciudad moderna y especialmente Nueva York aparecerá con fuerza, describiendo sus edificios, sus avenidas y estaciones, aunque todavía observamos efectos como la niebla, o los contornos difusos propios del pictorialismo.

Las agrias discusiones continuarán a principios del siglo XX en Europa, sin conseguir una evolución de los antiguos modelos, de manera que la fotografía americana buscará distanciarse cada vez más, uniéndose a las vanguardias artísticas en el campo de la pintura y la escultura. La fotografía de Stieglitz *The Steerage*, publicada en 1911, en la que vemos una composición geométrica diferenciando las clases sociales en la entrada de un buque transatlántico, marca el inicio de una nueva época, en la que la fotografía se referirá de una manera más directa a la realidad.

Las antiguas sociedades pictorialistas no pudieron adaptarse a las nuevas tendencias y en muchos casos desaparecieron, o bien mantuvieron una escasa actividad hasta la llegada de la guerra, que acabó de minar sus efectivos. Continuó existiendo un asociacionismo dedicado a la enseñanza y promoción de la fotografía en las principales ciudades europeas, ya que se mantienen la *Société Française de Photographie* o la *Royal Photographic Society* hasta la actualidad, aunque su actividad es más bien decreciente y quedaron definitivamente alejadas de la vanguardia en el campo de la fotografía.

[96] Tanto en la galería 291 como en la revista *Camera Work*, cada vez más orientadas al arte de vanguardia, con gran presencia de pintores europeos, aparece sin embargo la obra de un joven fotógrafo norteamericano: Paul Strand (1890-1976). Socio del *Camera Club of New York* desde los 17 años, hacia 1915 observamos en sus obras una clara evolución hacia un estética basada en la naturaleza objetiva de la realidad y en las posibilidades intrínsecas de la cámara, que acabará por imponerse tanto en Europa como en Estados Unidos; es la fotografía directa o *straight photography*.

9- La sociedad fotográfica, clave del pictorialismo

9.1 – Un club elitista centrado en la práctica de la fotografía

Las sociedades fotográficas de finales del siglo XIX se inspiran claramente en la larga tradición inglesa de los clubs de caballeros. Es en las islas británicas donde se dan las condiciones sociales y políticas para el inicio de estos grupos en el siglo XVIII, especialmente en Londres. Si bien en un principio eran exclusivamente los miembros de las clases más altas los que podían pertenecer al club, a lo largo del siglo XIX este tipo de sociabilidad se expande para incluir las clases medias-altas, multiplicándose el número de entidades.

Sólo en Londres se llegaron a contabilizar unos cien, convirtiéndose en importantes centros de reunión, donde se intercambiaban experiencias y se compartían intereses comunes. Encontramos clubs dedicados a las principales aficiones de la época y por supuesto tendencias políticas.

Restringidos a los caballeros, estaban decorados con el máximo lujo para que pudieran sentirse como en casa. Aquí se hacía buena parte de la vida social, de manera que el hombre pasaba su tiempo libre en el club, donde podía comer e incluso pasar la noche.

A finales del siglo XIX existían asimismo algunos clubs femeninos, que se hicieron también populares Sin embargo, este tipo de sociabilidad quedó más ligada al mundo masculino, y así se expandió especialmente por aquellos territorios de fuerte influencia inglesa como las colonias o excolonias británicas: Estados Unidos, Canadá, Australia, Nueva Zelanda, etc.

El movimiento asociacionista que tiene lugar en el mundo de la fotografía a finales del siglo XIX sigue los parámetros de la sociabilidad elitista británica. Los socios esperan encontrar aquí un círculo de personas de su mismo nivel económico y cultural con las que compartir su afición. Este extremo queda inicialmente garantizado por los elevados costes de la fotografía en esta época, pero también se ve reforzado por las cuotas de las asociaciones, siempre elevadas. En los listados de miembros encontramos aristócratas, fabricantes e industriales, altos funcionarios y profesionales liberales de alto prestigio como médicos, abogados, etc.

Las instalaciones del club debían situarse en lugar céntrico, cerca de los edificios prestigiosos de la ciudad, distinguiéndose por su lujo y buen gusto. Pero sobre todo debía conformarse un espacio agradable, casi una segunda casa, en la que el socio se sintiera especialmente a gusto.

En el caso de Viena nos indica la historiadora Anna Auer:

> “The fashionable society of Vienna met in the Club der Amateur-Photographen (called after 1893 the Wiener Camera Club). A games room and billiard room provided the opportunity for amusement and social exchange. In the thoroughly luxurious apartments, furnished by

> Nathaniel von Rothschild, every attempt was made to imitate all facets of British club life, and, indeed, cross-Channel contact was maintained as closely as possible. The reputation –that of an exclusive club committed primarly to the aristocracy- was further established by the International Exhibition of amateur photographs, which was held in Vienna in 1891."[97]

La vida social se realizaba en los agradables salones, con posibilidad de consumición. La administración tenía su propio espacio en forma de oficinas y siempre se contaba con una biblioteca, donde los socios podían encontrar las publicaciones más importantes en el campo de la fotografía.

Pero sobre todo, las instalaciones debían posibilitar la práctica de la fotografía en todas sus facetas. Este era uno de los puntos fuertes de la entidad, puesto que muchos socios no podían o no querían disponer de un laboratorio equipado en su domicilio. A finales del siglo XIX se hubiera necesitado un cuarto totalmente oscuro, la maquinaria precisa para el positivado, espacio para la manipulación, agua corriente para el lavado, etc. Hubiera sido necesario dedicar todo un espacio de la casa particular para ello, lo que en algunos casos se podía hacer, pero no siempre.

El club debía contar, pues, con cámaras oscuras y laboratorio equipado a disposición de los socios. En su descripción del club neoyorquino Theodore Dreiser nos da los detalles de sus instalaciones, subrayando asimismo la importancia de la ayuda mutua y el consejo de los miembros más experimentados:

> "Practical judgment has been exercised in equipping the dark rooms with every convenience which aids in the proper development and printing of a picture. Here are electric lights arranged so that the most perfect gradation of development may be had. Whatever chemicals are necessary are also present and free. Best of all, there is what no home-equipped dark room could have, a vast amount of experience and knowledge, ready outside the door."[98]

Las instalaciones del Photo-Club de Paris destacan también por las facilidades que ofrecen para la práctica de la fotografía:

> "Mais, ce qui constitue la plus sérieuse des améliorations, désirée par beaucoup de membres du Photo-Club, c'est l'aménagement d'un étage entier, au-dessous de l'atelier même avec lequel il communique par un escalier particulier, en laboratoire de développement, laboratoire d'agrandissements soit à la lumière du jour, soit à la lumière artificielle, pièces pour laver les clichés, pour les sécher, pour préparer les solutions, etc., enfin un cabinet noir est réservé au chargement des châssis.

---

[97] AUER, Anna (Coord). *Photography and research in Austria - Vienna, the door to the European East: the proceedings of the Vienna symposium, Austrian National Library, Vienna, 20 - 22 June 2001*. Viena: Dietmar Klinger, 2002.

[98] DREISER, Theodore. *Op. cit*. en BUNNELL, Peter C. Ed. *Op*. *cit*. 1980. Pág. 120.

> De nombreux casiers sont mis à la disposition des membres de la Société pour y enfermer leurs produits, leurs appareils au besoin. “[99]

La práctica de la fotografía se facilitaba también con un taller o estudio, que permitía realizar retratos en condiciones de luz adecuadas.

La asociación aseguraba un correcto funcionamiento a través también de su junta directiva, siempre siguiendo los estatutos de la entidad, que dejaban claros sus objetivos y manera de proceder.

En la asamblea general, que se celebraba una vez al año, se escogía al presidente y los miembros de la junta. Asimismo, se convocaban otras asambleas, normalmente una vez al mes, de manera variable, donde se discutían aspectos menores de la vida de la entidad. En el boletín se solía dar cuenta de todas las sesiones, los miembros presentes y sus resoluciones.

Algunas de las principales actividades de las asociaciones tenían por objetivo aumentar los conocimientos de los miembros en el campo de la fotografía. Para ello se organizaban conferencias y cursos, donde el aprendiz podía dar sus primeros pasos en las técnicas más utilizadas en la época. En un momento en el que la enseñanza de la fotografía no está todavía extendida en escuelas es aquí donde se abren las únicas posibilidades de formación. Hay que tener en cuenta también que se necesitaban conocimientos técnicos sobre el manejo de la cámara y otros más científicos para dominar la captación de la imagen y las reacciones químicas que se producían en el laboratorio.

Una actividad muy valorada tanto por su carácter pedagógico como lúdico eran los pases de diapositivas. Los miembros de la entidad podían mostrar sus últimos trabajos con la consiguiente posibilidad de intercambiar opiniones y recibir la crítica de los asistentes. El momento podía ser duro por los resultados impredecibles, pero era quizás la mejor manera de aprender y evolucionar poco a poco en el mundo de la fotografía. La voz de la experiencia era especialmente valorada en la época y se consideraba imprescindible para refinar el gusto y adquirir la maestría necesaria en el arte de la fotografía. Dreiser lo considera un punto básico en su artículo sobre el club neoyorquino:

> “The lantern slide tests are most important, as they include an assemblage of half a hundred amateurs, some of them the most expert in the land, who offer freely of their advice and experience. The student who may be new to the field meets with men who are most distinguished –stars of a heretofore unreal world- who extend to him a serviceable and wholesome opinion. His lantern slides may be critically torn to pieces, but his store of knowledge will be proportionately enlarged.”[100]

---

[99] *Bulletin du Photo-club de Paris*, 1891. Pág. 293.

[100] DREISER, Theodore. *Op. cit.* en BUNNELL, Peter C. Ed. *Op. cit*, 1980. Pág. 120.

Otro de los momentos más esperados eran las excursiones, que permitían el contacto social y establecían lazos de amistad. Se desarrollaban a lo largo de todo un día festivo, contando siempre con un buen almuerzo. Como ejemplo podemos citar el relato que hace M. Rutot en el *Bulletin de l'Association belge de photographie* cuando nos relata los primeros tiempos de la entidad tras su fundación en 1874:

> "Plus tard eut lieu la première excursion qui devait consacrer l'excellence des procédés nouveaux. Elle eut lieu à Durbuy et avait rassemblé une dizaine de membres, dont le docteur Candèze et L. Laoureux, munis du scénographe.
> Arrivés sur place vers 11 heures du matin, les appareils furent braqués en batterie devant le plus joli coin; chacun y introduisit «sa plaque sèche», puis, midi ayant sonné, on s'en fut déjeuner.
> Après un gai repas suivi du café et de quelques suppléments, on jugea que la «pose» était suffisante (environ une heure et demie), on ferma les obturateurs, on emballa les appareils et l'on revint à Liège plein d'espoir.
> Au développement, chacun put chanter victoire et à la première séance chacun apporta un cliché impeccable appuyé d'excellents positifs."[101]

Otro acontecimiento importante en la vida de la asociación eran los concursos. Se anunciaban en el boletín, donde aparecían las bases que debían seguir los participantes. Aquí se establecía el número máximo de fotografías que podía presentar cada autor, el formato requerido, el montaje, la información que debía acompañar cada una de ellas y la fecha máxima de entrega.

Normalmente se establecía un tema, o bien el concurso distinguía entre diferentes temas que conformaban las distintas secciones, cada una de ellas con sus premios. Algunos de los más habituales eran, por ejemplo, el retrato, paisajes, instantáneas o imágenes en movimiento, escenas de género, arquitectura, naturaleza muerta, interiores, etc. Los amateurs se presentaban a los concursos de su propia asociación, aunque también en muchos casos a los de otras, e incluso era posible presentar obras sin ser miembro de ninguna de ellas. Con el objetivo de recordar a los posibles participantes la realización de un concurso, eran anunciados en el boletín informando sobre los requisitos más importantes.

El jurado, normalmente compuesto por personas allegadas a diversas entidades del ámbito de la fotografía o críticos, elegía las mejores obras de cada sección y las premiaba con medallas que mostraban la categoría con diferentes metales como el oro, la plata, el bronce o el vermeil. Se distinguía también algunas obras con menciones honoríficas.

Posteriormente la asociación organizaba una exposición en sus instalaciones para mostrar las obras que habían participado en el concurso. Por otra parte, el resultado aparecía en el boletín, con un listado de las categorías y los ganadores de cada uno de los premios.

---

[101] *Bulletin de l'Association belge de photographie,*1912. Pág. 40.

9.2 – La exposición, el gran acontecimiento en la vida del club

La máxima difusión de las obras de los diferentes miembros se conseguía con las exposiciones, normalmente en espacios adecuados para ello, o bien en las principales galerías o espacios públicos de la ciudad.

Las exposiciones constituían el punto principal de la vida de las asociaciones. Los amateurs se sentían atraídos por una buena política de exposiciones debido a la posibilidad de mostrar sus habilidades y progresos artísticos. Se favorecía así una cierta competición entre los miembros de las asociaciones, que veían valoradas sus imágenes por un jurado imparcial. Asimismo, se consideraba también una finalidad didáctica, mejorando el gusto de los asistentes y participantes.

Las asociaciones organizaban exposiciones internas con las obras de sus principales miembros, pero también en los momentos culminantes "exposiciones internacionales", que permitían contemplar las fotografías de los principales autores de los países europeos más avanzados y Estados Unidos. La red de asociaciones informaba en estos casos de los principales eventos en su boletín, de manera que los fotógrafos podían organizar su participación.

El Camera-club vienés se distinguió desde el principio por su empeño en aumentar el prestigio de la fotografía entre la ciudadanía. La entidad se inició con exposiciones semanales para organizar ya en 1888 la primera exposición internacional en el Museo de Arte e Industria con ocasión del 40 aniversario del reinado del emperador Francisco José I. En este primer evento encontramos todavía la tradicional división de las obras en cuatro categorías: fotografía amateur, fotografía científica, fotografía profesional y aparatos /material fotográfico. Los criterios de selección no eran nada claros y fue simplemente Carl Srna el encargado de la valoración y colocación de las obras. El resultado daba una impresión variopinta, especialmente en el caso de la fotografía amateur donde destacaba claramente la mezcolanza, ya que se encontraban desde las exigentes obras de los pictorialistas ingleses hasta las simples y banales instantáneas de los fotógrafos locales. A pesar de ello, el éxito fue grande, ya que se contabilizaron aproximadamente 25.000 visitantes y se tuvo que ampliar la duración de la exposición unos días.

Los informes en las principales publicaciones fotográficas fueron en general positivos; sin embargo, surgieron algunas voces críticas con los diferentes niveles de calidad y la gran cantidad de medallas y reconocimientos otorgados a los participantes.[102]

En la segunda exposición del club vienés se estableció la existencia de un jurado compuesto exclusivamente por artistas con la intención de realizar una estricta selección de calidad de las obras presentadas. De las aproximadamente 4000

[102] En el artículo "Die internationale Ausstellung des Club der Amateurphotographen in Wien", publicado en *Der Amateur-Photograph*, 2 (1888), el autor C. Schiendl se mostró especialmente crítico con la exposición, lo que provocó una severa amonestación y su salida posterior del club.

recibidas se aceptaron únicamente 614. Se favoreció la participación de los principales fotógrafos artísticos europeos, para lo cual el vicepresidente Carl Ulrich realizó incluso un viaje a Londres. Objetivo principal fue pues subrayar el carácter artístico de la fotografía; esta no debía ser solo adecuada para los fines científicos y prácticos, sino que se reivindicaba claramente sus posibilidades en la expresión de las ideas y sentimientos humanos. El modelo expositivo recordaba los famosos salones de pintura y escultura celebrados en París, por lo que en muchas ocasiones se denomina a esta muestra "Salón fotográfico".

El 4 de mayo de 1891 se inauguró la "Exposición internacional de arte fotográfico"[103] en el Museo de Arte e Industria de Viena, quedando abierta hasta el 14 de junio. En la crítica aparecida en las principales publicaciones generalistas y especializadas de la época quedaba claro que la fotografía tomaba un nuevo rumbo con esta exposición, que venía a revalidar el prestigio del medio en la sociedad.

El Salón fotográfico supuso un paso adelante en la valoración general de la fotografía, que requerirá a partir de ahora de eventos bien organizados y autores de reconocido nivel artístico; la educación del gusto y la enseñanza se hacen imprescindibles, las teorías pictorialistas están en auge en Europa con sus discusiones y diferentes tendencias, y es en la asociación fotográfica donde se materializa todo este mundo gracias a la energía de los nuevos grupos y a la red de contactos que ha quedado establecida entre ellos.

La innovación del salón fotográfico tuvo éxito entre las asociaciones y clubs amateurs. En 1893 la vecina Alemania inicia la serie de exposiciones organizadas en Hamburgo por el *Museum für Kunst und Gewerbe,* dirigido por Alfred Lichtwark, y la *Amateurphotographen Verein,* donde ejerce su liderazgo Ernst Juhl. La ciudad se convierte en el centro del movimiento pictorialista en Alemania gracias a estas exposiciones, que se suceden anualmente en la *Kunsthalle*. Los principales fotógrafos tanto nacionales como internacionales verán expuestas aquí sus obras, alcanzando gran repercusión en la prensa.

1893 será también el año del primer Salón fotográfico organizado por el *Linked Ring Brotherhood* de Londres. Según se acordó en la reunión de abril, tuvo lugar en la Dudley Gallery de Piccadilly en otoño. La historiadora Margaret Harker nos deja clara la principal premisa en la organización de este evento:

> "The leading principle should be that of the most rigid selection of the work sent in. Preferential treatment would not be accorded to the Links who would compete on an equal footing with outsiders."[104]

Los socios del club no tienen, por lo tanto, ninguna prerrogativa y la estricta calidad de las obras va a ser el único criterio de selección. Esta severa regla conseguirá asegurar el nivel de la exposición, que será alabado en todas las publicaciones de la época.

---

[103] El historiador Timm Starl subraya la importancia de esta exposición pionera en STARL, Timm. "Einzig in seiner Art in Österreich, ja in Europa. Amateurvereine und kunstfotografische Bewegung, 1887-1892" en *Fotogeschichte*, 59 (1996).

[104] HARKER, Margaret. *Op. cit*. 1979. Pág. 104.

El comité de organización estaba compuesto por siete miembros de la entidad y se encargaba tanto de la selección como del montaje en la sala. Será en este último punto donde se aprecia una de las principales innovaciones: las fotografías no están ya amontonadas en la pared ocupando todo el lienzo del suelo al techo, sino que están dispuestas separadamente con más espacio y a una altura correcta, de manera que el espectador puede apreciar la obra mucho mejor. Se cambió el color de las paredes para que no interfiriera en la visualización de las fotografías, se mejoró la iluminación de la sala, se modernizaron los marcos y se cuidaron todos los detalles en la confección del catálogo, posters y tickets de entrada, que debían guardar siempre un estándar de calidad y belleza. El resultado de todos estos desvelos no se hizo esperar, ya que el público quedó impresionado y las críticas fueron entusiastas en la valoración de todo el conjunto. Conscientes del nuevo rumbo que emprendía la fotografía en la sociedad de finales de siglo, el informe firmado por Alfred Maskell en *the Linked Ring Papers* del 8 de septiembre de 1896 nos dice lo siguiente:

> "We have shown, too, that we are Ourselves capable of estimating the Value of Pictorial Work in Photography, and of setting the Standards at which it should be estimated, without appealing to Experts in other Arts to assist us – Experts, it may be, in their own Province, but ignorant of our own. This Shame and Sham, indeed, we are helping to put down. So much and more have we done, and in blowing our own Trumpet within our own Walls we may at least also congratulate ourselves that public Appreciation has crowned our Work with financial Success."[105]

Otra innovación del salón londinense es la venta de las fotografías expuestas, de manera que la valoración en el mercado del arte se convierte también en una referencia, asentando la posición de la fotografía entre las bellas artes también en el plano económico.

El Foto-Club de Paris se sumará asimismo a la moda de los salones fotográficos como grandes acontecimientos ciudadanos asegurando el máximo nivel de calidad de las obras. En el boletín de 1893 queda clara la intención del comité:

> "Le Photo-Club de Paris a pensé qu'il lui appartenait d'organiser à Paris une exposition composée exclusivement de véritables œuvres d'art photographique. Il a été décidé que cette exposition aurait lieu au mois de novembre prochain, et nous en publierons le programme dans le Bulletin du 1er juin. Nous pouvons, dés à présent, dire qu'un jury d'admission composé d'artistes peintres, de photographes et de critiques d'art de notoriété indiscutable, éliminera les envois ne présentant pas un caractère artistique suffisant pour justifier leur admission".[106]

En 1894 tiene lugar la gran exposición, entre el 10 y el 30 de enero, que destaca por la calidad de las obras presentadas y el éxito de público. La crítica de Frédéric

---

[105] HARKER, Margaret. *Op. cit*. 1979. Pág 106.

[106] *Bulletin du Photo-club de Paris*, 1893. Pág. 146.

Dillaye aparecida en el boletín es extensa y claramente laudatoria. Los envidiosos y escépticos, que ponían en duda la capacidad artística de la fotografía, han sido claramente combatidos y vencidos. El Photo-Club se convierte así en el principal defensor de la nueva consideración de la fotografía como parte de las bellas artes, marcando un antes y un después en su trayectoria. Claramente nos lo expresa en su crónica del salón fotográfico Dillaye, que no puede ser más entusiasta:

> "Son éclatant succès couvre d'honneur ceux qui l'ont organisé et sera, sans aucun doute maintenant, le point de départ en France d'une évolution sérieuse, d'une marche en avant vers un art nouveau, plein de ressources, plein de charmes, un art qui trouvera dans le génie de notre nation le meilleur terrain pour donner ses plus belles fleurs et ses plus beaux fruits. "[107]

El llamado salón fotográfico se convierte también en la ciudad de Paris en el catalizador de la fotografía artística, materializando las esperanzas de los amateurs de situar su producción entre las manifestaciones de mayor prestigio social y cultural. Como importante acontecimiento ciudadano, el público se acerca gratamente sorprendido a unas obras que no se parecen en nada al vulgar retrato estandarizado ni a las tomas intrascendentes de algún aficionado pasajero. En la crítica firmada por Dillaye se pone de relieve el trabajo del fotógrafo en la selección de los temas, la composición, el encuadre, las diferentes tonalidades marcadas por la luz, el virtuosismo en el positivado en diferentes soportes, etc. Todo un universo de posibilidades que descubre la exposición, que consiguen reafirmar la consideración social del arte fotográfico.

Tercera exposición *Photo-Club de Paris*, reproducción cartel

[107] *Bulletin du Photo-club de Paris*, 1894. Pág. 34.

Los salones se sucederán en las principales ciudades europeas afianzando el movimiento pictorialista a través de las sociedades fotográficas. Al otro lado del Atlántico, durante la década de los años 90 las críticas a las pobres exposiciones americanas se harán cada vez más insistentes en los Estados Unidos, denunciando asimismo la escasa visibilidad de los artistas locales. En efecto, las exposiciones conjuntas organizadas alternativamente en Boston, Filadelfia y Nueva York son consideradas poco serias. El comité de selección no tiene conocimientos suficientes ni capacidad de valoración artística, no se toma en serio su función y el resultado será decepcionante por su escasa calidad general y poca repercusión internacional.

Los americanos son conscientes del gran nivel de sus fotógrafos, que destacan cada vez más en Europa, pero señalan su escasa promoción en su país de origen. Conocedores de la nueva ola de salones fotográficos, saben que se ha reducido su número para organizar sólo eventos de carácter extraordinario y convocar sólo a los mejores artistas con una rigurosa selección de las obras expuestas. Esta es la línea a seguir también en Estados Unidos.

A pesar de los desvelos de Alfred Stieglitz en la ciudad de Nueva York, es finalmente en Filadelfia donde la Academia de Bellas Artes y la *Photographic Society of Philadelphia* consegue organizar en 1898 un salón fotográfico internacional siguiendo el ejemplo de las capitales europeas. La crítica destaca la buena dirección que ha tomado el salón, aunque denuncia la escasa calidad de algunas obras. La impresión general de la prensa es, sin embargo, de gran entusiasmo, destacando el gran potencial de la fotografía americana.

9.3 – El boletín, principal órgano de difusión

El boletín era un punto fundamental de la asociación fotográfica. Era la mejor vía de difusión de la vida de la sociedad: se publicaba el acta de las asambleas y reuniones, los informes de las excursiones, exposiciones y otros acontecimientos; se incluían noticias internas y notificaciones que pudieran interesar al socio, etc. Asimismo, se encontraban importantes artículos técnicos, que permitían al aficionado informarse de las últimas novedades en los materiales y procedimientos fotográficos. El boletín permitía también estar enterado de los principales acontecimientos en el campo de la fotografía, como la publicación de libros o la convocatoria de las exposiciones internacionales de las demás sociedades fotográficas. Finalmente, hacía llegar al lector la visión particular de la asociación, o de sus principales miembros, sobre las cuestiones más importantes del mundo de la fotografía en ese momento. Los socios preeminentes se encargaban de redactar artículos de opinión sobre temas de interés, rebatiendo muchas veces la visión contraria de otros grupos en debates y discusiones.

Si a estos contenidos les añadimos algunas ilustraciones, seleccionadas entre las obras de mayor calidad de los miembros de la asociación, tenemos una publicación fundamental en el ámbito fotográfico de cada país. Los boletines de las principales asociaciones se convierten en punto básico de la difusión de conocimientos entre los aficionados. En muchas ocasiones se encuentran entre las publicaciones imprescindibles en el mundo fotográfico, de manera que el amateurismo y su promoción del pictorialismo podrán organizarse en gran parte gracias a los órganos oficiales de los clubes.

Un boletín propio era siempre un elemento de prestigio para las asociaciones. No en todos los casos se conseguía, puesto que para las entidades más modestas no había otra opción que agruparse en un órgano común. Esta concentración de fuerzas permitía ahorrar en los costes, pero provocaba muchas veces desacuerdos debido a los diferentes puntos de vista. Aún en el caso de contar con órgano propio, las dificultades financieras obligaron también en algunos momentos a las asociaciones a realizar cambios o incluso eliminar el boletín por su alto coste.

Normalmente uno de los socios del club era designado responsable de la comunicación escrita. Se encargaba de redactar los informes de las asambleas, coordinar la confección del boletín y enviar las noticias de su asociación a las demás entidades vecinas.

En el ámbito de habla germánica las asociaciones fotográficas impulsarán importantes publicaciones, que conformarán el núcleo de la difusión de la fotografía amateur tanto en Alemania como en Austria[108]. Países unidos por un idioma común, con estrechos vínculos entre los aficionados, compartirán en muchas ocasiones sus principales publicaciones, que cambiarán de localización de un estado a otro o incluso se fusionarán para reducir costes.

---

[108] Ver KOENIG, Thilo. "Les revues pictorialistes en Allemagne et en Autriche (1890-1910)." en *Le Salon de Photographie: Les écoles pictorialistes en Europe et aux États-Unis vers 1900.* Paris: Musée Rodin, 1993.

El Camera-Club de Viena funda en 1887 el *Photographische Rundschau,* de aparición mensual. Sin embargo, por motivos financieros se ven obligados a trasladar su edición a la editorial Wilhelm Knapp, situada en la ciudad alemana de Halle an der Saale. La redacción continua en manos del club hasta el 1893, de manera que durante estos cinco años se incluyen los informes de las principales actividades del club junto con artículos útiles para la práctica de la fotografía amateur.

A partir de agosto de 1893 y por razones desconocidas la redacción se traslada a Berlín, donde intervendrán activamente varios socios de la *Freie Photographische Vereinigung*. En este cambio de orientación se aprecian las diferencias en la mentalidad de los amateurs austríacos y alemanes en relación a la fotografía. Si en Viena el objetivo principal es situarla entre las bellas artes convenciendo a los más reticentes gracias al apoyo de los museos y la crítica, así como a la concentración de actividades con este propósito, en Berlín no se quiere recluir la fotografía al mundo del arte. La ciencia tomará un papel importante en Alemania como parte fundamental de una nueva cultura laica que se quiere impulsar en el país; por lo tanto, se buscará la interacción arte-ciencia también en el mundo de la fotografía.

Tras este cambio de orientación, *Photographische Rundschau* se convertirá en el órgano de gran cantidad de asociaciones fotográficas. A partir de 1896 y hasta 1902 encontramos como responsable de la selección de imágenes a Ernst Juhl, quien se encarga también de redactar los informes de las principales exposiciones internacionales que tienen lugar durante esta época.

Sin embargo, en Viena continuamos encontrando un Camera-club de enorme éxito, por lo que sus socios solicitan la reaparición de un órgano propio. En 1894 se funda *Wiener Photographische Blätter* con el objetivo de favorecer la difusión de las ideas y los valores de sus miembros, y finalmente promocionar la fotografía artística. La publicación se mantiene hasta 1898, año en el que se fusiona con *Das Photographische Centralblatt,* que quedará como nuevo órgano del club. Franz Schiffner se mantiene ahora como redactor, pero aparece como figura prominente de la publicación el alemán Fritz Matthies-Masuren[109], gran promotor de la fotografía artística en el país.

En 1903 Matthies-Masuren se convierte también en redactor gráfico de *Photographische Rundschau*, que acabará fusionándose con *Das Photographische Centralblatt* seguramente por razones económicas. La publicación se distinguía por la calidad de sus ilustraciones, producidas en los mejores talleres, y se convertirá en el referente de la fotografía artística en toda la Europa central.

---

[109] Fritz Matthies-Masuren (1873-1938) fue un pintor y fotógrafo alemán, estrechamente relacionado con el pictorialismo debido a su importante trabajo como redactor gráfico en *Photographische Centralblatt* y en *Photographische Rundschau*. Sus escritos se encuentran tanto en estas publicaciones como en diversos libros dedicados a la fotografía artística. Se distinguió también por la organización de exposiciones en Alemania y por su colaboración en eventos de alcance internacional. Se encuentra información detallada en KÜHN, Christine. *Kunstfotografie um 1900: die Sammlung Fritz Matthies- Masuren 1873-1938*. Berlin: Smpk, 2003.

Frente a la concentración de fuerzas de las asociaciones de habla germánica, en Gran Bretaña, Francia y Bélgica las capitales disfrutan de sus propias publicaciones, que se convierten en los principales núcleos de difusión de la fotografía artística. En Londres, Paris y Bruselas escribirán los autores más conocidos como H. P. Robinson o Robert Demachy, que lideran los principales debates de la época.

En el ámbito de habla francesa destacan pues el *Bulletin du Photo-Club de Paris* y el *Bulletin de l'Association belge de Photographie*, de aparición mensual, que se constituirán en el medio de información de la vida de ambas entidades y en la principal vía de difusión de su ideología. Los miembros recibían la publicación en su domicilio cada mes, lo que favorecía su conexión con la entidad y la comparación de su trabajo con el de los demás.

En el caso del *Linked Ring* londinense la asociación no edita, sin embargo, un magazín sino únicamente los llamados *Linked Ring Papers*, que eran distribuidos entre sus miembros. Sus principales características son descritas por Margaret Harker:

> "The objective was to establish a suitable form of communication between Links, especially for the benefit of those who, for geographical reasons, could not attend meetings. The Papers therefore had a news items section but most of the column space was devoted to statements by leading Links concerned with setting or raising standards and establishing philosophy."[110]

Característica particular de la publicación es su tono historicista, siguiendo las formas y maneras propias del Linked Ring.

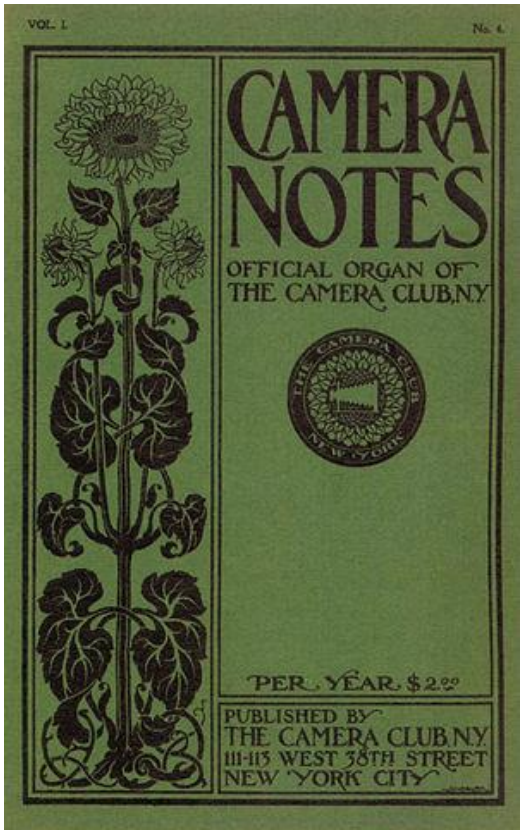
La importancia de las publicaciones europeas debía ser bien conocida por el americano Alfred Stieglitz debido a sus fuertes vínculos con Alemania, donde inició su actividad fotográfica. A su vuelta a Estados Unidos en 1890 se dedicará intensamente al mundo editorial, iniciándose en 1893 en *The American Amateur Photographer*, donde destacó por su actividad crítica con el objetivo de elevar el nivel de la fotografía en su país. Sin embargo, su sinceridad le granjeó enemigos y tuvo que dejar la publicación dos años y medio después.

Actor fundamental en la fusión que daría lugar al *Camera Club of New York*, Alfred Stieglitz se propuso convertir el boletín de la nueva entidad en una renovada y ampliada publicación que fomentara la creatividad en el campo de la fotografía. De aparición cuatrimestral, *Camera Notes* incluiría ilustraciones y anuncios, distinguiéndose desde el principio por su alta calidad, que se plasmaría desde en el papel utilizado hasta en las imágenes en semi-tono que complementaban los artículos y especialmente en la inclusión de varios fotograbados en cada número con obras destacadas de la fotografía pictorialista.

La calidad de estos fotograbados era uno de los puntos fuertes y seña de identidad de la publicación, ya que podían incluso ser comparados a originales. Se incluían

[110] HARKER, Margaret. *Op. cit*. 1979. Pág. 90.

inicialmente dos y posteriormente cuatro, distribuidos entre las páginas con un papel protector donde aparecía el nombre del autor y el título de la obra. Las demás ilustraciones eran impresas por motivos económicos en semi-tono, que, a pesar del cuidado general en la publicación, acababa palideciendo frente a la calidad del fotograbado.



Portada de *Camera Notes*, Vol 1 No 4, 1898

Al permitir la suscripción a personas no pertenecientes al club, *Camera Notes* aumentó su tirada, llegando a los mil ejemplares. Si bien continuaba dando cuenta de los principales acontecimientos en la vida del club, Stieglitz pone toda su atención en transmitir a los lectores las más importantes novedades y progresos en el campo de la fotografía. En sus páginas encontramos información sobre exposiciones, artículos técnicos, traducciones de la prensa extranjera y especialmente gran cantidad de textos en los que se promueve la fotografía artística. En palabras de C. Peterson:

> "In Camera Notes Stieglitz made his last effort at raising the standard of America's amateur imagery. The journal included an array of articles and photographic illustrations he believed would inspire his readers to higher levels of picture making and greater depths of artistic meaning."[111]

El boletín apareció desde 1897 hasta 1903, convirtiéndose en la revista más importante en el ámbito de la fotografía americana. *Camera Notes* contribuyó eficazmente a implantar el pictorialismo en Estados Unidos, promoviendo tanto la

111 PETERSON, Christian A. *Alfred Stieglitz's Camera Notes*. Minneapolis: The Minneapolis Institute of Arts, 1993. Pág. 10

creatividad de los aficionados como la revalorización de sus obras en el conjunto de la sociedad. Su fama se extendió también por Europa, donde era alabado en las principales publicaciones por su alta calidad.

Sin embargo, las alabanzas no impidieron que aparecieran críticas en el club neoyorquino. La estructura de la asociación era demasiado rígida, sus miembros demasiado intransigentes e incapaces de apreciar las creaciones más vanguardistas… Stieglitz acabó chocando contra un muro de incomprensión, lo que le llevó a dimitir como editor de *Camera Notes* en 1902, hecho que vino acompañado de una pérdida general de su confianza en los clubs amateurs.

Iniciando el movimiento llamado *Photo-Secession*, Stieglitz se dedica en cuerpo y alma a la promoción de la fotografía artística americana como líder de un grupo independiente y libre de ataduras. Punta de lanza del movimiento será la nueva revista *Camera Work*, controlada totalmente por él.

La publicación batió un nuevo récord de calidad llevando a la perfección el sistema de fotograbado, que era cuidado hasta el extremo, sin reparar en gastos. De aparición trimestral, su precio no consiguió nunca cubrir los costes, lo que no molestaba a Stieglitz, quien nunca tuvo como principal objetivo ganar dinero sino dar a conocer los principales exponentes de la fotografía artística.

Muy ligada a las *Little Galleries*, se reseñaban sus exposiciones, junto a la inclusión de artículos críticos y la publicación de debates sobre arte y fotografía. Sin embargo, *Camera Work* basa su importancia histórica en el hecho de ser la primera revista fotográfica eminentemente visual. Pam Roberts nos describe su altísimo nivel:

> "Se ilustraba con huecograbados de calidad superior elaborados a mano que se imprimían sobre papel japonés de delicadeza exquisita para obtener la máxima calidad de tonalidad y textura. Después, se montaban sobre papel artístico barbado de alta calidad, de un color acorde a las variaciones de tono de las imágenes, para así potenciar aún más su inherente sutiliza de matices. El propio Stieglitz supervisaba todas las fases del proceso, y con frecuencia retocaba los huecograbados y corregía imperfecciones; también los pegaba él mismo en las páginas si lo consideraba necesario. Aplicaba el control de calidad con tesón y entrega."[112]

Hasta el último número aparecido en 1917 encontramos los principales exponentes de la fotografía pictorialista americana, casi siempre miembros de la *Photo-Secession*, aunque acabó finalmente apostando por artistas de cualquier disciplina en un momento en que la modernidad llega a Estados Unidos para instalarse. Paralelamente a la evolución de la galería 291 situada en la Quinta Avenida, la revista *Camera Work* incluyó tanto artículos como reproducciones de artistas europeos de vanguardia en proporción cada vez mayor. Así encontramos los dibujos de Auguste Rodin en 1911, y posteriormente la obra de Cézanne, Van

[112] ROBERTS, Pam: "Alfred Stieglitz,la Galería 291 y Camera Work" en *Alfred Stieglitz. Camera Work. The Complete Photographs 1903-1917*, Köln: Taschen, 2013. Pág. 16.

Gogh o Picasso. Esta nueva línea editorial no gustó a muchos de los compradores, aficionados a la fotografía, de manera que gran cantidad de suscripciones fueron canceladas. Los problemas financieros aumentaron, agravados por la Primera Guerra Mundial, por lo que finalmente Stieglitz decidió finalizar la edición de la revista en 1917.

Camera Work se distinguió también por la recuperación de importantes autores británicos que habían trabajado en la época anterior al pictorialismo, a mediados del siglo XIX, como los escoceses David Octavius Hill (1802–1870) y Robert Adamson (1821–1848), o la inglesa Julia Margaret Cameron (1815-1879). En el número 11 de la revista, publicado en 1905, se incluye un texto de J. Craig Annan sobre Hill, acompañado por seis fotografías del autor. En 1909 y 1912 (números 28 y 37) aparecen también diversas imágenes de Hill y Adamson, mientras que en el 41, publicado en 1913, vemos cinco de Cameron. El pictorialismo de principios del siglo XX se encontraba así con sus predecesores artísticos, los primeros autores que habían intentado hacer de la fotografía un arte.

Julia Margaret Cameron,
Wist ye not that your father and I sought thee sorrowing?
1965
George Eastman House, Rochester, NY.

9.4 – Un movimiento internacional

Los lazos de unión entre las asociaciones de los diferentes países siempre fueron estrechos. La sociedad burguesa valoraba especialmente el viaje y favorecía la sociabilidad entre los integrantes de una misma clase. Era pues muy frecuente que los fotógrafos se desplazaran a una u otra capital y aprovecharan la ocasión para visitar alguna exposición relevante. Naturalmente se creaban así lazos de amistad entre ellos, que continuaban posteriormente por carta. Estas relaciones hacían que los fotógrafos más destacados pertenecieran a diferentes sociedades; es decir, participaban intensamente en la vida asociativa de su ciudad, pero también se afiliaban a las entidades más importantes de los países vecinos. Así vemos, por ejemplo, a los miembros del Trébol austríaco y a Robert Demachy o Constant Puyo en el Linked Ring londinense.

Las exposiciones internacionales se constituyeron en elementos importantes de esta red de contactos, puesto que en ocasiones se requería la presencia de los principales pictorialistas extranjeros como jurado para seleccionar las obras de su propio país. Algunos personajes acabaron así actuando como piezas clave de la red, como Demachy, que podía comunicarse en inglés y cultivó la amistad de Stieglitz, Ernst Juhl en Alemania, Heinrich Kühn en Austria o el mismo Alfred Stieglitz en Estados Unidos. Grandes conocedores de la fotografía artística a todos los niveles, su opinión era respetada. Es por ello que escribían frecuentemente en los boletines y participaban en los debates más importantes.

Los artículos de los autores más destacados aparecían en el boletín de su país de origen para ser posteriormente traducidos e incluidos en las publicaciones oficiales de las demás asociaciones. Así, no solo los boletines de las sociedades extranjeras se podían encontrar en la biblioteca, sino que los miembros podían leer a los principales autores en su propio idioma. Esto supuso una importante circulación de ideas, mientras que con las imágenes del boletín se transmitían las orientaciones artísticas. Las novedades llegaban pues rápidamente a todas las asociaciones, donde se comentaban los principales temas internamente.

Esta circulación de la información entre los diferentes grupos provocará también controversias y disputas, debido principalmente a la disparidad de opiniones en algunos temas estéticos, puesto que el pictorialismo nunca fue un movimiento uniforme. Ya desde sus inicios vemos una corriente más purista, que rechaza o limita la intervención del autor en el procedimiento fotográfico, y otra más centrada en los procedimientos pictóricos como la goma bicromatada, el carbón o el bromóleo.

Estas disensiones se irán agudizando con el paso del tiempo, de manera que a principios del siglo XX se convierten en agrias disputas. La constante desavenencia política entre los países europeos no va a ayudar a mantener la unidad y arrecian las críticas entre las escuelas de las principales ciudades europeas. Esta situación de fragmentación acabará pasando factura al movimiento pictorialista en el viejo continente, cediendo la renovación artística a los grupos americanos encabezados por Alfred Stieglitz.

10- La expansión mundial del asociacionismo

El asociacionismo fotográfico vivirá sus años de gloria en el paso del siglo XIX al XX, extendiéndose por casi todos los países del mundo. Sin embargo, se perciben claras diferencias entre unos territorios que tienen un desarrollo mayor y más temprano, frente a otros, que van a sumarse posteriormente y en menor medida a la ola asociacionista.

En primer lugar deberíamos hablar del Reino Unido, iniciador de este tipo de sociabilidad, donde encontraremos sociedades y clubs a lo largo de todo el territorio en cualquier ciudad mínimamente importante. Esta abundancia se mantiene desde mediados del siglo XIX, es decir, desde los mismos inicios de la fotografía y se mantendrá en toda la época pictorialista hasta mediados del siglo XX. Esta situación se reproduce en las colonias británicas, como la India, donde los aficionados se van a encontrar también en sus clubs, calcados de los de la metrópoli. En 1892 la Unión Fotográfica Internacional contabiliza 200 asociaciones en Inglaterra y 22 en sus colonias.

En los años 90 del siglo XIX las asociaciones fotográficas se han extendido también en Francia, distinguiéndose especialmente las situadas en Paris. En la capital se diferencian las que tienen objetivos puramente artísticos de las dedicadas al excursionismo, mientras que en las provincias en muchas ocasiones se combinan varios objetivos en una misma entidad. En el año 1892 se reúnen 21 asociaciones francesas para la fundación de la *Union Nationale des Sociétés Photographiques de France*[113].

Los años 90 vivieron también la expansión de sociedades fotográficas en Austria, llegando a todas las ciudades importantes de provincias y posteriormente al resto del Imperio Austro-Húngaro. En el ámbito de habla alemana será Viena la punta de lanza, puesto que en Alemania el desarrollo se produce algo más tarde. De todas maneras, en los años 90 encontramos también asociaciones fotográficas en todas las poblaciones de importancia.

La fotografía alemana ejercerá una gran influencia en la vecina Holanda debido a la gran cantidad de contactos entre los dos países. Sus principales autores expondrán sus obras a un lado y a otro de la frontera, se encontrarán en todos los eventos internacionales y conformarán los mismos jurados; por otra parte, los principales fotógrafos pictorialistas holandeses, como Wieger Idzerda (1872-1938), llevaron a cabo su aprendizaje en Alemania y asimilaron las publicaciones fotográficas del país vecino.[114]

El movimiento pictorialista se aglutinó en Holanda especialmente alrededor de la *Amsterdam's Amateur Fotografen-Vereeniging* (Asociación de fotógrafos amateurs

---

[113] *Bulletin du Photo-club de Paris*, 1892. Pág. 190.

[114] Ver LEIJERZAPF, Ingeborg Th. "Pictorialism in The Netherlands." En PRODGER, Phillip (Ed.) *Impressionist Camera, Pictorial Photography in Europe, 1888-1918.* London: Merrell Publishers Ltd., 2006. Traducción de *La Photographie Pictorialiste en Europe 1888-1818*, Rennes: Musée Des Beaux- Arts / Le Point Du Jour, 2005.

de Amsterdam). Sin embargo, los principales eventos fueron organizados por otras entidades: *Groningse*, situado en Groningen, y la Asociación de Fotógrafos Amateurs de La Haya, quienes llevaron a cabo grandes exposiciones de fotografía pictorialista en 1901 y 1904 respectivamente.

Otros países se integraron progresivamente en la órbita del pictorialismo europeo. En el caso de Italia, las dificultades políticas del país crearon un cierto retraso que en el caso de la fotografía no consiguió superarse hasta el cambio de siglo. La influencia se recibe especialmente de Francia y es muy intensa en la región fronteriza del Piamonte, donde se percibe también un gran desarrollo industrial y comercial.

La fotografía artística se iniciará, sin embargo, en la ciudad de Florencia, donde la *Società Fotografica Italiana* jugará un papel primordial. Fundada ya en 1889, atraerá a importantes fotógrafos como Vittorio Alinari (1859 – 1932), Vittorio Sella (1859 – 1943) y los franceses Alphonse Davanne (1824-1912) y Louis Lumière (1864 – 1948). El club publicará entre 1889 y 1914 *Il Bulletino della Società Fotografica Italiana,* donde se recogerán los escritos de los principales pictorialistas, especialmente de origen francés. Su impacto en el país será grande, influenciando los grupos de aficionados que se irán formando.

La ciudad de Turín se convertirá en el principal bastión del pictorialismo italiano, debido a su proximidad con Francia y a su evolución económica y social. Capital de la industrialización, se creará aquí una importante burguesía con capacidad económica e interés cultural, que creará nuevas instituciones. La *Società Fotografica Subalpina* aparece en 1899 y se convierte rápidamente en un gran centro de promoción del pictorialismo a través de sus actividades y de la publicación de *La Fotografia Artistica* entre 1904 y 1917. La historiadora Marina Miraglia nos indica sobre esta entidad:

> "Dotata presso la propia sede di via Maria Vittoria 23, di camere oscure e di sala di posa per i soci, l'associazione promuoveva annualmente conferenze di particolare impegno culturale, partecipava a tutte le più significative esposizioni italiane e straniere spesso aggiudicandosi i più ambiti premi, organizzava essa stessa esposizioni di indubbio rilievo e si distinse soprattutto per la cura organizzativa dedicata al buon esito, anzi allo straordinario successo, della sezione fotográfica dell'Esposizione Internazionale di Arti Decorative Moderne tenuta a Torino nel 1902."[115]

Se encontrarán en esta sociedad los principales representantes de la fotografía artística italiana como Guido Rey (1861-1935) o Cesare Schiaparelli (1859-1940). Sin embargo, a pesar de la celebración de algunas exposiciones internacionales en Florencia, Génova y Roma, el pictorialismo italiano no consigue vertebrar un discurso ni formar una escuela propia. La repetición de patrones extranjeros, especialmente franceses, acabará por lastrar este movimiento, que declinará definitivamente antes de la Primera Guerra Mundial.

---

[115] MIRAGLIA, Marina. *Culture fotografiche e società a Torino: 1839-1911*. Torino: Umberto Allemandi, 1990. Pág. 78.

La ola pictorialista llegó también a Rusia, donde a finales del siglo XIX se produce una eclosión de revistas, encuentros, conferencias y asociaciones fotográficas. A principios de siglo encontramos ya más de 45, extendiéndose por todas la ciudades medianas y grandes del país. La más importante de ellas, vertebradora de la fotografía artística en Rusia, es la Sociedad Fotográfica Rusa, fundada en Moscú en 1894. Su influencia fue decisiva, no sólo por el número de miembros (1300 en 1909), sino especialmente por su publicación mensual *The Photography Messenger*. Editando más de 1700 copias, su importancia es descrita por Lubov Ryzhakova de la siguiente manera:

> "The Society oversaw the life of photography in Russia, and *The Photography Messenger* was the coordinating agent. It assigned itself the following tasks: to gather together the disparate clubs and amateur photographers in Russia; to promote in its readers a taste for photography by means of a greater awareness of the works of Russian and international masters of the craft; to explain the latest techniques; and to provide a synopsis of the contents of foreign photographic journals. As the vehicle for news about recently created photography clubs, The Photography Messenger regularly reported their activities, previewed upcoming exhibitions, and reviewed those that had just been held, both in Russia and abroad."[116]

En esta publicación destaca por su sección dedicada a la fotografía artística a partir de 1911 Nikolay Alexandrovich Petrov (1876-1940), gran promotor del pictorialismo en el país. En sus artículos defiende la nueva tendencia artística y presenta al público ruso sus principales exponentes a nivel nacional e internacional, acompañados muchas veces por muestras de su obra. Su gran empeño facilitó la aparición de todo un grupo de fotógrafos pictorialistas, como Sergey Lobovikov (1870-1941), destacados en el empleo de procesos de positivado.

El mismo Petrov se encargó de dirigir la exposición fotográfica internacional de Kiev de 1911, como presidente en ese momento de la Sociedad Daguerriana de Kiev. Su principal objetivo consistió en convertirla en una exposición artística contando entre los miembros del jurado con pintores, críticos y fotógrafos. La selección de las obras fue tan rigurosa que más de la mitad de las presentadas fueron rechazadas. Solo se quería incluir lo mejor de la fotografía europea, convirtiéndose en un modelo para la organización de futuros eventos.

Las relaciones entre los principales fotógrafos pictorialistas rusos y sus homólogos del resto de Europa fueron siempre estrechas, debido tanto a los viajes como a la participación en exposiciones internacionales. Ésta situación se fue manteniendo hasta los inicios de la época de Stalin, cuando los lazos con la Europa Occidental se disuelven y las asociaciones fotográficas, de clara tendencia burguesa, tienen que cerrar sus puertas..

---

[116] RYZHAKOVA, Lubov: "Russian Pictorialists and Europe" en *Impressionist Camera, Pictorial Photography in Europe, 1888-1918.* London: Merrell Publishers Ltd., 2006.

En los Estados Unidos el movimiento pictorialista, liderado por Stieglitz, caló profundamente en el ambiente de los clubs fotográficos de la Costa Este, según habían ido apareciendo en las principales ciudades. Sin embargo, al otro lado del país, la Costa Oeste se sumará también a este panorama artístico a través de sus propias entidades.[117]

En California destacará la ciudad de San Francisco, donde en 1880 se funda la *Pacific Coast Amateur Photographic Association*. Quedaban totalmente excluidos los fotógrafos profesionales, ya que no se admitía la comercialización de las imágenes de los socios. Esto acabó por generar controversias, de manera que el miembro más conocido del grupo George W. Reed decidió fundar el *California Camera Club* en 1892 incluyendo tanto amateurs como profesionales. Su éxito fue inmediato, absorbiendo los miembros de la primitiva asociación, que se amoldaron finalmente a la normativa de admisión más relajada del nuevo club.

El *California Camera Club* ofrecía unas instalaciones adecuadas a la práctica de la fotografía y una completa agenda de conferencias, pases de diapositivas, etc. Hacia 1900 se había convertido en el mayor club fotográfico de Estados Unidos y, según sus promotores, del mundo entero. El boletín californiano *Camera Craft* se enzarzó en una controversia por las dimensiones de su club con la prensa nacional, que no podía entender que una ciudad de sólo 300.000 habitantes pudiera albergar una asociación tan grande. Sin embargo, al comparar los 425 miembros del *California Camera Club* con los 333 de su inmediato competidor de Nueva York, el editor del *Photographic Times* tuvo que admitir que el californiano era el mayor del país.

La ola pictorialista llegó a San Francisco, a pesar de la distancia geográfica, a través de las publicaciones y en concreto varias revistas sobre fotografía, donde aparecieron artículos de H.P. Robinson y Emerson. A partir de 1900 algunos fotógrafos seguirán esta tendencia, como Oscar Maurer (1870–1965), que tuvo gran éxito en los salones de la Costa Este. Espoleado por las buenas críticas, gestionó la organización del primer salón de San Francisco en las instalaciones del *Mark Hopkins Institute of Art*, la entidad más prestigiosa en el mundo del arte de la ciudad. Sin embargo, en las críticas aparecidas a principios de 1901 vemos que el evento se consideró un fracaso. Los primeros premios fueron a parar a fotógrafos profesionales, al contrario de lo que sucedía en los salones de la Costa Este. El segundo salón fue mucho más exitoso, al aparecer la obra de los principales pictorialistas americanos; asimismo, en el tercer salón, celebrado en 1903, se recogía una colección de obras de los principales fotógrafos de la *Photo-secession* neoyorquina.

En la bahía de San Francisco el nivel de la fotografía amateur aumenta apareciendo nuevos talentos, destacando especialmente varias autoras como Anne Brigman (1869–1950) y Adelaide Hanscom (1875– 1931). El *California Camera Club* renueva sus instalaciones en 1905, que serán alabadas como las mejores del país; sin embargo, todo llegará a un final inesperado con el gran terremoto de 1906.

---

[117] Se encuentra información detallada sobre las asociaciones pictorialistas californianas en WILSON, Michael; REED, Denis. *Pictorialism in California :Photographs 1900-1940*. Malibu, California: The J. Paul Getty Museum, 1994.

Edificios destruidos, incendios por doquier, gran parte de la obra de los fotógrafos desaparecida, las instalaciones del club arrasadas… El ambiente fotográfico intentará continuar, pero muchos de sus protagonistas se marcharán a otras áreas del país, trasladándose el centro de la siguiente generación al Sur de California.

Anne Brigman
The Pine Spirit
1911
George Eastman House, Rochester NY

En 1907 se establece en Los Angeles proveniente de la Costa Este el fotógrafo Louis Fleckenstein (1866-1943). Perteneciente a los círculos pictorialistas, se convierte en pieza clave en la fundación de asociaciones. Sin embargo, los primeros años del *Los Angeles Camera Club* fueron difíciles, ya que fue fundado en 1899, desapareció en 1904 para volver poco después y cerrar sus puertas definitivamente en 1915. Al mismo tiempo se abre el *Southern California Camera Club* con unas instalaciones adecuadas para la práctica de la fotografía, situadas en el *Lyceum Theatre building*. Se distinguió por la celebración de exposiciones anuales y salones, en los que destacó por ejemplo Edward Weston (1886-1958).

El movimiento pictorialista se consolidó en el Sur de California gracias a la creación en 1914 del grupo *Camera Pictorialists of Los Angeles*, compuesto por un pequeño número de fotógrafos, con Fleckenstein como director, que funcionaba de manera libre. Su principal objetivo, organizar salones de fotografía, pudo finalmente materializarse en 1918 en el Museo de Historia, Ciencia y Arte de Los Ángeles con gran éxito. Como acontecimiento anual, se convirtió en uno de los más representativos del pictorialismo americano y uno de los más longevos, puesto que se organizó hasta el año 1950.

El desarrollo de las asociaciones fotográficas en América Latina se inicia ya en los años 80 del siglo XIX, pero es claramente menor si lo comparamos con la vitalidad

de América del Norte. Encontramos datos únicamente en países que presentan un mayor nivel de riqueza como Argentina y Uruguay. Sus estrechos vínculos con el continente europeo favorecerán la aparición de núcleos de fotografía pictorialista a imagen y semejanza de las principales metrópolis del viejo continente.

En 1884 se funda una asociación de fotógrafos amateurs en Uruguay y en 1889 la de Argentina. En 1898 aparece el Club Daguerre en Caracas (Venezuela) y a principios del siglo XX encontramos el movimiento asociativo de Rio de Janeiro en Brasil.

En Montevideo un grupo de industriales y comerciantes constituye en 1884 la *Sociedad Fotográfica de Aficionados,* con sede en la Avenida 18 de Julio esquina con Arapey. Según nos indican los estatutos, su principal objetivo consiste en constituirse en lugar de reunión e intercambio y en última instancia promover el arte fotográfico. Dejó de funcionar en 1898, pero poco después algunos de sus miembros fundaron el *Foto Club de Montevideo*, que abrió sus puertas en la calle Arapey en 1901.

El club uruguayo se distinguió por sumarse a la tradición pictorialista europea, tanto en la ejecución de copias siguiendo procedimientos artesanales, como en la promoción del uso de la fotografía como medio de expresión del “temperamento” del artista. También aquí la exposición o salón fotográfico se constituirá en la mejor promoción, iniciándose en 1901 con la primera de ellas en la sede del foto-club. En 1903 abre la segunda en el *Ateneo de Montevideo*, caracterizada por un riguroso sistema de selección, modelo que se repitió en años sucesivos.

Estos acontecimientos se constituyeron en lugar de encuentro para las clases altas, recibiendo gran apoyo por parte del gobierno de la nación. Sin embargo, su importancia irá decreciendo mientras el número de socios irá menguando y las dificultades económicas provocarán el cierre del club en 1917.

En la ciudad argentina de Buenos Aires encontramos también aficionados a la fotografía en las clases más acomodadas de la sociedad. Son personas influyentes en la política y los negocios que se reúnen inicialmente en casa de Francisco Ayerza para crear la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados en 1889. Posteriormente conseguirán un local propio en la calle Florida.

Se han publicado pocos datos de esta asociación, pero parece que organizaba sus propias exposiciones y editaba un boletín informativo. Dedicada a la promoción de la fotografía amateur, no se admitían profesionales y su carácter elitista se mostraba especialmente en las altas cuotas. Sin embargo, curiosamente estos aficionados acabaron comercializando sus imágenes en álbumes, postales o en las principales publicaciones del país, aunque es necesario reseñar que su objetivo no era la ganancia económica y que la venta se realizaba más por cuestiones de prestigio y reconocimiento social.

Hasta 1923 no aparecerá la primera asociación en Brasil, el *Photo Club Brasileiro*, fundado en 1923 en Rio de Janeiro. De orientación también pictorialista, sigue el mismo patrón de actividades de las asociaciones europeas con el objetivo final de promover la visión de la fotografía como arte. Su órgano oficial *Photogramma* se

editó de 1926 a 1931, constituyéndose en una publicación importante en la historia de la fotografía brasileña.

En un mundo dominado por el colonialismo europeo, la documentación sobre sociedades fotográficas en continentes como Asia o África es muy escasa. Sí tenemos constancia de la existencia de pequeños clubs sobre todo en la India, donde los británicos reproducían la vida de la metrópolis. Sin embargo, la escasa presencia de la fotografía amateur en países con menor riqueza hace que sea muy difícil encontrar asociaciones fotográficas.

Sí hay que destacar el caso de Japón, donde la fotografía se implantó con fuerza. País situado muy lejos de Europa, en un inicio tiene que importar todo el material fotográfico, por lo que se convierte en una afición al alcance de muy pocos. Hacia 1890, sin embargo, ya se puede contar con una producción propia, aumentando el número de amateurs, que aún necesitarán disponer del suficiente tiempo y dinero para su afición. Los encontramos entre la nobleza, los profesores de universidad, la burguesía industrial y las profesiones liberales.

Esta eclosión del mundo amateur dará como resultado la creación de asociaciones, que se convertirán en el centro de la actividad fotográfica no-profesional con sus exposiciones, pases de diapositivas, revistas especializadas, etc. Las principales empresas del ramo esponsorizarán estas actividades con la intención de llegar a un importante mercado potencial.

Hacia 1900 se implanta el pictorialismo en el país, siguiendo los postulados de los autores especialmente británicos; quedará organizada gracias a las asociaciones fotográficas, destacando dos ciudades: Tokio y Osaka[118]. En 1904 se funda en la capital el *Yutsuzusha*, que dará lugar en 1907 al *Tokyo Shashin Kenkyu Kai*, cuya exposición anual se convierte en el acontecimiento más importante del pictorialismo japonés.

El *Naniwa Shashin Club* de Osaka destaca también por su exposición anual y su boletín, el *Shashinkai*. Durante los años 20 se convertirá en uno de los núcleos principales del pictorialismo en el país, dando lugar a numerosos fotógrafos de primera línea.

A lo largo de los años 10 se crearán muchos clubs fotográficos en todo el país, que expandirán la ola pictorialista. Japón se distinguirá en el plano artístico por la dedicación especial al paisaje y la conexión con la pintura tradicional japonesa. Se emplea el *flou* para evocar la bruma y los procedimientos de positivado como la goma bicromatada recuerdan las litografías y carboncillos de su rica historia artística. La fotografía pictorialista japonesa continuará durante los años 20 con la aparición de nuevos grupos y revistas especializadas. A partir de 1930 entrarán nuevas influencias europeas, que llevarán a una estética más realista y experimental. No cesará sin embargo la aparición de nuevos clubs, como centro de reunión y difusión de las nuevas ideas, hasta la Segunda Guerra Mundial.

---

[118] Se encuentra información sobre asociacionismo fotográfico en Japón en: KOHTARÔ, Iizawa. "Clubs et individualités - D'un siècle à l'autre." en *La Photographie Japonaise de l'entre deux guerres: du Pictorialisme au Modernisme.* Paris: Mission du Patrimoine Photographique, 1990.

11 – Sociedades fotográficas en España, un movimiento tardío

11.1 – El amateurismo español a finales del siglo XIX

Si bien existieron algunos aficionados en el estado español desde el origen mismo de la fotografía, la gran implantación del amateurismo no se produce, como en muchos otros lugares, hasta la década de los años 80 del siglo XIX. La práctica fotográfica dominante hasta ese momento es el retrato en estudio, que permitía a un amplio sector de la sociedad conservar su imagen de una manera mucho más rápida y barata que los antiguos retratos pintados. El gran éxito de la nueva técnica provocó la aparición de gran cantidad de estudios durante la segunda mitad del siglo XIX.

Sin embargo, en la década de los 80 se empiezan a comercializar en muchas ciudades españolas las placas secas de gelatino-bromuro y las primeras cámaras Kodak de cajón. El fotógrafo profesional dedicado principalmente al retrato convivirá con un nuevo grupo de personas que desligará la práctica de la fotografía de su remuneración económica: es el amateurismo.

El contexto socio-político español tiene ciertas particularidades si lo comparamos con la situación que se vive en Europa. Tras la Restauración borbónica de 1875, y el inicio del reinado de Alfonso XII, se consigue una cierta estabilidad en España con la alternancia del Partido Liberal-Conservador liderado por Antonio Cánovas del Castillo y el Partido Liberal-Fusionista que encabezó Práxedes Mateo Sagasta. Sin embargo, España es todavía un país eminentemente agrícola con grandes extensiones de terreno ocupadas por latifundios y graves problemas de caciquismo. Sólo en algunas zonas se iniciará la industrialización y las importantes transformaciones sociales que conlleva. Es en Cataluña, País Vasco y algunas áreas mineras donde se seguirá el modelo europeo de revolución industrial. Esto provocó grandes diferencias entre las distintas regiones, que se apreciarán claramente no sólo en las posibilidades económicas de sus ciudadanos, sino también en las instituciones culturales que aparecerán en las ciudades.

Si trasladamos esta situación al ámbito de la fotografía vemos que, pesar de los progresos técnicos, el coste será todavía alto, de manera que es necesario un cierto nivel de formación, una situación económica desahogada y especialmente un tiempo libre que no está al alcance todavía de grandes masas de la población. En España estas características las cumplían los aficionados de la nobleza, altos funcionarios, la alta burguesía y algunas profesiones liberales. Como en otros países europeos, la fotografía respondía al ideal de entretenimiento para los momentos de ocio, permitiendo un desarrollo de las capacidades técnicas y artísticas del amateur. Por todo ello, se consideraba de buen tono entre las clases acomodadas el ejercicio de la fotografía.

Hacia los años 90 se produce un boom del amateurismo fotográfico, lo que permite la aparición de grupos importantes en las principales ciudades españoles, mayores incluso que el número de fotógrafos profesionales. Según indica López Mondéjar, “se calcula que en el año 1900 existían en Madrid no menos de mil fotógrafos

amateurs, y más de tres mil en Barcelona[119]. Esto provocó la aparición de revistas que respondían a los intereses de estos aficionados. López Mondéjar nos enumera las principales en su libro:

> "En 1886 apareció en Barcelona *La Fotografía* (…), y entre 1891 y 1893 se publicaba, también en Barcelona, *La Revista Fotográfica* (…); en 1891 Carlos Shomberg creaba en Bilbao *Novedades Fotográficas*, y en 1893 José Baltá de Cela fundaba *La Fotografía Práctica* en Vilafranca del Penedès; en 1896 Luis E. Escacena creaba en Sevilla *Arte Fotográfico*, y cinco años más tarde aparecía en Madrid *La Fotografía*, animada por el omnipresente Antonio Cánovas (Káulak). Durante años, *La Fotografía* fue el órgano de la Sociedad Fotográfica de Madrid, hasta que en enero de 1906 la sociedad decidió editar un boletín propio."[120]

Sin embargo, toda esta efervescencia no produjo el establecimiento de una industria propia. Lamentablemente, el fotógrafo español consume casi exclusivamente productos extranjeros: las cámaras y ópticas de las casas Kodak, Goerz, Zeiss, Steinbel y Voigtländer; las placas de vidrio y los papeles de Lumière, Agfa, etc. Los españoles siguen esperando que inventen los demás, de manera que las pocas empresas dedicadas a la fotografía tendrán una vida corta y su producción será escasa. La actividad industrial y comercial española no puede compararse con la de países como Alemania o Estados Unidos.

Es importante constatar que en un momento de auge del amateurismo se multiplican en España los establecimientos de venta de material fotográfico. Si bien se podía comprar este tipo de material desde los años 60, a partir de los años 80 será mucho más frecuente encontrarlo, aunque aparece normalmente junto con otros productos. Suelen ser establecimientos dedicados a la pintura, dibujo y también fotografía, o droguerías. Este aumento se apreciará también en los anuncios publicados en prensa, que publicitan las marcas de placas extranjeras vendidas en las principales ciudades españolas.

A pesar de todos los avances, la fotografía española no consiguió crear asociaciones fotográficas estables hasta muy a finales del siglo XIX. Si comparamos con los países europeos más importantes, se aprecia un claro retraso en la aparición de estas entidades, que tanto habían hecho allí por el desarrollo y la popularización de la fotografía. Esta falta se suple durante largas décadas del siglo XIX con la afiliación de nuestros fotógrafos a la *Société Française de Photographie*, que ya existía en Francia desde 1854.

En Barcelona los principales retratistas aparecen en las listas de socios de la SFP entre 1859 y 1891. Según nos indica Núria F. Rius en su tesis doctoral[121],

---

[119] LÓPEZ MONDÉJAR, Publio: *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Barcelona: Lunwerg, 2005. Pág. 222

[120] Ibidem, pág. 94.

[121] FERNÁNDEZ RIUS, Núria: *Pau Audouard, fotògraf retratista de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856-1918)*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011.

encontramos a Pau Audouard, Rafael Albareda, la casa Napoleón, Rafael Areñas, etc. muchos de los fotógrafos profesionales que dominan el panorama barcelonés durante la segunda mitad del siglo XIX. Este fenómeno quedaría en parte explicado por la presencia de Franck de Villecholle, profesional destacado y miembro de la SFP, que llega a Barcelona hacia 1849 abriendo un estudio que compagina con el de París. Según F. Rius podría haber actuado como puente, especialmente si tenemos en cuenta que para la admisión en la SFP se necesitaba el apoyo de dos miembros de la entidad. Se constata también la explotación comercial de la pertenencia a la asociación francesa, a pesar de la prohibición explícita en sus estatutos. Los fotógrafos barceloneses mencionan su pertenencia a la prestigiosa entidad en los anuncios en prensa y en el dorso de las fotografías para dar mayor publicidad a sus estudios.

Otros fotógrafos españoles se adscriben también a la SFP como único referente durante estos años, destacando los asentados en Pamplona: Leandro Desages, Leopoldo Ducloux, Emilio Pliego y Marín. También hay algunos en Madrid: el infante Don Sebastián y el farmacéutico Juan de Álava, y algún otro en las principales ciudades españolas.

A finales de los años 80, sin embargo, arrecian las críticas por la falta de sociedades en España. La prensa especializada y algunos críticos se dan cuenta de la importancia de contar con un centro vertebrador de los esfuerzos en beneficio de la fotografía. En las conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona Rafael Calvet y Patxot reflexiona de esta manera:

> "Salvo honrosas excepciones, el fotógrafo de profesión, no tiene otras nociones de su arte, que las que le dicta su experiencia, limitada á los dos ó tres procedimientos que conoce prácticamente. Una de las causas principales que á ello contribuyen, es la falta de sociedades fotográficas en nuestro país, pues han sido inútiles todas las tentativas hechas para su formación. Gracias á ellas entran en relaciones los prácticos con los aficionados, no desdeñándose de presidirlas los hombres científicos de más valía, ya que han figurado notabilidades como los Becquerel, Dumas, Regnault, Herschell y otros muchos, no siendo ocioso el recordar que si Daguerre perseveró en sus trabajos se debe en gran parte á Dumas y Arago, que le alentaron y protegieron en gran manera."[122]

En la revista *La Fotografía* aparece un artículo sin firma en el que se hace un repaso de la trayectoria de promoción de la fotografía en muchos países europeos, quejándose del poco apoyo que recibe en España. La falta de visión y la escasa valoración del progreso científico hacen que aquí no se haya dado todavía una acción institucional que pudiera favorecer el avance en este campo. El articulista está totalmente convencido de la importancia de contar con una asociación fotográfica:

[122] CALVET Y PATXOT, Rafael: "La fotografia en la Exposición Universal de Barcelona" en *Conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1889, pp: 576-577.

> "A pesar de esto el número de aficionados crece de día en día gracias á la facilidad de los modernos procedimientos; de tal manera que sólo en Barcelona hay más de tres mil, ¿no parece lógico que, uniéndose, constituyendo una Sociedad Fotográfica, comunicándose sus dudas, auxiliándose con sus consejos prácticos é investigaciones teóricas, llegarían entre todos á adquirir conocimientos fotográficos que, sin este mútuo cambio de ideas, es casi imposible poseer?
> (…)
> Es muy dificil el querer sentar bases ó principios bajo las cuales pudiera aquella formarse, pero nosotros gustosos, acojeremos todo cuanto á ella tienda, sirviendo como de comunicación entre todos los fotógrafos de España para que todos á una, puedan llevar á cabo la creación de una Sociedad fotográfica Española, en la que tuvieren entrada todos los fotógrafos y aficionados de España y de la que podría haber otras correspondientes en las principales poblaciones, ó en todo punto en que los fotógrafos quisieran reunirse ó como si dijéramos, formar cuerpo."[123]

A partir de los años 90 el interés por pertenecer a la SFP desaparece y se inician los primeros movimientos vertebradores de la fotografía española, que estarán relacionados estrechamente con la actividad excursionista. En efecto, a finales del siglo XIX y principios del XX se produce una fiebre de descubrimiento del territorio: los aficionados a la naturaleza recorren las montañas, especialmente los Pirineos, identifican sus lugares más importantes, estudian sus manifestaciones culturales, dejan constancia del patrimonio artístico; y no solamente querrán registrar cada una de estas manifestaciones, sino difundirlas entre la población con todos los medios a su alcance. En algunos lugares como Cataluña esta actividad excursionista será especialmente intensa y quedará ligada al nacionalismo, aunque también vemos que en Aragón se convierte en un medio de exaltación del patrimonio propio de la región.

Evidentemente, en este contexto la fotografía se convierte en un elemento muy útil y está presente en las excursiones de los aficionados y ya desde sus inicios en el boletín de estas entidades. Aquí coincidirán tanto fotógrafos profesionales como amateurs, aumentando progresivamente el papel de la fotografía en estos colectivos.

En Barcelona se funda en 1876 la *Associació Catalanista d'Excursions Científiques*, de la que en 1878 se escinde la *Associació d'Excursions Catalana*. En 1890 se unirán nuevamente con el nombre de *Centre Excursionista de Catalunya*[124], que

---

[123] "Necesidad de una sociedad fotográfica española", *La Fotografia,* 1887, pp. 324-327. Citado en FERNÁNDEZ RIUS, Núria. *Op. cit.* 2011, pp. 238-240.

[124] Como ejemplo de amateur que lleva a cabo su actividad dentro de una sociedad excursionista encontramos a Juli Soler, que ha sido objeto de los siguientes trabajos: BARNADAS i RODRÍGUEZ, Ramon; ROMA i CASANOVAS, Francesc. *Seduït per valls i cims (Volum I). Fotografies de Juli Soler i Santaló (1865-1914)*, Zaragoza: Prames, Barcelona: Centre Excursionista de Catalunya, 2011, y BARNADAS i RODRÍGUEZ, Ramon; ACÍN, José Luís. *Seduït per valls i cims (Volum II). Fotografies de Juli Soler i Santaló (1865-1914)*, Zaragoza: Prames, Barcelona: Centre Excursionista de Catalunya 2012.

seguirá una larga trayectoria de documentación y difusión del patrimonio catalán hasta la actualidad. En los años posteriores el excursionismo se extiende por España apareciendo entidades como la Sociedad Alpina Peñalara y la Sociedad Española de Excursionistas en Madrid. Todas ellas publicaron boletines ilustrados con fotografías e incluso libros, guías o folletos, donde se incluía el trabajo de algunos socios destacados.

Hacia finales del siglo XIX se inicia también la actividad fotográfica en entidades de carácter artístico o cultural como ateneos, centros populares, círculos y otras asociaciones de tipo artístico. Sin embargo, la fotografía tardó en ser considerada un arte en España y tuvo que recorrer un arduo camino para aumentar su consideración social. Cuando en el resto de Europa el movimiento pictorialista llevaba varias décadas defendiendo las posibilidades creativas del medio, en España no se podía superar la idea de la "fabricación" mecánica de la imagen en un aparato.

A finales del siglo XIX el debate se agudiza y las discusiones en torno a la capacidad de la fotografía como medio de expresión artística se multiplican, espoleadas por las publicaciones especializadas y las secciones fotográficas de las entidades culturales. En este contexto se crearán las primeras asociaciones fotográficas, que acabarán canalizando las energías de todos aquellos que querían abrir nuevos caminos y reivindicar la fotografía como parte integrante de las bellas artes.

A partir de los años 90 encontraremos las primeras sociedades fotográficas en el estado español, iniciándose en Barcelona en 1891 con la Sociedad Fotográfica Española y en 1894 con el Club Fotográfico Barcelonés, ambos de corta vida. Fue en Madrid donde se acabó creando una entidad por primera vez consolidada, ya que a partir de la sección fotográfica del Círculo de Bellas Artes se fundó en 1899 la Sociedad Fotográfica de Madrid.

A partir de este momento la SFM se convertirá en el eje vertebrador de la corriente pictorialista en España, que tiene algunas particularidades en relación a la situación europea. En primer lugar es necesario destacar que empieza algo más tarde, puesto que se podría marcar el inicio en el cambio de siglo, caracterizándose también por un final especialmente tardío.

En el país se produjeron importantes debates, tal y como había sucedido en Europa, entre los que defendían la utilización de procedimientos pigmentarios, con gran intervención del fotógrafo en el positivado, así como el enfoque difuso o *flou*, y los que defendían el purismo de la obtención de la imagen tal como era en su captación. Estas posturas fueron defendidas con ardor en las páginas del órgano oficial de la Sociedad Fotográfica de Madrid, *La Fotografía*, Tal y como nos indica Carl S. King, en lo más violento del debate, mantenido entre 1908 y 1912, casi todos los números de *La Fotografía* contenían un artículo en apoyo de uno de los dos puntos de vista.[125]

[125] KING, S. Carl. *Op. cit.* 2000. Pág. 74.

En el pictorialismo español encontramos algunas de las tendencias que se habían puesto de moda en Europa en los años anteriores, aunque se caracterizará por un conservadurismo excesivo, que por otra parte impregnaba de academicismo la vida artística oficial española. King nos refiere algunos de los temas preferidos por nuestros fotógrafos como las alegorías, la recreación de escenas históricas o legendarias, los tipos populares; todo ello fuertemente influenciado por la tradición pictórica española, representada por el arte académico del Museo del Prado.

La tendencia más característica del pictorialismo español fue, sin embargo, la revisión del paisaje con el redescubrimiento de ciudades y tipos de las zonas rurales de Castilla, como reacción a la crisis de 1898. Cristina Zelich nos describe este fenómeno, que va a ser exclusivo de nuestro país:

> "Impulsados por un interés etnográfico y antropológico, en busca de una esencia de los español a través de sus tipos, tradiciones y paisajes, en clara relación con el ideario de la generación del 98 y, posteriormente, del regionalismo, un buen número de fotógrafos recorre el país y sus lugares más recónditos. Se produce una curiosa mezcla de fotografía con un pretendido carácter documental pero realizada a menudo con técnicas pigmentarias y en las que el fotógrafo, en el momento de la toma, intervenía a modo de director de escena colocando a los personajes."[126]

Grandes exponentes de esta tendencia serán Julio García de la Puente y sobre todo José Ortiz Echagüe, que alcanzará fama internacional y continuará su obra hasta mediados del siglo XX.

Las asociaciones fotográficas acabaron vertebrando también en España el movimiento de la fotografía artística, gracias especialmente a sus concursos y exposiciones, que difundirán la obra de los autores más destacados. En un momento en que no existía otra escuela, el aprendizaje se realiza en contacto con los fotógrafos veteranos y las energías se canalizan para conseguir reivindicar el papel de la fotografía en el conjunto de la sociedad.

[126] ZELICH, Cristina, PERACAULA, Lourdes: *La Fotografia pictorialista a Espanya :1900-1936*, Barcelona: Fundació La Caixa, 1998. Pág. 19.

11.2 – Primeras asociaciones fotográficas en Cataluña

Cataluña destaca por su importante papel en la industrialización española, así como por su mayor participación en la evolución general de la cultura europea. Los vínculos con el exterior son aquí constantes, lo que favorecerá la difusión de las principales corrientes tanto en el campo de la fotografía como del arte de la segunda mitad del siglo XIX. Las dos últimas décadas del siglo son de gran transformación en el ámbito cultural, especialmente tras el éxito de la Exposición Universal de 1888.

El tejido asociativo se incrementará exponencialmente apareciendo, sobre todo en la ciudad de Barcelona, entidades de gran importancia. A partir de 1876 encontramos la *Associació Catalanista d'Excursions Científiques*, de la que en 1878 se escindió la *Associació d'Excursions Catalana*, iniciando ambas una gran actividad en el campo de la fotografía. Como se ha dicho anteriormente, el objetivo primordial de registro y difusión del patrimonio natural, artístico y cultural catalán, eje vertebral del movimiento excursionista, era ampliamente favorecido por el nuevo medio. Profesionales y amateurs coincidieron en las salidas, presentando posteriormente las fotografías, que eran también impresas en el boletín oficial de la entidad. Aquí se organizaron las primeras exposiciones exclusivamente de fotografía a finales de los años 80, lo que contribuyó a su popularización.

Es también durante la década de los 80 cuando aparecen los primeros intentos de crear una asociación fotográfica en España, también en la ciudad de Barcelona. Núria F. Rius se hace eco de estas dos pequeñas entidades, de corta vida: la Sociedad de Aficionados a la Fotografía, impulsada en 1881 por el fotógrafo profesional Ramon Roig, y la Sociedad Española de Aficionados á la Fotografía, en 1883. Las noticias son escasas y parece que estos intentos no llegaron a buen puerto.[127]

Será a partir de los años 90 cuando encontremos un grupo de amateurs más numeroso, compuesto por integrantes de la burguesía catalana, que está aumentando la producción de la industria, sobre todo textil. En esta década empezarán a cristalizar ya en Cataluña algunos elementos fundamentales en la organización de la fotografía amateur como son los establecimientos especializados, las primeras publicaciones y algunas entidades pioneras en el estado español.

Hacia finales de los años 80 los principales fotógrafos profesionales de Barcelona abandonan la *Société Française de Photographie* y se constituyen en el núcleo y punto de referencia de las instituciones que aglutinarán los esfuerzos tanto de los profesionales como del nuevo grupo amateur. En efecto, será Pau Audouard, fotógrafo retratista de gran prestigio en esta época, quien iniciará la creación de la Sociedad Fotográfica Española con una reunión en su propio estudio.

En 1891, fecha de la fundación, encontraremos la siguiente composición de la entidad, que destaca por su variedad:

---

[127] FERNÁNDEZ RIUS, Núria. *Op. cit.* 2011.

> "La Sociedad Fotográfica Española quedà formada per professionals de la indústria fotográfica com el mateix Pau Audouard, Antoni Esplugas o Josep Thomas, burgesos amateurs com Antoni Amatller, Josep Rocamora o Romá Batlló, científics com Jaume Ferran i Clúa i comerciants com Fernando Rus, la família Teixidor o Antoni Busquets. Després de la reunió celebrada el 26 de gener de 1891, quedá constituida una Junta Directiva composada per Matías Muntadas com a president, Antoni Amatller com a vicepresident, Antonio García Escobar com a secretara, Josep Rocamora com a tresorer, Romá Batlló com a contador, Jaume Ferran i Clúa com a bibliotecari, Jaume Subirá com a conservador i, finalment, Pau Audouard i Enrique Alexander com a vocals."[128]

Si comparamos con la situación en los países europeos más avanzados, donde en esta época se escinden de las asociaciones fotográficas los grupos pictorialistas, vemos que en el estado español, incluso las entidades pioneras van a tener que aglutinar a todos los integrantes del mundo de la fotografía, ya sean profesionales, amateurs, científicos, etc.

Durante todo el año 1891 las actividades de la Sociedad Fotográfica Española se multiplican, editándose un boletín para los socios. Sin embargo, el principal acontecimiento será la preparación de la primera exposición fotográfica, que tuvo lugar entre el 18 de junio y el 31 de julio de ese mismo año en la sede de la entidad: la casa Gibert de Plaza Cataluña.

El día 6 de mayo de 1891 La Vanguardia publica las bases, que dan las indicaciones necesarias para la correcta organización del evento y señalan los premios, que consistirán en medallas de oro, plata y cobre, y menciones honoríficas, que se adjudicarán a las obras presentadas en cada una de las categorías.[129]

A finales de año dejan de aparecer noticias sobre la sociedad. Sin embargo, en 1894 encontramos otra entidad similar: el Club Fotográfico Barcelonés, que aparece en el siguiente artículo de *La Vanguardia*:

> "Con el nombre de «Club Fotográfico-Barcelones» se ha formado en esta ciudad una asociación de aficionados á la fotografía, á la cual auguramos próspera vida dado el entusiasmo con que se cultiva, de un tiempo á ésta parte, el arte fotográfico y la unidad de pareceres que reinó en la reunión celebrada para la constitución de la sociedad referida en la cual, además de aprobarse los estatutos de la nueva asociación se nombró la siguiente junta directiva: don Ramón Gavaldá, Presidente; don Gonzalo Vehil, vicepresidente; don Juan Barretcheguren, secretario; don Alfredo Armengol, vice-secretario; don J. O. Armengol, Tesorero; don Enrique Casadesús,

[128] FERNÁNDEZ RIUS, Núria. *Op. cit.* 2011. Pág. 262.

[129] *La Vanguardia*, 6 de mayo de 1891.

> conservador bibliotecario y don José Castells, don Juan Gibert, don Federico Fernández y don Andrés Iglesias, vocales."[130]

También en este periódico se da cuenta del principal acontecimiento relacionado con el Club, la exposición anunciada el 21 de febrero de 1894:

> "La Sociedad Club-Fotográfico Barcelonés, de cuya constitución dimos cuenta en uno de nuestros anteriores números, ha acordado celebrar una Exposición en su domicilio social. Esta exhibición, que se verificará próximamente, sin otro objeto que el de conocerse entre sí sus socios, y que carecerá, por lo tanto, de pretensión alguna, será causa, seguramente, de la concurrencia, en principio tratada, del Club Fotográfico á las próximas exposiciones de Amberes y Milán.
>
> El Club Fotográfico, cuyo desarrollo es notable, atendido el tiempo que ha transcurrido desde su fundación, está actualmente instalando su laboratorio, el cual, según los planos que ha levantado la comisión nombrada al efecto, reunirá todos los adelantos conocidos."[131]

Durante el año 1897 se creó el *Foment Fotogràfic de Catalunya*, entidad de carácter más científico, que agrupaba los especialistas destacados de la época como Innocent Paulí[132], Josep Comas, etc.

A pesar de la aparición de estas entidades, no se llega a la consolidación de ninguna de ellas en una asociación de trayectoria continuada y hacia el cambio de siglo la iniciativa se traslada a Madrid, donde sí se creará la Sociedad Fotográfica de Madrid, actualmente todavía existente.

En Cataluña se pierde la preeminencia, de manera que la actividad fotográfica quedará especialmente centrada en entidades de carácter deportivo, cultural o artístico, enmarcada en secciones de fotografía, que convivirán en la misma organización con otras disciplinas.

En este sentido destaca la importancia del *Cercle Artistic* en la ciudad de Barcelona, donde se celebró un concurso en 1901, seguido por la creación de la sección de fotografía en 1902, encabezada por el retratista Pau Audouard. Poco más tarde aparecieron secciones de este tipo también en el *Centre Excursionista de Catalunya* (1904)[133] y en el *Cercle Artístic de Sant Lluc* (1905).

---

[130] *La Vanguardia*, 13 de enero de 1894.

.

[131] *La Vanguardia*, 21 de febrero de 1894.

[132] Se encuentra más información sobre este científico en TIÓ I SAULEDA, Salvador. *Ferrán y Paulí. La instantaneidad en fotografía*, Barcelona: Cátedra Unesco, 2007.

[133] MURIEL ORTIZ, Susanna; TÉLLEZ RODERO, Núria. *Guies dels arxius del Centre Excursionista de Catalunya*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2011.

Este es el momento en que aparecen nuevas voces que defienden la consideración artística de la fotografía y que podemos marcar el inicio del pictorialismo en España, claramente tardío en relación al resto de Europa. Poco a poco la sociedad empieza a apreciar las cualidades estéticas del medio, abriéndose el abanico de posibilidades que presenta la cámara fotográfica. Junto a los consabidos retratos de estudio en los que se sigue plasmando la imagen de la sociedad catalana, empezaremos a ver obras mucho más creativas, que seguirán las corrientes estéticas iniciadas muchas veces en otros países más al norte de Europa.

Hacia principios de los años 20 la situación de la fotografía amateur catalana sufrirá un importante cambio recobrando el protagonismo perdido en el conjunto del estado español con una nueva generación de fotógrafos pictorialistas, que necesitarán ahora sí una entidad propia de carácter exclusivo y enteramente dedicada a la fotografía artística: la *Agrupació Fotogràfica de Catalunya*, fundada en 1923.

11.3 – La Sociedad Fotográfica de Madrid

El desarrollo de organizaciones fotográficas se produce algo más tarde en Madrid en relación a Cataluña, pero alcanzará una significación mayor a principios de siglo XX, dando lugar a la creación de la primera asociación bien implantada del estado español.

En el cambio de siglo la actividad amateur se encontrará también en los centros excursionistas, que empiezan a aparecer con el objetivo de conocer el medio natural del centro de la península. En sus boletines encontraremos fotografías tomadas por los principales aficionados Juan Miguel Sánchez Vigil nos indica los autores de las fotografías del *Boletín* de la Sociedad Española de Excursiones: Julio Altadill (Pamplona), José González (Soria), Peñuelas (La Coruña), J. Simarro (Játiva), José MacPherson y Eleuterio Manero (Madrid).[134]

Sin embargo, los amateurs no se contentarán con compartir aficiones deportivas en este tipo de entidades y fundarán una asociación propia y exclusivamente fotográfica: La Sociedad Fotográfica de Madrid. Su inicio se remonta a las reuniones que realizaban algunos de ellos, en concreto los generales Bona y Echagüe, José MacPherson, Suarez Espada y los hermanos Antonio y Máximo Cánovas del Castillo, sobrinos del líder conservador, en el comercio de Carlos Salvi en la calle Espoz y Mina de Madrid.

En el primer número de *La Fotografía* nos describen los inicios de la sociedad, en 1899 como sección del Círculo de Bellas Artes bajo la presidencia de Manuel Suárez Espada: Como no contaban con medios la Sociedad se estableció en el Círculo, bajo el nombre de Sección Fotográfica del mismo con los 20 o 25 amigos que habían acordado reunirse, que acabaron siendo 70. Gracias a un pequeño fondo conseguido a través de una modesta cuota mensual, al cabo de unos meses se emancipan en junio de 1900.

En *La Fotografía* aparece la descripción de estos primeros tiempos:

> "Con la modesta cuota mensual que se abonaba para los gastos de la Sección llegó a formarse un fondo también modesto, pero al cabo de unos meses suficiente para ensayar la ansiada emancipación, que, merced al buen animo de todos, pudo tener lugar en Junio de 1900, en cuya fecha, y no pudiendo ya vivir en las estrecheces del salón que cedía el Círculo de Bellas Artes a los socios para sus reuniones, se decidió buscar local a propósito é instalar en él artístico Centro sin las molestias de la tutela, hallándose á poco donde hacerlo, si bien en un principio con las deficiencias consiguientes á la escasez de capital."[135]

El primer domicilio de la entidad se encontraba en la calle Barquillo (local dependiente del Círculo), para pasar posteriormente al palacio de Santoña en la

[134] SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel: "De la Restauración a la Guerra Civil" en *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI,* Madrid,: Espasa Calpe, 2001. Pág. 219.

[135] "La Sociedad Fotográfica de Madrid" en *La Fotografía*, número 1, 1 de octubre de 1901.

calle Huertas, posteriormente al número cinco de la calle Colmenares y finalmente a la calle Príncipe, donde permanecerá durante 85 años, hasta 2001, momento en que se traslada a la calle de los Tres Peces de Lavapiés.

Tras su fundación experimentó un importante auge, con nuevas afiliaciones, llegando en 1901 casi a 200 socios. Estos eran parte de la aristocracia, la alta burguesía o miembros destacados de la administración y el ejército, aunque también encontramos científicos como Santiago Ramón y Cajal, que llegó a ser presidente de honor. La fotografía era una afición cara y las actividades de la sociedad como conferencias, excursiones, etc. eran también un acontecimiento social para la clase adinerada.

UNA EXCURSIÓN DE LA SOCIEDAD FOTOGRÁFICA Á ARANJUEZ
NEGATIVO. — *E. Giráldez.*

Ilustración aparecida en *La Fotografía*, núm. 1, 1 octubre 1901

En 1901 se inicia el boletín de la entidad, *La Fotografía*, que se convertiría rápidamente en referente para los amateurs españoles, puesto que dio cabida no sólo a importantes informaciones técnicas de interés, sino especialmente a los principales debates relacionados con la fotografía artística. En efecto, dirigida por Antonio Cánovas del Castillo hasta 1913, la publicación reflejó la diferencia de opiniones entre los que defendían la intervención manual del autor en la obra y los que criticaban el exceso de técnicas pigmentarias y el desenfoque o *flou* que, a su

parecer, desvirtuaba la naturaleza intrínseca de la fotografía. A pesar de su adhesión incondicional a la corriente "purista", Cánovas supo mantener la amistad con los miembros de distinta opinión, convirtiendo tanto la revista como la sociedad en el centro del movimiento pictorialista español durante las primeras dos décadas del siglo XX. Según S. Carl King:

> "A diferencia de las principales sociedades fotográficas de Londres, Nueva York, París y Viena, que perdieron influencia por la secesión de los pictoriaìistas más radicales dentro de sus filas, la Sociedad Fotográfica de Madrid fue una voz influyente del movimiento pìctorialista en España. (…) La principal fuerza unificadora fue el propio Cánovas, a pesar de su declarada oposición a la estética de la fotografía impresionista: su carácter polemizador y pendenciero no le impidió mantener relaciones amistosas con los principales defensores del estilo que criticaba a menudo con tanto fervor: Gerardo Bustillo, Sebastián Castedo, Carlos Íñìgo, Julio García de la Puente, Antonio Rabadán y Francisco Toda."[136]

Tal y como había sucedido en todas las asociaciones de este tipo, su actividad se centrará sobre todo en los concursos y exposiciones. En el caso de la SFM, el primer concurso se celebra en 1901 con un gran éxito de participación puesto que se presentan más de 1600 obras procedentes de toda España. Los autores vienen atraídos por los premios y por la exposición posterior, que se convierte en un acontecimiento de máxima importancia. Acudirá incluso el rey Alfonso XIII junto con la reina madre y sus hermanas, lo que dio aún más relevancia a la exposición y a la entidad. En 1907 el mismo monarca le concede el título de Real y le permite utilizar el símbolo de la corona en el logotipo.

La sociedad contaba con instalaciones que permitían la práctica de la fotografía y una importante biblioteca, donde llegaban publicaciones extranjeras especializadas. Asimismo, a partir de 1914 se podían recibir cursos de fotografía gratuitos, por lo que se afianza como vía de instrucción y aprendizaje.

Su influencia se extiende por toda España, marcando las pautas de la fotografía artística durante las primeras décadas del siglo XX, especialmente desde las páginas de *La Fotografía*. Es aquí donde quedará formulado el pictorialismo en España, aunque será posteriormente, a partir de los años 20, cuando alcanzará su máximo apogeo.

En este contexto, es evidente que el gran referente estético de la Real Sociedad Fotográfica será la pintura del Museo del Prado. Esto es así principalmente porque las nuevas escuelas pictóricas que se habían extendido en Europa como el impresionismo fueron rechazadas categóricamente en España durante las dos primeras décadas del siglo XX. No encontraremos, por lo tanto, paisajes en el campo de la fotografía como se habían visto en otros países, donde se cultivaba esta temática con un cuidado tratamiento de la luz. El pictorialismo español se caracterizará durante estos años por las normas estéticas academicistas en

[136] KING, S. Carl. *Op. cit*. 2000. Pág. 72.

consonancia con la pintura del museo de Prado y se centrará en el retrato y las escenas de género.

La Sociedad Fotográfica de Madrid congregó durante largos decenios a amateurs tanto de la capital de España como de provincias incluso alejadas, que no disponían de una institución similar. Los constantes viajes de los fotógrafos favorecían su presencia en la sociedad, que los relacionaba con sus congéneres y los tenía siempre informados gracias al boletín. Su actividad, sin embargo, perdió peso en el conjunto de la fotografía española a partir de los años veinte en favor del círculo de pictorialistas catalanes de la *Agrupació Fotogràfica de Catalunya*.

11.4 – Otras asociaciones destacadas

La evolución de la fotografía en Aragón sigue los mismos patrones que en Barcelona y Madrid. Tras la Exposición Aragonesa de 1885, los aficionados aumentan y las nuevas placas secas de gelatino-bromuro y cámaras de mano se extienden como pasatiempo de moda para las clases acomodadas.

En los años ochenta se producirá igualmente la expansión del excursionismo con el descubrimiento del territorio aragonés. La fotografía se convierte también aquí en aliado imprescindible en la descripción del patrimonio natural y cultural de la región. A principios de esta década aparecen los primeros álbumes en los que se recogen fotografías de los principales paisajes y monumentos aragoneses. En 1882 se editan los dos tomos de *Aragón histórico, pintoresco y monumental*, dedicados a Huesca y Zaragoza con imágenes de P. Ross.

A partir de entonces la fotografía se convierte en parte integrante de las principales revistas Los amateurs proveerán las imágenes en algunos casos, ya que encontramos buenos ejemplos de actividad incansable en el descubrimiento del medio natural, especialmente en el caso de Pirineo aragonés. El francés Lucien Briet (1860-1921) recorrió toda la zona, documentando los elementos principales de su patrimonio; también el farmacéutico José Antonio Dosset Monzón, que posteriormente destacaría en el asociacionismo fotográfico, consiguió una importante colección de imágenes de Híjar (Teruel) y su comarca.

En 1895 se crea la Sociedad artístico-fotográfica de Zaragoza, que aparece asociada al comercio del Sr. Sáez. Alfredo Romero Santamaría nos aporta información en “Historia de la fotografía en Aragón”:

> “Una noticia muy interesante aparecía en las páginas del Diario de Avisos de Zaragoza, el 5 de junio de 1895, y decía así: "Anteayer asistimos a la inauguración de la Sociedad artístico-fotográfica de Zaragoza, domiciliada en la calle de la Torrenueva, números 43 y 45. Esta sociedad debe su fundación al Sr. Sáez, hombre activo y emprendedor como pocos. A costa de grandes sacrificios el Sr. Sáez ha montado un verdadero establecimiento. La galería-estudio resulta ser modelo en su clase. Tiene amplitud grandísima y se halla admirablemente distribuida, El material es completo. Los últimos aparatos se ven allí. La Sociedad artístico-fotográfica está abierta a todo el mundo. Mediante una módica suscripción mensual se puede ingresar en ella. Los aficionados adquieren de este modo muy baratos y cómodamente, medios de aprender arte tan útil.”[137]

A partir del cambio de siglo se dejará sentir el interés por considerar la fotografía no sólo un fiel reflejo de la realidad, sino también un medio de expresión artística. Los amateurs continuarán en su labor de descubrimiento del medio natural, pero

[137] ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo: “Historia de la fotografía en Aragón” en *Historia de la fotografía española 1839-1986: actas del I Congreso de Historia de la fotografía española, Sevilla mayo 1986,* Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986. Pág. 76.

aparecerán fuertes lazos con los círculos artísticos. En un momento de exaltación del regionalismo, en el que se promocionan la historia, el arte y la cultura propias de Aragón, el Ateneo zaragozano creará en 1900 una sección fotográfica con el objetivo de recopilar las imágenes de la vida y costumbres regionales.

Sin embargo, un grupo de aficionados decide constituir en 1904 la Sociedad fotográfica aragonesa, como entidad autónoma e independiente de otras instituciones culturales. Su principal objetivo, la promoción de la fotografía, se materializaba en los pases de diapositivas, conferencias y concursos. A partir de 1907 se organizan exposiciones temporales, aunque de forma poco sistemática.

La actividad de la sociedad continuará durante las dos primeras décadas del siglo XX, constituyéndose en el punto de encuentro del amateurismo aragonés, hasta el año 1922 en que se fundará la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, entidad de larga trayectoria que continúa activa en la actualidad.

La capital aragonesa se sumaba así a las localidades de temprano desarrollo del asociacionismo fotográfico, como habían sido Barcelona y Madrid. Sin embargo, la situación en el conjunto de España en el cambio de siglo es claramente desigual. Junto a estas tres ciudades ya referenciadas encontramos solo algunos puntos más de desarrollo como Gijón, Álava o Valencia. La industrialización es en todos estos lugares ya un hecho a principios del siglo XX y aparecerán burguesías consolidadas con intereses artísticos y potencial económico suficiente para constituir un círculo importante de amateurs. El resto del territorio contará especialmente con retratistas y fotógrafos ambulantes, aunque menos representantes de aficionados de este tipo. Su actividad tendía a dejar estas regiones para situarse la mayor parte del tiempo en capitales más importantes, donde solían pertenecer, aquí sí, a alguna asociación importante.

En el caso de Gijón, en 1906 se funda el Foto-Club Asturiano[138] como sociedad de promoción de la fotografía con actividades como la organización de excursiones, concursos y exposiciones, situado en el número 25 de la calle Corrida. Sin embargo, la entidad tuvo corta duración puesto que cesa su actividad en 1907. Será finalmente dentro del Ateneo Obrero de Gijón donde se constituirá una sección de fotografía, con gran éxito. Fundado en 1881, el Ateneo se convirtió en el centro de la vida cultural gijonense hasta la Guerra Civil, participando en la institución todas las clases sociales. La fotografía estará cada vez más presente en la entidad, durante sus inicios con la ilustración de conferencias, hasta que en 1923 se creará el Grupo de Excursionismo y Fotografía del Ateneo Obrero de Gijón, que reunirá a los aficionados de la ciudad.

Otras regiones contarán también con asociaciones fotográficas, siempre entre las más industrializadas del estado español, como por ejemplo el País Vasco. En Vitoria Pedro Gonzalo Bustos (1870-1947) y Enrique Guinea Maquibar (1875-1944) fundarán en 1902 la Sociedad Fotográfica Alavesa.

---

[138] Ver CRABIFFOSSE CUESTA, Francisco. *Historia de la fotografía en Gijón (1839-1936)*. Gijón: TSK / Museo casa natal de Jovellanos, 2000.

También en Valencia el asociacionismo se inició en un establecimiento dedicado a la venta de material fotográfico. La llamada "Casa Manero" estaba regentada por Enrique Vizcaíno García y a la hora del cierre albergaba una tertulia fotográfica frecuentada tanto por profesionales como por amateurs. Así surgió la necesidad de crear una entidad propia, de manera que en 1928 aparecerá el Foto-Club Valencia, que aglutinará la actividad de los fotógrafos pictorialistas en la ciudad.

La región de Murcia cuenta también con una primera asociación fotográfica surgida del Círculo de Bellas Artes de la capital, según nos indica María Manzanera:

> "En 1904 se publica en El Liberal una convocatoria de reunión en la sede del círculo para la creación de una sociedad fotográfica. Gran cantidad de amateurs se sumaron a la iniciativa y se constituyó una comisión para la redacción de los estatutos donde se encontraban José Selgas, Hernández Ros, Amaré, Sánchez Picazo, Bernal y Bisedo. Así nació la Sociedad Fotográfica Murciana".[139]

Estas serían las localidades destacadas en el asociacionismo fotográfico español durante los primeros decenios del siglo XX. Todas ellas participarán activamente en el movimiento pictorialista, que se expandirá por todo el país hasta mitad de siglo. Tras la Guerra Civil y los primeros años de la posguerra se añadirán nuevas entidades a las ya existentes, cubriendo ahora ya sí prácticamente todo el territorio español.

[139] MANZANERA, María, *La Imagen transparente: comienzos de la fotografía en la ciudad de Murcia, 1840-1929,* Murcia: Fundación Cajamurcia, 2002. Pág. 208.

12- Conclusiones

Iniciada su andadura a mediados del siglo XIX, la fotografía necesitó el impulso de varias generaciones para conseguir una mayor relevancia cultural en el mundo. Lo que inicialmente parecía una curiosidad científica, un experimento que daba como resultado la plasmación de la imagen en un soporte rígido, fue aumentando sus posibilidades y abriendo nuevos caminos.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se perfeccionó la técnica fotográfica, cada vez más sencilla, desarrollándose las aplicaciones en el campo científico. Sin embargo, la gran revolución en la mentalidad de la época fue la nueva consideración de la fotografía como arte. En todo este proceso fue necesario aunar esfuerzos para facilitar el avance, que se enfrentaba a los prejuicios sociales y las tradiciones artísticas imperantes en la época.

Las sociedades fotográficas brindaron la oportunidad de encontrar un punto de encuentro para los fotógrafos más destacados, proporcionando los medios que facilitarían esta expansión cultural. Era aquí donde se visualizaba la obra de los socios para recoger los comentarios de los más experimentados, donde se debatía sobre cuestiones técnicas y estéticas, donde se podían escuchar conferencias y leer los artículos de los principales fotógrafos en los boletines, donde se podía practicar sin necesidad de montar un laboratorio en casa; en resumen, donde se aprendía, de manera que el nuevo practicante encontraba la manera de mejorar poco a poco con la ayuda de todo el colectivo. En un momento en el que no existe una enseñanza oficial de la fotografía, se constituyen en la única escuela posible, favoreciendo el aprendizaje de centenares de nuevos aficionados.

La fotografía amateur se convierte en una pasión, despertando la ilusión de miles de personas, que intentarán constantemente nuevos procedimientos e ir más allá en la consecución de imágenes que pudieran impactar por sus valores técnicos o artísticos. En este contexto la emulación juega un papel importante, puesto que los amateurs buscarán aumentar su prestigio en concursos y exposiciones donde no es fácil conseguir un lugar, en competición con todo el grupo.

Esta situación permitió el avance de la fotografía en todos los ámbitos posibles, desde el puramente técnico con el perfeccionamiento de los procedimientos en uso, hasta el desarrollo de nuevas propuestas artísticas. En este sentido, el pictorialismo, primer movimiento global en el campo de la fotografía, fue posible gracias a la completa red de asociaciones que cubrió los países más avanzados del mundo occidental. De Moscú a Viena, Paris o Londres en Europa para seguir en Nueva York o San Francisco, llegando hasta Tokio, las sociedades conformaron la base imprescindible en la cual se desarrolló este movimiento. Para dejar claros sus objetivos dentro del mundo del arte, fue necesario en muchos casos fundar nuevas entidades que dejaran atrás la visión más científica y comercial de la fotografía.

A finales del siglo XIX Europa es todavía un área crucial en el desarrollo fotográfico, donde destacan las principales ciudades de los países más industrializados. Viena, capital del Imperio Austro-Húngaro, se convierte en el centro de innovación en el asociacionismo con la fundación de una nueva entidad dedicada exclusivamente a

la fotografía artística. A partir de este momento los amateurs austríacos ya no compartirán el espacio de la antigua Sociedad Fotográfica de Viena con fotógrafos profesionales o científicos, sino que podrán disfrutar de sus propias instalaciones y organizar actividades según sus propias premisas. El Salón Fotográfico de 1891 se convierte también en una novedad por la calidad de las imágenes presentadas tras una rigurosa selección.

Otros importantes países seguirán la estela de los amateurs vieneses, de manera que se producirá la fundación de nuevas asociaciones de tendencia pictorialista en Londres, París o Hamburgo en una ola que llegará al otro lado del Atlántico para cristalizar en la ciudad de Nueva York. Centro de la vitalidad industrial de Estados Unidos, será aquí donde aparecerán las propuestas más innovadoras a principios del siglo XX.

Los principales fotógrafos pictorialistas solían colaborar normalmente en la asociación de su propio país, aunque pertenecían también a las de países vecinos. Su voz era especialmente respetada en los encuentros y aparecía con frecuencia en los boletines, tanto en su propio idioma como en traducciones. Las imágenes se podían contemplar en las exposiciones e ilustraban los boletines, dándose a conocer a nivel internacional.

Pertenecer a una u otra asociación era pues un signo de identidad importante que determinaba la adscripción del autor a una u otra tendencia. En este sentido, no era lo mismo exponer la obra en el salón de la *Royal Photographic Society* que en el de la sociedad secesionista *Linked Ring Brotherhood*. El fotógrafo debía pues decidir dónde deberían ser vistas sus imágenes y sobre todo en compañía de quien,

Es este componente social el que dará la fuerza para avanzar, pero también supondrá en muchos casos una dificultad a la larga en la vida de la asociación. Tras unos inicios siempre entusiastas y prometedores, se llega a un período de madurez; sin embargo, como en todos los grupos humanos, se tenderá a una rigidez que podrá llegar a hacer desaparecer la capacidad de innovación del colectivo. El control de los concursos y exposiciones quedará en pocas manos, por lo que algunos miembros más antiguos podrán constituirse en un freno para las propuestas renovadoras de los nuevos asociados.

Las asociaciones creadas en el movimiento pictorialista no pudieron sobrevivir en muchos casos al fin de esta corriente a principios del siglo XX, ya que no consiguieron adaptarse a los nuevos tiempos ni superar las disensiones internas.

Sin embargo, hacia la primera década del siglo muchos de sus objetivos habían sido ya cumplidos. Se habían constituido en uno de los principales medios de expresión del colectivo fotográfico amateur, altavoz de sus postulados en la sociedad. En este sentido, se beneficiaban de los contactos en las altas esferas de sus miembros más destacados. Encontramos nobles, industriales y personalidades de diferentes campos que harán valer sus conexiones políticas. Pero, sobre todo, se observa el beneplácito de las casas reales de diferentes países europeos, que estarán siempre dispuestas a apoyar las principales manifestaciones de las sociedades fotográficas. En Austria, Bélgica o España diferentes miembros de la

realeza disfrutan de las exposiciones o participan en la vida asociativa, lo que reportará una fama y un prestigio social muy importante en esa época.

Esta situación hace que en muchos casos se confíe a una asociación la organización o el control de los eventos a realizar en el campo de la fotografía. La política entrará aquí en juego para promocionar la capacidad industrial de un país o dar cuenta de su potencialidad artística en exposiciones universales y muestras de todo tipo.

La sociedad no fue indiferente en absoluto a todos estos esfuerzos. Las principales exposiciones internacionales estarán especialmente concurridas, constituyéndose en grandes acontecimientos de la vida ciudadana. Junto a los tradicionales salones de pintura, la temporada artística se completará con los de fotografía donde se dará cita la sociedad distinguida. No son solo las revistas especializadas las que darán cuenta de las características de las obras y la organización de estos eventos, también los medios de comunicación generalistas informarán ampliamente de ellos. La fotografía aumenta su presencia en la sociedad con un nuevo prestigio, apareciendo también en el mercado del arte con una importante revalorización. Todo este movimiento culminará ya bien entrado el siglo XX con la llegada de las obras a los principales museos de arte, en Europa y Estados Unidos.

Hubo una época, pues, en la que aquellos que querían avanzar y experimentar en el mundo de la fotografía formaban parte de estas sociedades en sus respectivos países y en las de mayor prestigio a nivel mundial, constituidas en el núcleo fundamental de la vida fotográfica. Gran laboratorio de ideas, conformarán un importante punto de apoyo en la evolución de la fotografía, que las acabará abandonando para defender propuestas más vanguardistas y renovadoras. Sin embargo, no hubiera sido posible el gran desarrollo posterior sin este primer impulso que dignificó un medio todavía joven y en ese momento aun escasamente conocido y valorado.

13- Bibliografía

Agrupació Fotogràfica de Catalunya. *60 anys de fotografia: Barcelona 1923-1983*. Barcelona: Agrupació Fotogràfica de Catalunya, 1984.

ALEIXANDRE PORCAR, José. "Historia de la fotografía de Valencia" en *Historia de la fotografía española 1839 - 1986. Actas del I congreso de historia de la fotografía española. Sevilla, mayo 1986.* Sevilla: Sociedad de Historia de la fotografía española, 1986.

ALIA MIRANDA, Francisco. Grupo de Asociacionismo y Sociabilidad; Universidad de Castilla-La Mancha. *España en sociedad, las asociaciones a finales del siglo XIX*. 22 Vol. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

ALONSO LAZA, Manuela. "La fotografía artística en la prensa Ilustrada (España 1886 - 1905).", Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2006.

---. *Julio García de la Puente (1868-1957)*. Santander: Cantabria Tradicional, 2005.

ANDRIES, Pool. *La Couleur du temps : Photographies de Léonard Misonne*, Paris: Centre National de la Photographie, 1991.

ARÓSTEGUI DE SANTIAGO, Maria Pilar. "Historia de la fotografía en Álava." en *Historia de la fotografía española 1839 - 1986. Actas del I congreso de historia de la fotografía española. Sevilla, mayo 1986.* Sevilla: Sociedad de Historia de la fotografía española, 1986.

AUBENAS, Sylvie (Coord.). *Gustave Le Gray*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2002.

AUER, Anna (Coord). *Photography and research in Austria - Vienna, the door to the European East: the proceedings of the Vienna symposium, Austrian National Library, Vienna, 20 - 22 June 2001*. Viena: Dietmar Klinger, 2002.

BAJAC, Quentin. *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. Barcelona: Blume, 2011.

BARNADAS i RODRÍGUEZ, Ramon; ROMA i CASANOVAS, Francesc. *Seduït per valls i cims (Volum I). Fotografies de Juli Soler i Santaló (1865-1914)*, Zaragoza: Prames, Barcelona: Centre Excursionista de Catalunya, 2011.

BARNADAS i RODRÍGUEZ, Ramon; ACÍN, José Luís. *Seduït per valls i cims (Volum II). Fotografies de Juli Soler i Santaló (1865-1914)*, Zaragoza: Prames, Barcelona: Centre Excursionista de Catalunya, 2012.

BROQUETAS, Magdalena (Coord). *Fotografía en Uruguay: historia y usos sociales, 1840-1930*. Montevideo: Centro de Fotografía, 2011.

BUNNELL, Peter C. Ed. *A photographic vision. Pictorial photography,1889-1923*. Salt Lake City: Peregrine Smith, 1980.

Caixa de Balears; Société française de photographie: *El Pictorialisme francès, 1896-1930 :[col·leccions de la Societé Française de Photographie]*. Palma de Mallorca: "Sa Nostra", Caixa de Balears, 1991.

CALVET y PATXOT, Rafael. "La fotografía en la Exposición Universal de Barcelona." *Conferencias públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona.* Barcelona: Ateneu Barcelonès, 1889.

CIVANTOS, Antoni. "Agrupación Fotográfica de Cataluña." *Arte Fotográfico* 2012, nº3.

CRABIFFOSSE CUESTA, Francisco. *Historia de la fotografía en Gijón (1839-1936)*. Gijón: TSK / Museo casa natal de Jovellanos, 2000.

DEBANTERLÉ, René; MÉLON, Marc-Emmanuel; POLAIN, Dominique. *Autour de Léonard Misonne*. Charleroi: Musée de la Photographie, 1990.

DENOYELLE, Françoise. "Une étape du déclin. La SFP pendant la Seconde Guerre mondiale." *Etudes photographiques*.4 (1998).

DOCTOR RONCERO, Rafael. "Apuntes del pictorialismo español." *50 años de fotografía española en la colección de la Real Sociedad Fotográfica (1900-1950).* Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1996.

DOTY, Robert. *Photo-secession: Stieglitz and the Fine-art Movement in Photography*. New York: Dover, 1978.

DUBY, Georges; ARIÈS, Philip. *Historia de la vida privada*, Madrid: Taurus, 5 vols, 1987-1989.

EDER, Josef Maria. *History of Photography*. Transl. Epstean, Edward. New York: Columbia University Press, 1945. Traducción de *Geschichte der Photographie*, Halle a S: Knapp, 1890.

EHRENKRANZ, Anne. "A singular elegance." en *A Singular elegance: the photographs of Baron Adoph de Meyer.* San Francisco: Chronicle Books, 1994.

FABER, Monika (Coord). *Heinrich Kuehn and his American circle: Alfred Stieglitz and Edward Steichen*. Munich: Prestel, 2012.

FABER, Monika, et al. *Portraits of an age: photography in Germany and Austria 1900-1938*. Ostfildern: Ruit / Hatje, 2005.

FABER, Monika; SCHRÖDER, Klaus Albrecht. *The Eye and the camera: the Albertina collection of photographs*. Paris: Seuil, 2003.

FABER, Monika; MAHLER, Astrid (eds.). *Heinrich Kühn: The Perfect Photograph*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010.

FERNÁNDEZ RIUS, Núria. *Pau Audouard, fotògraf retratista de Barcelona. De la reputació a l'oblit (1856-1918)*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011.

FONTANELLA, Lee. *La Historia de la fotografía en España: desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid: El Viso, DL 1981.

FREIXA i SERRA, Mireia; MUÑOZ CORBALÁN, Juan Miguel. *Les Fonts de la història de l'art d'època moderna i contemporània*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2005.

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. “Expansión y profesionalización”. En SOUGEZ, Marie Loup (Coord). *Historia general de la fotografia*. Madrid: Cátedra, 2007.

---. “Arte y fotografía (I). El siglo XIX”. En SOUGEZ, Marie Loup (Coord). En *Historia general de la fotografia*. Madrid: Cátedra, 2007.

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos; FERNÁNDEZ RIUS, Núria*. Xocolata, ciutat i pantorrillas: fotografies de Carles Fargas i Bonell, 1912-1938*, Zaragoza: Prames; Barcelona: Centre Excursionista de Catalunya, 2011.

---. “Posa’t tranquil i fes-te retratar: la fotografia entre diversió i obligació”. En SALA, Teresa-M. (Coord.). *Pensar i interpretar l’oci. Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012.

GUNTHERT, André; POIVERT, Michel. *El Arte de la fotografía: De los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lunwerg, 2009.

GUNTHERT, André. "L'institution du photographique. Le roman de la Société héliographique." *Etudes photographiques* 12 (2002).

---. "Introduction a la photographie instantanée." en *La révolution de la photographie instantanée, 1880-1900.* Paris: Bibliotèque national de France / Société française de photographie, 1996.

---. *L'utopie photographique. Regard sur les collections de la Société Française de Photographie*. Liège: Le Point du Jour, 2004.

HAMMOND, Anne. *Fotografía pictorialista europea en torno a 1900*. Barcelona: Fundació "la Caixa", 1998.

HARKER, Margaret F. *The Linked Ring. The Secession Movement in Photography in Britain. 1892-1910*. London: Royal Photographic Society / Heinemann, 1979.

---. *La Photographie d'art vers 1900*. Bruselas: Crédit Communal, 1983.

HEILBRUN, Françoise. *Alfred Stieglitz: 1864-1946*. Paris: 5 Continents - Musée d'Orsay, 2004.

---. *Camera Work*. Paris: Centre National de la Photographie, 1985.

HERMANGE, Emmanuel. "La Lumière" et l'invention de la critique photographique (1851-1860)" *Etudes photographiques*, 1 (1996).

HONNEF, Klaus; SACHSSE, Rolf; THOMAS, Karin et al. *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970*. Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle des Bundesrepublik Deutschland, 1997.

HÜBSCHER, Marion. "The Vienna Camera Club. Catalyst and Crucible." En PRODGER, Phillip (Ed.) *Impressionist Camera, Pictorial Photography in Europe, 1888-1918.* London: Merrell Publishers Ltd., 2006. Traducción de *La Photographie Pictorialiste en Europe 1888-1818*, Rennes: Musée Des Beaux- Arts / Le Point Du Jour, 2005.

HUGUET CHANZÁ, José et at. *Historia de la fotografía valenciana*. València: Levante-El Mercantil Valenciano, 1990.

KRUSE, Margaret. "Theodor und Oscar Hofmeister. Von der Ideenskizze zum Gummidruck". En *Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl*. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1989.

JÄGER, Jens. "Amateurphotographen-Vereine und kunsphotographische Bewegung in Hamburg 1890-1910." En *Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl*. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1989.

---. *Gesellschaft und Photographie : Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England 1839 - 1860*. Opladen: Leske / Budrich, 1996.

JOSCHKE, Christian. "Amateurism and Cultural Change. Photography in Germany and Austria (1880-1900)." En PRODGER, Phillip (Ed.) *Impressionist Camera, Pictorial Photography in Europe, 1888-1918.* London: Merrell Publishers Ltd., 2006. Traducción de *La Photographie Pictorialiste en Europe 1888-1818*, Rennes: Musée Des Beaux- Arts / Le Point Du Jour, 2005.

---. "La photographie, la ville et ses notables." *Études photographiques*,17 (2005).

KASCHUBA, Wolfgang. "German Bürgerlichkeit after 1800: Culture as Symbolic Practice." En KOCKA, Jürgen; MITCHELL, Allan (Eds.): *Burgeois Society in Nineteenth-Century Europe.* Oxford: Berg Publishers, 1993.

KAUFHOLD, Enno. "Photographie und Malerei im Übergang. Bildkultur in Hamburg vor der Jahrhundertwende." *Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl.* Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1989.

KING, S. Carl. "El impresionismo fotográfico en España. Una historia de la estética y la técnica de la fotografía pictorialista." *Archivos de la fotografía* IV.1 (2000).

KOCKA, Júrgen. "Burguesía y sociedad burguesa en el siglo XIX. Modelos europeos y peculiaridades alemanas." en FRADERA, Josep Maria; MILLÁN Jesús (Eds.): *Las burguesías europeas del siglo XIX. Sociedad civil, política y cultura.*Madrid - Valencia: Biblioteca Nueva - Universidad de Valencia, 2000.

KOENIG, Thilo. "Les revues pictorialistes en Allemagne et en Autriche (1890-1910)." en *Le Salon de Photographie: Les écoles pictorialistes en Europe et aux États-Unis vers 1900.* Paris: Musée Rodin, 1993.

KOHTARÔ, Iizawa. "Clubs et individualités - D'un siècle à l'autre." en *La Photographie Japonaise de l'entre deux guerres: du Pictorialisme au Modernisme.* Paris: Mission du Patrimoine Photographique, 1990.

KOCKA, Jürgen; MITCHELL, Allan (Eds.): *Burgeois Society in Nineteenth-Century Europe.* Oxford: Berg Publishers, 1993.

KÜHN, Christine. *Kunstfotografie um 1900: die Sammlung Fritz Matthies- Masuren 1873 - 1938*. Berlin: Smpk, 2003.

Kunstphotographie um 1900. Die Sammlung Ernst Juhl. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1989.

La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI. XLVII Vol. Madrid: Espasa Calpe, 2001. Summa Artis. Historia General del Arte.

LATORRE IZQUIERDO, Jorge. *Santa Maria del Villar, fotógrafo turista*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1998.

LAWSON,Julie; McKENZIE,Ray: MORRISON-LOW, A.D. *Photography 1900, the Edinburgh Symposium : the proceedings of the Conference of the European Society for the History of Photography in association with the Scottish Society for the History of Photography, Edinburgh, 24 - 26 September 1992*. Edinburgh: National Museums os Scotland, 1992.

LECHNER, Astrid. "Aus Liebe zur Sache und zum Vergnügen. Österreichische Amateurfotografenvereine 1887 bis 1914." *Fotogeschichte,* 81 (2001).

LEIJERZAPF, Ingeborg Th. "Pictorialism in The Netherlands." En PRODGER, Phillip (Ed.) *Impressionist Camera, Pictorial Photography in Europe, 1888-1918.* London: Merrell Publishers Ltd., 2006. Traducción de *La Photographie Pictorialiste en Europe 1888-1818*, Rennes: Musée Des Beaux- Arts / Le Point Du Jour, 2005.

LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André. *Histoire de la photographie*. Éd réactualisée. Paris: Bordas, 1993.

LIDDY, Brian. "The Origins and Development of Pictorial Photography in Britain." En PRODGER, Phillip (Ed.) *Impressionist Camera, Pictorial Photography in Europe, 1888-1918.* London: Merrell Publishers Ltd., 2006. Traducción de *La Photographie Pictorialiste en Europe 1888-1818*, Rennes: Musée Des Beaux- Arts / Le Point Du Jour, 2005.

LOMBA SERRANO, Concepción. "El asociacionismo artístico en Aragón entre 1900 y 1936." *Artigrama* 14 (1999).

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg, 2005.

LUCET, Pauline. "The Role of Exhibitions in Italian Pictorialism." En PRODGER, Phillip (Ed.) *Impressionist Camera, Pictorial Photography in Europe, 1888-1918.* London: Merrell Publishers Ltd., 2006. Traducción de *La Photographie Pictorialiste en Europe 1888-1818*, Rennes: Musée Des Beaux- Arts / Le Point Du Jour, 2005.

MAHLER, Astrid. "Die Photographische Gesellschaft und die Sezession der Amateure" en PONSTINGL, Michael, Ed. *Die Explosion der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien, 1861–1945*. Viena: Christian Brandstätter Verlag / Albertina, 2011.

MANZANERA, Maria. *La Imagen transparente: comienzos de la fotografía en la ciudad de Murcia, 1840-1929*. Murcia: Fundación Cajamurcia, 2002.

MARTIN LÓPEZ, Ana María. "Real Sociedad Fotográfica." *Arte Fotográfico.es* 2012, nº1.

MAYOS, Gonçal; SALA, Teresa-M. “Reflexió macrofilosòfica sobre la societat de l’oci, del consum, de l’espectacle i del coneixement” en SALA, Teresa-M. (Coord.). *Pensar i interpretar l’oci. Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012.

MIRAGLIA, Marina. *Culture fotografiche e società a Torino: 1839-1911*. Torino: Umberto Allemandi, 1990.

MURIEL ORTIZ, Susanna; TÉLLEZ RODERO, Núria. *Guies dels arxius del Centre Excursionista de Catalunya*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2011.

NARANJO, J. et al. *Introducció a la història de la fotografia a Catalunya*. Barcelona: Lunwerg, 2000.

NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography from 1839 to the present*. New York: The Museum of Modern Art, 1982.

NEWHALL, Nancy. *From Adams to Stieglitz. Pioneers of Modern Photography*. New York: Aperture Foundation Inc., 1989.

PANDO DESPIERTO, Juan. "Historia de la fotografía en Madrid." *Historia de la fotografía española 1839 - 1986. Actas del I congreso de historia de la fotografía española. Sevilla, mayo 1986.* Sevilla: Sociedad de Historia de la fotografía española, 1986.

PETERSON, Christian A. *Alfred Stieglitz's Camera Notes*. Minneapolis: The Minneapolis Institute of Arts, 1993.

POIVERT, Michel. *Robert Demachy*. Paris: Nathan / Centre National de la Photographie, 1997.

---. "Le sacrifice du présent. Pictorialisme et modernité." *Etudes photographiques*. 8 (2000).

---. "Dear Mr. Stieglitz..." *Etudes photographiques*. 21 (2007).

---. "Une photographie dégénérée?" *Etudes photographiques*. 23 (2009).

PONSTINGL, Michael, Ed. *Die Explosion der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien, 1861–1945*. Viena: Christian Brandstätter Verlag / Albertina, 2011.

PRODGER, Phillip. "A Transatlantic Art. European Pictorialism in the United States." En PRODGER, Phillip (Ed.) *Impressionist Camera, Pictorial Photography in Europe, 1888-1918.* London: Merrell Publishers Ltd., 2006. Traducción de *La Photographie Pictorialiste en Europe 1888-1818*, Rennes: Musée Des Beaux- Arts / Le Point Du Jour, 2005.

PRODGER, Phillip (Ed.) *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*. Londres: Merrell Publishers, 2006.

ROBERTS, Pam. "Alfred Stieglitz, la Galería 291 y Camera Work." en *Alfred Stieglitz. Camera Work. The Complete Photographs 1903-1917.* Köln: Taschen, 2013.

---. "Les collections de la Royal Photographic Society." en *Souveraine Angleterre. L'age d'or de la photographie britannique à travers les collections de la Royal Photographic Society 1839-1917.* Paris: Mission du patrimoine photographique, 1996.

ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo; TARTÓN VINUESA, Carmelo. *Historia de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza fundada en 1922*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1997.

ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo. "Historia de la fotografía en Aragón." en *Historia de la fotografía española 1839-1986: actas del I Congreso de Historia de la fotografía española, Sevilla mayo 1986.* Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986.

---. "Panorama de la fotografía en Zaragoza durante la primera mitad del siglo XX." en *Miguel y Gabriel Faci: fotógrafos fundadores de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza (catálogo de la exposición celebrada en Zaragoza del 30 de julio al 23 de agosto de 1998).* Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1998.

---. "Los salones internacionales de fotografía de Zaragoza y su contribución al desarrollo de una afición artística." en *Celebración de la mirada:75 aniversario de la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza.* Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, Área de Servicios Públicos, Servicio de Cultura, 1998.

ROUBERT, Paul-Louis. "1859, exposer la photographie." *Etudes photographiques*.8 (2000).

---. "Les fonds de la distinction. Le financement des sociétés photographiques du XIXe siècle." *Etudes photographiques*.24 (2009).

RYZHAKOVA, Lubov. "Russian Pictorialists and Europe." En PRODGER, Phillip (Ed.) *Impressionist Camera, Pictorial Photography in Europe, 1888-1918.* London: Merrell Publishers Ltd., 2006. Traducción de *La Photographie Pictorialiste en Europe 1888-1818*, Rennes: Musée Des Beaux- Arts / Le Point Du Jour, 2005.

SACHSSE, Rolf. "Der moderne Fotograf hat Angst vor sich selbst. Anmerkungen zur Geschichte amateurfotografischer Makro-Organisation in Deutschland." *Fotogeschichte*.3 (1983).

SALA, Teresa-M. (Coord.). *Pensar i interpretar l'oci. Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012.

---. *Barcelona 1900*, Barcelona: Lunwerg, 2007.

SÁNCHEZ MILLÁN, Julio. "Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza." *Arte Fotográfico.es* 2012, nº2.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. "De la Restauración a la Guerra Civil." En *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI.* XLVII Vol. Madrid: Espasa Calpe, 2001. Summa Artis. Historia General del Arte.

SHEPPERLEY, William. *A History of Photography*. London: Arthur Press Limited, 1929.

SOUGEZ, Marie Loup (Coord). *Historia general de la fotografia*. Madrid: Cátedra, 2007.

SOUGEZ, Marie Loup, et al. *Fotografía victoriana: Obras maestras de la Royal Photographic Society*. Madrid: Fundación NatWest, 1993.

SOUGEZ, Marie Loup; PEREZ GALLARDO, Helena. *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 2003.

---. "Evolución técnica" en SOUGEZ, Marie Loup (Coord). *Historia general de la fotografia*. Madrid: Cátedra, 2007.

STARL, Timm. "Einzig in seiner Art in Österreich, ja in Europa. Amateurvereine und kunstfotografische Bewegung, 1887-1892" en *Fotogeschichte*, 59 (1996).

TAFT, Robert. *Photography and the American Scene. A Social History, 1839-1889*. New York: The MacMillan Company, 1938.

TAYLOR, John. "Pictorial Photography in Britain 1900-1920." En *Pictorial Photography in Britain 1900-1920.* London: Arts Council of Great Britain, 1978.

TIÓ I SAULEDA, Salvador. *Ferrán y Paulí. La instantaneidad en fotografía*, Barcelona: Cátedra Unesco, 2007.

TRIQUET, Sophie. "Spanish Amateur Photographers and Pictorialism." En PRODGER, Phillip (Ed.) *Impressionist Camera, Pictorial Photography in Europe, 1888-1918.* London: Merrell Publishers Ltd., 2006. Traducción de *La Photographie Pictorialiste en Europe 1888-1818*, Rennes: Musée Des Beaux- Arts / Le Point Du Jour, 2005.

VAN LIEFFERINGE, Amélie. "Between Art, Science and Education. The Tradition of Slide Shows at the Belgian Association of Photography (1883-1933)." *PhotoResearcher*. 19 (2013).

VAUSORT, Marc. "Léonard Missonne and Belgian Pictorialism." En PRODGER, Phillip (Ed.) *Impressionist Camera, Pictorial Photography in Europe, 1888-1918.* London: Merrell Publishers Ltd., 2006. Traducción de *La Photographie Pictorialiste en Europe 1888-1818*, Rennes: Musée Des Beaux- Arts / Le Point Du Jour, 2005.

VILAIN, Jacques, et al. *Le Salon de Photographie: Les écoles pictorialistes en Europe et aux États-Unis vers 1900*. Paris: Musée Rodin, 1993.

WEAVER, Mike. *The photographic art: pictorial traditions in Britain and America*. Edinburgh: Scottish Arts Council, 1986.

WILSON, Michael; REED, Denis. *Pictorialism in California :Photographs 1900-1940*. Malibu, California: The J. Paul Getty Museum, 1994.

ZELICH, Cristina; PERACAULA, Lourdes. *La Fotografia pictorialista a Espanya: 1900-1936*: Fundació "la Caixa", 1998.