

TÍTULO: La fotografía desorientada

SUBTÍTULO: Apuntes para la supervivencia de un medio

Mónica Lozano Mata, Cienojos/Escuela de Arte de Murcia

monica@cienojos.org

Resumen

La fotografía española contemporánea vive un momento excepcional de efervescencia y ha conseguido atraer la atención internacional sobre ella. Un elenco brillante de autores, que desarrollan su trabajo entre la posfotografía y el documentalismo lírico, se han ganado el reconocimiento de los mejores. Sin embargo, aún queda mucho camino por recorrer porque las carencias estructurales del medio lo sitúan en una posición de debilidad que sólo podrá superarse si se abordan con urgencia transformaciones esenciales en el área de la formación fotográfica, la legitimación del sector y su relación con el público.

Abstract

Spanish contemporary photography live an exceptional moment of excitement and has attracted international attention to her. A brilliant cast of authors who work between postphotography and lyrical documentary have earned the recognition of the best. However, there is still a long way to go because the structural weaknesses of the medium place it in a position of weakness that can only be overcome if approached urgently essential transformations in the field of photographic training, the industry recognition and its relationship with the public.

Palabras clave

Fotografía, posfotografía, educación, crítica, público.

Bio

Mónica Lozano Mata (1971, Las Palmas de Gran Canaria) es licenciada en Ciencias de la Imagen Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid y se dedica a la enseñanza de la fotografía, la edición gráfica y la gestión cultural. En 1995 ingresó como profesora de fotografía en la Escuela de Arte de Murcia y en 2003 en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Murcia, donde impartió clase durante nueve años. En 2007 creó Cienojos, un blog de actualidad fotográfica que se convirtió en colectivo en 2010 y más tarde en asociación cultural, desde la cual ha desarrollado diferentes proyectos y eventos: conferencias, jornadas, tertulias, concursos, talleres, visionados de portfolios... orientados a la promoción de la fotografía contemporánea. En enero de 2016 presentó su tesis doctoral sobre la obra teórica de Joan Fontcuberta.

TEXTO

La historia de la fotografía es, esencialmente, la crónica de una conquista de audiencias y usuarios. Bajo un lema inventado que tal vez pudo ser *más fácil, más rápido, más potente*, las tecnologías fotográficas no han cesado de mejorarse a sí mismas, en una búsqueda incesante de lo asequible que resultara atractivo y, por qué no, además divertido. Del daguerrotipo al *smartphone* con cámara integrada de 20 megapíxeles -y un elenco infinito de aplicaciones para revelar las imágenes sin necesidad de mojarse las manos-, apenas han transcurrido ciento ochenta años. No existe revolución similar en la historia de ninguna de las disciplinas artísticas que precedieron a la fotografía.

Sin embargo, detrás de cada tsunami llega la marea baja. Lo digital golpeó nuestras costas hace unos años y los dinosaurios, como advertiera Joan Fontcuberta, empezaron a extinguirse. No era la primera vez que sucedía algo parecido. Las *brownies*, las *leicas* y las *instamatics* ya lanzaron señales de aviso hace décadas, nos dijeron que la fotografía era para todos los públicos y que la alquimia estaba sobrevalorada. Además, no podía ser de otra manera. La Revolución Industrial que la vio nacer y el Positivismo que la acunó estaban agotados. La fotografía ya nunca sería lo que fue. La reluciente Sociedad de la Información, pulida y líquida¹, tomó los mandos del invento y lo transformó. Acababa de nacer la posfotografía.

Los teóricos se enzarzaron en debates. Les preocupaba cómo llamar al recién nacido: ¿fotografía después de la fotografía? ¿pintura digital? ¿infografismo figurativo? (Fontcuberta, 2010a). Se encontraban ante lo que parecía un nuevo medio porque difería del anterior en lo esencial: el fin de la huella y, por lo tanto, el fin de la objetividad y la credibilidad documental. Hasta ese momento, la presencia del objeto ante la cámara era indispensable y se consideraba como función primaria de la fotografía dar fe de que algo había sucedido delante de ella. Pero las invisibles suturas digitales hacían imposible distinguir la realidad de la ficción. Algunos, incluso, hablaron de un nuevo estadio en el que todo sucedería, *real-fiction*, en el cual la producción de metáforas, la conceptualización y la teatralización sumarían fuerzas para la creación de imágenes (Fontcuberta, 2010b). Por otro lado, la omnipresencia de dispositivos fotográficos favoreció la emergencia del *Homo photographicus* que menciona Fontcuberta, adicto al *soma* de las imágenes, siempre ocupado en producir, siempre ocupado en consumir imágenes desmaterializadas que se le escurren entre los dedos.

El manifiesto posfotográfico

IMAGEN 01 (JORNADAS PHOTO 2.1)

¹ El concepto “modernidad líquida” fue enunciado por primera vez, en 1999, por Zygmunt Bauman para referirse a la versatilidad y maleabilidad de la nueva sociedad. En 2015, Byung-Chul Han publicó en castellano *La salvación de lo bello*, donde establecía un nexo entre el diseño de los smartphones, el aspecto pulido de las esculturas de Jeff Koons y el “Me gusta” de Facebook para subrayar el exceso de positividad que anestesia, desde hace unos años, a la humanidad.

(Pie de foto: *Jornadas Photo 2.1*. Fotografía: Victor Soriano)

El 24 de marzo de 2011 Joan Fontcuberta hizo público por primera vez su ya famoso “decálogo posfotográfico”, en el cual sintetizaba de forma magistral lo que el autor consideraba serían las tendencias en el mundo de la fotografía para las próximas décadas. El texto fue escrito con motivo de su asistencia a las *Jornadas Photo 2.1*, sobre fotografía, Internet y redes sociales, organizadas por Cienojos para el Centro Cultural Puertas de Castilla de Murcia, donde fue invitado a impartir una conferencia². El contenido de la misma, que tuvo como título *Por un manifiesto posfotográfico*, sería el que recogería más tarde en la publicación del periódico *La Vanguardia*, el 11 de mayo de 2011. El texto se estructuraba en seis epígrafes: “El síndrome Hong Kong”, “Periferias de la imagen”, “Decálogo posfotográfico”, “El autor en las nubes”, “Atlas y serindipias” e “Identidades a la carta”, y en el mismo, además del referido *Manifiesto posfotográfico*, el autor hacía referencia a algunos temas abordados ya en una obra previa, *A través del espejo*, como el auge del autorretrato, la ubicuidad de dispositivos fotográficos que fomentó la aparición del fotógrafo-ciudadano, la necesidad de una ecología de la fotografía que prescribiera sentidos a las imágenes ya realizadas o la disolución de las fronteras entre lo público y lo privado (Fontcuberta, 2010b). Este manifiesto sería el primero de los escritos por Fontcuberta, al que seguiría *From here on*, que elaboraría junto a Clement Cheroux, Erik Kessels, Joachim Schmid y Martin Parr para el festival *Rencontres D'Arles* en 2013: “Ahora, todos editamos imágenes. Reciclamos, cortamos y pegamos, remezclamos, las subimos y bajamos. Así es como hacemos que las imágenes tengan sentido. Lo único que necesitamos es un ojo, un cerebro, una cámara, un teléfono, un portátil, un escáner, un criterio (...)” (Fontcuberta, 2013).

IMAGEN 02 (CUADERNOS KURSALA)

(Pie de foto: Cuaderno nº 50 de La Kursala. Fotografía: Tres Tipos Gráficos)

Desde su publicación, ese decálogo no ha cesado de suscitar comentarios e inquietudes en el ámbito de la fotografía contemporánea española. El propio Jesus Micó, director de *Los Cuadernos de la Kursala* de la Universidad de Cádiz, uno de los proyectos editoriales más interesantes y consolidados del panorama nacional, afirmaba en una entrevista reciente para *presentecontinuo.org*, que “no creía en la posfotografía como vía vertebral -y mucho menos exclusiva- de la futura fotografía de autor” (.....)³. Sin embargo, Fontcuberta, con la inteligencia y el sentido del humor que le caracteriza, ya afirmaba entonces que su decálogo sólo pretendía ser “una propuesta plausible expresada de forma tan sumaria como tajante” (Fontcuberta, 2011) desde la cual recapitulaba y enunciaba las características esenciales de esta revolución incuestionable. Una revolución que, se nos olvida, trascendía los reducidos límites del territorio de

² Disponible en línea <<http://elblogdelasjornadas.blogspot.com.es/2011/03/por-un-manifiesto-postfotografico.html>> (consulta: 25 de mayo de 2016).

³ Disponible en línea <<http://presente-continuo.org/entradas/entrevista/249/jess-mic>> (consulta: 25 de mayo de 2016).

la creación artística para inundar la inmensidad de lo cotidiano, esa nueva vida digital y *on line* en la cual nos comunicamos, esencialmente, a través de imágenes.

En realidad, los planteamientos de Fontcuberta no eran nuevos. Su originalidad, como la de los hermanos Lumière, radicaba en la forma de comunicarlos, pero se fundamentaban en las aportaciones de otros teóricos que le precedieron. De Ritchin probablemente recogió la importancia de la conceptualización, la introspección y lo imaginario en la construcción de las nuevas imágenes (*In our own image. The coming revolution in photography*, 1990). De Mitchell, que la maleabilidad intrínseca de la imagen digital estaba diluyendo la relación causal entre imagen y referente, poniendo en evidencia la fragilidad de la distinción entre lo real y lo imaginario y reforzando las culturas de apropiación (*The reconfigured eye: visual truth in the postphotographic era*, 1992). De Robins, su propuesta de reenfocar el debate hacia una perspectiva que abordara el uso de las imágenes no sólo en términos cognitivos, sino también éticos, estéticos o existencialistas, así como la necesidad de definir nuevos contextos de significación para las fotografías ("¿Nos seguirán conmoviendo las imágenes?" en *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Lister, 1995). De Manovich, su darwinismo tecnológico y la absoluta convicción -aunque una lectura apresurada de sus textos sugiera lo contrario- de que nos encontramos ante una mera continuidad, que no existe la posfotografía sino "la fotografía después de la fotografía" (*The paradoxes of digital photography*, 1996). De Turkle, la definición de Internet como un laboratorio para la construcción de la identidad (*La vida en la pantalla*, 1997). Y de Batchen, quizá, la síntesis de todo ello: que mientras perdure el deseo de fotografiar, perdurará la cultura fotográfica ("Ectoplasma. la fotografía en la era digital" en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Rueda, 2002).

¡Viva España!

IMAGEN 03 (PORTADA BJP)

(Pie de foto: Portada del *British Journal of Photography*, julio de 2014, imagen cedida por Aleix Plademunt)

En julio de 2014 el *British Journal of Photography* dedicó una edición especial a la fotografía española, con entrevista a Joan Fontcuberta incluida, que llevó por título ¡VIVA ESPAÑA! *The spanish are coming!* El artículo central, escrito por Juan Peces, hacía un extenso repaso al panorama nacional y señalaba la emergencia de una "generación dorada", entre la que destacaban en la sección de *Profiles* a David Hornillos, Fosi Vegue, Julián Barón, Laia Abril, Txema Salvans, Cristina de Middel, Alberto Lizarralde y Bubi Canal, a quien, además, reservaron la portada. *El porqué de las naranjas* de Ricardo Cases ocupó íntegra la sección de trabajos en imprenta.

IMAGEN 04 (RICARDO CASES)

(Pie de foto: Ricardo Cases (2014), *El porqué de las naranjas*. London: Mack.)

Los británicos no son de halago fácil así que algo bueno debía de estar pasando en la fotografía española para que se fijaran en nosotros. Algunos de los hechos más destacados fueron los siguientes, ordenados cronológicamente:

IMAGEN 05 (TXEMA SALVANS)

(Pie de foto: Txema Salvans (2013). "Murcia C-3223". *The waiting game*. Barcelona: RM.)

En 2012, Samuel Aranda gana el premio *Photo of the Year* del *World Press Photo* con su poderosa *madonna* yemení. Txema Salvans triunfa en el *I Concurso del Fotolibro Iberoamericano* con *The waiting game*, un trabajo mimado e impulsado por Martin Parr, y Julián Barón se cuela en la *short list* del *Paris Photo/Aperture Photo Book Award* con *CENSURA*.

IMAGEN 06 (ALEIX PLADEMUNT)

(Pie de foto: Aleix Plademunt (2013). *Almost there*. London: Mack y Ca l'Isidret.)

En 2013, Joan Fontcuberta es reconocido con el *Premio Hasselblad*, el "nóbel de la fotografía". Carlos Spottorno obtiene el prestigioso *Photobook Award* del *Fotobookfestival* de Kassel y queda finalista del *Paris Photo/Aperture PhotoBook Award* con *The PIGS*, editado por PHREE, la recién nacida editorial de Juan Valbuena (NOPHOTO). Oscar Monzón consigue el premio al mejor *Primer Fotolibro* en el citado festival con *Karma*. El espacio Le Bal, en París, inaugura en diciembre *Regard sur la nouvelle scène photographique espagnole*, una exposición comisariada por Fannie Escoulen que recoge el trabajo de Aleix Plademunt, Oscar Monzón, Ricardo Cases y Antonio Xoubanova. Y la prestigiosa editorial británica Mack publica sendos libros españoles, los primeros de su catálogo: *Almost there*, de Aleix Plademunt, y *Casa de campo*, de Antonio Xoubanova.

IMAGEN 07 (MAPING BLIND SPOTS)

(Pie de foto: NoPhoto+Sputnik (2014). *Mapping the blind spots*. Fundación Lázaro Galdiano.)

En 2014, por primera vez en la historia del festival PhotoEspaña (PHE), se inauguran tres exposiciones simultáneas dedicadas a los emergentes nacionales: *Fotografía 2.0*, comisariada por Joan Fontcuberta; *P2P Prácticas contemporáneas en la fotografía española*, comisariada por Charlotte Cotton, en colaboración con Luis Díaz e Iñaki Domingo (www.30y3.com); y *Mapping the Blind Spots*, una innovadora propuesta de edición colaborativa entre los colectivos NPHOTO (España) y Sputnik (Europa central). Cristina de Middel gana el *Premio al mejor libro de fotografía del año en categoría internacional* de PHE, con *Party. Quotations from Chairman Mao Tse-Tung*. Además, coincidiendo con esta edición del festival, la Fundación Telefónica programó un ciclo de proyecciones y mesas redondas que llevó por título *Destellos, deslumbramientos y rupturas: una crónica de la fotografía española contemporánea*, dirigido por Alejandro Castellote;

el Centro de Arte Reina Sofía acogió una muestra de fotolibros españoles publicados a partir del año 2000, *Libros que son fotos, fotos que son libros*, comisariada por Horacio Fernández, y el Instituto Francés desarrolló el ciclo de conferencias *1+1=12 Encuentros de fotografía contemporánea*, bajo el comisariado de Nicolás Combarro. Ese mismo año, la editorial Mack vuelve a fijarse en nosotros y publica el tercer trabajo español en su selecta lista, el ya citado *El porqué de las naranjas*, de Ricardo Cases.

IMAGEN 08 (DANIEL MAYRIT)

(Pie de foto: Daniel Mayrit (2015). *You haven't seen their faces*. Madrid: Riot Books.)

El año siguiente, la buena racha continuó y Daniel Mayrit ganó el *Paris Photo/Aperture PhotoBook Award* con su desasosegante *You haven't seen their faces*; Toni Amengual obtuvo el premio al Mejor Libro Autoeditado de PHE, categoría internacional, con *PAIN*, y Carlos Spottorno fue reconocido, de nuevo, con un World Press Photo, en categoría multimedia, por su documental *A las puertas de Europa*, un especial para El País Semanal, con la colaboración del periodista Guillermo Abril.

En definitiva, una avalancha de grandes premios que apenas recoge la efervescencia de un panorama nacional que se despereza con ganas sobre sus frágiles cimientos. Resulta obligado, por lo tanto, sumar a esa lista de grandes premios otros nombres de profesionales que, con su trabajo, también contribuyen a esta magnífica expansión del medio, como los fotógrafos Carlos Alba, Bego Antón, Israel Ariño, Lurdes Basolí, Jon Cazenave, Matías Costa, Gerardo Custance, Salvi Danés, Álvaro Deprit, Paco Gómez, Roger Guaus, Roc Herms, Aitor Lara, Jesús Madriñán, Miren Pastor, Tanit Plana, David Salcedo o Miguel Ángel Tornero, entre muchos otros; las editoriales Bside Books, Ca l'Isidret Edicions, Caravan Books, Dalpine, Ediciones Anómalas, Fiesta Ediciones, Fracaso Books o Fuego Books; los comisarios, gestores o docentes como Marta Dahó, Iñaki Domingo, Gonzalo Golpe, Juan Pablo Huercanos, Álvaro Matías, Moritz Neumüller o Arianna Rinaldo; los diseñadores gráficos Eloi Gimeno, Juanjo Justicia (Underbau), Jaime Narváez, Ramón Pez o el equipo de Tres Tipos Gráficos; y las escuelas orientadas a potenciar la fotografía de autor como *Blank Paper*, bajo la dirección de Fosi Vegue y Julián Barón, *Lens* con Antonio Pérez al frente o *El Observatorio* de Eugeni Gay y Camilla de Maffei.

Cualquier lista es injusta y excluye más que incluye. En ésta faltan colectivos, festivales, galerías, instituciones, concursos, becas, publicaciones especializadas, periodistas, críticos, editores gráficos, historiadores, librerías, impresores, encuadernadores, diseñadores expositivos y toda una generación intermedia, que precedió a la actual, cuyo esfuerzo ha sido decisivo para llegar hasta aquí. Es imposible citarlos a todos y su ausencia sólo denota las particularidades de este artículo, orientado a ofrecer una visión general de la fotografía española en la actualidad más que a revisar, con rigor histórico, nuestro pasado reciente.

IMAGEN 09 (CARLOS SPOTTORNO)

(Pie de foto: Carlos Spottorno (2014). "Operación de rescate de naufragos por parte de la Marina Militar italiana en el Mediterráneo sur". A *Las Puertas de Europa*. Madrid: El País.)

¿Alguien tiene un plan?

Pero ¿dónde estamos exactamente? ¿En qué se diferencia la fotografía de nuestra época de su predecesora? ¿Ha cambiado la forma de fotografiar, ahora que "todos somos fotógrafos"? ¿Desde dónde trabajan hoy los autores? ¿Cuál es su visión de lo que les rodea? ¿Quién es su público? ¿Qué alcance adquiere lo que hacen? ¿Obtienen el apoyo necesario? Y lo más importante, ¿hacia dónde avanzan? ¿Alguien tiene un plan?

Si revisamos la mayoría de los trabajos de estos fotógrafos mencionados, es fácil observar, como afirmara Jesús Micó, que el impulso posfotográfico no termina de inundar el ámbito artístico - aunque su influencia en lo *amateur* resulte arrolladora-. Fabián Goncalves, comisario de la exposición *Cartografías íntimas, un acercamiento a las relaciones interpersonales*, la colectiva que se exhibe en Casa América en el marco de PHE16, admitía en una entrevista inédita que había dos grandes tendencias que articulaban la fotografía latinoamericana contemporánea, desde su punto de vista: el documentalismo lírico y el auto-etnocentrismo, a la cual podríamos añadir una tercera, el pictorialismo onírico que inunda las redes sociales. Diarios íntimos, crónicas familiares y periferias urbanas conviven, también en la fotografía española, con ninfas atrapadas en bosques y fábulas pictórico/literarias revisadas desde el imaginario moderno. Una nueva actualización del paradigma de *los narcisos y los vampiros* que planteara Fontcuberta en *El beso de Judas*⁴, tamizado por la necesidad de revisar (y reforzar) la identidad propia -difuminada tras una globalización demoledora y olvidadiza- o escapar de una realidad que no reconocen como propia.

Sin embargo, observar lo que interesa a los fotógrafos, desde dónde y cómo lo fotografían, sólo ofrece una solución parcial a las preguntas esenciales. En la década de los setenta, cuando los llaneros solitarios empezó a desarrollar su actividad profesional, en España había una ausencia total de infraestructuras o literatura teórica y primaba la formación autodidacta. La administración

⁴ La irrupción de las vanguardias artísticas, durante la primera mitad del siglo XX, difuminó las fronteras de la ancestral polémica decimonónica entre puristas y pictorialistas. Los artistas de la vanguardia fueron más allá de este debate e introdujeron la cuestión ontológica de la naturaleza de lo fotográfico como tema neurálgico para la discusión, definiendo el eje central en torno al cual se desarrollarían los estudios teóricos de las siguientes décadas. Fontcuberta reformula este debate y enuncia que existen dos categorías en el mundo de la representación fotográfica, manifestaciones respectivas de los mitos anteriores (purismo y pictorialismo): la que forman aquellos fascinados por el mito de Narciso, el ser enamorado de su propia imagen, en la que prevalece "la seducción de lo real", como le ocurría a la fotógrafa Diane Arbus; frente a la que forman los que se sienten atraídos por el mito del vampiro, por "la frustración del deseo", la presencia escondida y la desaparición, del que Cindy Sherman sería un paradigma. Para los primeros, lo real son los hechos y las cosas tangibles. Para los otros, la realidad es sólo un efecto de construcción cultural e ideológica que no preexiste en nuestra experiencia, y consideran que fotografiar es una forma de reinventar lo real, de teatralizar la realidad con el objetivo de extraer lo invisible del espejo y revelarlo. Para los primeros, la fotografía tiene una doble naturaleza que le permite ser, a la vez, documento y arte. Para los otros, la fotografía supone simplemente un registro contingente de la experiencia artística, desprovista de valor autónomo, y su función reside en ilustrar un discurso artístico. Según Fontcuberta, el panorama de la fotografía contemporánea se caracteriza por la abrupta irrupción masiva de los vampiros, su proliferación, su coexistencia con los narcisos y, a menudo, la progresiva metamorfosis de los unos en los otros. (Fontcuberta, 1997)

y las instituciones no actuaban y en su lugar eran los colectivos y las agrupaciones las que impulsaban la actividad, la formación y la preservación del patrimonio fotográfico. Cuarenta años después la situación no ha cambiado mucho. Esa palpitante actividad a la que nos hemos referido, tan valorada y reconocida internacionalmente, se ha desarrollado de forma independiente, autogestionada y periférica, sin un esqueleto que la sustente de forma estable. Un gran esfuerzo personal, en la mayoría de los casos, tras el cual resulta fácil percibir ahora cierta sensación de cansancio y desorientación alimentada, quizá, por la corazonada de haber estado caminando en círculos, sin un rumbo preciso. Porque el hecho de que los británicos se fijaran en nosotros y los norteamericanos nos dedicaran algunas palabras de elogio en sus prestigiosos blogs no ha transformado las políticas nacionales específicas, ni ha incrementado las inversiones públicas, ni ha creado proyectos extraordinarios en el ámbito de la educación o la conservación, ni ha mejorado las condiciones económicas del sector, sino todo lo contrario.

La situación de la formación fotográfica, por ejemplo, se encuentra todavía en un estadio de inmadurez casi embrionaria. Tras un impulso inicial, realizado por Fontcuberta y sus coetáneos en las décadas de los setenta y ochenta, la fotografía se fue incorporando poco a poco a los currículos de la educación superior. Pero lo hizo de forma parcial y desordenada -atendiendo a las singularidades de cada universidad y la voluntad o los conocimientos de los que redactaban los planes de estudio- porque carecía de un marco normativo de ámbito nacional a partir del cual trabajar. Las escuelas de arte, las únicas que ofrecen en la actualidad un título oficial de Técnico Superior en Fotografía, languidecen ante el desinterés irresponsable de todos los implicados: la administración, los docentes y los estudiantes. Y la educación básica sigue sin considerar la formación visual como "un saber realmente útil"⁵. Ante la inhibición pública, el sector privado sólo ha podido crear islas en un territorio deshabitado, e intentar alcanzar una formación íntegra y de calidad en su perímetro es una aventura reservada a los más valientes -y con recursos económicos-. Por lo tanto, modernizar la formación fotográfica, regenerando sus objetivos, contenidos y metodologías en las diferentes etapas, e impulsar la investigación, el debate y la reflexión, equilibrando la obsesión de los fotógrafos por la técnica, son tareas fundamentales que deberíamos afrontar con urgencia en los próximos años.

Es incuestionable que los organismos oficiales competentes en materia educativa han desatendido esta área de conocimiento pero cuando lo han hecho, también es justo reconocerlo, han carecido del apoyo y el consenso necesario por parte del heterogéneo e individualista sector fotográfico. De hecho, las propias carencias del medio, en cuanto a solidez formativa, tradición asociativa o capacidad reivindicativa, han favorecido esta situación. Si en países vecinos como Francia, Bélgica o Inglaterra, la fotografía se incorporó de pleno derecho hace décadas en las universidades y es reconocida como un sector profesional legitimado, en el

⁵ Este era el título de la magnífica exposición que acogió el Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía, de octubre de 2014 a febrero de 2015, desde la cual se indagaba en la necesidad de incorporar un conjunto de saberes, como la política, la filosofía o el arte en la educación, en oposición a los "saberes útiles" reivindicados por los patronos industriales del siglo XVIII, como la ingeniería, la física, la química o las matemáticas. Disponible en línea <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/saber-realmente-util>> (consulta: 12 de junio de 2016).

nuestro seguimos considerándola subsidiaria de otros y, por lo tanto, carente del interés necesario para su reconocimiento y regulación. Y mientras esta situación no cambie, mientras siga sin existir una representación visible y unificada ante la sociedad del sector fotográfico, mientras los fotógrafos no dejen de considerar a sus colegas como sus enemigos, mientras no se conquiste el respeto hacia ese gremio en el espacio público y se reconozcan sus derechos legítimos, los fotógrafos -y todos los que trabajan en torno a ellos- tendrán que seguir peleando en solitario por recibir un beneficio justo que otorgue valor a su trabajo ante la comunidad y los aleje de la precariedad.

La exhibición y comercialización de la obra fotográfica sería la tercera pata del trípode que apremia reparar. Como las anteriores, esta cuestión es compleja y arrastra con ella la necesidad principal de lograr un mejor apoyo institucional al sector cultural, con un marco legal flexible capaz de adaptarse con celeridad al "espíritu de los tiempos" -véase régimen fiscal de los artistas, mecenazgo o propiedad intelectual- y un considerable aumento de las inversiones. Igualmente requiere que el circuito de exhibición se regenere, que el diseño y uso de los espacios sea actualizado, mejorando la comunicación con el público, impulsando nuevas políticas de consumo y creando redes que ayuden a prolongar la vida de las exposiciones más allá de la primicia (enfrentándose, en definitiva, a los mismos desafíos que cualquier sector productivo en busca de rentabilidad). Pero también demanda el desarrollo de una crítica cercana y accesible para todos los públicos, una crítica honesta y útil que sea capaz de seducir y atraer espectadores a las salas, lectores de fotolibros a las librerías y coleccionistas de imágenes a las galerías. El análisis, la opinión y el juicio son necesarios y ya existen muchas voces que se levantan para plantear que, quizá, ha sido el progresivo engolamiento de la crítica, mutada en notario adulador más que juez, una de las causas del enfriamiento del romance entre público y arte contemporáneo. ¿Por qué nos resistimos a valorar de forma clara una exposición o una publicación si hasta los vinos lo hacen -y les va muy bien-? ¿No somos una industria (cultural) y vendemos productos (culturales)?

Por último, esta crítica exigiría, a su vez, el incremento de medios y periodistas especializados - aunque no lo parezca, cada vez hay menos- y, por qué no, un espacio en los de carácter generalista. Pero, sobre todo, demandaría un mayor esfuerzo por parte de los fotógrafos a la hora de reflexionar sobre lo que hacen porque, como afirma Fontcuberta, "el artista que renuncia a pensar, deja totalmente su trabajo en manos de críticos y de comisarios de exposiciones como únicos mediadores entre su obra y el público" (Fontcuberta, 2001). En estos tiempos de confusión, en los cuales vivimos inmersos en una nube de imágenes infinitas que no para de crecer, cuando todo el mundo puede tener una página en *Instagram*, los turistas usan *réflex* y los profesionales *smartphones*, es necesario entender con celeridad que el oficio de fotógrafo se ha transformado, que tener un equipo caro y saber usarlo está al alcance de cualquiera -en tres meses- y, por lo tanto, no puede ser lo que defina esta profesión. ¡Un fotógrafo no es alguien que hace fotos! Un fotógrafo es alguien que, por supuesto, crea imágenes -o no- pero además es alguien que sabe trabajar con ellas, editarlas, analizarlas, contextualizarlas y comunicarlas de la mejor forma posible.

Es un creador que se relaciona sin complejos con otras disciplinas y transita entre múltiples territorios sin desvanecerse. Es un curioso que no para de formarse y se alimenta de muchas áreas como la filosofía, la sociología, la economía, el cine, la música, la literatura o la neurociencia si le apetece. Y es que ya lo dijo, de forma contundente, Bill Jay⁶:

«Desde luego se puede argüir que los fotógrafos deben hacer fotografías y no filosofía. Esto parece una postura razonable hasta que se compara con la literatura de otros campos. A lo largo de la historia del arte los pintores han sido sus propios y más elocuentes abogados; existen muchísimos ensayos sobre el proceso creativo en poesía y literatura en general; incluso la música, la menos verbal de las artes, tiene una rica tradición crítica. Entonces, ¿por qué los fotógrafos se muestran tan reticentes con sus propios actos creativos y actitudes vitales? (...) La triste realidad es que la mayoría de los fotógrafos no escriben o discuten sobre su propio sistema de valores porque *no lo tienen*... Un fotógrafo sin convicciones personales y sin un sólido planteamiento, tanto hacia el medio como hacia el mundo en su más amplio sentido, no es un fotógrafo digno de ese nombre. Lo que su fotografía significa debe ser su principal cuestión a dilucidar. Y si el fotógrafo rechaza (o no puede, pero ni tan siquiera lo intenta) asumirla, debemos presumir consecuentemente que su trabajo no significa nada».

Bibliografía

BATCHEN, G. (1999). "Ectoplasm: Photography in the Digital Age". En C. Squiers (ed.), *Over-Exposed: Essays on Contemporary Photography* (pp. 9-22). New York: The New Press.

[Trad. BATCHEN, G. (2004). "Ectoplasma. La fotografía digital". En J. Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía* (pp. 313- 334). Barcelona, España: Gustavo Gili.]

FONTCUBERTA, J. (ed.) (1984). *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona, España: Blume. (Edición de trabajo: 2003, Gustavo Gili).

_____ (1997). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Barcelona, España: Gustavo Gili. (Edición de trabajo: 4ª ed. Gustavo Gili, 2002).

_____ (2010a). *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

⁶ Bill Jay (1940-2009) fue un fotógrafo inglés que desarrolló una intensa labor como teórico y crítico de la fotografía. En 1972 se trasladó a Estados Unidos para trabajar con el historiador Beaumont Newhall en la Universidad de Nuevo México, estableciéndose definitivamente en la Universidad estatal de Arizona, donde se jubiló como profesor. La fuente de la que procede la cita extraída está compilada en *Estética fotográfica: Selección de textos* (Fontcuberta, ed. 1984) y se trata de *Negative / Positive: A Philosophy of Photography*, publicado por primera vez en 1979 por la editorial Dubeque, de Iowa, y reeditado en numerosas ocasiones. La selección de textos que realizara Fontcuberta entonces, para la editorial Blume, también fue reeditada por Gustavo Gili en 2003.

_____ (2011). "Por un manifiesto posfotográfico" [en línea]. La Vanguardia, 11 de mayo de 2011. <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>>

FONTCUBERTA, J.; ZELICH, C. (2001). *Joan Fontcuberta habla con Cristina Zelich*. Madrid: La Fábrica y Fundación Telefónica.

FONTCUBERTA, J. y GALLEGO, J. (2010b). *A través del espejo*. Madrid, España: Oficina de Arte y ediciones.

FONTCUBERTA, J., CHEROUX, C. KESSELS, E. y SCHMID, J. (2013). *From here on: La postfotografía en la era de internet y la telefonía móvil*. Barcelona, España: RM / Arts Santa Mónica.

HAN, BYUNG-CHUL (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona, España: Herder.

JAY, B. (1979). *Negative / Positive: A Philosophy of Photography*. Dubuque, IA: Kendall / Hunt publishing Company.

_____ (1997). *On Being a Photographer: A Practical Guide*. Anacortes, WA: LensWork Publishing.

MANOVICH, L. (1996). "The Paradoxes of Digital Photography". En H. von Amelnunxen (ed.), *Photography After Photography. Memory and Representation in the Digital Age* (pp. 57-65). Munich, Deutschland: G+B Arts.

MITCHELL, W. J. (1992). *The reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA: The MIT Press.

RITCHIN, F. (1999). *In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography: how Computer Technology is Changing Our View of the World*. New York, NY: Aperture.

ROBINS, K. (1995). "Will Images Move Us Still?". En M. Lister (ed.), *The Photographic Image in Digital Culture*. London, UK: Routledge.

[Trad. ROBINS, K. (1997). "¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?". En M. Lister (ed.), *La imagen fotográfica en la cultura digital* (pp. 49-75). Barcelona, España: Paidós Ibérica.]

TURKKLE, S. (1997). *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de Internet*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.