

Título: Los Premios Nacionales de Fotografía como medio de legitimación artística de la fotografía. Un análisis histórico y socio-estético.

Autor: Enric Mira Pastor. Departamento de Comunicación y Psicología Social. Universidad de Alicante.

Resumen: El reconocimiento en España de la fotografía como forma artística se manifiesta a través de diferentes procesos de institucionalización como son su entrada en el museo, la consolidación de un mercado y la creación de los Premios Nacionales de Fotografía. En el presente texto se propone analizar desde un punto de vista sociológico y estético la operación de los Premios Nacionales de Fotografía como instancia de legitimación cultural. En este sentido, en primer lugar se realiza un análisis del contexto estético en que se ubica el problema de la legitimación de la fotografía como forma artística atendiendo a las complejas relaciones de la fotografía con el arte —y en particular con la pintura— desde el siglo XIX hasta finales del siglo XX. En segundo lugar, se fijan la posición teórica que, de acuerdo con el punto de vista sociológico aportado por Pierre Bourdieu en su ensayo sobre la fotografía, permita entender la función legitimadora de estos Premios Nacionales. Por último, se revisan las expectativas de reconocimiento institucional de la fotografía como manifestación artística a partir de los años setenta en España, para acto seguido llevar a cabo un análisis de la secuencia de los Premios Nacionales de Fotografía desde sus inicios hasta el año 2007.

Palabras clave: transformación de la obra de arte, usos sociales de la fotografía, arte medio, legitimación, institucionalización, museo, club fotográfico y mercado.

Comunicación:

El debate sobre el estatuto artístico de la fotografía es parte de su misma historia. Desde la presentación oficial del invento en 1839, la querella de la fotografía con las bellas artes surca todo el siglo XIX. Esta querella se escenificó cuando en 1859 la Société Française de Photographie, gracias a sus negociaciones con el gobierno francés, obtuvo la autorización para exponer fotografía en el mismo edificio que tenía lugar el Salón de Bellas Artes aunque separada del espacio reservado para la pintura y la escultura (Scharf, 1994: 151)¹. Con este hecho se puso de manifiesto el equívoco lugar ocupado por la fotografía en la escena cultural decimonónica. Por un lado, la fotografía accedía a lo que era, junto al museo, el único espacio público del arte con el consiguiente reconocimiento de su aceptación social; pero por el otro, el ingreso de las obras en el Salón se realizaba según la convención de la obra de arte como cuadro, exigiendo la

¹ En 1850 Gustave Le Gray mandó nueve fotografías (retratos, paisajes y reproducciones de obras de artes) al Salón de 1850-51, el Jurado responsable de la admisión de obras clasificó las obras como *livret* y se expusieron con las litografías. En 1857 la Société Française de Photographie organizó por primera vez una exposición de fotografía, fuera de la institución oficial del Salón, en la galería del número 35 del Boulevard des Capucins, donde Nadar instaló más tarde su estudio y donde, en 1874, los impresionistas realizaron su primera exposición independiente (Scharf, 1994: 147).

asimilación de la fotografía con aspiraciones artísticas a dicha convención estética. El realismo imperante en la pintura encontró en la fotografía un apoyo para la inspiración de muchos pintores pero a la vez fue motivo también para su condena por corromper, según la opinión de ciertos críticos, la esencia de lo artístico. La crítica realizada por Charles Baudelaire al mencionado Salón de 1859 ha venido representar el epítome de dicha posición, en su artículo el poeta lanzó la diatriba más conocida contra la fotografía al calificarla como una "industria" cuya capacidad para la reproducción exacta —y por tanto banal— de la naturaleza no le concedía, en relación con el verdadero arte fruto de la imaginación humana, otro deber que el de ser su humilde sirvienta (Baudelaire, 1987: 30-32)². La sombra del ideario romántico implícito en el juicio baudeleriano ahondó en la incertidumbre sobre de la naturaleza artística de la fotografía a partir de una discriminación esencial: mientras el arte tenía su lugar natural en los dominios del espíritu —subjetivo—, el de la fotografía correspondía al mundo real —objetivo—. A pesar de ello, notables fotógrafos de la época como Disdéri no cejaron en su defensa del carácter artístico de la fotografía reivindicando las posibilidades creativas del medio para producir, desde su especificidad técnica, una composición, una temática y un sentimiento al igual que lo hace la pintura. Una defensa bien distinta de la que a caballo entre los siglos XIX y XX realizó el pictorialismo, cuando la democratización de la fotografía era ya un hecho tras el éxito de la *box camera* de Kodak con su lema “You press the button, we do the rest”. Según Robert Démachy, a fin de lograr una obra artística con la cámara, el fotógrafo pictorialista debía hacer desaparecer el "carácter fotográfico" de las imágenes mediante diferentes procedimientos ópticos y químicos de maquillaje de la fotografía (Mélon, 1988: 82). En cierto modo, la posición de los fotógrafos pictorialistas en relación a su propio medio era parecida a la que los pintores habían mantenido frente a la fotografía en el momento de su aparición: había que demostrar la cualidad estética de la fotografía frente a las imágenes automáticas —objetivas— del fotógrafo amateur con la producción de una impresión pictórica —subjetiva— resultado de la intervención de la mano del artista fotógrafo. Por todo ello, no sin razón, Roland Barthes vio en la pintura el fantasma que ha atormentado a la fotografía a lo largo de su historia (Barthes, 1990: 70). Un fantasma que a finales del siglo XX se convierte en concepto renovado para otro tratamiento de la fotografía como

² Para documentar el papel de la fotografía como fuente de inspiración y modelo para la pintura en el siglo XIX se puede consultar el libro de Aaron Scharf, *Arte y fotografía* (1994). Para este autor la relación con la fotografía no fue sólo de carácter utilitario sino que fue una relación simbiótica que transformó el lenguaje de la pintura.

una “herramienta pictórica” de acuerdo con un programa estético por completo ajeno al pictorialismo decimonónico³.

Ahora bien, el antiguo litigio de la fotografía con el arte adquirió una dimensión diferente cuando se hizo una lectura no sólo estética de las condiciones técnicas del medio fotográfico y de sus consecuencias culturales. En este sentido, los análisis de Walter Benjamin vinieron a señalar que la verdadera cuestión a dilucidar no es si la fotografía es arte —asunto fútil en aquella época de actividad vanguardista— sino otra más radical dirigida a plantear si la reproductibilidad de la fotografía no modifica por completo la naturaleza del arte y el modo de su recepción (Benjamin, 1989: 32). A la inversa de las secuelas dejadas por las palabras de Charles Baudelaire, podemos decir que las de Walter Benjamin favorecieron el reconocimiento de las cualidades estéticas propias de la imagen fotográfica y su presencia en el seno de las prácticas artísticas que, a partir de este momento, vieron así modificadas las categorías que tradicionalmente las habían definido.

Sin embargo, las ideas de Baudelaire y Benjamin, aunque argumentos explicativos necesarios, no son suficientes para dar razón de la andadura de la fotografía en su particular aspiración por incluirse en el mundo del arte. En particular, la imbricación de la fotografía en la escena del arte contemporáneo está atravesada por una lógica que podríamos calificar de paradójica. Ciertamente a lo largo de su historia la fotografía se ha manifestado como una actividad de índole diversa comprendiendo tanto la práctica profesional como la creativa, mostrándose como un producto de los medios de comunicación a la vez que como manifestación artística singular. Este estatus ambiguo de la fotografía “entre las bellas artes y los medios de comunicación” (Chevrier, 1997: 202), como portadora de ideología pero también dotada de valores estéticos, ha

³ No es éste el momento de abordar los efectos de este desarrollo de la fotografía contemporánea respecto al estándar de la pintura, bastará con que refiramos por un lado el análisis de Jean-François Chevrier (1997) sobre la asimilación de la noción de cuadro a la imagen fotográfica en la obra de autores como Jeff Wall, Jean-Marc Bustamante, Andy Warhol o Gerhard Richter entre otros, y por el otro el trabajo de Hilde Van Gelder (1997) quien ha precisado cómo la fotografía ha sometido a la pintura a lo que ella llama un “fenómeno de modo” en el que, paradójicamente, el efecto osmótico no ha favorecido a la fotografía sino la ampliación de lo que se puede considerar pintura. Es decir, la pintura ha absorbido a la fotografía en la medida en que la ha transformado en un “medio pictórico” —en un instrumento y soporte para hacer pintura— que sustituye al pincel, el óleo y la tela.

No queremos dejar de mencionar el polémico artículo “Los espacios discursivos de la fotografía” de Rosalind Krauss (1996a) en el que, partiendo de la tesis de que la pintura del siglo XIX —en particular la de paisaje— resolvió su discurso estético en una internalización y consiguiente representación de su propio espacio expositivo —el muro—, pone en cuestión el argumento sostenido por Peter Galassi en la exposición *Before Photography* (MoMA, 1981) según el cual la fotografía no es hija bastarda abandonada por la ciencia en los umbrales del arte sino una creación legítima de la tradición pictórica occidental. El análisis de la profesora y crítica norteamericana concluye que la fotografía decimonónica de exteriores —como la de Timothy O’Sullivan— no se asimila al género del *paisaje* —tal como es concebido por la pintura en los términos de exposicionabilidad en el espacio del muro— sino al de la *vista* cuyo discurso propio no sería el del museo sino el del *archivo*.

determinado su recorrido de ida y vuelta en relación con la práctica artística contemporánea. Este camino es el que va de la definición de la fotografía como una forma artística, diferenciada y reconocida institucionalmente, a su incorporación como medio —estéticamente indiferente— al servicio de una deconstrucción o revisión crítica del arte moderno iniciada por el *pop art* y el arte conceptual (Crimp, 2004 y Wall, 1997). Como lo ha expresado Domique Baqué el deseo de la fotografía por inscribirse en el campo del arte se ha realizado, en última instancia, “socavando con obstinación sus cimientos” (Baqué, 2003:10). Entre los años 60 y 70 la fotografía completó su institucionalización museística lo que supuso una redefinición de su naturaleza estética así como una reivindicación, a contrapelo de Walter Benjamin, de su “valor cultural”⁴. Paralelamente galerías, coleccionistas y críticos no fueron inmunes a esta legitimación cultural que provocó la activación de un mercado de la fotografía como objeto artístico. Douglas Crimp (1997: 52-53) advirtió en este reconocimiento institucional de la naturaleza estética de la fotografía su conversión en un medio moderno en el sentido que Clement Greenberg otorgó al término, esto es, como una disciplina artística que tiende a su autonomía mediante una escrupulosa atención a su especificidad formal y material con la finalidad de “afianzarla más sólidamente en su área de competencia” (Greenberg, 2006a: 111)⁵. Esta evaluación de la fotografía como medio moderno es a juicio del teórico Douglas Crimp una perversión de la modernidad misma que, escenificada con la entrada de la fotografía en el museo —fotografías expuestas “como cuadros, en calidad de cuadros” como sugiere Chevrier—, señala su final y el comienzo de la posmodernidad. Posmodernidad que inaugura una serie nuevas prácticas artísticas basadas en procesos de hibridación medial en los que la imagen fotográfica —ni diferenciada ni legitimada estéticamente— penetra de tal manera en la esfera del arte que “contamina las categorías separadas de la modernidad”. Y lo hace, de un lado, cuestionando la autonomía del arte moderno por las incursiones del mundo real que

⁴ Christopher Phillips en “El tribunal de la fotografía” (1997: 59-98) realiza un detallado estudio del proceso de institucionalización de la fotografía mediante el análisis de los diferentes planteamientos estéticos que han guiado al Departamento de Fotografía del MoMA de Nueva York desde sus inicios a través de las figuras de los directores y de las exposiciones que organizaron.

⁵ Douglas Crimp y otros teóricos de la posmodernidad estética como Victor Burgin (1988: 65-66) han visto en John Szarkowski, director del Departamento de Fotografía del MoMA entre 1962 y 1981, el paradigma de esta postura que enfatiza la autonomía de fotografía. En la exposición *The Photographer's Eye* organizada en 1966 por el museo neyorkino Szarkowski definió las normas estéticas del medio basándose en las cualidades visuales y tecnológicas inherentes a las imágenes fotográficas: “Este libro es una investigación sobre lo que parecen fotografías y por qué se ven de esa manera. Trata sobre el estilo fotográfico y la tradición fotográfica: sobre el sentido de las posibilidades que un fotógrafo tiene hoy para su trabajo” (Szarkowski, 1966: 6).

conlleve la presencia de la fotografía en la obra de arte (Crimp, 1997: 55)⁶. Del otro, de acuerdo con Rosalind Krauss, permitiendo que este arte, que concibe la fotografía como “el Otro del arte”, se distancie de sí mismo y construya “un metalenguaje para actuar en el mitogramático mundo del arte, explorando al propio tiempo los mitos de la creatividad y de la visión artística, y la inocencia, primacía y autonomía del ‘soporte’ de la imagen estética” (Krauss, 1991: 33)⁷.

Sin embargo, esta “fotografía tras la fotografía artística” (Solomon-Godeau, 1991b) que se origina con el arte de la posmodernidad no ha servido, a pesar de algunos de sus teóricos, para negar que la fotografía sea arte sino para reevaluar la diversidad de sus motivos y formas así como sus diferentes roles socio-culturales en un sentido ya no exclusivamente estético-artístico. Por decirlo con otras palabras, más allá de la restrictiva delimitación formal de la naturaleza esencial del medio se ha ganado en una comprensión crítica de nuestra compleja relación con la fotografía. La fotografía artística ha de ser no sólo valorada en sí misma sino también, de acuerdo con Richard Bolton, en relación con el contexto de la producción fotográfica en su conjunto que, a su vez, ha de ser contemplada en el contexto de la producción de significado y por tanto en el panorama más general de la producción social⁸. En suma, la fotografía como arte no debe ser separada del marco de las tecnologías de la comunicación ni del fenómeno de la organización social de la realidad (Bolton, 1989: 13).

Esta perspectiva posmoderna contextualizadora de la fotografía artística y relativizadora de su condición estética es, a nuestro juicio, deudora de las posiciones teóricas derivadas del pionero estudio sobre la imagen fotográfica de Pierre Bourdieu⁹. En 1965

⁶ Cuestiones relativas a la identidad sexual y racial, los estereotipos de feminidad y masculinidad, el SIDA, la esfera de la vida privada, los mass-media, etc. conforman un bocanada de mundanidad que entra en el arte a través de la fotografía. En este sentido, podemos decir que la fotografía revisa críticamente el tema de la representación artística. Una crítica que como precisa Victor Burgin (1986: 39) no debe ser entendida tanto como una representación de lo político sino como una nueva “política de la representación” del arte posmoderno.

⁷ Añadamos que para Abigail Solomon-Godeau el uso crítico de la fotografía hacia aspectos relacionados con las condiciones internas de la obra no se puede separar de la crítica a los modos de producción, recepción y puesta en circulación de la obra (Solomon-Godeau, 1991a).

⁸ Desde el punto de vista teórico esta cuestión conduce hacia el papel de los discursos de la crítica y la historia. La historia de la fotografía se ha visto en los últimos años sometida a una revisión de su objeto y sus métodos en la medida en que la interpretación histórica legitima una determinada comprensión de lo fotográfico. ¿Es la fotografía una disciplina autónoma que reclama un historia específica o más bien la fotografía no es sino un sistema de producción de imágenes dentro de la cultura visual? ¿Puede concebirse una historia de la fotografía que desgaje las realizaciones artísticas de sus aplicaciones en campos como el periodismo, la publicidad o la ciencia? ¿hasta qué tipo de imágenes se puede extender el calificativo de artísticas? Para abordar esta problemática véase el libro de Joan Fontcuberta, *Fotografía. Crisis de historia* (2003).

⁹ Rosalind Krauss fue la primera en utilizar el trabajo de Pierre Bourdieu como apoyo para su análisis sobre el impacto de la fotografía —mediante sus rasgos de facticidad, repetición y estereotipo— en la transformación o deconstrucción crítica de las ideas de originalidad, expresión subjetiva y singularidad formal en el arte

el sociólogo francés publicó *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, la primera investigación sistemática de carácter sociológico llevada a cabo sobre la fotografía entendida como una práctica social generalizada y no como una actividad singular, técnica o artística, realizada sólo por especialistas. El estudio no atendía a las cualidades técnicas o estéticas de la fotografía sino a sus usos sociales, poniendo de manifiesto un hecho crucial: la penetración de lo social en la práctica fotográfica a través de reglas interiorizadas —que Bourdieu llamó *ethos*— por los grupos o clases sociales cuyos integrantes son responsables del creciente número de fotografías presentes en nuestro entorno. La fotografía es así expresión simbólica de “los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación” comunes a todo un grupo social e incluso a una época (Bourdieu, 2003: 44-45). La tesis central elucidada por Pierre Bourdieu es que la fotografía, según los términos de la investigación señalados, se conforma socialmente como un *arte medio*. En el ensayo se detectan —en línea con la interpretación hecha por el profesor Antoni Estradé en el prólogo a la edición española— diferentes usos de la expresión “arte medio” cuyos significados se complementan dentro del análisis sociológico y que podemos ordenar según tres puntos de vista:

1º) Desde el punto de vista de su función social, la expresión “arte medio” otorga un sentido instrumental a la fotografía entendida como medio de integración del individuo en un grupo social y de reafirmación de su pertenencia al mismo, tal y como lo demuestra la primordial “función familiar” de la fotografía —en bodas, bautizos, aniversarios, etc.— como instrumento que refuerza la integración del grupo y el sentimiento que éste tiene de sí mismo y de su unidad (Bourdieu, 2003: 56-69). Un uso social integrador de la fotografía que curiosamente se opone al que tiene lugar cuando los individuos practican la fotografía en vistas a la realización de una intención estética de satisfacción subjetiva e interés individual.

2º) Desde el punto de vista de la jerarquía de la legitimidad cultural, la fotografía como “arte medio” significa que su situación está “a mitad camino entre las prácticas ‘vulgares’ entregadas aparentemente a la anarquía de los gustos y de los colores y las actividades culturales nobles, sometidas a reglas estrictas” (Bourdieu, 2003: 164).

3º) Desde el punto de vista de la práctica fotográfica, el concepto de “arte medio” queda matizado en relación con los diferentes perfiles sociológicos de los practicantes

contemporáneo, tomando la obra de artista Cindy Sherman como ejemplo paradigmático de dicha deconstrucción. (Krauss, 1991).

habituales de la fotografía según edad, nivel de estudios, situación profesional, lugar de residencia y clase social: la fotografía cumple la función de indicador social. El estudio de Bourdieu (2003: 80 y ss.; 87 y ss.) revela que los practicantes “devotos” de la fotografía —los que ejercen las funciones sociales de la fotografía y la adhesión a sus reglas— se ubican entre las generaciones intermedias — población de 18 a 35 años— con estudios secundarios o superiores, profesionalmente ocupan puestos de cuadros medios, residen en ciudades de tamaño medio y pertenecen económicamente por su nivel de ingresos a las clases medias.

En opinión de Bourdieu la fotografía “en sí misma y por sí misma” carece de un programa estético específico: “la consideración propiamente estética es ajena a la práctica fotográfica” (2003: 101)¹⁰. Esto es así porque la práctica fotográfica difícilmente puede apartarse de la funciones sociales a la que debe su existencia. Si hay una estética de la fotografía ésta es, a juicio del sociólogo francés, una “estética popular” que, dependiente de las funciones sociales que se otorguen a la práctica fotográfica, aparecerá en realidad como una dimensión del *ethos* de clase (Bourdieu, 2003: 166). La intención estética de la fotografía no es en verdad una realidad sino el deseo de una minoría de “transgresores” distanciados de las condiciones que determinan la práctica de la mayoría. La delimitación de una fotografía artística opuesta a su uso convencional es así expresión de diferenciación o distinción social (Bourdieu, 2003: 112): intentar diferenciar un arte fotográfico no es, ante la carencia de normas estéticas propias y de su reconocimiento institucional, una realidad estética sin un efecto sociológico. Si la fotografía aspira a una estética autónoma para empezar ha de poner en cuestión las ideas sobre el automatismo del medio (Bourdieu, 2003: 168, nota 11)¹¹ y, ante la carencia de modelos y normas, pasar por la adopción de normas estéticas de artes consagradas como la pintura (Bourdieu, 2003: 48, nota 8). La fotografía queda así perfilada como un arte menor, “un arte que imita al arte” (Bourdieu, 2003: 135), como

¹⁰ Kant definió en la *Crítica del juicio* [1790] que el juicio de lo bello está “fundado en una finalidad sin fin (...) completamente independiente de la representación del bien, pues este último presupone una finalidad objetiva, es decir, la relación del objeto con un fin determinado” (Kant, 1977: 126). En *Un arte medio* Bourdieu (2003: 148 y ss.) encuentra en la fotografía el motivo para su posicionamiento frente la estética kantiana de la *finalidad sin fin* y del *desinterés* puesto que la práctica fotográfica casi nunca está orientada hacia fines propia y estrictamente estéticos: “la fotografía lejos de ser percibida como significándose a sí misma y nada más, es siempre interrogada como signo de algo que ella no es” (Bourdieu, 2003: 159). O como concluye unas páginas después: “el análisis estético de la gran mayoría de obras fotográficas puede legítimamente reducirse, sin caer en el reduccionismo, a la sociología de los grupos que las produce, de las funciones que les asignan y de las significaciones que les confieren, explícita y, sobre todo, implícitamente” (Bourdieu, 2003: 166). Un postura crítica ante al formalismo kantiano que años después, en 1979, se verá desarrollada en su libro *La distinción* (2000).

¹¹ Amén de su realismo fruto de un sistema convencional de representación y de que la expresión fotográfica depende más de la elección del objeto que del modo de tratarlo, de manera que el juicio sobre ella no será tanto de valoración del modo de representación como de identificación de lo representado (Bourdieu, 2003: 114-115).

una práctica cultural de segundo orden cuyo lugar en la jerarquía de la legitimidad está entre las prácticas vulgares y las actividades nobles de las Bellas Artes. La pintura y la escultura pertenecen a la esfera de la legitimidad cultural, dotada de sus propias instancias legítimas de legitimación —universidad, academias y museos—. Por el contrario, prácticas como la decoración o la gastronomía se asignan a una esfera de lo arbitrario sin instancias legítimas de legitimación. Entre ambas se ubica la fotografía en la esfera de lo legitimable, con instancias de legitimación dispersas (foto clubs, concursos, crítica, revistas ...) que constituyen instituciones no reconocidas pero que pretenden legitimidad —y se imponen la tarea de su propia legitimidad— para sancionar las aspiraciones estéticas de la fotografía (Bourdieu, 2003: 162-166).

Es posible pensar que las transformaciones sociales no han alterado mucho el retrato sociológico hecho por Pierre Bourdieu de los usos de la fotografía en la primera mitad de los años sesenta, al fin y al cabo se siguen haciendo fotografías fundamentalmente con una función de integración social¹², aunque las fotos no ya acaben pegadas en el álbum o llevadas en la cartera sino en imágenes etéreas de fondo de pantalla del ordenador o del teléfono móvil. Pero, a la vez, no es menos cierto que las expectativas de legitimación cultural de la fotografía han cambiado y que, por tanto el análisis de Pierre Bourdieu a este respecto debe ser rectificado pero, a nuestro juicio, adaptando su esquema conceptual todavía útil para entender los procedimientos de legitimación de la fotografía. Desde los años setenta a esta parte la fotografía ha ido normalizando su situación dentro del panorama de las artes. Durante este tiempo la fotografía ha vivido los hitos fundamentales que han marcado el proceso de su legitimación cultural: su ingreso de pleno derecho en la institución museística, su amplia adopción por parte de relevantes artistas como medio de producción de imágenes, la consolidación de su valor económico dentro del mercado del arte, su inclusión —aún tímida— en planes de estudio universitarios así como la creciente producción intelectual y bibliográfica en torno a la fotografía, incluso el nuevo paradigma tecnológico digital y la crisis de los valores de objetividad y transparencia tradicionalmente asociados a la fotografía han sido acogidos con entusiasmo entre las últimas estrategias creativas del arte contemporáneo. En España los años setenta también significaron el asentamiento de las bases para la conformación de las instancias de legitimación cultural de la fotografía.

¹² Sin que ello signifique la negación del hecho de que en esta de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación hayan surgido otros usos de la imagen fotográfica así como de los dispositivos fotográficos.

Durante esta década y la siguiente se detecta el inicio de un progresivo declive de los clubs fotográficos y de los concursos de fotografía promovidos por aquéllos (Mira, 1991: 21-37). Es importante destacar este hecho pues desde los años cuarenta, en nuestro país como en el resto de Europa, los clubs fotográficos habían constituido el único cauce para el desarrollo de una práctica fotográfica con aspiraciones artísticas cuya identidad sociológica, como ha quedado dicho, consistía en su distanciamiento de la fotografía como medio de integración social practicada de manera ingenua y espontánea por el resto de usuarios del medio (Castel y Schnapper: 175 y ss)¹³. A la vez que tenía lugar la crisis de una instancia no legítima de legitimación como eran los clubs fotográficos, una serie de acontecimientos contribuyeron a la renovación estética de la fotografía española y la posibilidad de su asimilación a instancias legítimas de legitimación. Sin lugar a dudas el primero y más significativo acontecimiento fue la aparición en 1971 de la revista *Nueva Lente* a través de la cual se vehiculó un ideario vanguardista sobre la fotografía (Mira, 1991; Mira, 1995). Los fotógrafos vinculados a esta revista más que un estilo compartían un espíritu de rebeldía contra la anomia y la rutina creativas que dominaban las imágenes fotográficas producidas en los foto-clubs y concursos de aquellos años. Compartían, además, la creencia de que la fotografía era un medio con un lenguaje propio, capaz de ocupar con pleno derecho un lugar en el espacio de las artes contemporáneas. En este sentido el espíritu de renovación de *Nueva Lente* se vio reflejado tanto en las páginas de la misma revista tanto como en esporádicas exposiciones de fotografía en galerías de arte y, especialmente, en la aparición de las primeras galerías dedicadas a la fotografía¹⁴. Es en este momento cuando surgen los festivales fotográficos que, como respuesta a la falta de iniciativas expositivas de fotografía por parte de los museos, se convierten en un importante foro de encuentro y de difusión de la fotografía¹⁵. Las carencias en materia de enseñanza de la fotografía, que habían obligado a una formación autodidacta —tanto en cuestiones técnicas como estéticas e históricas— de todo aquél interesado en la fotografía, empiezan también a tener una puntual y mínima respuesta con la apertura de algunos

¹³ Aunque no es menos cierto que a pesar del esfuerzo de los miembros de los foto-clubs en su reivindicación de una actividad fotográfica diferenciada, la definición social de la fotografía nunca acaba por ser negada por completo en dicha práctica de aspiraciones artísticas (Castel y Schnapper, 2003: 177).

¹⁴ En 1973 abrió sus puertas la galería *Spectrum* en Barcelona, en 1974 lo hizo la *Photogalería* en Madrid, en 1977 la galería *Spectrum* en Zaragoza, en 1978 la sala *Procés* en Barcelona, en 1981 la *Fotogalería Forum* en Tarragona y al año siguiente *Visor Centre Fotogràfic* en Valencia.

¹⁵ En 1974 nace la *Fotomuestra* en Lérida, la *Primavera Fotográfica* de Barcelona lo hace en 1982, la *Fotobienal* de Vigo en 1984, *Foco* de Madrid en 1985 y *Tarazona Foto* en 1987.

centros de carácter privado¹⁶, a todas luces insuficiente para responder a las necesidades de formación de artistas y profesionales. En 1981 se comienza a editar la revista *Photovision* en la que junto a la cuidada publicación de portfolios se abundará en la dimensión teórica y reflexiva sobre la imagen fotográfica. En la década de los ochenta los museos dependientes de las administraciones públicas y ciertas instituciones privadas comienzan a atender a la fotografía como una manifestación artística, como lo demuestra que el Museo Español de Arte Contemporáneo creara en 1984 un efímero departamento de fotografía y que en 1989, con la apertura del IVAM en Valencia, se pusiera en marcha un programa expositivo de fotografía que comprendía tanto la obra de autores contemporáneos como históricos. Por su parte el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que inició su actividad en 1986, realizará su primera exposición sobre fotografía española en 1992 con *Cuatro direcciones. Fotografía española contemporánea, 1970-1990* y no creará su propio Departamento de Fotografía hasta 1995. En cuanto a la cuestión educativa digamos que en los primeros años ochenta, junto a los centros privados destinados principalmente a la formación de profesionales, se crean los primeros departamentos de Cine, Fotografía y Vídeo en el seno de las Facultades de Bellas de Madrid y de Barcelona con la vocación de convertir la fotografía en instrumento de creación artística¹⁷.

Este proceso de paulatina institucionalización, que posibilita la puesta en valor de la fotografía como práctica artística en su aceptación museística y académica, es el contexto en el que debe enmarcarse la concesión en 1983 del Premio Nacional de Artes Plásticas a Francesc Catalá Roca, junto a los pintores Alfonso Fraile, Lucio Muñoz, Manuel Valdés y Darío Villalba. Por primera vez en la historia de nuestro país un fotógrafo es distinguido con este galardón, expresión del reconocimiento por parte del Estado a la trayectoria de un artista por la calidad y el carácter innovador de sus obras¹⁸. En la siguiente edición de 1984 el fotógrafo Agustí Centelles recibió el premio, también compartido con otros artistas plásticos, en esta ocasión con José Caballero, Juan

¹⁶ En Madrid comenzó a funcionar la Photoescuela en 1974 y el Centro de Enseñanzas de la Imagen en 1976 en Madrid y Barcelona.

¹⁷ Para un visión histórica y de conjunto de lo ocurrido en la fotografía española de los años setenta y ochenta se puede consultar de Publio López Mondéjar *Historia de la fotografía en España* (1997) y de Joan Fontcuberta "De la posguerra al siglo XXI" (2001).

¹⁸ El jurado estaba formado por Manuel Fernández Miranda como presidente y como vocales a Valeriano Bozal, Nieves Fernández Ventura, Josep Guinovart, Julio López Hernández y Rafael Moneo. El jurado justificó la concesión del premio Francesc Catalá Roca "por la constante aportación al desarrollo de la fotografía en España y su interés por hacer de ese medio un documento visual de valor histórico y artístico" (Orden de 14 de diciembre de 1983, BOE 18 de 18/12/1984).

Genovés, Manuel Hernández Mompó y Baltasar Lobo¹⁹. Tanto Francesc Catalá Roca como Agustí Centelles habían nacido antes de la Guerra Civil y ambos practicaron una fotografía documental en línea con las formas del reportaje fotográfico iniciado en Europa en la década de 1920. Agustí Centelles realizó uno de los testimonios fotográficos más impresionantes del drama de la contienda española, mientras que Francesc Catalá Roca inició su actividad como fotógrafo en la posguerra legando una mirada documental sobre la sociedad española de la época que fue el precedente de la renovación de la fotografía de los años cincuenta y sesenta. Un sentido de justicia histórica parece estar presente en la concesión de estos premios; de justicia hacia las figuras humanas y artísticas de Francesc Catalá Roca y Agustí Centelles, hacia la memoria colectiva de los españoles y, cómo no, de justicia hacia la misma fotografía tras años de olvido y desinterés. Por otra parte, como un paso más en la legitimación institucional de la fotografía, la significación cultural de los Premios Nacionales de Artes Plásticas de 1983 y 1984 pudo ser puesta en relación con la reforma parcial en 1987 de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por la que se disponía la incorporación de las que denominaban “Artes de la Imagen”, a saber, la fotografía, el cine, la televisión y el vídeo. Estas formas artísticas quedaron incluidas en la sección que pasó a denominarse “Sección de Escultura y Artes de la Imagen” y que en 2004 se escindió dando lugar a la “Sección de Nuevas Artes de la Imagen”.

En 1994, tras diez años sin presencia de fotógrafos en los Premios Nacionales de Artes Plásticas, el Ministerio de Cultura instaura el Premio Nacional de Fotografía (Orden de 1 de junio, BOE 141 de 14/6/1994). La legitimidad de este mecanismo de sanción cultural se articula mediante la designación de un jurado de personalidades de personas de reconocido prestigio en el ámbito de la fotografía y la elaboración de unos criterios a los que el jurado ha de ajustar su decisión. A una selección de historiadores de la fotografía, comisarios de exposiciones, críticos y teóricos de la fotografía, profesores universitarios, directores de museo, representantes de revistas y editoriales especializadas, conservadores de fotografía así como artistas y fotógrafos corresponderá, como jurado de los Premios, la tarea de proponer candidatos y designar de entre ellos al autor galardonado teniendo en cuenta la calidad de las obras, su

¹⁹ Actuó como presidente del jurado Dionisio Hernández Gil y como vocales Antonio Bonet Correa, Rafael Canogar, Francesc Catalá Roca, Luciano Muñoz y Manuel Valdés, quienes concedieron el premio a Agustí Centelles “por cubrir un espacio importante en la historia de la fotografía española y haber sido uno de los pioneros mundiales del nuevo concepto de reportaje fotográfico” (Orden de 21 de diciembre de 1984, BOE 42 de 21/1/1985).

carácter innovador y la significación de su aportación a la vida cultural y artística española²⁰.

El estreno del Premio Nacional de Fotografía se otorgó a Gabriel Cualladó²¹. La concesión de esta primera edición del Premio al fotógrafo valenciano está, por un lado, en continuidad con los criterios estéticos e históricos que inspiraron los dos Premios anteriores de Artes Plásticas en los que se galardonaron a Catalá Roca y a Centelles. Y, por otro lado, abre una puerta a los Premios de 2002, 2003 y 2004, concedidos respectivamente a Joan Colom²², Carlos Pérez Siquier²³ y Ramón Masats²⁴. Premios con los que el documentalismo fotográfico, que sirvió para renovar los caducos planteamientos de una fotografía todavía anclada en los modelos pictorialistas de posguerra, adquiere su carta de naturaleza artística. En 1995, Javier Vallhonrat recibe el Premio²⁵ y con él se produce un salto generacional importante dejando paso al reconocimiento de la fotografía realizada en España a partir de los años setenta que tuvo como punto de inflexión la publicación de la revista *Nueva Lente* y que a partir de la década de los ochenta alcanzó su madurez estética. Junto a Javier Vallhonrat, Joan Fontcuberta en 1998²⁶, Chema Madoz en 2000²⁷, Toni Catany en 2001²⁸, Bárbara

²⁰ En la Resolución de 7 de mayo de 2007, de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, por la que se desarrolla la Orden de 22 de junio de 1995, reguladora de los Premios Nacionales del Ministerio de Cultura, para la concesión de los Premios Nacionales de Artes Plásticas, Fotografía y Restauración y Conservación de Bienes Culturales, correspondientes al año 2007, se establecen los criterios que se tendrán en cuenta para la concesión de los Premios (BOE 119 de 18/5/2007).

²¹ El jurado estaba compuesto por Jesús Viñuelas González como presidente y como vocales actuaron Publio López Mondéjar, Manuel López Rodríguez, Javier Miserachs, Josep Monzó y José Luis Suárez (Orden de 30 de diciembre de 1994, BOE 6 de 19/1/1995).

²² El presidente del jurado fue Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola y los vocales Toni Catany, Paloma Castellanos, José M^a García Conesa, Ignacio González Fernández, Manuel Laguillo y Darío Villalba. Este jurado destacó de Joan Colom “su originalidad y radical aportación a la fotografía española desde una óptica eminentemente personal y fotográfica, universalizando lo local” (Orden ECD/3342/2002 de 16 de diciembre de 2002, BOE 2 de 2/1/2003).

²³ El jurado estuvo compuesto por Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola como presidente y como vocales José Enrique Font de Mora (en representación de Joan Colom), Marie Loup Soguez, Álvaro Martínez-Novillo, Santiago Muñoz Bastide, Carlos Pérez García y Santiago Saavedra. El premio se concedió a Carlos Pérez Siquier “en reconocimiento a su continuada trayectoria profesional y a su constante afán de renovación en la búsqueda de nuevos lenguajes fotográficos, así como por la influencia que ha tenido en la fotografía española contemporánea” (Orden ECD/3720/2003 de 15 de diciembre de 2003, BOE 6 de 7/1/2004).

²⁴ El jurado estuvo presidido por Julián Martínez García y como vocales tuvo a Rafael Canogar, Manuel Falces, Horacio Fernández, Fernando Méndez-Leite, Rosa Olivares y Carlos Pérez Siquier. El jurado acordó otorgar el galardón a Ramón Masats por “la vigencia de su lenguaje documental y por una forma de ver e interpretar el mundo que ha resistido el paso del tiempo” (Orden CUL/4363/2004 de 14 de diciembre de 2004, BOE 4 de 5/1/2005).

²⁵ El jurado estuvo compuesto por Jesús Viñuelas González como presidente y como vocales Carlos Cánovas, Gabriel Cualladó, José Font de Mora, Ignacio González Fernández, José María Rodríguez Madoz e Hilario Muñoz.

²⁶ El jurado estuvo compuesto por Benigno Pendás García como presidente y como vocales Albert Anaut, Enrique Ordóñez, Bernardo Riego, Humberto Rivas, Leopoldo Zugaza y Rosalind Williams. El jurado otorgó el premio a Joan Fontcuberta “por su trayectoria profesional, su aportación a la fotografía española y su proyección internacional” (Orden de 15 de diciembre de 1998, BOE 20 de 23/1/1999).

²⁷ El jurado estuvo presidido por Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola y como vocales Alberto García-Alix, Antonio Lara, José María Prado, José del Río Mons, Oliva María Rubio y Santiago Saavedra. El jurado valoró de Chema Madoz “su aportación a la fotografía de un universo personal que indaga sobre las trampas de la visión y plantea un

Allende (Ouka Lele) en 2005²⁹, Pablo Pérez-Mínguez en 2006³⁰ y Manuel Vilariño³¹ en la edición de 2007 entraron a formar parte del elenco de los premiados. Desde las metáforas visuales realizadas con objetos cotidianos de Chema Madoz a la plasticidad y el tono poético de las imágenes de Javier Vallhonrat, Toni Catany o Bárbara Allende, las imágenes desenfadadas y provocadoras de Pablo Pérez-Mínguez, la singular visión de la naturaleza en diálogo con las formas de lo artificial de Manuel Vilariño, pasando por la ironía con la que Joan Fontcuberta revisa los conceptos de realidad y ficción, todos estas producciones fotográficas son partícipes de un espíritu trasgresor de las formas tradicionales de la fotografía, un espíritu dirigido a ampliar los límites de lo fotográfico de acuerdo con una noción de la realidad representada como algo construido y dirigido por la intencionalidad estética del fotógrafo. Hecho que no ha sido óbice para que también haya encontrado su reconocimiento en los Premios Nacionales de Fotografía la innovación del lenguaje de la fotografía documental cuyo tratamiento visual de lo social y lo antropológico, de lo humano y lo natural haya incorporado la marca subjetiva del autor, dejando atrás la mirada cándida de otros fotógrafos. En 1996 Cristina García Rodero recibió el Premio Nacional de Fotografía por su vasta producción fotográfica sobre la cultura y las gentes de una España que la autora calificó como "oculta"³². En

pensamiento que se resuelve en la misma imagen. Todo ello dotado de una ironía y un sentido del humor, así como de una poesía visual" (Orden de 22 de diciembre de 2000, BOE 18 de 20/1/2001).

²⁸ El jurado estuvo presidido por Joaquín Puig de la Bellacasa Alberola y como vocales Marcos Ricardo Barnatán, Manuel Falces, Manuel García, José María Rodríguez Madoz y Cristina Zelich. El jurado otorgó el premio a Toni Catany "en reconocimiento a su trayectoria creativa ininterrumpida desde finales de los setenta y a su labor de recuperación del patrimonio fotográfico. Subrayando la versatilidad de su obra en el empleo de múltiples técnicas, siendo fiel siempre a su personal visión del mundo desarrollada desde la discreción y la constancia. Su obra es reflejo de una forma de entender el Mediterráneo como cruce de culturas y sensibilidades" (Orden de 5 de diciembre de 2001, BOE 4 de 4/1/2002).

²⁹ El presidente del jurado fue Julián Martínez García y los vocales Juan Carrete, Aurora Fernández, Álvaro Martínez Novillo, Ramón Masats, Pilar Navarrete y Ana Zabalbescoa. El jurado acordó conceder el premio a Ouka Lele "por su aportación a la fotografía, en la cual no sólo hay un testimonio decisivo de la sensibilidad y la vida artística española desde los años ochenta hasta hoy, sino también unas personales aportaciones cromáticas, compositivas y narrativas que tienden a cuestionar los límites del lenguaje fotográfico" (Orden CUL/4074/2005 de 16 de diciembre de 2005, BOE 310 de 28/12/2005).

³⁰ Como presidente del jurado actuó Julián Martínez García y como vocales Bárbara Allende (Ouka Lele), Marisa Flórez, Carolina Martínez Gila, Rafael Doctor, Antonio Ansón y Gerardo Kurtz. El jurado acordó conceder el premio a Pablo Pérez Mínguez, "por su papel fundamental en el desarrollo de la fotografía española tanto como autor como impulsor del medio desde inicios de los años setenta, donde fue cofundador de la revista *Nueva Lente*" (Orden CUL/4232/2006 de 27 de diciembre, BOE 15 de 17/1/2007).

³¹ Junto a José Jiménez Jiménez como presidente formaron parte del jurado los vocales Pablo Pérez Mínguez,, Catherine Coleman, Miguel Fernández-Cid, Oliva María Rubio, José María García Conesa y Rocío de la Villa. Este jurado concedió el premio a Manuel Vilariño en "reconocimiento a una trayectoria personal en la que desde la fotografía se reflexiona sobre la vida, los ciclos vitales y el sentido del tiempo a través de su apasionada observación de la naturaleza" (Orden CUL/3742/2007 de 5 de diciembre de 2007, BOE 304 de 20/12/2007).

³² Presidió el jurado Benigno Pendás García y tuvo como vocales a Bárbara Allende (Ouka Lele), Rafael Doctor, Teresa Gutiérrez Barranco, Rosa Olivares, José Pérez Guerra y Javier Vallhonrat (Orden de 30 de diciembre de 1996, BOE 50 de 27/2/1997).

las ediciones de 1997 y 1999 fueron premiados respectivamente Humberto Rivas³³ y Alberto García-Alix³⁴; el primero por su aportación a las formas fotográficas del paisaje y sobre todo del retrato, y el segundo por su implicación biográfica en los temas representados en sus fotografías, entre los que destacan los retratos de toda una serie de singulares personajes urbanos.

Llegados a este punto, situados en los comienzos del siglo XXI, los fantasmas decimonónicos que perseguían a la fotografía parecen definitivamente conjurados gracias a la instrumentación de instancias legítimas de legitimación como el mercado del arte —galerías, ferias, subastas...—, la institución universitaria, el museo con sus departamentos de fotografía, la crítica y, por supuesto, el Premio Nacional de Fotografía. Ciertamente la Fotografía logra su anhelado reconocimiento al mismo nivel que las Artes Plásticas pero hay que olvidar que los Premios Nacionales de Cultura han acogido no sólo las disciplinas artísticas tradicionales (pintura, escultura, teatro, música o literatura) sino también a otras manifestaciones culturales como la Restauración y Conservación de Bienes Culturales o el Circo³⁵. El concepto de lo cultural y de lo artístico ha sufrido un notable incremento de su universo al incluir formas culturales hasta hace unas décadas confinadas en la esfera de lo legítimable o incluso de lo arbitrario (Bourdieu, 2003: 165). Un universo que no cabe pensar con una delimitación cerrada y definitiva sino más bien en continua expansión y revisión como índice de lo que Frederic Jameson ha designado como “la disolución de una esfera autónoma de la cultura” y la “prodigiosa expansión de la cultura por el ámbito social” (Jameson 1996: 66), fenómeno que conforma la otra cara de la moneda de la industria cultural según los términos en que fue concebida por Adorno y Horkheimer (1994: 165-212). Sin embargo, simultáneamente a esta acotación institucional y legitimadora de lo fotográfico, en la práctica artística contemporánea irrumpe, como se ha señalado al principio, un proceso de hibridación medial que ha dado lugar a un desbordamiento de

³³ Actuó como presidente del jurado Benigno Pendás García y como vocales David Balsells, Alejandro Castellote, Gloria Collado, Cristina García Roderó, Rafael Levenfeld y Valentín Vallhonrat. El jurado galardonó a Humberto Rivas “por su trayectoria artística y su aportación a la fotografía española, destacando su labro en el área del retrato y el paisaje” (Orden de 23 de diciembre de 1997, BOE 18 de 21/1/1998).

³⁴ Presidió el jurado Benigno Pendás García y tuvo como vocales a Catherine Coleman, Antonio Franco, Lola Garrido, Marta Gili, Marie Loup Sougez y Alberto Martín. El jurado premió a Alberto García-Alix por “su aportación a la fotografía moderna en su representación del entorno urbano y su plasmación de una época muy singular en la que se refleja su propia biografía” (Orden de 22 de diciembre de 1999, BOE 25 de 29/1/2000).

³⁵ La lista completa de los Premios Nacionales que concede el Ministerio de Cultura abarca además de la Fotografía y de las Artes Plásticas a la Restauración y Conservación de Bienes Culturales, Letras Españolas, Literatura (uno para cada una de las modalidades de Poesía, Narrativa, Ensayo y Literatura Dramática), Historia de España, la mejor traducción, la obra de un traductor, Literatura Infantil y Juvenil, la mejor labor editorial cultural, al fomento de la lectura a través de medios de comunicación, Teatro, Música (uno para cada una de las modalidades de Interpretación y Composición), Danza, Circo y Cinematografía.

los lindes entre las disciplinas artísticas tradicionales. En este nuevo campo expandido de las prácticas artísticas la fotografía, como la pintura y la escultura, han visto desdibujarse su identidad estética. Artistas que no se reconocen como fotógrafos aún cuando utilicen la fotografía, fotógrafos que conciben sus imágenes como elementos de piezas escultóricas o combinan sus imágenes con instalaciones son modos de expresión artística habituales en nuestra época. Quizá en un futuro no muy lejano, como consecuencia del impacto de las tecnologías digitales de producción y distribución de imágenes, llegue de nuevo el momento de preguntarse por las formas de legitimación de la fotografía, para entonces los fantasmas de la fotografía no serán los mismos que en otro tiempo la atormentaron pero además, probablemente, estos fantasmas ya no serán sólo suyos.

Bibliografía:

AA.VV. (1987): *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*, París, Centre National de la Photographie.

AA.VV. (1995): *Jornadas sobre Nueva Lente. Inicio y desarrollo de la fotografía de creación en España*, Madrid, Canal Isabel II-Comunidad Autónoma de Madrid.

Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. (1994): *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta.

Baqué, D. (2003): *La fotografía plástica*, Barcelona, Gustavo Gili.

Barthes, R. (1990): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* [1980], Barcelona, Paidós.

Baudelaire, Ch. (1987): "Lettre à M. le directeur de la Revue Française sur le Salon de 1859" [1859] en AA.VV. (1987): *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*, pp. 27-34.

Benjamin, W. (1989): *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.

Benjamin, W. (1989a): "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" [1936] en Benjamin, W. (1989): *Discursos interrumpidos I*, pp. 15-60.

Bolton, R. (ed.) (1989): *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Cambridge, Massachussets, MIT.

Bourdieu, P. (2000): *La distinción: criterio y bases sociales del gusto* [1979], Madrid, Taurus.

Bourdieu, P. (2003): *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* [1965], Barcelona, Gustavo Gili.

Burgin, V. (1986): *The end of Art Theory. Criticism and Posmodernism*, London, MacMillan.

Castel, R. y Schnapper, D.: "Ambición estética y aspiraciones sociales" en Bourdieu, P. (2003): *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, pp. 175-206.

- Chevrier, J.F. (1997): "El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica" [1992] en Picazo, G. y Ribalta, J. (ed.) (1997): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, pp. 201-212.
- Crimp, D. (1997): "Del museo a la biblioteca" [1981] en Picazo, G. y Ribalta, J. (ed.) (1997): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, pp. 45-58.
- Crimp, D. (2004): "La actividad fotográfica de la posmodernidad" [1980] en Ribalta, J. (ed.) (2004): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 150-162.
- Fontcuberta, J. (2001): "De la posguerra al siglo XXI" en Sánchez, M. (coord.) (2001): *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, pp. 385-472.
- Fontcuberta, J. (ed.) (2003): *Fotografía. Crisis de historia*, Barcelona, Actar.
- Greenberg, C. (2006): *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela.
- Greenberg, C. (2006a): "La pintura moderna" [1960] en Greenberg, C. (2006): *La pintura moderna y otros ensayos*, pp. 111-120.
- Jameson, F. (1996): *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta.
- Kant, I. (1977): *Crítica del juicio* [1790], Madrid, Espasa-Calpe.
- Krauss, R. (1991): "Nota sobre la fotografía y lo simulácrico" [1984] en *Revista de Occidente*, nº 127, 1991, pp. 11-34.
- Krauss, R. (1996): *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza.
- Krauss, R. (1996a): "Los espacios discursivos de la fotografía" [1982] en Krauss, R. (1996): *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, pp. 145-163.
- Lemagny, J.C. y Rouillé, A. (dir.) (1988): *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca.
- López Mondéjar, P. (1997): *Historia de la fotografía en España*, Madrid, Lunwerg.
- Mélon, M. (1988): "Más allá de lo real: la fotografía artística" en Lemagny, J.C. y Rouillé, A. (dir.) (1988): *Historia de la fotografía*, pp. 82-101.
- Mira, E. (1991): *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- Mira, E. (1995): "La ubicuidad de Nueva Lente en la diversidad estética de la década de los setenta" en AA.VV. (1995): *Jornadas sobre Nueva Lente. Inicio y desarrollo de la fotografía de creación en España*, pp. 67-71.
- Philips, Ch. (1997): "El tribunal de la fotografía" [1982] en Picazo, G. y Ribalta, J. (ed.) (1997): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, pp. 59-98.
- Picazo, G. y Ribalta, J. (ed.) (1997): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, MACBA.
- Sánchez, M. (coord.) (2001): *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XLVII, Madrid, Espasa-Calpe.
- Scharf, A (1994): *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza.

Solomon-Godeau, A. (1991): *Photography at the Dock*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Solomon-Godeau, A. (1991a): "Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supli-Side Aesthetics" [1987] en Solomon-Godeau, A. (1991): *Photography at the Dock*, pp. 124-148.

Solomon-Godeau, A. (1991b): "Photography after Photography" [1984] en Solomon-Godeau, A. (1991): *Photography at the Dock*, pp. 103-123.

Szarkowski, J. (1966): *The Photographer's Eye*, New York, MoMA.

Van Gelder, H. (1997): "Photography: from modus to picture" en Balkema, A. y Salger, H. (ed.) (1997): *The photographic paradigm*, Ámsterdam, Rodopi, pp. 148-162.

Wall, J. (1997): "Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual" [1995] en Picazo, G. y Ribalta, J. (ed.) (1997): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, pp. 217-250.