



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2015
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

3

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2015
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

3

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2015

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 3, 2015

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Ángela Gómez Perea · <http://angelaomezperea.com>
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

ART IN THE FRANCO ERA: TENDENCIES ON THE FRINGE OF A STATE IDEOLOGY

Coordinated by Victor Nieto Alcaide,
with the collaboration of Genoveva Tusell García

ARTE EN EL FRANQUISMO: TENDENCIAS AL MARGEN DE UNA IDEOLOGÍA DE ESTADO

Coordinado por Víctor Nieto Alcaide,
con la colaboración de Genoveva Tusell García

CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA (1972–1974), UNA PROPUESTA EDITORIAL PARA LA DIFUSIÓN DE UNA FOTOGRAFÍA CLÁSICA Y TESTIMONIAL EN EL CONTEXTO Y DEBATE FOTOGRÁFICO ESPAÑOL DE LOS SETENTA

CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA (1972–1974), A PUBLISHING PROPOSAL FOR THE DISSEMINATION OF A TESTIMONIAL AND CLASSIC PHOTOGRAPHY IN THE CONTEXT AND SPANISH PHOTOGRAPHIC DEBATE OF THE 1970S

Mónica Carabias Álvaro¹

Recibido: 29/06/2014 · Aceptado: 2/04/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12692>

Resumen²

Para aproximarnos correctamente al contexto fotográfico español de los años setenta, resulta conveniente conocer el carácter de las distintas publicaciones especializadas que inauguran la nueva década. La primera en aparecer fue *Nueva Lente* (1971–1983). Esta ha sido objeto de atención y estudio por parte de la crítica que, la ha considerado de forma unánime transgresora e impulsora de la fotografía de creación de aquellos años. Apenas un año después aparece *Cuadernos de Fotografía* (1972–1974), dirigida y publicada en Madrid por el fotógrafo Fernando Gordillo. Su carácter personalista y restringido sumado a su corta vida han contribuido, sin duda alguna, a que haya permanecido en el olvido historiográfico bajo el epígrafe generalista de «académica». Partiendo de una primera exposición y análisis de sus objetivos, contenido y autores este artículo ahonda en sus particularidades y aportaciones al debate fotográfico de los 70: el valor de la concursística y el reclamo de la libertad total para la fotografía.

1. Universidad Complutense de Madrid (monicacarabias@telefonica.net).

2. Este estudio se ha realizado en el marco de los proyectos: *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (2012–2014), ref. HAR2011-25864 y *50 años de arte en el siglo de Plata Español (1931–1981)* (2015–2018), ref. HAR2014-53871-P.

Palabras clave

fotografía; España; concurso; crítica; renovación

Abstract

To approach properly Spain's photographic context of the '70s, it is best to learn about those specialized publications that inaugurate the new decade. The first one was *Nueva Lente* (1971–1983), a magazine duly noticed and studied by critics, who consider it unanimously a transgressive and enabling agent of creative photography in the '70's. Barely a year later, *Cuadernos de fotografía* (1972–74) was published in Madrid under the direction of photographer Fernando Gordillo. Its personalist character, limited distribution, and short life, have contributed, no doubt, to its scant historiographic attention, obscured as it is under the general label of 'academic'. This article delves into its peculiar traits and its contributions to the '70s photographic debate, by listing and analysing for the first time its goals, contents, and contributors: namely, the value of photographic contests, and the claim of total freedom for photography.

Keywords

photography; Spain; contest; criticism; renovation

1. INTENCIONES Y SENTIRES: MIRAR Y VER NO SON LA MISMA COSA

El objetivo de *Cuadernos de Fotografía* fue expuesto por su director Fernando Gordillo en el editorial «Con los ojos del alma»³, una declaración de sentires más que de intenciones del fotógrafo madrileño que comenzaba reconociendo la capacidad ilimitada del medio fotográfico para a continuación describir el valor de la fotografía documental y testimonial: «La fotografía, es sin duda, crónica objetiva de nuestras existencia, verdadera y conmovedora manifestación de la vida misma. Ver, sentir, admirar, gozar, sufrir, mejorar el mundo que nos rodea, ahí es donde principalmente reside todo su interés e impacto⁴.» Una vez destacados sus valores —versatilidad, registro y documento— Gordillo dedicaba el proyecto «a las personas capaces de comprender todas las posibilidades y emociones unidas al mundo de la imagen», enumerando las diversas motivaciones que lo habían impulsado: desde las sociológicas hasta las que descansaban sobre la labor de la imagen en los distintos campos del conocimiento. Con todo, no es hasta el final del editorial cuando se expone una escueta pero clarificadora síntesis de objetivos: la defensa apasionada de la fotografía y los fotógrafos y el despertar un mayor interés por el mundo de la imagen.

Por otra parte, cabe señalar especialmente una motivación que responde al deseo personal del director porque sobre ella se sustentan los fundamentos poéticos de *Cuadernos de Fotografía*: «[...]La voluntad, poderosa fuerza motora impresa en la naturaleza más íntima de cada individuo, deseo tremendo de hacer, de no desaparecer del todo⁶.» Estas palabras confirman en gran medida la base sobre la que se orientan los «modos» de ver —personales, vocacionales y transferibles— destinados a despertar la sensibilidad del espectador y que conforman su defensa del arte fotográfico. Estos modos recalcan en una fotografía valorada en función de su significación testimonial al tiempo que vía con la que «autotestimoniarse». En esta misma línea se encuentran las palabras de Enrique de Aguinaga y Manuel Alcántara. El primero refrenda la creatividad fotográfica: «Porque de una misma realidad pueden obtenerse imágenes fotográficas diferentes e incluso contrapuestas. Porque la objetividad fotográfica no existe⁷.» El segundo destaca su valor testimonial: «Fotografiar puede ser idear, descubrir, ampliar el campo de lo posible y muchas cosas más, pero es, sobre todas, una: perpetuar⁸.» Alcántara insiste igualmente en el carácter de la fotografía como fuente de conocimiento histórico-documental, sin olvidar su carácter múltiple, democrático y subjetivo: —«Quiere el artista de la fotografía compartir su hallazgo, comunicar su visión del mundo, regalar esas postales con rostros y panoramas que fueron, en principio, el álbum invisible que

3. *Cuadernos de Fotografía* (en adelante CF) 1, pp. 8–9.

4. CF 1, p. 8.

5. Estoy utilizando el término poética como específica DE LA CALLE, Romá: «Cuestiones teóricas: Poética y Estética», *Formas Plásticas*, 20, 1987, p. 3.

6. CF 1, p. 9.

7. «Punto de vista», CF 2, p. 5.

8. «Entre el mirar y el ver», CF 2, pp. 10–13. El texto iba ilustrado con un reportaje fotográfico de Gabriel Cualladó realizado en el Museo de la Fotografía, instalación financiada y montada con material de la Casa Afga.

erigiera su punto de vista. Todo arte es siempre un punto de vista. Una cuestión personal pero transferible»⁹— ni tampoco, el potencial de su creatividad: «Se sabe que la realidad es una apariencia y que, tras ella, existe otra más difícil y acaso más verídica. A quienes la ven, solemos llamar artistas¹⁰.»

Este concepto de creatividad, vinculado a la apariencia más o menos «versionada» de la realidad cotidiana, fue el punto de fricción con respecto a su colega *Nueva Lente*¹¹.

Ambas revistas confiaban en las múltiples aplicaciones y posibilidades de la fotografía como expresión del mundo contemporáneo. Sin embargo, mientras que *Nueva Lente* se lanza de forma incondicional hacia la ruptura total de sus límites y la reivindicación sin concesiones de una libertad total, lo que la impulsa como promotora de la nueva fotografía, Gordillo convierte a *Cuadernos de Fotografía* en el baluarte y promotor de la expresión fotográfica consolidada por la generación de fotógrafos protagonistas de la vanguardia fotográfica española, que eclosiona a mediados de los 50 y perdura en la década de los 70.

1.1. ESTRUCTURA Y CONTENIDOS

En junio de 1972 aparece el primer número de *Cuadernos de Fotografía*¹². La revista va a ser lanzada como una publicación trimestral bilingüe —español/inglés—, una novedad que la diferenciaba del resto, la convertía en pionera y además expresaba su vocación de distribución internacional¹³. Los interesados podían adquirirla por vía suscripción anual, 300 pts, ó 75 por número. La tirada osciló entre los 2.500 y los 3.000 ejemplares, aunque ocasionalmente llegó a los 15.000. Al frente de la coordinación se encontraba Vicente Serrano y en el consejo de redacción los fotógrafos Leonardo Cantero, Francisco Gómez, Gerardo Vielba¹⁴, Pedro Pascual y Gabriel Cualladó acompañados por el periodista y escritor Fernando de Giles. En la lista de articulistas figuraron, además de los mencionados, los periodistas y escritores: Manuel Alcántara, Juan van-Halen, José Félix Escudero, Gerardo Diego, Antonio de la Serna, Antonio Castro Villacañas, José García Nieto, José María Murúa y Gabriel Elorriaga. Esta selección de fotógrafos y escritores respondía al planteamiento inicial de su director de combinar palabra e imagen «con la misma importancia y completándose ambas¹⁵.»

9. *CF* 2, p. 5.

10. *Ibidem*.

11. Véase al respecto MIRA, Enric. «La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España» en *Concreta* 00, 2012, pp. 26–41.

12. Números publicados en 1972 del 1 al 3, en 1973 del 4 al 7 y en 1974 del 8 al 11. En este último número se anunció el siguiente, el 12, dedicado al 75 aniversario de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid (1900–1975), que finalmente no se publicó.

13. Igualmente trabajó con las agencias fotográficas Contifoto y Europa Press —véase *CF* 11— y los fotógrafos españoles: José Galindo, Sánchez Caraballo, Javier Gordillo y Jerónimo Macanas.

14. En ocasiones firmaba sus textos bajo el pseudónimo Atilio Altamira.

15. *CF* 1, p. 8. La referencia inmediata es la colección Palabra e Imagen (1961–1966) de la Editorial Lumen.

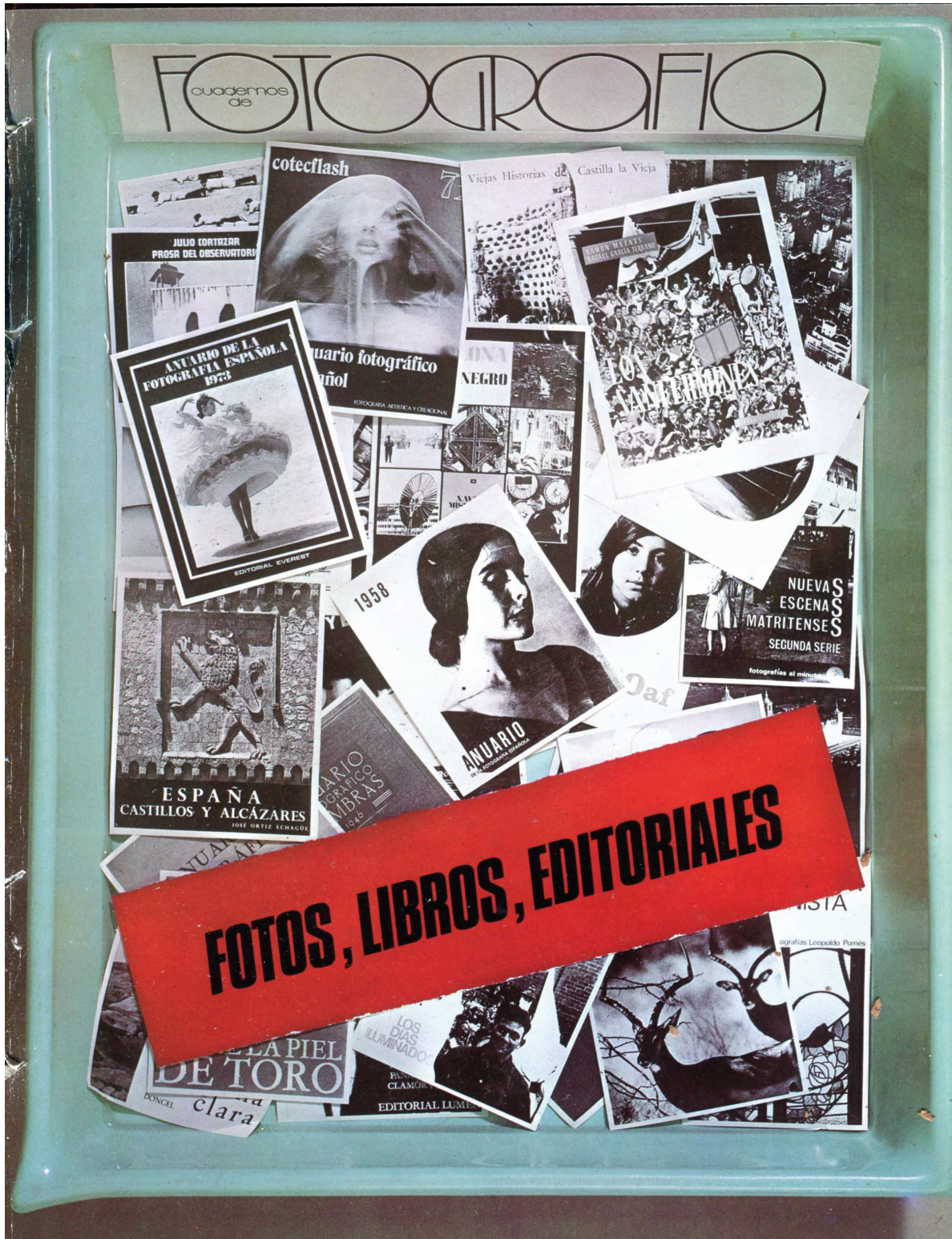


FIGURA 1. PORTADA CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA N.º 5, MADRID 1973

Aunque no estuvo incluido como objetivo, si observamos detenidamente el contenido de cada uno de los números de *CF*, se aprecia un carácter ciertamente monográfico, semejante al que presentaban los Salones de Fotografía Actual. De modo que podemos llegar a establecer en conjunto y de forma cronológica los siguientes monográficos: Fotografía e Historia de la fotografía¹⁶, Fotografía y Etnografía, Fotografía y Memoria, Fotografía y Arquitectura, Fotografía y Libros (FIGURA 1), Fotografía y Color, Fotografía y Vida, Fotografía y Documento, Fotografía y Retrato, Fotografía y Existencia y Fotografía y Violencia (FIGURA 2). Todos ellos, a excepción del dedicado a la Fotografía y Arquitectura, representan en su mayoría el reiterado enfoque fotográfico de la revista hacia la condición humana. De igual manera, los dedicados a la historia de la fotografía (n.º 1), libros de fotografía (n.º 5), memoria (n.º 7) y documento (n.º 8) revelan un interés hacia el estudio historiográfico y la difusión del valor de la fotografía como fuente de la memoria y documento de lo que nos rodea, de su realidad y «ficción», en definitiva del tiempo en el que vivimos.

El contenido está articulado en distintas secciones fijas e intermitentes impulsadas por el «empeño nobilísimo para demostrar que la fotografía cumple la exigencia que la sociedad moderna impone al arte y que se puede resumir en dos palabras: belleza y utilidad.»¹⁷ Respecto a las primeras se encontraban: «Punto de vista», donde una firma invitada reflexionaba sobre algún aspecto concreto o general del tema monográfico a tratar; la publicación de un porfolio dedicado al trabajo de un único autor, generoso en el número de páginas y en la calidad de impresión;¹⁸ «Libros para mirar»¹⁹, bajo la dirección de Gabriel Cualladó;²⁰ «Concursos y Exposiciones», a cargo del consejo de redacción; y la sección de «Humor» realizada por Giles. Entre las intermitentes: «Biografía mínima», donde se trazaba la semblanza profesional y curricular de un autor; «Fotografía para todos», donde se exponían las múltiples aplicaciones de la fotografía; «Beneficio de mi vista»; «Conversación. Encuentro. Diálogo»; «Noticias»; «Diccionario de la fotografía» y «Fotoprofesional», dedicada al comentario y análisis de los temas actuales y problemas más importantes que padecía la fotografía profesional en España.

16. Quizá como precedente inmediato debamos mencionar la Exposición Antológica de la Real Sociedad Fotográfica (1900–1970) celebrada en el Aula Fotográfica de Madrid en 1971. Este espacio fue creado en 1968 y con el patrocinio del Instituto de Cultura Hispánica por el poeta y fotógrafo Rafael Montesinos.

17. CUALLADÓ, Gabriel: «Una biografía mínima. Fernando Gordillo», *CF* 2, p. 10.

18. Si por algo llamó la atención esta revista fue sobre todo por el carácter de su impresión realizado sobre papeles de altísima calidad como Limoges y Cándor.

19. Cualladó inauguraba la sección con una reseña sobre *Histoire Mondiale de la photographie. Des origines à nos jours 600 documents présentés* de Peter Pollack y en concreto sobre la edición francesa a cargo de E. Sougez y publicada por Hachette en Nueva York en 1961. Su crítica iba dirigida a la ausencia de nombres actuales como: Avedon, Klein, Penn o Frank, en *CF* 1, p. 40.

20. La sección se hacía eco del sentir internacional sobre la importancia de la imagen fotográfica en el mundo editorial. Por ello se propuso informar tanto de ya lo publicado como de las futuras novedades. Aspiraba así a cubrir una doble demanda: la especializada, pero también la de un público generalizado con cuyos libros aprendiera a valorar la fotografía como un lenguaje básicamente expresivo, autónomo y auténtico y a distinguir la calidad de sus imágenes.



FIGURA 2. PORTADA CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA N.º 11, MADRID 1974



FIGURA 3. LEONARDO CANTERO, EL ASNILLO, *CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA* N.7, MADRID 1973, P. 24

1.2. AUTORES Y TENDENCIAS

El formato portfolio fue utilizado por la revista como plataforma afirmativa y expositiva de autores y tendencias afines a sus modos de ver y sentir la fotografía. Este formato ponía en valor la independencia del fotógrafo como autor, pero también la «originalidad» de sus trabajos²¹. Sin olvidar el valor añadido que le reportaba la

21. La mayor parte de las fotografías publicadas habían recibido los galardones más destacados del panorama

palabra ya fuera en su sentido literario e incluso crítico. Su director pretendía que desfilaran por sus páginas todos los autores circunscritos al ámbito de la escuela madrileña empezando por los más representativos²². Se publicaron siete porfolios: tres de Gordillo —dos en blanco y negro dedicados a las Fiestas de San Juan en Soria y al pueblo avilés de Pedro Bernardo —n.º 8, pp. 10-54—, y otro en color sobre el Jardín de La Alameda de Osuna —n.º 6, pp. 10-29—; uno de Paco Gómez con fotografías de arquitectura española —n.º 4, pp. 11-35—; uno de Gabriel Cualladó sobre el retrato —n.º 9, pp. 11-29—; uno de Leonardo Cantero sobre la historia del asnillo negro —n.º 7, pp. 12-27— (FIGURA 3); y otro de José Luis García Ferrada —n.º 10, pp. 7-33. Y junto a estos uno colectivo —n.º 3, pp. 14-49— dedicado al retrato de las edades del hombre y a la celebración de algunos de sus ritos, como el bautismo y el matrimonio en total sintonía con el espíritu de *The Family of Man*.

El porfolio *Soria. Fiestas de San Juan* —n.º 2, pp. 11-51— (FIGURA 4) compartía la esencia del texto «Tierra y Pueblo. Reportajes de España» —n.º 2, pp. 52 y 53— de Gerardo Vielba, donde reflexionaba sobre el modo en que había cambiado la fotografía documental desde primeros de siglo, advirtiendo de antemano la imperiosa necesidad de dejar retratada «a la España que se nos va; pobre y bellísima España de los españoles básicos, y también de los nuevos españoles que no se han desentendido de la relación, la vivencia y la redención de su entronque²³.» El historiador de la fotografía comenzaba su texto con un extracto del artículo publicado en 1964 por Ángel Lázaro, «Al son de las coplas de Jorge Manrique»²⁴, en el que relataba el carácter viajero de Gregorio Marañón, así como su debilidad por coleccionar libros de viaje, sobre todo de viajes por España. Vielba estaba convencido de que entre todo aquel material se encontrarían los porfolios fotográficos clásicos «de su tiempo y tema», entre los que ocuparían un lugar destacado: *La España incógnita. Arquitectura, Paisajes, Vida Popular* del fotógrafo alemán Kart Hielscher²⁵, al igual que las obras sobre España de Ortiz Echagüe: *Pueblos y Paisajes, Tipos y Trajes, Castillos y Alcázares o España Mística*.

El trabajo de Gordillo sobre las Fiestas de San Juan viene a reflejar el modo actual y dinámico del nuevo testimonio fotográfico, al margen del cinematográfico, cuya finalidad, remarcaba Vielba, era preservar el recuerdo «para el conocimiento y estudio, de nuestro pueblo, no solo su presencia, sino además por sus manifestaciones activas peculiares, llamadas, unas a desaparecer como testimonio etnológico y folklórico.»²⁶ Este nuevo testimonio fotográfico se obtenía a partir del uso de uno o varios puntos de vista nuevos, lo que repercutía en un mayor dinamismo, con los que el investigador dialogaría para analizar la realidad. La fotografía documental de primeros de siglo, para la cual toma como ejemplos a Ortiz Echagüe

fotográfico español. Varias décadas después, la mayor parte de ellas han sido, asimismo, objeto de exposiciones y monografías obteniendo, incluso, varios de sus autores el Premio Nacional de Fotografía.

22. CARABIAS ÁLVARO, Mónica: «Escuela de Madrid. Fotografía, 1950-1975» en *La Escuela de Madrid. Fotografía, 1950-1975*. Madrid, Museo de Arte contemporáneo de Madrid, 2006, p. 13.

23. *CF* 2, p. 52.

24. *ABC*, 10 de mayo de 1964, Sevilla, p. 19.

25. Este libro fue publicado en Barcelona en 1921 por E. Canosa.

26. *CF*, 2, p. 53.

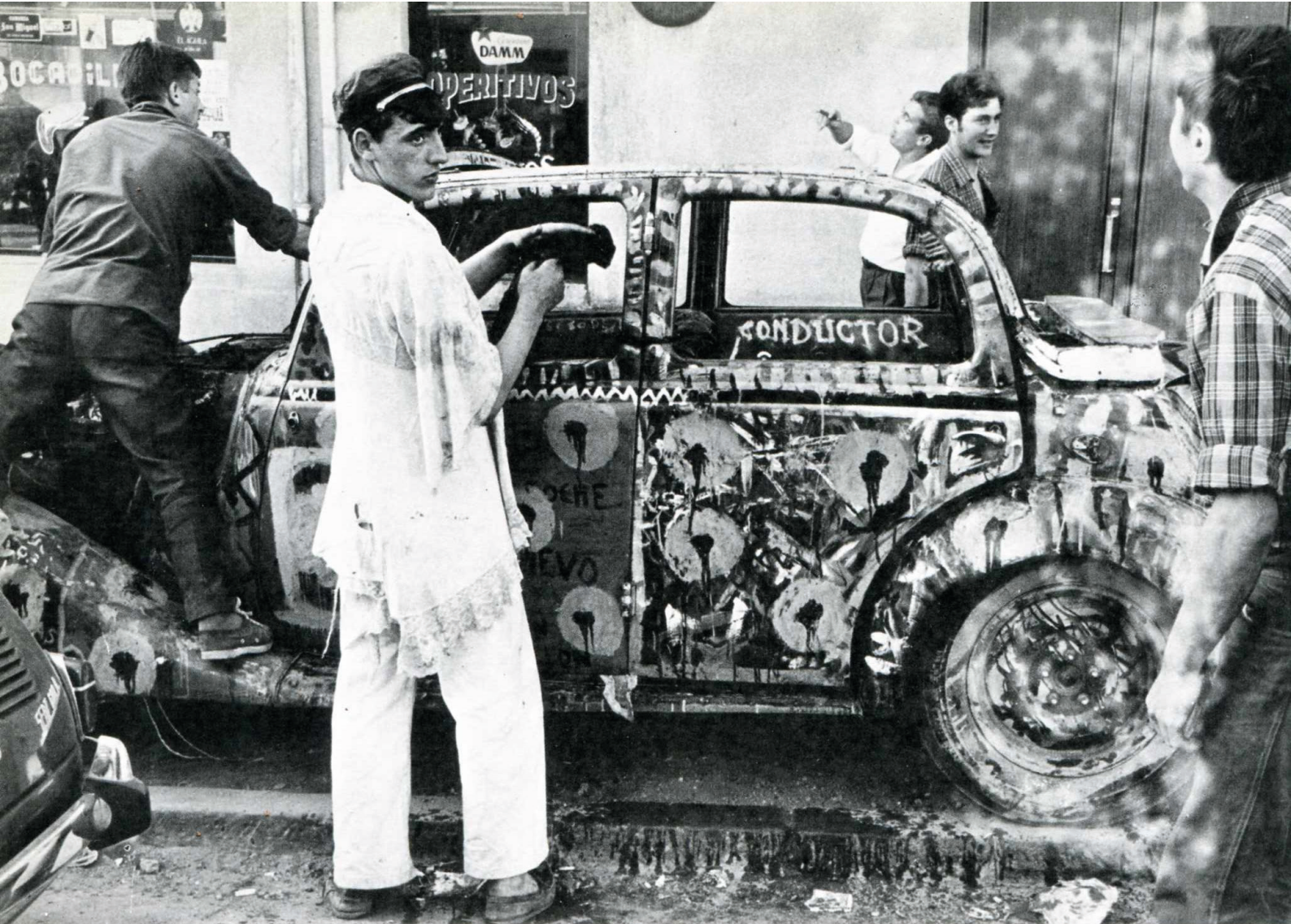


FIGURA 4. FERNANDO GORDILLO, SORIA. FIESTAS DE SAN JUAN, CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA N.º 2, MADRID 1972, P. 18

o Hielscher, proporcionaba una visión de la España «interior» estática e incluso extática. Sin embargo, el testimonio fotográfico contemporáneo discurre entre el reportaje directo de Klein y el instante decisivo de Cartier-Bresson²⁷ y aspira, por encima de todo, a crear imágenes «desnudas» que retraten al hombre en su naturalidad, en su forma habitual de comportarse, sin lujos ni esteticismos artificiales.

27. Gerry Badger habla de dos escuelas: la parisina y la neoyorquina, no excluyentes y con una actitud cultural que generó enfoques muy diversos. BADGER, Gerry: *La genialidad de la fotografía. Cómo la fotografía ha cambiado nuestras vidas*. Barcelona, Blume, 2009, p. 137.



FIGURA 5. PACO GÓMEZ. SIN TÍTULO. CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA N.º 3, MADRID 1972, P. 48

Una fotografía cuyo máximo interés reside en el registro de la vida, de sus gentes y entornos, pero sin la voluntad expresa de denuncia (FIGURA 5).

Este registro de la realidad, de la vida misma será el que manifiesten el resto de los portfolios publicados como *Pedro Bernardo. Su ser y sus circunstancias*²⁸, igualmente con texto de Gerardo Vielba²⁹.

28. *CF* 8, pp. 10-54.

29. «Reportaje. Documento. Ensayo», *CF* 8, pp. 8-9.

A comienzos de la década de los setenta, la imagen fotográfica se había convertido en el soporte y vehículo del pensamiento, y por tanto, en el lenguaje más universal de los medios de expresión y comunicación del momento. Con motivo de la publicación del *Anuario de la Fotografía Española* de 1974, la revista reproducía el prólogo de Juan Antonio Gaya Nuño en el que declaraba: «[...]Todo un repertorio de pequeños y sucesivos milagros técnicos se ha cuidado tanto de ello como de lo demás, de suerte que el realismo, sin perjuicio de constituir la principal base formal de la fotografía, se hermane con otras muchas dicciones, sin excluir la abstracta³⁰.»

Este hermanamiento del realismo con otras dicciones será muy evidente en el trabajo de José Luis García Ferrada (FIGURA 6). En este contexto, Gerardo Vielba propone una oportuna reflexión acerca de los términos documento, reportaje y ensayo:

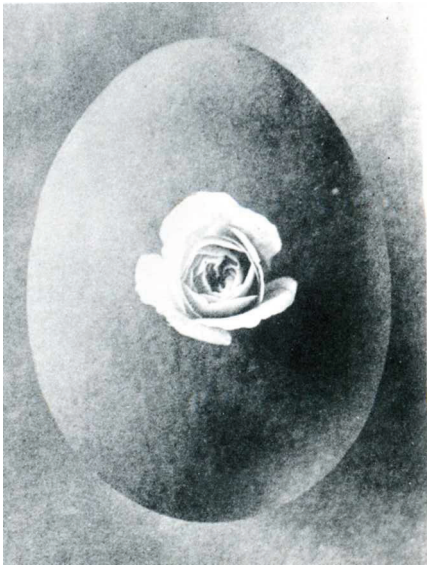


FIGURA 6. JOSÉ LUIS GARCÍA FERRADA. SIN TÍTULO. CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA N.º 7, MADRID 1973, P. 34

«Se ha llegado, escribe Vielba, a una masificación de la imagen de la comunicación, que ha ocasionado un consumismo de lo fotográfico como «producto», con la consiguiente degradación del medio»³¹. El fotógrafo retomaba el debate que desde hacía una década se había desarrollado en el marco del contexto internacional de la fotografía y que había puesto de manifiesto la crisis de la fotografía objetiva, entre otros motivos, por la masificación de la comunicación, que por otra parte, parecía no elevar el nivel de los mass-media: «¿Cuáles serán los temas, se pregunta Vielba, los motivos que orienten la atención del fotógrafo, en esta empresa de testificar sobre la vida de su tiempo?»³² Vielba insiste en el deber del autor de contemplar la realidad cotidiana susceptible de desaparecer. Justifica así la importancia y conveniencia del «gran reportaje» como testimonio de la memoria y de los valores intransferibles. Sin embargo, aún le queda al autor la misión más comprometida: la interpretación «sentida o deducida de lo real», o lo que es lo mismo, el monólogo interior. Todo ello, concluye Vielba, «para lograr una expresión total; formal y reflexiva que comprenda un conocimiento, una comprensión, una enseñanza.»

Esta tesis será igualmente refrendada por la crítica de Gabriel Cualladó sobre William Klein y en sus libros sobre New York, Roma, Moscú y Tokio, donde escribe: «Por supuesto que se trata de una visión narrada de una forma muy personal, directa (casi siempre), objetiva, penetrante y al mismo tiempo hecha con esa extraordinaria sensibilidad que caracteriza a los grandes fotógrafos de modas³³.» La escuela de Klein, «todavía hoy en plena vigencia», afirmaba Cualladó, podía verse igualmente en el trabajo del fotógrafo catalán Xavier Miserachs *Barcelona Blanc i Negre*. Lo que le resulta sumamente interesante de Klein es la inclusión de la palabra

30. «Libros para mirar», CF 9, p. 35.

31. VIELBA, Gerardo. CF 8, p. 9.

32. *Ibidem*.

33. «Libros para mirar», CF 8, p. 61.



FIGURA 7. GABRIEL CUALLADÓ. NENA Y ANGELITA, MADRID 1960, *CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA* N.º 3, MADRID 1972, P. 33

en la imagen —en forma de breves comentarios—, que a su juicio suponen un paso más al «momento decisivo» con el que no se conforma Klein, y que «ayudan al observador del testimonio gráfico, estático, a su penetración, a su comprensión³⁴.»

Con el título *Imagen del ser en el espacio y tiempo*³⁵ la revista publica el porfolio de Gabriel Cualladó, donde tienen cabida una copiosa selección de retratos realizados por el fotógrafo madrileño sobre personas de su ámbito familiar en lugares igualmente familiares (FIGURA 7). Es nuevamente Vielba quien compone el diálogo palabra e imagen con un texto dedicado al retrato. Por este desfilarán, a su juicio, algunos de los mejores retratistas —Nadar, Atget, Sander, Salomon y Penn— cuyas obras, independientemente de su valor individual, conforman un estatus generacional, una forma de vida. Más allá del objetivo inmediato del retrato, la descripción, lo que Vielba denomina como «fragmento de paisaje humano», uno de sus valores más destacables es el registro del ambiente y del panorama del tiempo. Así, a propósito de Irving Penn, escribe: «Incluso llegando a un fotógrafo aislacionista, como Penn, y a pesar de su valor inmediato actual, no podemos, al contemplar su obra con visión amplia, dejar de ver ese fragmento del ‘paisaje’ humano que describe con detalle una forma de vivir. Construye con sus fotografías, con sus retratos, en principio, la honda personalidad del individuo, quedando después, en el panorama del conjunto, un ambiente humanístico, fiel reflejo del momento, de un ambiente muy concreto, de una cultura, de unas personalidades que han contribuido a crear este mundo actual, nuestra forma de vida³⁶.» Vielba anima al espectador a contemplar el retrato como una visión de conjunto que aumente de forma destacada su valor individual y contribuya a dar una perspectiva más amplia de un período concreto de nuestra Historia.

En esta línea del retrato como memoria de las cosas, los hechos y los tiempos se entiende la publicación del porfolio de José Luis García Ferrada: *Historias a la luz de una ventana ocre*³⁷, precedido por el texto «La vida»³⁸ de Pedro Pascual. En las fotografías de Ferrada, de calidad muy desigual, llama la atención la mezcolanza de géneros —retrato y desnudo—, así como su deriva hacia la fotografía onírica o escenificada, palpable en el autorretrato que acompaña a su biografía mínima, que, evidentemente, lo aleja de la estética del resto de porfolios publicados.

Al margen de estos, cabe señalar por lo inusual de su contenido, el realizado por Paco Gómez, pionero de la fotografía de arquitectura en nuestro país y que responde al interés de la revista por ilustrar los múltiples usos de la fotografía en los medios de expresión del mundo contemporáneo. Este ya había retratado algunos de los trabajos arquitectónicos más destacados del momento³⁹ (FIGURA 8). El crítico

34. *Ibidem*.

35. CV, 9, pp. 11–29.

36. CF 9, pp. 11–29.

37. CV 10, pp. 7–33.

38. CF 10, pp. 4–5. El texto iba ilustrado con fotografías de: Elías Dolcet, Antonio Tabernero, José Galindo, Leonardo Cantero, Carlos Gómez, Fernando Gordillo y Gabriel Cualladó.

39. Paco Gómez colaboraba en varias publicaciones de arquitectura europeas, americanas y japonesas. Desde 1958 lo haría en la revista española *Arquitectura*. Comenzó su trabajo fotográfico junto al arquitecto Carlos de Miguel. Poco después trabajaría para Eugenio Aguinaga, Francisco de Inza, Álvaro Lábano y el propio Fullaondo.



FIGURA 8. PACO GÓMEZ. CONVENTO EN SALAMANCA. ARQUITECTO FERNÁNDEZ ALBA. *CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA* N.º 4, MADRID, P. 57

Santiago Amón, entrevistado por Pedro Pascual, reflexionaba sobre el porvenir de la fotografía vinculándolo ineludiblemente con las corrientes más contemporáneas del arte, en aquellas que negaban la obra tradicional y admitían la obra como actitud⁴⁰, y considerándola como el único vehículo posible para transmitir el arte procesual y conceptual.

Por este motivo la sección «Punto de vista», esta vez a cargo de Juan Cabal [Fernando Gordillo], reivindicaba ambos lenguajes e, incluso, señalaba algunas de sus

40. Arte procesual, Happening, Land-art...

coincidencias. Pero, sobre todo, lamentaba el desinterés generalizado que había venido sufriendo la fotografía desde sus orígenes en España, al igual que ocurría con la arquitectura: «Las dos grandes olvidadas porque no se saben ver y por lo mismo no se pueden comprender ni criticar⁴¹.» La apuesta de Gómez por la calidad técnica sumada a la sensibilidad creadora lograron representar a la arquitectura como un nuevo objeto artístico. De cualquier modo, su personalidad creativa traspasó la manera en que en aquellos momentos los arquitectos utilizaban la fotografía, es decir, como montaje para explicar la ubicación del edificio. «La visión temporal de esa cuarta dimensión, explicaba Amón, la puede dar la fotografía, desde que el arquitecto comienza a gestar su obra, con la visión del medio y la transformación de ese medio con la inserción del edificio. Y claro, a base de trabajar juntos fotógrafo y arquitecto⁴².»

El trabajo de Gómez estaba también acompañado por el artículo «Saper Vedere» del arquitecto Juan Daniel Fullaondo Errazu, que calificaba así al fotógrafo navarro: «Si, como quiere Carlos de Miguel, hay un vedettismo arquitectónico, Francisco Gómez es el inevitable fotógrafo de las madrileñas «vedettes» de la edificación, maestro incluso de algunas, en su ocasional proclividad hacia las artes del revelado, creador, junto con un reducido grupo de fotógrafos, de un estilo que caracterizará el reportaje de una época.»⁴³ Gómez representaba a uno de los escasísimos fotógrafos, declaraba Fullaondo, que resolvía con libertad y talento la imagen arquitectónica y gozaba de dos de las cualidades necesarias apuntadas por Bruno Zevi: el interés por el argumento arquitectónico y estar provisto de una buena voluntad para contemplarla con orden y coherencia. De igual manera, la poética de su mirada destacaba magistralmente el carácter funcional de la arquitectura retratada. Esta combinación de fotografía y arquitectura terminará con una interesante crítica de Cualladó sobre el trabajo *American Photographs* de Walter Evans editado por el MOMA⁴⁴. El fotógrafo madrileño lo calificaba como un excelente trabajo documental, donde la arquitectura era la absoluta protagonista ya fuera por sus iglesias, mansiones, etc., y como punto de partida para el estudio documental de unas formas arquitectónicas desaparecidas casi por completo que tanto influyeron en el urbanismo de los pueblos pequeños de EE.UU.

1.3. LA PUESTA EN VALOR DEL CONOCIMIENTO DE LA HISTORIA, LA OBRA PUBLICADA Y EL COLECCIONISMO

Hemos de reconocer a CF su esfuerzo por servir de escaparate para el conocimiento y difusión de la historia de la fotografía española dentro y fuera de nuestro país⁴⁵.

41. «Punto de Vista», CF, 4, p. 9.

42. *Ibidem*, p. 41.

43. El título es un guiño a la obra *Saper Vedere* de Bruno Zevi. CF 4, p. 12.

44. CF 4, p. 42.

45. Léase a propósito el editorial de Fernando Gordillo «Con los ojos del alma» —n.º 1, pp. 8–9— o el contenido publicado en las secciones: «Punto de vista», «Libros para leer» —véase nota 13—, «Concursos y exposiciones» y «Diccionario de la fotografía».

De hecho, esta «historia» será el tema del que se ocupe su primer número. De igual modo, si tuviéramos que señalar un nombre propio en este empeño, este sería el de Gerardo Vielba. En su texto «En busca de la fotografía perdida. Pequeño álbum de retratos»⁴⁶, además de denunciar la falta de un verdadero centro investigador o museístico sobre la ilustración y la fotografía, propone una sugerente reflexión sobre los efectos de la ausencia de una historia de la fotografía no solo escrita o ilustrada sino también imaginada. Sus palabras están acompañadas por un álbum de retratos confeccionado por él mismo a partir de colecciones particulares. Lo primero que destaca es que, hasta esa fecha, la historia quedaba reducida a unos artículos de revistas más bien anecdóticos, sin continuidad en el contenido y de publicación dispersa, y al trabajo de E. Lluch para Espasa. Aparte de esto, poco más: «Lo más sorprendente, escribía Vielba, es que entre nosotros, no se recuerdan pioneros, ni conservamos prestigios reconocidos; solo unos cuantos nombres clásicos —retratistas, documentalistas, investigadores pictorialistas o reporteros como Clifford, Laurent, Franzen⁴⁷, Cajal, Ferrán, Napoleón, Esplugas, Cánovas del Castillo, Ocharán, Pla, Alfonso, Ortiz Echagüe, Campúa y algunos pocos, muy pocos más— han sido apenas indagados, analizados, valorados (Echagüe es el más universal, es citado de pasada —si es citado— en los sagrados textos extranjeros, y solo considerado monográficamente, entre los nuestros, en el número-homenaje de «Arte Fotográfico». Y aún en esos nombres sin duda se cumplirá lo de «ni son todos los que están, ni están todos los que son»⁴⁸.»

Igualmente escasos resultaban los fondos fotográficos expuestos o archivados en bibliotecas y museos como era el caso del Marés o los monográficos del Museo Cajal; en edificios palaciales o públicos como la Casa Real correspondiente al primer cuarto de siglo; en colecciones privadas como los conservados por la Real Sociedad Fotográfica o los reunidos por Durán Torres. Vielba creía posible la existencia de archivos aún por descubrir, donde quizá se guardasen las fotografías decisivas o más interesantes de nuestra pequeña historia de la fotografía: «Todos, escribía Vielba, nos estamos quedando sin ese patrimonio, testigo de nuestro pasado»⁴⁹.» Su objetivo no será realizar una Historia de la Fotografía y aún menos sintetizarla al estilo convencional, «porque para ello habría tenido que inventarla»⁵⁰.» Tampoco una historia temporal determinada por la evolución del medio, ni desde algún aspecto parcial como el artístico o el asociado al consumo. Lo que se plantea es una selección «discreta» resultante de una investigación sobre un tema tradicional, el álbum de retratos, donde aplicar un criterio amplio y fijar un límite cronológico, 1924, fecha del primer *Anuario Fotográfico Español*. En cualquier caso, esta selección con sus 25 retratos formales de damas y caballeros, niños y militares, burgueses y pueblerinos resultaba muy representativa del proceso histórico del retrato en

46. CF 1, pp. 14-37.

47. Gerardo Vielba llamará la atención sobre la abundancia entre nuestros «primitivos» de nombres extranjeros.

48. CF 1, pp. 15.

49. CF 1, p. 16.

50. *Ibidem*, p. 15.

nuestra fotografía⁵¹. Componían así una historia de seres sin historia cuyo valor, aparte del sentimental, era histórico «por la ambientación sociológica de otra época», y fotográfico, «sea por su singular belleza, por el atractivo de la imagen, del modelo, por su manierismo o perfección técnica»⁵².

Consciente del momento de poder que vivía la fotografía en el mundo moderno, *CF* lanza un número para sensibilizar al espectador sobre el estado deficiente en el que se encontraba la fotografía en nuestro país donde, incluso, se malconsideraba a su autor. Lo dedica al libro de fotografías de autores españoles y editados en España. Como es habitual, la revista arranca con la sección «Punto de vista», acompañado por una interesante fotografía de Gordillo de un graffiti infantil, donde José M.^a Murúa⁵³ va a señalar el que considera uno de los momentos estelares de la historia de la fotografía: la aprobación por Decreto del Reglamento para la ejecución de la Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual, que en su artículo 1.º, donde definía el concepto de Obra, aparece por primera vez incluida la «Fotografía». Desde este momento, ante al ley y la sociedad, el fotógrafo dejaba de ser un mero técnico para ser considerado un autor. Tras cuatro décadas de existencia el fotógrafo era equiparado «sin reparos» a la categoría de artistas. La ley, evidentemente, inauguraba una nueva etapa en la que a partir de entonces todo aquel que reprodujese obras fotográficas tendría la obligación legal de indicar el nombre de su autor y, en caso de omisión, se estimaría, aclaraba Murúa, como una infracción de los derechos de autor y de las prescripciones legales establecidas. Pese a su aprobación, la consideración y derechos de la fotografía aún resultaban inversamente proporcionales a sus avances técnicos, por eso animaba a los lectores a lanzarse a la tarea de «buscar una mejor área de opinión de la fotografía.»

La aportación más interesante y meritoria proviene, sin duda, del artículo de Vielba, «Fotos, Libros, Editoriales»⁵⁴, que incluye una selección de fotografías realizada ex profeso por el consejo de redacción y arroja un panorama de autores y temáticas mucho más amplio y variado del que nos tiene acostumbrados sus portafolios (FIGURA 9). La investigación bibliográfica de Vielba a través del panorama editorial español resulta desde luego pionera tanto por el objeto de estudio como por la propuesta de un modelo metodológico⁵⁵.

Su análisis comienza con la exploración de las publicaciones a nivel nacional en busca de aquellos libros ilustrados por un único autor cuyas fotografías por su carácter unitario adquieran el carácter de obra fotográfica y no de ilustración⁵⁶. Una

51. Por decisión suya quedaron fuera: los paisajes, las escenas costumbristas y los reportajes.

52. *CF* 1, p.37.

53. *CF* 5, pp. 8–9.

54. *Ibidem*, pp. 10–49.

55. Gerardo Vielba aclara en una nota que la selección de las 36 fotografías y de sus correspondientes autores —Vicente Martínez Sanz, Sanchís Soler, Cartagena, Ortiz Echagüe, Francesc Català Roca, José Luis García Ferrada, Ramón Masats, Enrique Palazuelo, Joam Colom, Maspons + Ubiña, Ricard Terré, Luis Arenas, Francisco Ontañón, Juan Dolcet, Salanova Boleda, Xavier Miserachs, Leopoldo Pomés, Juan A. Sáez, Eguiguren, Colita, Oriol Maspons y T.A.F.S.L— había sido realizada por la redacción de la revista «atendiendo a consideraciones tan diversas como encontradas».

56. La selección asciende a un total de 50 publicaciones, véase listado en *CF* 5, p. 49.



FIGURA 9. COLITA. UNA TUMBA, *CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA*, N.º 5, MADRID 1973, P. 44

vez seleccionados procede a clasificarlos por género y contenido⁵⁷ atendiendo a distintos aspectos de funcionalidad para por último comentarlos y valorarlos. Una de las primeras conclusiones que arroja su estudio es que en relación a otros mercados editoriales, el español estaba apenas empezando⁵⁸. De ahí que reclame un nuevo lenguaje iconoliterario «ahora que se vive un momento de plenitud de la imagen y se puede reproducir con fidelidad y economía⁵⁹.» Evidentemente, el resto de las secciones de este número también iban a estar orientadas a la fotografía publicada.

En «Libros para mirar»⁶⁰, Gabriel Cualladó comentaba la publicación de dos obras recientemente traducidas: *Historia gráfica de la Fotografía* de Helmut y Alison Gernsheim⁶¹. Si no la califica de profunda y extensa, sí lo bastante detallada para comprender la evolución en la forma de entender cual había sido el desarrollo fotográfico a lo largo de más de un siglo. Su crítica afectaba especialmente a dos cuestiones: haber relegado la fotografía al papel de mera ilustración y la ausencia de la revista *Camera* en su listado de publicaciones especializadas⁶². Respecto al segundo, *Historia de la fotografía* de Jean A. Keim⁶³, una edición de bolsillo y sin reproducciones, destacaba muy positivamente «sus descripciones de la personalidad, obra y estilos de los más grandes fotógrafos.» Entre todas estas no resulta casual que entresaque algunas referidas a los trabajos de Walker Evans, Cartier Bresson, Dorothea Lange o Eugene Smith, que al margen de particularidades y personalidades, personifican la orientación de la revista hacia la fotografía documental y su papel destacable como fragmento de nuestra historia.

Y por último, «Concursos y Exposiciones» que centra su atención igualmente en los catálogos publicados como fruto de concursos y exposiciones. Resulta muy meritorio la puesta en valor que hace la revista de este formato, no solo por ser el resultado más importante de ambos eventos, también por valorarlos como fuente de estudio de los procesos evolutivos de expresión que se iban produciendo. Entre todos los publicados destacan por su calidad: el editado por la Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes y dedicado a Ángel Úbeda⁶⁴, el del certamen Fotosport-74, los Boletines-Catálogo de los Trofeos Egarenses, los catálogos de la Abeja de Plata de Guadalajara, San Juan Bosco de Burriana o Alto

57. Establece los siguientes grupos: 1/Libros de estampas fotográficas; 2/Las guías de viajes, Ciudades y regiones, Usos y costumbres de población, Información turística; 3/Libros en los que la simbiosis texto-imagen alcanza equilibrio expresivo; 4/Libros de investigación y estudio; 5/Libros de gestación personal; 6/Los anuarios.

58. En este sentido especifica que la fotografía publicitaria ampliaba el mercado editorial catalán respecto al resto.

59. *CF* 5, p. 11.

60. *Ibidem*, pp. 50-51.

61. Publicado en Ediciones Omega, Barcelona 1972. Su crítica iba dirigida también a la ausencia de nombres actuales como: Avedon, Klein, Penn o Frank, en *CF* 1, p. 40.

62. En el listado de Gernsheim figuraban: *Paris Match* (París), *Dú* (Zurich), *Realités* (París) y *Magnum* (Colonia). *CF* 5, pp. 50.

63. Publicado por Cipos-tan, S.A., Barcelona.

64. Véase la monografía dedicada al autor *Fotografía como arte abstracto: la obra de Ángel Úbeda*. Publicaciones Españolas. Cuadernos de Arte. Serie Divulgación. Madrid, 1966; CARABIAS ÁLVARO, Mónica. «Ángel Úbeda (1931-1994), antología dispersa de la nada» en *El arte y su recuperación del pasado reciente*. Madrid, *Colección Biblioteca de Historia del Arte*. CSIC, Madrid, 2015 [edición en prensa].

Duero de Soria, así como los correspondientes a la época dorada de las Bienales de Sabadell o los Actuales de Madrid.

En su firme defensa de la cultura fotográfica, la publicación promovió la que podemos considerar como una iniciativa pionera: el fomento del coleccionismo fotográfico en nuestro país. El 1 de septiembre de 1972 la redacción anunciaba el lanzamiento de la Colección de láminas de imágenes fotográficas serie A de autores españoles⁶⁵: «Con estas láminas en que lo fotográfico cobra carácter autónomo independiente, se pretende dar testimonio visual de nuestro tiempo, con imágenes figurativas concretas o abstractas del escenario y la historia que nos ha tocado vivir⁶⁶.» La editorial confiaba en que esta colección constituyera un aporte valioso a la cultura actual y llenara un hueco en el contenido documental y expresivo del coleccionismo. La respuesta del público fue muy escasa. Evidentemente, el carácter arriesgado del proyecto chocó frontalmente con el desinterés generalizado de público e instituciones por el arte fotográfico⁶⁷. No obstante, el fracaso no resta validez al proyecto, sin duda novedoso, que se propuso incluir a la fotografía en la cultura y el coleccionismo artístico de su tiempo, además de consolidar a sus autores.

2. LOS 70, UNA DÉCADA PARA EL DEBATE Y LA REFLEXIÓN: LA CONCURSÍSTICA *VERSUS* LA FOTOGRAFÍA DE RENOVACIÓN

En rasgos generales, la década de los 70 fue una etapa de mucho movimiento fotográfico⁶⁸ que no repercutió en el incremento de su reconocimiento artístico, social o institucional; resulta paradójico si tenemos en cuenta que es ahora cuando los mass media sitúan a la imagen fotográfica en sus cotas más altas de popularidad y difusión. De cualquier forma, en estos años tiene lugar el debate que, sin duda, marcará un antes y un después en la renovación de la fotografía española. El punto de partida será su devaluación en la que participaban tanto su reproductibilidad como la falta de autoconciencia del fotógrafo como autor.

2.1. LA FIGURA DEL FOTÓGRAFO

Pese a la existencia de revistas especializadas, las obras fotográficas permanecían en el más absoluto anonimato. Su falta de difusión afectaba a una inexistente

65. La tirada estaba limitada a los 1000 ejemplares. Las fotografías se imprimieron a doble tinta, un procedimiento más barato que el positivado, con el objetivo de estimular las ventas.

66. *CF* 5, pp. 59-60.

67. La cultura de la imagen y el coleccionismo fotográfico era prácticamente inexistentes en nuestro país por aquellas fechas. Fernando Gordillo declaraba que apenas pudo lograr el número suficiente de inscripciones para rentabilizar los gastos de la edición. Testimonio extraído de la conversación de la autora con Fernando Gordillo en su estudio de Madrid el 29 de mayo de 2014, en adelante CMCFG, 29/05/14.

68. En estos años se crea el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (1972) y el Centre Internacional de Fotografia de Barcelona (1978). Se celebra el I Congreso Internacional de Fotografía en España (1975). Se forman colectivos fotográficos. Aparecen varias y destacadas novedades técnicas. Se inauguran galerías fotográficas y publican un elevado número de anuarios y revistas especializadas.



FIGURA 10. GERARDO VIELBA. NEÓFITO LISARDO III. CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA N.º 3, MADRID 1972, P. 29

comercialización y esta, a su vez, en su infravaloración artística. Por otra parte, frente a este carácter ceniciente hubo otra circunstancia que movería sustancialmente los cimientos de la fotografía realizada hasta la fecha: la crisis de la objetividad. Se insistía en la tesis de la fotografía como testimonio o documento en relación directa con el objetivo que la producía⁶⁹. Sin embargo, esta práctica, como rezaba un editorial de *Nueva Lente*, desvirtuaba el carácter absolutamente personal del hecho fotográfico: «Pocos son los atrevidos que en uno de los arrebatos de confusión, deciden añadir a los términos «testimonio o documento» las preguntas: De qué, o Para qué, y por ello queremos ahora puntualizar. Una imagen puede ser testimonio de algo concreto, material y tocable, o por otra parte testimonio e una experiencia subjetiva, que ha producido vibraciones o sugerencias claras en quien la detuvo⁷⁰.» Al igual, Gerardo Vielba apuntaba en *CF* la necesidad de aportar al documento fotográfico nuevos puntos de enfoque con los que poder conversar e investigar la realidad (FIGURA 10).

Así pues, el retrato robot del fotógrafo «tradicional» en aquel momento arrojaba la imagen de un fotógrafo que había alcanzado la perfección técnica, realizado reportajes y frecuentado tertulias fotográficas y concursos sociales —espacios donde alternar con otros autores, teorías y tendencias— y obtenido premios y galardones destacados. Además, su fotografía estaba muy influida por los matices de lo social, lo humano y los tipos de la corriente humanista internacional imperante durante las décadas 50 y 60. A este retrato respondía el cien por cien de los fotógrafos representados en *CF*. En la otra cara de la moneda, la actualidad había puesto de manifiesto nuevas corrientes de creación, que estaban íntimamente relacionadas únicamente con los fines particulares perseguidos por cada autor y que, se quejaban, eran acusados de inconsistencia: «La realidad, la técnica, o la falta de respeto a lo fotografiado, no son ni deben ser más que un pretexto comunicador, de que el fotógrafo se vale para dar forma a sus pretensiones dialécticas⁷¹.» El perpetuar dichas formas «tradicionales» de fotografía suponía un impedimento al desarrollo de la creatividad, pero también al valor de la experiencia diaria y de la espontaneidad⁷².

La entrada de estas creaciones planteaba igualmente nuevas cuestiones en la problemática de la creación artística como expresión: la actitud no profesional y el interés especial por la participación del espectador y del contenido semántico de la obra. En estos momentos, la clasificación de fotógrafos se limitaba a las figuras del profesional y el aficionado. Esta jerarquía era claramente injusta y solo aplicable verazmente a la cuestión económica diferencial. Es más, estaba incidiendo de forma muy distinta en la valoración de sus trabajos: al profesional se le vetaba la posibilidad de expresarse, y al aficionado se le otorgaba en exclusividad el papel de defensor a ultranza de la pureza expresiva. Todo ello influía muy negativamente en los juicios estéticos y la capacidad crítica.

69. PÉREZ MÍNGUEZ, Pablo: «La transformación de la imagen», *Nueva Lente* 2, p. 46.

70. *Nueva Lente* 5, p. 9.

71. *Ibidem*.

72. AGOSTI, Belén: *Zoom. Revista de la imagen* 20, p. 9.

Frente a ambas figuras *Nueva Lente* apostó por una tercera vía, el fotógrafo autor: «Piensan y elaboran cada imagen según su mayor o menor conocimiento o madurez artística y en cualquier caso son responsables de aquello que imaginan o simplemente de aquello que les dejan hacer⁷³.» De esta manera, la fotografía comenzaba a considerarse básicamente como una cuestión de inteligencia, donde la búsqueda de la propia realidad tendría un papel relevante. La joven y entusiasta *Nueva Lente* lideraría la lucha contra la fotografía «tradicional» y un punto de vista inmóvil, que a su juicio representaba significativamente *CF*, con su apuesta incondicional y arriesgada por la fotografía de renovación, donde resultaba fundamental la experimentación y la investigación a nivel estético, plástico y compositivo⁷⁴.

Esta nueva fotografía dejaba planteada otra cuestión vital que la distanciaba aún más de la fotografía «tradicional», la que afectaba de pleno al papel del espectador. Indudablemente, al público en general le resultaba mucho más asequible la fotografía «académica» y publicada en los medios de información habituales, que la fotografía «alternativa» ausente en estos mismos espacios. De igual manera, era evidente que el estudio de esta fotografía de renovación exigía al espectador un esfuerzo extra de aproximación, enriquecedor en sí mismo, donde operaba la sensibilidad que caracteriza las distintas expresiones artísticas y culturales.

Por último, estas nuevas propuestas representaban la inclusión de nuevos elementos expresivos que ampliaban el espacio fotográfico en cantidad y profundidad: «[...]Cualquier intento de apertura o invención ya sea formal (*gestalt*) o estructural supone un valor en sí mismo dentro de la obra y por supuesto un necesario movimiento en el estancado campo del arte en el que nos movemos y que aún tantos quieren mantener⁷⁵.» En este sentido, se debe entender la mención del trabajo de Ángel Úbeda en *Cuadernos de Fotografía* al que *Nueva Lente* también dedica su atención.

2.2. LAS SENDAS DE LA FOTOGRAFÍA

La nueva generación de fotógrafos agrupados por *Nueva Lente* consideraba a la fotografía estancada y fuertemente supeditada a unos cánones inflexibles y cerrados que limitaban la capacidad de difusión del medio fotográfico a los concursos nacionales y los promovidos por los Colegios Universitarios. A estos jóvenes parecía no interesarles los nombres de sus inventores, procesos fotográficos o fechas. Estaban más preocupados por las características del propio medio y sus consecuencias: «El fotógrafo de hoy es un espejo insustituible de su época, y el resultado de su labor influye directamente sobre la sociedad. Con fotos se informa, con fotos se instruye, se planifica, se investiga, se decora; con fotos se vende⁷⁶.» Bien, estas palabras

73. «Dos fotógrafos», *Nueva Lente* 6, pp. 43–59. El artículo centraba su exposición en la obra de Paco Roux y José Miguel Oriola.

74. MIRA, Enric: *La Vanguardia Fotográfica de los setenta en España*. Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» Diputación Provincial de Alicante, 1991, pp. 113–125.

75. PÉREZ-MÍNGUEZ, Rafael: *Nueva Lente* 5, p. 43.

76. COLL, André: *Nueva Lente* 0, p. 20.

pronunciadas desde la tribuna de *Nueva Lente* representaban también los objetivos de Gordillo por difundir los distintos usos de la fotografía en la era contemporánea. De hecho, ambas publicaciones que inauguran la nueva década representaban a dos generaciones necesariamente encontradas reivindicativas del protagonismo de la imagen fotográfica con igual fuerza pero desde parámetros distintos. No obstante, ambas la consideraban como el resultado de un posicionamiento creativo y una expresión personal. Gerardo Vielba servirá de puente hacia el entendimiento y posterior apoyo de la nueva fotografía promovida desde *Nueva Lente*: «No hay ningún inconveniente, afirmaba Vielba, en seguir cualquier escuela en el caso de que se diga algo nuevo y convincente dentro de ella⁷⁷.»

Los nuevos creadores consideraban a la fotografía como un medio colonizador que no colonizado, donde no había triunfos ni derrotas dado que los medios no eran excluyentes, y cada uno de ellos representaba una manera peculiar de reflexión sobre las cosas y los medios con los que apropiarse de ellas, sus disciplinas y sus categorías conceptuales. En esta apuesta por la fotografía «colonizadora» frente a la tradicional fotografía «colonizada», tuvo mucho que ver la crítica fotográfica: «Si la crítica fotográfica nacional se caracteriza por una continua renuncia, mediante el anecdótico o la frase hecha, a la adopción de cualquier punto de vista, no menos lo hace por las estrepitosas derrotas que viene sufriendo en nombre de la sagrada «interpretación» cada vez que se decide a manifestar sus opiniones⁷⁸.» Carlos Serrano insistía en que: 1) Dentro de nuestra fotografía no existía una verdadera postura crítica coherente y con actividad teórica propia, sino solo una periodística forma de respuesta a las necesidades de difusión que planteaba el mundillo fotográfico nacional. 2) Cuando los críticos se decidían a manifestar sus puntos de vista lo hacían a partir de alusiones a obras determinadas o de referencias a la sensibilidad de los fotógrafos. 3) La tarea más importante que la crítica fotográfica parecía haberse adjudicado consistía en la mera difusión de los resultados que continuamente proporcionaba la concursística nacional, así como la descripción de las pocas exposiciones que se celebraban, etc.⁷⁹

En resumen, el abismo existente entre la fotografía practicada por las estructuras tradicionales y las tendencias más actuales de las artes plásticas resultaba cada vez más insalvable. *CF* y sus colaboradores representaban de algún modo esta crítica, calificada por Serrano, repetitiva y estéril que carecía de puntos de vista a la que tanto se oponía la nueva generación⁸⁰. El proyecto de Gordillo defendía unos criterios que, a su juicio, adornaban o desnudaban las formas de hacer, permitiendo que esas mismas formas bien prosperasen y se desarrollasen o bien se las condenara a su desaparición inmediata. Todo ello promovía una fotografía «uniforme», fabricada al hilo de sus esquemas, que no respondía a ningún modelo individual

77. *Nueva Lente* 80, p. 48.

78. SERRANO, Carlos: «(En el país de las rancias maravillas). Crítica de la crítica», *Nueva Lente* 4, p. 12.

79. Véase *Nueva Lente* 4, pp. 12-19.

80. Nueva generación liderada, entre otros, por Carlos Serrano que «despotricaba» sobre los concursos promovidos por las sociedades como la RSF, cuyos responsables eran precisamente varios de los fotógrafos colaboradores de *CF*.

que les permitiera desarrollar sus propias posibilidades e independizara formal y conceptualmente de los cauces estrechos por los que había discurrido la fotografía hasta entonces, los salones, los concursos y las agrupaciones: «Es preciso reconocer definitivamente la necesidad de romper las limitaciones que aquejan al lenguaje (sea o no fotográfico) y permitir la manifestación individual de sentires que no tienen por que ceñirse a módulos expresivos caducos o ineficaces por su interminable repetición, y que ni siquiera reflejan ya la tan cacareada y contradictoria (por imposible) afirmación que se dio en llamar «objetividad de la imagen»⁸¹.»

La posición de *CF* frente a los concursos fue cristalina y validaba su prestigio en la rigurosidad de los fallos y la selección de obras. Afirmaba que la evolución artístico-formativa de nuestro país se había producido a través de la concursística con un «innegable signo constructivo» y calificaron a sus detractores, que los tildaban de caducos e innecesarios, de dialécticos, contumaces e interesados. Justificaban su continuidad, al margen de su función en general y de su repercusión, por el escaso nivel cultural de la promoción fotográfica en España. Circunstancia que no solo se debía a las pocas posibilidades que tenía el fotógrafo de manifestarse como un creador artístico más, sino también a la falta de reflexión de la mayor parte del público hacia la imagen fotográfica y al nulo conocimiento selectivo en los controles de comunicación. Dejando bien claro que el valor fotográfico de los concursos dependía tanto del concursante como del jurado⁸².

Al margen de los concursos, *Nueva Lente* proponía en su editorial «Sobre las técnicas del trampolín» nuevas estrategias para la difusión del trabajo de autor que escaparan a presiones o a los consabidos criterios de «autoridades»⁸³. Así, con motivo del XVII Salón Nacional de Fotografía Sigfrido de Guzmán escribía: «Este concurso había manifestado una tónica muy marcada de lo que podría llamarse deseos de revolución o intentos por seguir los modos a la moda imperante, que viene observándose más en publicaciones extranjeras que lo que conocemos de cerca por iniciativa localista.[...] Nuestra fotografía digamos actual está en desarrollo ascendente o decadente, esto no lo sabe nadie, pero más por el número que proliferan los salones que por el resultado de tal desarrollo o movimiento renovador. Se me culpará de pesimismo, pero creo que hay que exigir más y advertir con un toque de atención a muchos que no saben por donde van y caen en el adocenamiento de la mediocridad; por muy de moda que se manifieste lo que hacen. Hay que «renovarse o morir», famosa frase que admito y procuro practicar; pero renovarse bien y superarse a sí mismo»⁸⁴. En el mismo catálogo Santiago Bernal⁸⁵ proclamaba: «¡Fuera Mojigangas de que los concursos son nefastos para la fotografía!»⁸⁶ Por otro lado, criticaron y calificaron de arcaicos aquellos concursos que premiaban los aciertos casuales frente

81. *Nueva Lente* 5, p. 9.

82. Véase al respecto la sección «Concursos y Exposiciones» del 1, pp. 46-47 y 2 pp. 44-45.

83. *Nueva Lente* 3, pp. 11-12.

84. DE GUZMÁN, Sigfrido: *XVII Salón Nacional de Fotografía. Boletín Informativo Real Sociedad Fotográfica de Madrid*, julio-agosto, Madrid, 1973, p. 33. Le acompañaban como jurado: Juan Dolcet y Santiago Bernal.

85. Miembro de la Agrupación Fotográfica de Educación y Descanso de Guadalajara.

86. BERNAL, Santiago. *XVII Salón Nacional de Fotografía. Boletín Informativo Real Sociedad Fotográfica de Madrid*, julio-agosto, Madrid, 1973, p. 34.

a los que valoraban la unidad temática. Defendían así el trabajo de autor como el resultado de un punto de vista particular con el que ver e interpretar un tema⁸⁷. Dedicaron especial atención a dos certámenes: el xvii Concurso Nacional Abeja de Plata de Guadalajara y el xviii Trofeo Luis Navarro⁸⁸. Respecto al primero, publicaron cuatro imágenes que a su parecer resultaban de lo más representativo del experimentalismo «de intencionalidad variada que, extendido en todo el ámbito fotográfico español, ha tenido efectivamente contrastante en esta ocasión (FIGURA II)⁸⁹.» En cuanto al segundo⁹⁰, cuya exposición había recalcado en la sede de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, manifestaban su total decepción y se preguntaban dónde quedaba la conciencia renovadora y promoción de la fotografía moderna que lo caracterizaba⁹¹. En su opinión, la renovación fotográfica no podía estar solo en la forma, es decir en el uso de técnicas de toma y positivado llamativas. Tampoco podía limitarse al contenido, es decir presentar temas retorcidos tendentes a buscar originalidades falsas. De cualquier modo, ambos casos no eran patrimonio exclusivo de este concurso que había destacado por su espíritu renovador y orientación estética. De igual modo, insistían en lo llamativo que resultaba que hubiera acogido en su seno fotografías que solo podían calificarse de salonistas, y que abundaban por toda la geografía⁹².



FIGURA 11. LUDGARDO FERNÁNDEZ FRÍAS, VIDA N.º 3. CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA N.º 4, MADRID 1973, P. 44

87. Como ejemplo ponían el III Concurso Alto Duero promovido por la Agrupación Fotográfica de Soria con el objeto de encontrar fotógrafos que retratasen el Arte Románico de Soria y su provincia. Véase «Concursos y exposiciones», *CF* 2, pp. 54-55.

88. «Concursos y Exposiciones», *CF*, 4, pp. 44-46.

89. Se trataba de las fotografías, muy próximas al surrealismo, realizadas por: Ludgardo Fernández Frías, Esteban Ríu Ferré, Enrique Jornet Vila y José María Rivas Prous.

90. En esta edición recurrieron al subtítulo de: *Fotografía de actitud creadora en contenido y forma*.

91. De entre todas las fotografías merecedoras de interés mencionaron: «Polvo eres» de Ángel Bermejo Luengo y «Creación primera» de Esteban Ríu Ferré.

92. *CF*, 4, p. 46.

3. CONCLUSIONES

La revista *Cuadernos de Fotografía* dirigida y publicada en Madrid desde mayo de 1972 hasta octubre de 1974 por el profesional Fernando Gordillo responde al deseo personal de este de crear un «producto» producido íntegramente en España con la participación de fotógrafos y escritores, igualmente nacionales, donde el objeto de atención de sus páginas fuera la combinatoria de igual a igual: palabra e imagen. Pese a que la revista se enmarca, a priori, en un contexto mundial especialmente atento al valor de la imagen como lenguaje universal, el proyecto resulta de base conceptual y nominalmente selectivo y, por ello, limitado; los portfolios publicados se ciñen por voluntad del editor al trabajo realizado por los fotógrafos que trabajan desde mediados de los años 50 y durante la década siguiente, que entendían la imagen fotográfica como testimonio y forma de autotestimoniarse y que se agrupaban desde 1975 bajo el término de Escuela de Madrid, acuñado por el crítico Josep María Casademont⁹³.

Las escasísimas publicaciones que han reparado hasta la fecha en la existencia de esta revista, editada en una altísima calidad, la califican habitualmente de academicista⁹⁴. Dicha consideración resulta, a mi juicio, inadecuada conceptualmente. No solo por la ausencia en sus páginas de contenidos fotográficos orientados a su estudio teórico-formal, también por su evidente alejamiento de los planteamientos formales, conceptuales y estéticos propios de la fotografía tardopictorialista vinculada a los salones fotográficos en España y perdurables hasta bien entrados los años setenta. En mi opinión resultaría más correcto hablar de una propuesta editorial de corte clásico, que cimentó su existencia en la defensa de una fotografía directa y espontánea testimonio del ser y sus circunstancias representada en la vanguardia madrileña de mediados de los 50 y 60.

Para Fernando Gordillo, este proyecto significaba un reconocimiento personal a toda esta generación o escuela unida por un mismo sentir y ver la fotografía, además de por la amistad, y de la que había formado parte como el integrante más joven⁹⁵. Este carácter personalista y selectivo fue interpretado como inmovilista y continuista por la generación de jóvenes fotógrafos, bautizados comercialmente por *Nueva Lente* como «Quinta Generación»⁹⁶. *Cuadernos de Fotografía* representaba para todos ellos la cara de la generación anterior y en su condición de «anterior» fue calificada como «pasado», y por tanto necesariamente sepultado y desterrado por la joven, nueva y ecléctica generación de artistas. La imparable y ascendente irrupción del medio fotográfico en los lenguajes del arte, junto a la crítica fotográfica generada en torno a la concursística protagonizaron el debate fotográfico de aquellos años. *Cuadernos de Fotografía* durante apenas sus dos años de existencia y 11 números

93. Conocido también como Aquiles Pujol. Véase *Seis fotógrafos de la Escuela de Madrid*. Real Sociedad Fotográfica de Madrid, 1985, pp. 2-3.

94. *Diccionario de Fotografía Espasa* (2002), *Historias de la Fotografía Española. Escritos 1977-2004* (2008), *Historia General de la Fotografía* (2007) o *Fotografía y sociedad en la España de Franco. Fuentes de la memoria III* (1996).

95. Testimonio extraído de CMCFG, 29/05/14.

96. Véase Especial Quinta Generación en *Nueva Lente* 29-30.

publicados formó parte del panorama editorial y del debate fotográfico generado en este contexto. Ni su corta existencia en el mercado editorial como tampoco la sombra alargadísima proyectada por su colega *Nueva Lente* pueden «justificar» que la historiografía contemporánea la haya «relegado» por considerarla academicista⁹⁷.

Todo ello representan motivos más que suficientes para que se le dedique un estudio que plantee en profundidad un análisis concreto de sus contenidos y planteamientos así como de sus posibles aportaciones al discurso fotográfico del momento, y por extensión al estudio de la historia de la fotografía española. A juicio de Carlos Serrano sus planteamientos, «caducos y cerrados»⁹⁸, imposibilitaba al proyecto de Gordillo aportar algo nuevo. Ciertamente, sí bien no estuvo en su ánimo convertirse en una plataforma transgresora y experimental defensora de los nuevos planteamientos fotográficos y la consecuente destrucción de sus límites formales y conceptuales, desde sus páginas aspiran a seguir contando fotográficamente y de forma actualizada la realidad, además de promover el valor del conocimiento de la historia de la fotografía, de la obra fotográfica publicada y el fomento pionero del coleccionismo fotográfico en nuestro país.

97. FONTCUBERTA, Joan: *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*. Barcelona, Gustavo Gili, 2008, p. 30.

98. SERRANO, Carlos: *Nueva Lente* 12, p. 9.

BIBLIOGRAFÍA

- AGOSTI, Belén: *Zoom. Revista de la imagen* 20, p. 9, 1978.
- AMÓN, Santiago: *Ángel Úbeda*. Madrid, Dirección General de Bellas artes-Comisaría General de Exposiciones Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.
- BADGER, Gerry: *La genialidad de la fotografía. Cómo la fotografía ha cambiado nuestras vidas*. Barcelona, Blume, 2009.
- BERNAL, Santiago. *XVII Salón Nacional de Fotografía. Boletín Informativo Real Sociedad Fotográfica de Madrid*, Madrid, 1973, p. 34.
- DE LA CALLE, Romá: «Cuestiones teóricas: Poética y Estética», *Formas Plásticas*, 20, Valencia, 1987, p.3.
- CARABIAS ÁLVARO, Mónica: «Escuela de Madrid. Fotografía, 1950-1975», en *La Escuela de Madrid. Fotografía, 1950-1975*. Madrid, Museo de Arte contemporáneo de Madrid, 2006.
- «La Galería Spectrum de Zaragoza (1977-). Una historia de hallazgos y estímulos», en *Las redes hispanas del arte desde 1900*. Biblioteca de Historia del Arte [vol. 22]. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014.
- CASTELLOTE, Alejandro: *España contemporánea*. Madrid, T.F. Editores, 2013.
- DE GUZMÁN, Sigfrido: *XVII Salón Nacional de Fotografía. Boletín Informativo Real Sociedad Fotográfica de Madrid*. Madrid, 1973, p. 33.
- FONTCUBERTA, Joan: *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*. Barcelona, Gustavo Gili, 2008.
- FONTANELLA, Lee. *La historia de la fotografía en España: desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, El Viso, 1981.
- FOTOGRAFÍA COMO ARTE ABSTRACTO: LA OBRA DE ÁNGEL ÚBEDA*. Madrid, Publicaciones Españolas Cuadernos de Arte, Serie Divulgación, 1966.
- FOTÓGRAFOS DE LA ESCUELA DE MADRID: 1950-1975*. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1988.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio: *Fotografía y sociedad en la España de Franco*. Madrid, Lunweg, 1996.
- *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona, Lunweg. 2005.
- *Fotografía y sociedad en la España de Franco*. Madrid, Lunweg 1996.
- MIRA, Enric: *La Vanguardia Fotográfica de los setenta en España*. Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» Diputación Provincial de Alicante, 1991.
- NUEVA LENTE. Inicio y desarrollo de la fotografía de creación en España*. Jornadas de Estudio Canal de Isabel II. Madrid, Comunidad de Madrid, 1995.
- REVISTA CRÍTICA*, Madrid, marzo 1973.
- REVISTA FLASH FOTO* (1974-1978).
- REVISTA NUEVA LENTE* (1971-1978).
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel & SALVADOR-BENÍTEZ, Antonia: *Documentación Fotográfica*. Barcelona, Editorial UOC, 2013.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel: *Diccionario de Fotografía Espasa*. Madrid, Espasa Libros, 2002.
- *La fotografía en España*. Otra vuelta de tuerca. Madrid, Ediciones Trea, 2013.
- SEIS FOTÓGRAFOS DE LA ESCUELA DE MADRID*. Real Sociedad Fotográfica de Madrid, 1985.

- VALLE GASTAMINZA, Félix: *Manual de documentación fotográfica*. Madrid, Síntesis, 1999.
- VARIACIONES EN ESPAÑA: *fotografía y arte (1900-1980)*. Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, La Fábrica/PhotoEspaña, 2004.
- VV.AA.: *Historia General de la Fotografía*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.



Dossier · Víctor Nieto Alcaide & Genoveva Tusell: *Arte en el franquismo: tendencias al margen de una ideología de estado* / *Art in the Franco era: tendencies on the fringe of a State ideology*

15 VÍCTOR NIETO ALCAIDE & GENOVEVA TUSELL (COORDS.)
Introduction / Introducción

21 GENOVEVA TUSELL (GUEST EDITOR)
The exhibition *Arte de América y España* (1963): the continuation of the spirit of the Hispanoamerican biennials / La exposición *Arte de América y España* (1963), continuadora del espíritu de las bienales hispanoamericanas

33 EVA MARCH ROIG
Franquismo y Vanguardia: III Bial Hispanoamericana de Arte / Francoism and *avant-garde*: the 3rd Hispanoamerican Biennale of Art

55 SARA NÚÑEZ IZQUIERDO
La renovación de la arquitectura salmantina en la década de los cincuenta / Salamanca's architecture renewal during the Fifties

85 M.ª BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALEIRO
La Escuela de Madrid en la crítica de arte franquista: la «nunca rota» conexión con la vanguardia / The *Escuela de Madrid* in critic of art during Franco's government: the 'never broken' connection to the vanguard

105 RAÚL FERNÁNDEZ APARICIO
Saura y las *Multitudes*: de Goya a Munch / Saura and *Multitudes*: from Goya to Munch

131 PILAR MUÑOZ LÓPEZ
Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939–1975) / Spanish Women Artists during Franco's Dictatorship (1939–1975)

163 MÓNICA ALONSO RIVEIRO
La invención de la familia: supervivencia, anacronismo y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo / Invention of family: survival, anachronism and fiction in family photography during Francoism

191 MÓNICA CARABIAS ÁLVARO
Cuadernos de fotografía (1972–1974), una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta / *Cuadernos de Fotografía* (1972–1974), a publishing proposal for the dissemination of a testimonial and classic photography in the context and Spanish photographic debate of the 1970s

223 DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN
La Sala Amadís (1961–1975): arte y/o franquismo / Sala Amadís, 1961–1975: art and/or Francoism

245 JUAN ALBARRÁN DIEGO
Lo profesional es político: trabajo artístico, movimientos sociales y militancia política en el último franquismo / The Professional is Political: Artistic Work, Social Movements, and Militancy in Late Francoism

Miscelánea · Miscellany

275 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra* / The Reception of the Hispanic Tradition of the Immaculate Conception in New Spain: the Iconographic Type of *Tota Pulchra*

311 INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Un archipiélago para los borbones: fiestas regias en Mallorca en el siglo XVIII / An archipelago for the Bourbons: royal festivals in Majorca in the 18th century

343 MARÍA RUIZ DE LOIZAGA
Tradicón y modernidad en la obra de Antonio López / Tradition and Modernity in Antonio López's works

377 MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
Del espectáculo cultural y sus efectos: arte y políticas culturales en Santiago de Compostela / The cultural spectacle and its effects: arts and cultural policies in Santiago de Compostela

Reseñas · Books Review

405 Silvestre, Federico L.: *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje* (JAVIER ARNALDO)

409 Capriotti, Giuseppe: *Lo scorpione su petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio* (BORJA FRANCO LLOPIS)