

De la fotografía de composición a la fotografía pictorialista: (Debates en torno a la concepción artística de la fotografía en la prensa fotográfica e ilustrada, España 1886-1905)

Manuela Alonso Laza *

Resumen: Este artículo referencia los principales debates que sobre la concepción artística de la fotografía surgieron en la prensa fotográfica y en algunas revistas ilustradas en España. El ámbito cronológico comienza en 1886, año en que aparecen los primeros artículos al respecto en una revista fotográfica, y finaliza en 1905 en que Antonio Cánovas publica su trabajo *La Transformación de la Fotografía*. Este artículo evidencia que en dicho año, los postulados pictorialistas eran conocidos ya plenamente en España a través de la prensa especializada.

Palabras clave: Fotografía artística - pictorialismo - prensa fotográfica - prensa ilustrada - España.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 34]

^(*) Doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. En la actualidad, y desde el año 2002, es responsable técnica del Centro de Documentación de la Imagen de Santander, del Ayuntamiento de Santander. Ha ejercido desde 1997 al 2002 como docente, impartiendo clases de historia del arte en los cursos para extranjeros del Centro de Idiomas de la Universidad de Cantabria. Desde 2002 al 2005, ha ejercido como responsable y docente de la especialidad “Gestión de fondos y colecciones fotográficas de carácter histórico (descripción, digitalización, preservación, e identificación de procesos fotográficos)”, en el marco de los Talleres de Empleo. Nuevos Yacimientos de Empleo Santander II y IV, del Ayuntamiento de Santander. En los años 2007 y 2009 fue directora científica de la sede de Santander en el Taller Interregional “Conservación y Archivo del Patrimonio Fotográfico” promovido por la Fundación Santa María la Real en colaboración con el Ayuntamiento de Santander y la Fundación Piedad Isla. Asimismo, ha sido responsable de la dirección científica y de la formación técnica de los profesionales del Centro de Documentación de la Imagen de la Montaña Palentina (CEDIMPA), en diciembre del 2004. Miembro del tribunal calificador en la Universidad de Cantabria de trabajos de investigación (TFM y tesis doctoral) en 2010 y 2011.

1. Introducción

La prensa fotográfica y la prensa ilustrada en España, a las que se deben sumar algunos artículos esporádicos en los rotativos diarios o revistas semanales, fueron los impulsores de muchas de las ideas que configuraron el desarrollo de la fotografía artística desde 1886 a 1905¹. Este medio de difusión se añade, como un órgano divulgativo más, a la importante labor desarrollada por las entidades, secciones fotográficas y los concursos fotográficos que se crearon también en torno al fin de siglo.

Con el presente artículo se pretende cubrir un hueco en el corpus teórico sobre el origen de la fotografía artística en España, además de demostrar, en contra de lo publicado hasta el momento, que los postulados pictorialistas se utilizaron al mismo tiempo que en el resto de Europa y América. El ámbito cronológico comienza en 1886, año en que aparecen los primeros artículos al respecto en una revista fotográfica, y finaliza en 1905 en que Antonio Cánovas publica su trabajo *La Transformación de la Fotografía*.

Por otro lado, el conocimiento de la fotografía artística internacional se encontraba al alcance de unos pocos fotógrafos privilegiados que podían consultar publicaciones extranjeras especializadas en algunas de las entidades fotográficas existentes en España, a través de suscripciones propias, o las adquirían en sus viajes. No obstante, en la mayoría de los casos, para el fotógrafo amateur la prensa especializada nacional era su única referencia. Ésta se limitaba, en un principio, a la reproducción de algunos artículos editados en boletines de sociedades fotográficas u otras revistas especializadas foráneas y se reducían a aspectos técnicos, científicos e industriales, adoleciendo de una falta de textos internacionales sobre la condición estética de la imagen fotográfica. Así, uno de los teóricos más importantes de la época, Robert de la Sizeranne (Tain, Drôme, 1866 - París 1932)² y su obra *Questions esthétiques contemporaines* que fue publicada en París en 1904, no se difundió en España hasta 1910³. Lo mismo sucedió con el artículo de Constant Puyo "La fotografía pictórica"⁴ y la difusión de algunos de los postulados de Leonard Misonne que *Art de la Llum* no editó hasta los años treinta⁵. Sin embargo, a partir de 1900, revistas de ámbito nacional se hicieron eco de algunas noticias acerca del movimiento pictorialista internacional, organizándose en 1903 un concurso fotográfico en el que estuvieron presentes ya los procesos pigmentarios.

2. La revista *La Fotografía* (Sevilla, 1886)

La Fotografía (1886) de Sevilla será la primera publicación especializada en emprender una campaña en pro de la educación artística del fotógrafo y de la consecución de pruebas que poder denominar obras de arte. Enfoque innovador en la prensa española e impensable unos años atrás. Una vez considerada la posibilidad de que la fotografía podía tener relación con el arte, el debate en la prensa se centró, en lo que a este aspecto se refiere (el artístico), en una sólo opción: su valor como herramienta auxiliar para los artistas. Hasta el año 1886, año en que aparecen los artículos editados en *La Fotografía*, éste era el único eslabón posible en España entre la imagen fotográfica y las bellas artes; bien para reproducir obras de arte existentes, o bien, como modelo o apunte para realizar otras nuevas⁶.

El cambio sustancial que se produjo en la revista que nos ocupa, - en tres textos diferentes bajo el título común “El arte en fotografía”⁷ - partía de la idea, nunca antes tenida en cuenta en la prensa española, de que la fotografía, aunque reproductora de la naturaleza, podía ser considerada arte si el autor de la misma poseía formación o educación en el terreno artístico, lo que se denominaba en el artículo “artista-fotógrafo”:

Dando por sentado que la fotografía es arte, porque arte cabe, siquiera sea en la reproducción exacta y por medios mecánicos de los objetos naturales, y comprendida en el grupo de las Bellas Artes, porque su objeto es la reproducción de la naturaleza en todas sus distintas manifestaciones y en la multitud diversa de objetos que representan en ella, he de indicar, aunque á la ligera, la importancia que tiene para un fotógrafo el conocimiento del arte (...) El modo de ser y sentir es distinto en todos los fotógrafos, lo mismo que en todos los pintores y si diez pintores distintos no son capaces de imitar por igual un objeto de la naturaleza, se ha de tener la seguridad que, con libertad absoluta de elección de punto de vista, diez fotógrafos distintos habrían de reproducirla de distinto modo también, dándonos diez fotografías que adaptándose todas al natural, no todas darían idea de él, pero si de la educación artística de cada fotógrafo (...) mi objeto es hacer notar la necesidad de que el fotógrafo sea á la vez artista, es decir, que tenga ese sentimiento hacia lo bello, sentimiento que no se crea, pero sí es capaz y susceptible de modificarse, y por el cual se logra la obtención de unos resultados muy superiores a los que logran los que son fotógrafos sin ser artistas. Es necesario procurar poder llamarse artista fotógrafo, como se llama artista pintor⁸.

Estos artículos abordaban también otras cuestiones como la perspectiva en fotografía, o la fotografía de género, y buscaban “que el fotógrafo, y sobre todo el aficionado trabaje logrando obtener, si menos fotografías, mayor número á las que se pueda aplicar el nombre de obras de arte”⁹. Aludían a algunos de los elementos que resultaban imprescindibles entonces en la ejecución de cualquiera de las bellas artes: el conocimiento de las obras más destacadas de la historia del arte, el estudio y equilibrio de la línea, el tono, la perspectiva y sobre todo la composición. El intento de imitar a la pintura, el dibujo o el grabado, llevó a que en ocasiones aparecieran fotografías que se asemejaban tanto a éstas y a la inversa, que cuando se reproducían en prensa, se dudaba si se trataba de fotografía o de grabado . Un claro ejemplo lo constituye una portada de 1896 de la revista *Nuevo Mundo*, en la que se reproduce un grabado¹⁰ que podría ser también una fotografía y en cuyo pie se puede leer: “*Fotografías artísticas. ¿SÍ o NO? Cuadro de Goward*”. Antonio Cánovas (Madrid, 1862-1933) vuelve a mencionar este mismo aspecto en 1903:

“Yo he tenido el capricho de recortar sobre las hojas de un cuaderno fotograbados de los cuadros de un salón de la Royal Academy de Londres, y fotograbados de fotografías. Desafío a quién me clasifique sin equivocarse en más de la mitad los que reproducen la obra de un pintor y los que copian el trabajo de un fotógrafo”¹¹.

3. La cláusula catorce

El siguiente capítulo surge con la creación de la cláusula catorce de las bases para el concurso convocado por la Sociedad Fotográfica de Madrid en 1901. Ésta consistía en “establecer como una de las condiciones indispensables de los trabajos que se presentaran, el que todas, absolutamente todas las operaciones fotográficas necesarias para la obtención de las positivas, estuviesen realizadas por los concursantes”¹². Desde *La Fotografía. Revista mensual ilustrada de sus adelantos y aplicaciones en España y el extranjero* (fundada por Antonio Cánovas en Madrid, se publicó entre 1901 y 1914) se manifestaba lo insólito de esta cláusula que nunca antes había sido condición de un concurso y de lo difícil que resultaba poder verificar que todos los pasos que precedían a las fotografías expuestas habían sido realizados por el mismo autor.

La manifestación pública de la disconformidad con este requisito, provocó una controversia entre dos publicaciones: *La Fotografía* y *la Fotografía práctica* (dirigida por José Baltá de Cela de 1893 a 1903 y editada en Vilafranca del Penedès, Barcelona). Se convirtió en el pretexto para sacar a la luz otra serie de problemas que entonces afectaban a la fotografía *salonista*¹³. Además de la cuestión central sobre el problema de la autoría de una fotografía, se editaron diferentes opiniones acerca de la entonces denominada fotografía de composición, y la difícil coexistencia entre el fotógrafo aficionado y el profesional.

A.C. Tona (seudónimo tras el que se encontraba un crítico habitual de *La Fotografía*) fue el primero en dar su opinión al respecto, en total desacuerdo con la comisión del certamen:

“Estimamos que el autor de una fotografía lo es, por el mero hecho de pensarla, verla y obtenerla, sin perjuicio de que luego se la reproduzca el moro Muza. A nadie que sepamos se le ha ocurrido jamás vacilar respecto de la paternidad de un grabado, porque las pruebas las tiren en una calcofografía cualquiera, á 60 leguas de la residencia del autor (...)”¹⁴.

Según este comentarista, el error se encontraba en el origen y no se solucionaría hasta que no se determinara qué era lo principal en fotografía: “lo principal, por no decir único en Fotografía, es el asunto; todo lo demás es secundario, ó poco menos”. Por tanto, para él la controversia suscitada con la polémica de la autoría, enmascaraba el verdadero debate sobre la fotografía artística y lo que realmente implicaba, que por otro lado, se venía defendiendo desde la década de los años noventa del siglo anterior en algunas revistas y en el concurso de la *Ilustración Española y Americana en 1899* (primer certamen dirigido exclusivamente a fotógrafos amateurs): la denominada fotografía de asunto o de composición. Citaba como referencia los concursos internacionales y a los dos pictorialistas más conocidos en España: el francés Constant Puyo (1857-1933)¹⁵ y el belga Leonard Missonne (1857-1933)¹⁶. Planteaba que la diferencia entre los fotógrafos españoles y éstos, no eran los conocimientos técnicos, que se dominaban en España con la misma maestría, sino la falta de asuntos en las imágenes españolas y la cantidad y variedad de los mismos que se ven en la fotografía extranjera, siendo esta la cuestión que debía preocupar. Comentaba además:

“Se me dirá que en el extranjero hay profusión de motivos, y que el aficionado de Madrid, por ejemplo, no tiene más fuentes para su inspiración que las lavanderas del Manzanares y el ex estanque del ex Retiro. Exactísimo. Quiere decir que aquí tiene mucho más valor el hallar asuntos que en otra parte cualquiera, que hay que buscar y trabajar más, pero también que, para conseguir algo de lo que nos entusiasma, y con razón, de los Puyo y Demachy, es menester que no nos ocupemos de maquinarias y otras pequeñeces, y nos ocupemos algo de lo primordial: de los asuntos”¹⁷.

Desde *La Fotografía práctica* se manifestaba que el eje central del debate se encontraba en la rivalidad que separaba al fotógrafo aficionado del profesional. El fotógrafo *amateur* era el único que podía cumplir con el punto catorce, y realizar todos los procesos técnicos y artísticos que conllevaba una prueba artística, mientras que el profesional, poseía ayudantes que podían asistirle en algunos de estos procesos:

“En el aficionado, su firma equivale á responder que él personalmente venció las mil dificultades que se oponían a la obtención de su positiva, y decimos positiva y no cliché, puesto que por fotografía se ha de entender la traducción positiva del sujeto ó paisaje fotografiado.

En el profesional, la firma de su cartulina no significa lo mismo. Ni aun siquiera es necesario que él haya colocado el modelo, puesto que, sin ir más lejos, aquí tenemos un industrial, el Sr. C., que tiene galería fotográfica en Zaragoza, Valencia, Toledo y dos ó tres en Madrid. A pesar de que no hace nada el Sr. C. en dichas fotografías, todas ellas llevan su firma, y muy legítimamente, puesto que ello, sólo significa el anuncio del negocio y no otra cosa.

Demostrado, pues, que el profesional no necesita hacer operaciones fotográficas para firmarlas luego y cobrar las facturas, afirmaremos de una manera rotunda, que para que el *amateur* pueda firmar una obra fotográfica, es decir, para que pueda llamarse *autor*, necesita hacer todas las operaciones sin encomendarlas a manos extrañas; puesto que la fotografía no es el *cliché*, sino la fotografía”¹⁸

El crítico tampoco estaba de acuerdo con A.C. Tona en que lo principal en la fotografía era la composición y citaba el ejemplo de las fotografías que reproducían un “cuadro plástico” que había compuesto un artista y que un fotógrafo lo llevaba al papel fotográfico. Y se preguntaba: ¿Quién es el autor de esa fotografía?, ¿El artista que compuso el cuadro o el fotógrafo que lo tradujo al papel positivo?¹⁹ Contestándose que el fotógrafo, y concluyendo que en fotografía lo esencial no es el asunto, sino lo resultante y por tanto, para ser un autor fotógrafo había que serlo a la vez de las operaciones artístico-foto-mecánicas”.

A.C. Tona objetaba de nuevo al crítico de *La fotografía práctica* en dos artículos más, uno con el título “Profesionales y Aficionados” y otro en clave de “Crónica”. Seguía defendiendo los mismos puntos, aunque con ejemplos diferentes y siempre reconociendo, como se planteaba desde *La fotografía práctica*, que un *amateur* que no revelaba sería “un aficionado de pega” y que cuantas más operaciones fotográficas realizase mejor fotógrafo sería.

Un mes después se publicaba una “Crónica” en la que se continuaba con el mismo tema. A.C. Tona seguía manteniendo que el error fundamental del artículo de su colega “consiste en el pueril empeño de calificar de profesional á todo bicho viviente que obtenga siquiera cinco céntimos por una fotografía”. El artículo se completaba con las diferencias que para él existían entre un profesional y un aficionado. Entre los puntos a destacar mencionaba el tema de la remuneración económica, que aunque se supone que era patrimonio del profesional, no entendía porqué un aficionado no podía cobrar en ocasiones por sus trabajos y no por ello convertirse en profesional. Ponía el ejemplo de muchas de las fotografías de carácter artístico que él consideraba que debían pagarse por ser publicadas en las revistas, al igual que cuando una publicación las encargaba a un profesional. El asunto de las revistas ilustradas y la relación con los fotógrafos -algunos profesionales y otros aficionados-, generó también opinión y varias de las quejas fueron publicadas en la prensa²⁰. Este debate sacaba a la luz algunas de las múltiples cuestiones que atañían al fotógrafo aficionado en relación con la fotografía artística y con los fotógrafos profesionales. Manifestaba también la difícil línea que separaba las competencias, funciones y responsabilidades de unos y otros y que en la práctica no se cumplía en muchos de los fotógrafos más prestigiosos, caso por ejemplo de Antonio Cánovas que se convirtió en el prócer de la fotografía *amateur* en España, sin que esto le impidiera llegar a ser uno de los profesionales más prestigiosos de la Corte bajo el seudónimo de Kaulak. Esta cuestión llegó a su momento más álgido en el año 1905, tras la organización por parte del colectivo de fotógrafos profesionales de un salón fotográfico con objetivos artísticos. A partir de entonces, los profesionales tuvieron cabida como grupo propio en muchos de los certámenes fotográficos convocados por amateurs.

4. La fotografía estereoscópica

Otro de los puntos que se trataron en la prensa fotográfica e ilustrada vinculados a la fotografía artística giró en torno a la fotografía estereoscópica. Francisco Cabrerizo (1868-¿) fue el mayor conocedor de este tipo de fotografía en España y el maestro de muchos aficionados. Sus logros se basaron en múltiples lecturas e investigaciones, y en los viajes que durante años llevó a cabo por diferentes lugares, entre ellos Estados Unidos. En 1902 obtuvo uno de sus mayores éxitos en el certamen organizado por la sección fotográfica del Ateneo de Zaragoza, que provocó la petición para que pronunciara una conferencia sobre el arte de la fotografía estereoscópica. En ella disertó acerca de los principales fundamentos de la estereoscopia. Trazó a grandes rasgos su historia y estableció las bases sobre las que se sustentaba la composición artística. También concedió importancia a la iluminación, prefiriendo los contraluces -que practicaba a menudo y con los que fue premiado en el certamen- y explicó algunas características técnicas como la utilización de la cubeta o el papel más apropiado. Sin embargo, sus dos cuestiones más importantes fueron su oposición a la fotografía instantánea y las tres fases a seguir para conseguir la *fotografía verdaderamente artística*. Esta conferencia confirmaba el auge por el que atravesaba la fotografía estereoscópica frente a la instantánea -que tanto éxito había tenido en la década anterior- y así según la reseña de la conferencia que la revista *La Fotografía* publicó, Cabrerizo

"Declaró la guerra sin cuartel a la instantánea, que rara vez es artística y que sólo puede tener utilidad para la fotografía de familia, para la histórica ó documental, o para los que sólo se preocupan de obtener un cliché fino y bien revelado. Por tales razones, afirmo que el que quiera hacer de la fotografía estereoscópica un arte verdaderamente bello debe preferir a la cámara de mano una máquina de pie, para estudiar y componer en el vidrio deslustrado el asunto que ha de producir verdadero interés artístico"²¹.

De hecho, su conferencia y los resultados del certamen de Zaragoza fueron el impulso que la fotografía estereoscópica necesitaba para alcanzar el mismo estatus que la fotografía plana. La consecuencia quedó patente cuando pasó de ser una sección a convertirse en la auténtica protagonista de algunos certámenes fotográficos, dedicados exclusivamente a ella, como los organizados por la Sociedad Fotográfica de Madrid y la revista *La Fotografía*, en 1903 y 1904 respectivamente.

Si bien un grupo de aficionados a la fotografía habían aceptado ya que se podía concebir el arte a través de ésta, las disquisiciones acerca de cómo obtenerse, formaban una buena parte de la conferencia de Cabrerizo, que partía de un debate que se extendió durante toda la primera década del siglo XX con muchos y variados matices: ¿Cómo se obtiene una fotografía verdaderamente artística?

Según este autor, la fotografía artística era el resultado de la consecución de tres fases fundamentales: la del inventor, la del artista y la del obrero fotográfico y se han de cumplir las tres para que el resultado sea una fotografía artística. En cuanto al inventor, hablaba del estudio y de los constantes progresos fotográficos: leyes de la óptica y combinaciones de la química principalmente. En la parte dedicada al artista, destaca la inspiración personal perfeccionada con el detenido estudio de la composición y de la estética; y en la del obrero fotográfico comentaba que sabiendo utilizar los aparatos que el científico le ha proporcionado pone en práctica su propia inspiración o ejecuta la que otro a concebido.

La pregunta que finalmente se hace Cabrerizo es ¿Qué parte es la más importante?: todas por igual, aunque debe predominar el artista sobre las demás. Este aspecto de la disertación posicionó al autor en la polémica acerca de la cláusula catorce y que continuará en certámenes posteriores, como veremos más adelante. Al respecto Cabrerizo comenta: "El predominio del artista es indudable, puesto que eleva á la Fotografía muchos codos sobre el nivel de las artes puramente gráficas, haciéndola un arte bello, capaz de producir en el inteligente la misma emoción que la pintura"²².

5. Los postulados pictorialistas

El año 1903 se constituye en una de las fechas clave en la historia de la fotografía española -siempre desde la visión que a través de la prensa se ofrece en este trabajo- ya que es el momento en que aparecen los procesos pigmentarios en la fotografía salonista, en concreto en el certamen "Un retrato de mujer", organizado por *La Fotografía*.

Antes de continuar, me gustaría incidir en la traducción y definición del concepto pictorialismo que afectó a la fotografía artística en las primeras décadas del siglo XX y que en ocasiones generó confusiones, llevando a equívocos que han sido aclarados, entre otros, por el historiador del arte Marc Melón:

“El término deriva de la expresión inglesa *pictorial photography*, en la que pictorial es un calificativo que proviene de la palabra *picture*, que significa “imagen” o “cuadro”, y no pintura, que la lengua inglesa traduce por *painting*. Ciertas traducciones como fotografía pintoresca, fotografía pictórica o pictoricismo resultan, por consiguiente, inadecuadas. La presencia de la palabra *picture* en la denominación inglesa del movimiento recuerda cuál fue su objetivo inicial: dar a conocer la fotografía como una imagen entre las demás imágenes”²³.

Según la definición del término, la esencia del movimiento pictorialista no consistía en emular una pintura o un grabado, sino en otorgar a la fotografía el mismo estatus que al resto de las imágenes artísticas.

Hasta este momento, los debates suscitados en la prensa se centraban en la reivindicación de la concepción artística de la fotografía (con todas sus variantes) además de su valor indiscutible como auxiliar de los artistas, en la difícil convivencia entre el fotógrafo aficionado y profesional, y en definir a qué se denominaba fotografía artística²⁴.

De todas las opiniones sobre el tema que publicaban en estas revistas, destacamos una serie de artículos firmados por Antonio Cánovas, Máximo Cánovas, Arturo Perera y F. Benoit principalmente. Cánovas comenzaba el primero de ellos -que llevaba el *original* título “El Arte en Fotografía”- con las siguientes palabras: “La Fotografía es un hermoso descubrimiento moderno. Como dice Roberto de la Sizeranne, el siglo que la vio prometer, en sus comienzos, maravillas, la vio también producirlas”²⁵. Centraba el discurso en la consecución del fin artístico de la imagen y no en su carácter técnico y lanzaba su famosísimo axioma: “El interés de la fotografía está de objetivo para fuera: de objetivo para dentro, aún lo más importante es secundario”. Éste se convertirá en uno de los debates centrales y más plúmbeos que se entablarán en las revistas fotográficas -conocido también como “la polémica sobre el revelado”- desde la ya mencionada cláusula catorce de 1901 hasta los últimos años de la década. Así, proliferaron detractores y defensores de esta teoría en una lista interminable de referencias.

Antonio Cánovas reivindicaba en este artículo un tipo de fotografía que reprodujese los postulados pictorialistas:

“Puyo y Demachy, Wallon y Moynet, en Francia, buscaban la celebridad justísima de que disfrutaban, no al amparo de clichés técnicamente admirables, sino á virtud de los asuntos que imaginan e interpretan. Buenos clichés los tiene cualquiera que disponga de buena máquina y entienda algo de oficio (...) Lo que no tienen todos son clichés que den pruebas que parezcan cuadros, dibujos, grabados (...) Yo declaro que no busco otra cosa en la Fotografía (...) Yo haría un concurso para premiar la fotografía que menos fotografía parezca”²⁶.

Planteaba finalmente las tres fases por las que había atravesado la fotografía artística española, marcadas a su vez por los tres concursos organizados por la *Revista Moderna* (1897), *La Ilustración Española y Americana* (1899) y el de la *Sociedad Fotográfica de Madrid* (1901)²⁷.

6. Los comentarios a la obra de Hauptmann *Il vetturale Henschel* o los destructores de la visión artística de la fotografía.

En el mismo contexto se sitúan una serie de artículos publicados en su origen en rotativos como *El Correo* o *La Época* y reproducidos posteriormente en la revista dirigida por Cánovas. El origen fueron las palabras con las que Arturo Perera, crítico teatral del mencionado periódico *El Correo*, calificaba una de las representaciones de la obra del autor alemán naturalista, premio Nóbel de literatura en 1912, Gerhart Hauptmann titulada *Il vetturale Henschel*:

“Es una excelente fotografía de costumbres del pueblo bajo y artesano y con decir fotografía, queda hecho el elogio de la exactitud pero al propio tiempo queda dicho que carece de belleza artística. Y que perdonen los fotógrafos, entre los cuales hay algunos -Cánovas entre ellos- que son verdaderos artistas. Pero, sin embargo de ello, de las máquinas y de las placas no pueden ni podrán jamas obtener obras de arte”²⁸.

La opinión de Perera era compartida por otros colegas e incluso muchos pintores, escultores o arquitectos, no sólo críticos. No obstante, muchos otros apoyaban la opinión contraria, la defendida por Cánovas. No se puede olvidar, por citar un ejemplo evidente, que el jurado de casi todos los concursos fotográficos tenía entre sus miembros, un pintor, un arquitecto o un académico, caso de los pintores Emilio Sala, José Moreno Carbonero, Alexandre Riquer, Anselmo Guinea, Martínez Abades y Mariano Oliver; el arquitecto Luis Doménech y Montaner, el escultor Agustín Querol y los académicos Jacinto Octavio Picón y Manuel del Palacio.

Antonio Cánovas contestaba a las afirmaciones de Perera, no sólo dando por hecho que mediante la fotografía podía obtenerse obras de arte, si no explicando además cuál era la concepción internacional al respecto, que por otro lado, se estaba implantando en España en algunos aficionados. En este texto se desvelaban los puntos referenciales (concursos, revistas...) más interesantes de la fotografía artística del momento y confirman una vez más que el pictorialismo, como se podía percibir en el concurso de *La Fotografía*, estaba instalado en una buena parte de la afición española:

“Aquí hay quien todavía cree que la Fotografía está circunscrita á los magníficos retratos que hacen algunos profesionales y á las tentativas más o menos acertadas, pero siempre modestas, de unos cuantos aficionados, entre los cuales tengo la vanidad de contarme.

Y ese es un error crasísimo que conviene desvanecer. La Fotografía ha llegado en el extranjero á límites que aquí no se conciben y de que no están enterados

sino la media docena de amateurs que siguen paso a paso las Exposiciones, los Concursos y las Revistas técnicas extranjeras.

Y si el Sr. Perera y los que comparten sus juicios vieran lo que se expone en el *Photo Club de París*, en *L'Artistique de Niza* y en *L'Effort* de Bruselas, por no citar más que tres reuniones de maestros en Fotografía. Si tuvieran la bondad de buscar lo que se publica constantemente en las Revistas fotográficas de Londres, Nueva York, París, Berlín y Bruselas (mírese un solo número de la *Revue de Photographie*, de París) y lo que está impreso en libros cuales *L'estetique en photographie*, *Le nu en photographie* y *L'art photographique*, por no mencionar sino los más salientes y que más pronto acuden á mi memoria; si viesen, digo, las composiciones de Puyo, Demachy, Berton y cien más que podría nombrar, á buen seguro que no se tomaría la Fotografía como punto de comparación para atestiguar la falta de arte y sobra de realismo en una obra literaria”²⁹.

Este texto generó dos artículos más entre Cánovas y Perera que continuaban en la misma línea, pero añadiendo un matiz. Si bien Perera podía aceptar que mediante la fotografía se pudieran conseguir obras bellas, éstas estarían siempre sometidas a los objetos que la naturaleza contiene pero la fotografía nunca podría, como sí sucede con la pintura, crear una obra basada en una idea, o un sentimiento. Cánovas utilizó para responder a Perera el ejemplo de la ilustración de la Dolora de Campoamor, que fue fruto de una idea, de la imaginación, y no de un escenario o un cuadro real³⁰. Sin embargo, el propio Cánovas, reconocía en 1908 la dificultad que suponía ilustrar a través de pruebas fotográficas escenas que se desarrollaban en mundos imaginarios. Pensaba que la fotografía podía equipararse al arte realista, y a aquel arte que basado en una idea pudiera expresarse, materializarse, en elementos existentes en la naturaleza y la vida cotidiana. Este era el argumento de aquellos que apostaban por la fotografía de composición.

Desde *La Fotografía práctica*, F. Benoit defendía planteamientos similares a los de Cánovas en su artículo “Arte y Fotografía”, en el que analizaba la relación entre ambos y concluía: “En consecuencia, libre ha de ser la fotografía para aspirar á la poesía y á la belleza y sin pretender rivalizar con el gran arte pictórico, debe seguir caminos paralelos para llegar á fines próximos. En muchas ocasiones ofrecerá la fotografía el precioso ejemplo de un perfecto acorde entre la ciencia y el arte”³¹.

7. Fotografía de composición versus fotografía modernista

A los argumentos esgrimidos en defensa de la fotografía de composición hemos de añadir el artículo que Máximo Cánovas publicó en 1903 y que de forma paradójica abrió el camino a una serie de textos favorables a la denominada por algunos como fotografía impresionista. El hermano de Antonio Cánovas se detenía en una de las denominadas técnicas de distanciamiento utilizadas por los pictorialistas, *el flou*, y el uso abusivo del mismo. Hemos elegido este artículo pero proliferaron otros dedicados a los objetivos de artistas, tipos de papeles, procesos pigmentarios como la goma bicromatada, las pruebas

al carbón... y una gran lista de técnicas y métodos que algunos aficionados utilizaban para alejarse de la reproducción exacta de la realidad. Máximo Cánovas comentaba bajo el explícito título “¿Estamos locos?”:

“Pero lo extraordinario, lo que podemos, sin vacilar, calificar de colmo en la materia, es el delirio que nos ha entrado con el *flo*. Los hombres eminentes que, por gusto ó por negocio, emprendieron el difícilísimo trabajo de corregir una por una, y á costa de profundo estudio, las aberraciones de los objetivos, tienen para darse mil veces al diablo al ver que la moderna tendencia es la de que la Fotografía produzca la emoción estética del arte por el *desenfocado* de las imágenes. Es decir; que después de tantos afanes y sinsabores, ven que la afición, por quién tanto hicieron, se acoge con entusiasmo á las antiguas lentes para *idealizar* los asuntos. ¿Es ó no es esto motivo suficiente para que se discuta nuestra consecuencia? Lo es, sin duda, y aun cuando los nuevos derroteros de la Fotografía han de llevarnos tal vez más allá en nuestras presentes contradicciones, hoy por hoy, deteniéndonos un poco para recapacitar en lo que hacemos, podremos dudar si nuestra actual manera de pensar tiene razón de ser ó estamos locos”³².

La dialéctica originada en el siglo XIX entre instantánea y fotografía de composición se entablará a partir de ahora entre ésta última y la fotografía que algunos denominaron modernista, o impresionista. La primera se posicionó a favor del detalle y en contra de la exagerada utilización de las técnicas de distanciamientos y de las emulsiones nobles, llegando algunos a denominar estas dos tendencias: escuela detallista (de composición) y escuela *flo* (la contraria).

El artículo más significativo de los detractores de estas ideas innovadoras que suponían la segunda tendencia, lo constituye el artículo de P. Pérez “El modernismo en fotografía” y que comenzaba

“Ha llegado la ocasión, mis queridos lectores, de que vayamos pensando en celebrar las exequias de nuestro arte favorito. Por el camino que van las cosas, no es dudoso predecir, como no sea que una saludable reacción venga en nuestra ayuda, que la Fotografía quedará reducida á ser un arte de impresionismo. Es decir, que desaparezca su verdadero carácter y significación para convertirse en un medio de reproducir las cosas, tomando sólo un apunte de ellas al modo como lo haría un dibujante, pero prescindiendo por antipático y... falso (¡) (así lo llaman los señores modernistas) del detalle”³³.

Para finalizar, mencionaremos varios de los artículos publicados en el año 1905, último de nuestro ámbito de investigación. El número de la revista inglesa *The Studio*, dedicado al arte fotográfico, y la conferencia que Antonio Cánovas pronunció en el Ateneo de Madrid con el título *La Transformación de la fotografía* tuvieron una destacada repercusión en prensa. En realidad, los comentarios y artículos generados por ambos acontecimientos se

convirtieron en un resumen de lo mencionado hasta el momento en lo que la concepción de la fotografía artística se venía difundiendo en la prensa, pero demostraba principalmente que al margen de la idiosincrasia propia de la fotografía española, se conocía y utilizaba como modelo en ocasiones la fotografía pictorialista y el contexto internacional. Las publicaciones *Daguerre* y *La Fotografía* se hicieron eco del número monográfico que la revista londinense *The Studio* dedicó al arte fotográfico con el título *Art in photography*³⁴. Se alababa la excelente reproducción de las imágenes de los más destacados fotógrafos (conocidos ya por los fotógrafos españoles en su mayoría), así como la altura alcanzada por el arte fotográfico en algunos países, entre los que no se encontraba España. La redacción de *La Fotografía* expresaba su disconformidad con este hecho, ya que en su opinión una parte de los aficionados españoles se encontraban al mismo nivel que los autores de las imágenes aparecidas en la publicación inglesa³⁵.

Por otro lado, Antonio Cánovas publicó en 1905 una serie de artículos en *La Fotografía* que en su conjunto y bajo el título “Transformación de la fotografía” convirtió en una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid en 1906³⁶. Su disertación se iniciaba con un breve resumen de la historia de la fotografía en España aunque el tema central versó sobre la concepción pictorialista de la fotografía: utilización de procedimientos pictorialistas –principalmente el carbón y la goma bicromatada –, obtención de prueba única y la consideración que en el mundo entero tenían estas imágenes como obras de arte. Incluso aludió a que en Estados Unidos las fotografías artísticas se exponían junto a la pintura y el resto de las Bellas Artes, en alusión a *The Little Galleries of Photo-Secession*, conocida como Galería 291 de Alfred Stieglitz, inaugurada, curiosamente, en el mismo año que se publican estos artículos.

Cánovas planteaba en esta conferencia -reflejo a su vez de la evolución que se ha ido contemplando en los concursos fotográficos- las dos tendencias que componían la fotografía artística española del momento. Una académica, basada en la composición (sea basada en el natural, la historia, la literatura, la mitología o la religión) y otra que denomina modernista – y que coincidiría con la concepción genérica de pictorialismo (emulsiones nobles, etc.) - en la que lo imprescindible era la impronta, la impresión, la espiritualidad y también la expresión “aunque es infinitamente más importante la idea que esa expresión entraña”. Por último, refiriéndose al número publicado por la revista *The Studio*, Cánovas situaba la fotografía artística de algunos aficionados españoles a la misma altura que el arte fotográfico internacional. Se demuestra nuestra hipótesis de partida que consistía en que los postulados pictorialistas se practicaron en España dentro del contexto cronológico (1891-1910) en el que se desarrollaron en Europa y América.

Notas

1. Se ha situado el inicio de este trabajo en el comienzo de la Regencia, en el año 1886, con la publicación de la revista *La Fotografía* de Barcelona. Fue en ésta donde surgieron los primeros datos acerca de un concurso fotográfico, se publicaron las primeras reflexiones sobre la fotografía artística y también acerca de la necesidad de constituir una entidad

fotográfica. Por tanto, fue en 1886, y en esta publicación cuando se pusieron en marcha los mecanismos básicos de difusión de la fotografía artística en España: prensa especializada, certámenes fotográficos y sociedades fotográficas. Desde un punto de vista histórico, el fin del siglo con la pérdida del imperio ultramarino en 1898 provocará la denominada *crisis fin del siglo* que afectará a casi todos los ámbitos - político, social, económico y cultural - y cuyo origen (según autores como Jover Zamora y Gómez Ferrer) comienza en el último lustro de los años ochenta del siglo XIX y concluye en torno a 1905.

2. Robert de la Sizeranne (Tain, Drôme, 1866 - París 1932) fue un historiador de arte y traductor cuyos temas de investigación abarcaron desde la historia de la pintura inglesa (siglo XIX), la historia del Renacimiento italiano, la estética de Ruskin hasta la estética de la fotografía. Temas sobre las que publicó libros y artículos. En lo referente a la fotografía y, además de la obra citada, publicó *La Photographie est-elle un art?* Paris : Hachette, 1899. Rééd. La Rochelle, Rumeur des Alpes, 2003 y el artículo «*Le Photographe et l'artiste*». *Revue des deux mondes*, 15 février 1893, t. I, p.839-859.

3. DE LA SIZERANNE, Robert, *Questions esthétiques contemporaines*, París, 1904. (Reproducido en capítulos en *La Fotografía*, febrero 1910, pp.129-137; marzo 1910, pp.161-165; abril 1910, pp.193-196; mayo 1910, pp.225-228; junio 1910, pp.257-259; julio 1910, pp.289-293; agosto 1910, pp.321-326). De este mismo autor se publicó además "El alma de la fotografía", *La Fotografía*, febrero 1911, pp.45-48.

4. PUYO, C., "La fotografía pictórica", *La Fotografía*, diciembre 1912, pp.353-365. También se reprodujeron de este autor "La fotografía de aficionado", *El Progreso Fotográfico*, diciembre 1925, pp.277-282. "La goma. Viejos recuerdos", *Foto*, abril 1931, pp.178-180.

5. MISONNE, L., "La figura en el paisaje", *Art de la Llum*, septiembre 1933, pp.33-35.

6. Acerca de algunos de los aspectos de la relación fotografía - arte, circunscritos a Canarias, véase VEGA, 2000, pp.85-96.

7. R. S., "El arte en fotografía", *La Fotografía*, T.I, 1886, pp.129-132, 193-196 y 321-324.

8. Id. p.129.

9. Id. p.196.

10. Jaime Brihuega comenta a este respecto: "La fotografía revolucionó el universo de la comunicación icónica como ningún otro medio de producción de imágenes lo había hecho hasta entonces (...) Pero, en sus orígenes, resultaba deslumbrante ese prejuicio de fidelidad legítima entre foto y modelo. Tal vez por ello, cuando desbordó el estadio del puro hallazgo técnico, la primera fotografía intentó emular los recursos retóricos de la pintura para superar un complejo de inferioridad poética del que tardó tiempo en liberarse hasta conquistar su propia identidad como medio autónomo de conocimiento y creación. Es lo que conocemos como fotografía pictorialista" (BRIHUEGA, 1997, p.422).

11. CÁNOVAS, A., "La fotografía, ¿puede, ó no puede ser arte?...?", *La Fotografía*, julio 1903, p.294.

12. A.C. Tona, "Crónica", *La Fotografía*, abril 1902, p.195.

13. Se entiende por fotografía *salonista* aquella que se presentaba a los concursos, salones y exposiciones exclusivamente fotográficos.

14. Id. p.196.

15. Constant Puyo (1857-1933) fue un fotógrafo francés que destacó en el estilo pictorialista, siendo muy conocido por las manipulaciones de sus obras proporcionándoles un acabado similar a las pinturas. Estudió en la École polytechnique y fue militar de artillería hasta 1902 en que la abandonó con el grado de comandante. Participa en los círculos fotográficos donde conoce a Émile Fréchon y Robert Demachy con los que compartiría el uso de técnicas denominadas pictorialistas como la goma bicromatada, la impresión al carbono y otras. Sin embargo su principal aportación a los procedimientos pictorialistas fue la puesta a punto, en colaboración con Jean Leclerc de Pulligny, de una cámara fotográfica con la que realizar el conocido *flou artistique* que consistía en un pequeño desenfoque que suavizaba los retratos. Fue miembro honorífico de *The Linked Ring* y participó en la *Société Française de Photographie* aunque por diferencias con sus colegas ingresó en 1894 en el Photo Club de París del que fue presidente en 1921.

16. Leonard Misonne fue un fotógrafo belga (nacido en Gilly, cerca de Charleroi, el 1 de julio de 1870 y fallecido el 14 de septiembre de 1943). Fotógrafo pictorialista, socio del Círculo de Lovaina de la Fotografía. En 1896 se incorporó a la *Association Belge de Photographie* y participó en una exposición organizada por este grupo. En 1912, Misonne se convirtió en miembro de la *Société Française de Photographie*. De 1915 a 1935 utilizó el proceso del bromóleo, que aprendió de Constant Puyo. De 1935 a 1943 utilizó su propio proceso llamado proceso mediobromine.

17. Id. Nota 12, p.197.

18. T.L., “Profesionales y aficionados. El autor fotógrafo”, *La Fotografía práctica*, mayo 1902, p.138.

19. El caso planteado por T.L. tuvo un ejemplo claro, entre muchos otros, en este mismo concurso de 1901 de la Sociedad Fotográfica, y lo constituye la fiesta organizada por los Sres. Iturbe en Madrid bajo el título “Cuadros vivos”. En esta fiesta se organizaron varios cuadros plásticos, pero hubo uno de estos, compuesto por Moreno Carbonero que dio lugar a dos obras diferentes. Por un lado, el propio Moreno Carbonero realizó un óleo del cuadro de la Srta. Piedad Iturbe que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901, y de igual manera, Antonio Cánovas presentó una fotografía del mismo título y composición al concurso de la Sociedad Fotográfica de Madrid. Por tanto, Moreno Carbonero concibió una composición que dio lugar a un lienzo y a una fotografía artística, una realizada por el mismo pintor y la otra por un fotógrafo.

20. “Amenidades”, *La Fotografía*, agosto 1902, pp.346-349 y “Noticias”, *La Fotografía*, octubre 1902, p.5.

21. “En el Ateneo”, *La Fotografía*, noviembre de 1902, pp.8-10.

22. Id. pp. 8-9.

23. MELÓN, 1988, p.87.

24. Acerca de la utilización de la fotografía como auxiliar de las bellas artes, o auxiliar de los pintores, véase el curioso artículo CÁNOVAS, A., “Utilidad de la Fotografía para los artistas”, *La Fotografía*, noviembre 1903, pp.52-54. En éste llega a comentar: “Y no hablemos de esos artistas que, confundiendo lo que no debe ser más que un auxilio, convierten la Fotografía en única base y fundamento exclusivo de su inspiración. ¡Cuántos cuadros se ven por ahí que no son sino fotografías iluminadas...”.

25. CÁNOVAS, A., “El arte en fotografía. Opiniones particulares”, *La Fotografía*, abril 1903, pp.193-196. Aunque nuestra fuente es *La Fotografía*, se publicó por vez primera en la revista *Hojas Selectas*.
26. Id. pp. 199-200.
27. Véase ALONSO LAZA, 2005.
28. CÁNOVAS, A., “La fotografía, ¿puede, ó no puede ser arte?...”, *La Fotografía*, julio 1903, pp.289-296.
29. Este debate generó dos artículos más: “Noticias”, *La Fotografía*, agosto 1903, pp.2-5 y “Crónica”, *La Fotografía*, septiembre 1903, pp.353-355.
30. ALONSO LAZA, 2004, p.56-77
31. BENOIT, F., “Arte y Fotografía”, *La Fotografía práctica*, julio 1903, pp.193-196.
32. CÁNOVAS, M., ¿Estamos locos?, *La Fotografía*, noviembre 1903, pp.42, 44.
33. PÉREZ, P., “El modernismo en fotografía”, *La Fotografía*, abril 1904, pp.204.
34. “The Studio” y el arte de la fotografía”, *Daguerre*, abril 1905 pp.11 y 12 y “El número de The Studio” dedicado á la fotografía”, *Daguerre*, junio 1905, pp.2-3 y “El número de “The Studio” dedicado á la Fotografía”, *La Fotografía*, agosto 1905, pp.2-5.
35. “El número de “The Studio” dedicado á la Fotografía”, *La Fotografía*, agosto 1905, p.4.
36. La conferencia fue editada en Madrid por Hijos de M. G. Hernández con el título *Transformación de la fotografía. Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el domingo 28 de enero de 1906*. La revista *La Fotografía* la publicó un año antes en varios capítulos (la primera noticia anunciando la conferencia, apareció en diciembre 1904, p.3): CÁNOVAS, A., “Crónica. Transformación de la fotografía”, *La Fotografía*, mayo 1905, pp.225-228; “Crónica. Transformación de la fotografía. Continuación”, junio 1905, p.257-262; julio 1905, pp.289-291 y agosto 1905, pp.321-326.

Lista de Referencias bibliográficas

- Alonso Laza, M. (2004) “Auge y decadencia de un género fotográfico: la ilustración de obras literarias por medio de la fotografía” en *Trasdós: Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, nº 6: Santander, Museo de Bellas Artes.
- Alonso Laza, M. (2005) *La fotografía artística en la prensa ilustrada* (España, 1886-1905), Madrid: Edición digital Universidad Autónoma de Madrid.
- Brihuega, J. (1997) “Origen y desarrollo de las culturas de masas”, en *Historia del Arte. El mundo contemporáneo*, nº 4, Madrid: Alianza Editorial.
- Melón, M. (1988), “Más allá de lo real: la fotografía artística”, en Lemagny, J-C., y Rouillé, A., *Historia de la Fotografía*, Barcelona.
- Jover Zamora, J. M^a y Gómez Ferrer, G. (2000) “Cultura y civilización: La plenitud de la edad de plata”, en *España: Sociedad, Política y Civilización* (Siglos XIX y XX), 1^a ed. Madrid: Areté.
- Sánchez Vigil, J.M. (2008), *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*, Asturias: Ediciones Trea.

Vega, C. (2000) *La voz del fotógrafo. Textos y documentos para la Historia de la Fotografía en Canarias (1839-1939)*, 1ª ed. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Canaria.

Abstract: This communication shows some of the main debates that on the artistic conception of photography arose in the photographic press and in some illustrated magazines in Spain. The chronological scope begins in 1886, the year in which the first articles appear in a photographic magazine, and ends in 1905 in which Antonio Cánovas publishes his work the Transformation of photography. This text evidences as in that year, the postulates pictorialist were already fully known in Spain through the specialized press.

Keywords: Artistic photography - Pictorialism - Photographic press Illustrated press - Spain.

Resumo: Este artigo de referência os principais debates que surgiram na imprensa fotográfica e algumas revistas em Espanha na concepção artística da fotografia.

Palavras chave: Fotografia – revistas em Espanha – concepção artística

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
