

FOTOGRAFÍA, MEMORIA COLECTIVA Y ARCHIVOS

JOSÉ HUGUET CHANZÁ*

Académico de Honor

Excmo. Sr. D. Joaquín Michavila, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos,

Excmos. e Ilustrísimos Sres. Académicos.

Sras. y Sres:

Antes que nada, quiero expresar un recuerdo emocionado a los Académicos de Honor fallecidos desde hace un año, empezando naturalmente por Su Santidad Juan Pablo II y también a los Excmos. Sres. Vicente Aguilera Cerni y Fernando Chueca. Tampoco puedo olvidar al Secretario de esta corporación el Académico Salvador Seguí, que me honró con su amistad y que nos abandonó prematuramente.

Por otra parte quiero agradecer sinceramente mi nombramiento a los miembros de la Real Academia, que estimo es más bien la continuación del reconocimiento de la importancia de la fotografía como una de las Bellas Artes, ya iniciado el año pasado con el ingreso de D. Francisco Jarque Bayo como Académico Numerario.

Llegados a éste momento, mi pensamiento me lleva a preguntarme qué extraños caminos del destino me han conducido a este lugar, cuando en principio nada lo hacía previsible. Al acabar el bachillerato y el temible examen de estado en 1949, aunque mis inclinaciones se dirigían hacia Filosofía y Letras, pero la penuria económica e intelectual de la posguerra me llevaron a estudiar Comercio, graduándome como Profesor Mercantil años más tarde, e iniciándome en el pequeño negocio familiar de exportación de frutas en Francia y Alemania.

El interés por la imagen no se me concretó hasta años más tarde. Por supuesto, los niños ya nos iniciábamos en el Colegio con la colección de cromos de

artistas, futbolistas, historia, etc., pero pronto otras ocupaciones dejaban de lado los entretenimientos de la adolescencia.

Pasaron los años, y en los sesenta apareció en Valencia un grupo de artistas innovadores que formaron el llamado Grupo Parpalló y en el que se incluían desde pintores como nuestro actual Presidente de la Academia D. Joaquín Michavila, Salvador Soria, Eusebio Sempere, Juan Genovés, etc. a escultores como Andrés Alfaro, Esteve Edo ó Nassio; el decorador Martínez Peris, el arquitecto Juan José Estellés, etc, orientados artísticamente por Vicente Aguilera Cerni.

A través de mi amistad con Andrés Alfaro, conocí a la mayoría de componentes del Grupo Parpalló, quienes me propusieron financiar una revista de arte que se llamó "SUMA Y SIGUE DEL ARTE CONTEMPORANEO", que era continuadora de la revista del Grupo "ARTE VIVO" y que se editó de 1962 a 1967 dirigida y organizada totalmente por Vicente Aguilera Cerni, contando con la ayuda en una primera época de Tomás Lloréns y en la segunda de Anzo.

Eran épocas difíciles en las que las revistas se estampillaban con el sello de la censura para que la imprenta aceptara imprimirlas. Incluso así, conseguimos pasar como portada un dibujo de Monjalés que representaba la muerte de Julián Grimau, al caer por una ventana mientras estaba bajo custodia de la policía –lo que levantó una gran polémica en el extranjero, al entender que había sido asesinado– y que aún conservo con el sello de la censura, que la autorizó sin percatarse de su sentido.

* Discurso de recepción como Académico de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en acto celebrado en la sede de la Real Academia el día 17 de mayo de 2005.

arte vivo

1 - segunda época - enero-febrero 1959 - VALENCIA - ajeimplan 15 ptes.

SUMARIO

1. NUEVA ETAPA
2. PRIMER DISCURSO AFIRMATIVO-NEGATIVO DE «ARTE VIVO»
3. VICTOR VASARELY
La plasticidad cinética.
4. VICENTE AGUILERA CERNI, MICHEL SEUPHOR y JEAN ARP
Tres notas sobre Eusebio Sempere.
5. MANOLO MILLARES
El Paso Sobre el arte de hoy en España.
6. UMBRO APOLLONIO
Emilio Vedove.
7. JUAN EDUARDO CIRLOT
El arte de Alfonso Man.
8. PAUL DUMAZ
Tres notas sobre una nueva síntesis de los artes mayores.
9. LOS LIBROS
10. NOTICIAS

CONSEJO DE ORIENTACION:
Presidente: Vicente Aguilera Cerni
Vicepresidente: José Martínez Peris
Secretario: Juan Parfallo Juan
Administrador: Joaquín Miñavila

La correspondencia para ARTE VIVO debe dirigirse a: Red. Vivia, 1 - Valencia

Aguilera Cerni
J. L. Aguirre
Agustín Albalat
Andrés Alfaro
Isidoro Balaguer
José Marcelo Benedito
Vicente Castellano
Juan José Estellés
Esteve Edo
Juan Genovés
Jacinto Gil
† Manuel Gil
Martínez Peris
Miñavila
Monjales
Montesa
Pastor Pla
Pérez Esteve
Pérez Pizarro
Portolés
Prodes Perona
Ribera Berenguer
Nassio
Eusebio Sempere
Salvador Sorta
R. Soler Boix

GRUPO PARFALLO

Revista Arte Vivo nº 1.

La revista significó la primera apertura de una ventana al arte moderno en la España de la posguerra y por supuesto todo el mérito corresponde al recordado Vicente Aguilera quien se ocupaba no solo de su redacción y de obtener textos de los mejores especialistas, sino de conseguir portadas y encartes originales de Védova, Tápies, Miró, Genovés, Monjales, etc., mientras mi misión se limitaba a la administración y financiamiento. Aquellas portadas fueron el inicio de una pequeña colección, que se fue ampliando con el tiempo y que reforzó mi interés por el arte, especialmente el moderno.

Pero tampoco en aquella época imaginaba que un día pudiera interesarme la fotografía, excepto como aficionado, que llegué a publicar un par de reportajes documentales en la revista Blanco y Negro.

El camino para llegar aquí pasaba por Francia. En 1966, mi matrimonio con una francesa me



suma y sigue del arte contemporáneo

Revista Suma y sigue nº 3.

llevó a hacer frecuentes viajes a Paris. Allí, los "bouquinistes" guardaban en sus armarios, sujetos a los paramentos del Sena, sus libros antiguos, grabados, dibujos, etc. Y también postales antiguas, entre ellas, las valencianas.

Normalmente las postales de una población no se envían a sus residentes, sino que son adquiridas por los forasteros o turistas que los remiten a sus ciudades de origen para mostrar a familiares y amigos los monumentos ó escenas típicas de las ciudades que visitan.

La tarjeta postal fue idea del Dr. Heinrich von Stephan, Consejero de Estado de Prusia, quien propuso su creación en 1865, alegando las ventajas que supondría para el comercio en general y también para los particulares y viajeros que podrían enviar breves mensajes a sus familiares por un precio módico. Pero su propuesta no fue aceptada hasta 1869 en que a partir del 1 de octubre salieron a la venta, con un éxito inmediato, pues durante el primer año se vendieron alrededor de un millón de tarjetas al mes,

a pesar de que no tenían ningún atractivo especial, pues se trataba de un modelo oficial que llevaba en una cara el sello impreso y espacio para la dirección y en el dorso se escribía el texto.

El éxito de la tarjeta postal fue tan evidente, que en 1870 se adoptó en Suiza y Gran Bretaña y a continuación en casi todos los países europeos. En España, a pesar de que aprobó en 1871, la lentitud de la Administración retrasó la aparición de la postal oficial hasta 1873 y hubo que esperar a 1886 para que se autorizase la edición de postales por particulares.



Tarjeta Postal. Año 1873.

La libertad de edición dio rienda suelta a la imaginación y al comercio de las postales. Al principio se reimprimían dibujos sobre las tarjetas oficiales, pero al autorizarse la libertad de edición, aparecieron las postales litografiadas a color, donde destacaron los editores alemanes, con dibujos de cada ciudad, entre las que hay también de Valencia y luego todo tipo de postales dibujadas. La Unión Postal Universal calculó que en 1885 habían circulado más de mil millones de postales entre los países que la formaban.

Pero fue con el perfeccionamiento del fotograbado que permitió la reproducción de fotografías, que la postal llegó a su época de oro. En España Hauser y Menet, empresa fundada por editores suizos, enviaron fotógrafos por todo el país y a partir de 1896 imprimieron postales de las ciudades más importantes. Luego, proliferaron los editores, que no sólo fijaron para la eternidad los monumentos y vistas de las ciudades, sino escenas típicas, trajes regionales, fiestas y costumbres, comercio y trabajo, etc. Así se formó un catálogo visual, que configura un testimonio documental único de la época que



Postal de Hauser y Menet.

comprende desde fines del siglo XIX hasta nuestros días y durante más de un siglo fue el más importante vehículo de información y transmisión de imágenes del mundo. Ya en 1907 Marcel Prévost decía: "Peu de documents seront aussi précieux sur notre époque que la carte postale".¹ Efectivamente, es difícil encontrar un conjunto iconográfico tan variado y completo sobre una época como lo fueron las postales en el siglo pasado.

Ahora que estamos inmersos en la civilización de la imagen, podemos afirmar que ésta empezó con las tarjetas postales pues fueron el primer medio popular de información iconográfica y de comunicación social y como documento son insustituibles testimonios de nuestro pasado que debemos recuperar para la memoria colectiva.

No es de extrañar entonces, que de los millones de postales circuladas por todo el mundo, quedaran postales de la Comunidad Valenciana a recuperar y salvar, y poco a poco mi colección de postales pasó de las decenas a las centenas y luego a millares y su búsqueda en una afición que completaba el interés de los viajes por Europa, México ó Nueva York. No recuerdo el momento en que ante la dificultad de encontrar ejemplares distintos comencé a comprar fotografía antigua en el Rastro, la mayoría retratos de fotógrafos de los que desconocía todo, y también daguerrotipos, ambrotipos clichés de cristal anónimos que era preciso positivar para apreciar su contenido.

¹ Jos Philippen. *Histoire et charme de la carte postale illustrée*. Edición del autor. 1977, Diest, p. 53.



Postal Estereoscópica

La reunión de tanto material fotográfico propició mi interés por conocer la historia y técnicas de la fotografía. En el campo mundial, multitud de libros facilitan el acceso a los datos necesarios, pero en el más restringido de la Comunidad Valenciana—salvo algún artículo de Almela y Vives, de Vicente Vidal Corella y de Ricardo Blasco—no se había escrito nada sobre nuestra historia fotográfica.

En 1990, un grupo de estudiosos de la fotografía fundamos la Sociedad Valenciana de Historia de la Fotografía y el periódico "Levante" nos publicó la primera *Historia de la Fotografía Valenciana*, ocupándose del período desde la invención de la fotografía hasta 1939, mientras que Manuel García, José Aleixandre, José Ramón Cancero, José Merita y Juan Vergara escribieron el resto.

Una gran satisfacción en mis investigaciones en distintas bibliotecas y archivos de París y Valencia fue demostrar que un valenciano residente en París, Benito Monfort, fundó la primera sociedad fotográfica europea, la "Société Héliographique" y la primera revista europea de fotografía "La Lumière", o de que Pascual Pérez fue el que introdujo la fotografía sobre papel en España y editó el primer libro con fotografías pegadas, lo que ya ha quedado reflejado en libros como la "Historia de la fotografía española" de Marie-Loup Soguez.

Es evidente que un archivo, como un museo, no pueden limitarse a ser un almacén de documentos u obras de arte, sino que hay que proyectarlo y devolverlo a la sociedad a la que pertenece. Eso es lo que se ha pretendido mediante el uso continuo del mismo a través de exposiciones, libros y la

investigación de sus fondos, que dada su amplitud sólo se han estudiado en una pequeña proporción. Algunos ejemplos de estos trabajos son el de las fotografías tamaño tarjeta de visita realizado por Raquel Damiá Levy, siendo su tutor D. Juan Ángel Blasco Carrascosa, ó el de "Fondos musicales en el Archivo José Huguet" presentado por M^a Isabel Berenguer Doménech, dirigido por D. Román de la Calle y por el malogrado amigo y compañero D. Salvador Seguí. Además numerosas consultas en el archivo han sido útiles, tanto para tesis doctorales como para la mayoría de los trabajos de restauración de los monumentos de Valencia.

El archivo va, como Proust, en busca del tiempo perdido para recomponer la memoria colectiva. Todos somos poseedores de una memoria individual que comprende el resumen ó mas bien retazos de nuestra vida pasada, que pueden haber marcado profundamente nuestro inconsciente, y que aguardan esperando el momento oportuno para resurgir.

Esta memoria individual está íntimamente asociada a la del grupo al que pertenecemos en cada período de nuestra vida. Si nos referimos al grupo familiar, nuestros recuerdos infantiles se enmarcan en ese entorno que nos transmite el acervo de educación, modos, costumbres y tradiciones de todo tipo, muchas de ellas ancladas en un pasado más lejano. Esta labor corresponde principalmente a los padres, pero no sólo a ellos, sino más especialmente en nuestros días—y esto nos concierne muy directamente a muchos de los aquí presentes— a los abuelos, que tienen más capacidad para remontarse a períodos más distantes de las tradiciones y de la historia. Este vínculo entre las generaciones constituye la memoria colectiva familiar.

Stendhal, en sus recuerdos, magnifica especialmente la figura de su abuelo, coetáneo de Diderot, Voltaire y d'Alambert, a quienes había conocido personalmente y que al hablarle de ellos le conducía de primera mano al período histórico de finales del siglo XVIII, que de otra forma sólo conocería a través de los libros.

Si nos reunimos con un grupo de compañeros de colegio ó instituto, pronto afloran los recuerdos del tiempo en que pertenecemos a dicho grupo, y en la conversación nuestros recuerdos individuales—que recogen los acontecimientos desde nuestro punto

de vista— se pueden aumentar, completar o incluso corregir con los recuerdos de nuestros compañeros, que vivieron la situación desde otro punto de vista. Es diferente el recuerdo del alumno que escribía sobre la pizarra, que el de los que se sentaban en los bancos. Todos se complementan y su conjunto forma la memoria colectiva de ese grupo.

Se ha dicho que la historia es el tiempo en que aún no vivíamos. Es lo que aprendemos en los libros, que generalmente es una cronología de "*fechas marcadas por el reloj de la historia, que corresponden a los acontecimientos más importantes de la vida nacional,...*"². Si lo aprendemos en los libros son la historia escrita ó memoria histórica, pero si nos lo cuentan nuestros padres que la han vivido conforman la memoria colectiva, que más adelante al reflejarse en memorias escritas pasarán a convertirse en historia.

Mientras existan individuos ó testigos de un acontecimiento pasado, la memoria colectiva está viva, pero con el paso del tiempo para los actores presentes en aquel hecho, el único medio que tienen de transmitirlos es el de fijarlos por escrito ó por la imagen, pues los individuos perecen, mientras que los libros permanecen.

Cualquier memoria colectiva se conforma dentro de un espacio y tiempo determinado. Si nos referimos a grupos más numerosos como los de una ciudad, una región ó un país, cada uno tendrá su propia memoria colectiva, que será más o menos amplia e intensa según las características del grupo. Por eso hay sociedades con una sólida conciencia nacional ó histórica, forjada a través de siglos y otras que pierden sus costumbres y tradiciones.

La convivencia entre el grupo humano que conforma una ciudad y su entorno urbano, su casco histórico, sus calles y plazas, sus palacios, sus monumentos, etc. conforman el marco espacial que influye en sus habitantes cuyas movimientos y pensamientos quedan marcados por las imágenes exteriores que se fijarán en su memoria. En principio los ciudadanos deberían resistirse a los cambios y destrucción del ámbito urbano, y no tanto por el apego a las "piedras", sino a los lazos emotivos y psicológicos que representan.

Pero, a veces, los cambios propiciados por los intereses económicos y especulativos, amparados

a menudo por las autoridades administrativas, y la falta de reacción ó la insensibilidad de los ciudadanos, llevan a la destrucción de gran parte del patrimonio urbano. Y la desaparición de la generación que vivió y podría rememorar la ciudad antigua, conlleva la pérdida definitiva de los recuerdos que no hayan transmitido. Benjamín Stone, creador en Inglaterra de la Asociación para la Documentación Fotográfica, que pretendía así inventariar la realidad de las ciudades de su época, en 1897 afirmaba: "*cada pueblo tiene una historia que podría salvarse gracias a la máquina de fotografiar*".³

Por tanto es necesario recuperar y conservar su memoria ya sea a través de la palabra escrita ó de la imagen. Es ésta última misión la que debe corresponder a un archivo gráfico. A través de los grabados, las fotografías, etc. podemos recuperar en parte el pasado de la ciudad, tanto de sus barrios ó edificios desaparecidos, como de sus fiestas, trabajo, costumbres, modo de vida, etc. El valor de la fotografía es que nos da una información real, que de otra forma sería difícil de obtener, e incluso que nos permite aprehender detalles ó datos que se escapan a la visión humana, lo que la convierte en un poderoso e insustituible apoyo para la ciencia.

Por su naturaleza, la fotografía reúne las condiciones más favorables para dicha recuperación histórica. Sabemos que fue inventada como medio para intentar reproducir ó copiar de la forma más fidedigna posible la realidad exterior. El descubrimiento de Niépce y Daguerre, presentado el 19 de agosto de 1839 ante la Academia de Ciencias de París, provocó la apocalíptica frase atribuida a Delaroché: "*D'aujourd'hui, la peinture est morte*". En momentos en que se imponía el realismo en la pintura, la fotografía parecía el fin de aquella pintura. Pero, al contrario, ello supuso abrir todos los caminos a la creatividad y la imaginación de los artistas que desde entonces nos han legado obras inmortales.

Aunque inicialmente el daguerrotipo y poco después la fotografía sobre papel sólo podía utilizarse para la copia de objetos inmóviles como grabados, edificios ó monumentos, ya que se precisaba de

² Maurice Halbwachs. *La memoria colectiva*. Prensas universitarias de Zaragoza. 2004, p. 57.

³ Citado por Susan Sontag en "*Sur la photographie*". Christian Bourgois Éditeur. Paris, 2003, p. 77.



Niepce

un período de exposición de varios minutos, pero François Arago, el diputado que la presentó ya advertía que *"cuando se aplica un nuevo descubrimiento al estudio de la naturaleza, lo que se espera es siempre poca cosa en relación a la sucesión de descubrimientos de los que el instrumento es origen"*.⁴ Desde luego quedaría impresionado si pudiera ver los pasos consecutivos que después de la fotografía instantánea llevaron más tarde a transformar las imágenes en cine, televisión, videoteléfono, ó que nos permiten observar el firmamento a miles de kilómetros de distancia.

La fotografía podríamos afirmar que llegó con retraso, pues todos los elementos necesarios para el invento eran ya conocidos: la cámara oscura, los objetivos, la propiedad de las sales de plata de ennegrecerse con la luz, incluso el problema de fijar la imagen latente. Y no vamos a detallarlos pues son conocidos a través de cualquier historia de la fotografía. Únicamente queremos llamar la atención en el determinismo histórico de su invención. La fotografía surgió cuando la sociedad tuvo necesidad de ella.



Daguerre

Conocemos exactamente la fecha en que se muestra el primer daguerrotipo, pero también que Arago silenció los trabajos de fotografía sobre papel que Hippolyte Bayard, había obtenido e incluso exhibido en París en julio del mismo 1839. Con ello pretendía que los diputados aprobaran los trabajos de su amigo Daguerre que en ese momento estaban mucho más perfeccionados. Bayard, pequeño funcionario sin apoyos, nunca tuvo un reconocimiento público y es célebre su autorretrato, en la Société Française de Photographie, fingiendo estar muerto, en cuyo reverso escribió *"Este es el cadáver del Sr. Bayard.....El gobierno que tanto dio al Sr. Daguerre, dice que no puede hacer nada por el Sr. Bayard y éste se ha ahogado."*

También son ampliamente conocidos los trabajos de Fox Talbot en Inglaterra, quien demostró que desde 1835 trabajaba sobre la fotografía y al conocer las noticias de París reivindicó su invención, que finalmente resultó mejor, ya que en vez de imagen

⁴ François Arago. *Le daguerréotype*. Discurso ante la Academia de Ciencias de París el 19 de marzo de 1839. Reeditado por L'Echoppe. Caen, 1987, p. 20.



Bayard

única sobre metal como el daguerrotipo, partía de un negativo que permitía la reproducción múltiple sobre papel.

Pero con el tiempo van apareciendo nuevas noticias que nos hablan de otros inventores hasta ahora



Fox Talbot

desconocidos. El más destacado es el de Hércules Florence, dibujante francés establecido en Campinas (Brasil), quien, al no existir imprenta en toda la provincia, en 1833 comienza sus investigaciones que inicia con la palabra fotografía encabezando su cuaderno de notas y un año después consigue reproducir documentos, dibujos, títulos, etc. con la cámara oscura y papel impregnado de sales de plata, y también con cristales emulsionados.⁵

Además de los antes nombrados, y reconocidos, Sylvain Morand en "Les multiples inventions de la photographie" cita a más de veinte posibles descubridores de la fotografía, de distintos países, de cuyos trabajos se tienen referencias escritas entre 1827 y 1839, entre ellos el pintor español José Ramos Zapetti, que durante su estancia en Roma habría realizado imágenes sobre metal en 1837. Ello le lleva a afirmar: "Es sin duda la primera vez en la historia, en que una invención corresponde a un tal determinismo sea histórico, científico ó estético..."⁶

En una época positivista y científica, su necesidad era evidente ante la insuficiencia de los sentidos humanos para cumplir las exigencias de la investigación, del afán de dominio de la naturaleza tan propio de la cultura occidental, y de su necesidad de saber y así la fotografía se convierte para la ciencia en la "retina del sabio."⁷ Era precisa también para cubrir el afán de información y difusión del hombre moderno, y para la democratización de la visión del mundo, antes reservada a pocas personas, y que la fotografía hace accesible a todos. Por ello su éxito fue inmediato y sus perfeccionamientos continuos.

Particularmente nos interesa la foto como documento, origen de los archivos fotográficos. "Hay mucha clases de coleccionistas; y además en cada uno de ellos operan numerosos impulsos".⁸ Así empieza Walter Benjamin un trabajo sobre Eduardo Fuchs,

⁵ Estudiado por Boris Kossov en "Les multiples inventions de la photographie". Mission du Patrimoine photographique. Ministère de la Culture. París 1989. Pp. 73 a 77.

⁶ Sylvain Morand, en "Les multiples inventions de la photographie". P. 56.

⁷ Jules Janssen. "Le Moniteur de la photographie" 1883. Citado por André Gunthert en "Études photographiques" nº7, mayo 2000, p. 36.

⁸ Walter Benjamin. *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Edicions 62. Barcelona 1993, p. 95.

coleccionista e investigador, fundador de un curioso archivo, único en su género, especializado en la caricatura, el arte erótico y los cuadros de costumbres y que utilizó en Alemania con gran éxito, en numerosas publicaciones a partir de finales del siglo XIX. Benjamin resalta que Fuchs apostó por llegar a los límites del arte, en una época en que sólo era válida una concepción burguesa, tradicional y clasicista del arte. Frente al arte de los eruditos, apuesta por el arte de masas.

Los museos y las bibliotecas por razones económicas y de espacio sólo se interesan por las obras maestras, pero de esta forma ignoran gran parte de la cultura de una época, y especialmente la más popular, la de masas, realizada por personas poco conocidas ó anónimas y Fuchs fue el primero en coleccionar y reivindicar obras consideradas "*menos artísticas*"

Dice Benjamin "*Si las colecciones públicas son socialmente menos problemáticas y científicamente más útiles que las privadas, también es cierto que se les escapa su mejor oportunidad. El coleccionista tiene en su pasión una varita mágica que le convierte en descubridor de nuevas fuentes.*" Y continúa hablando de Fuchs: "*Su propósito era restituir a la obra de arte su existencia en la sociedad de donde había sido arrancada; arrancada de tal manera que el lugar donde la encontró fue en el mercado artístico, donde tan lejana de los que la habían producido como de aquellos que estaban en condiciones de entenderla, perduraba reducida a simple mercancía. El fetiche del mercado de arte es el nombre del maestro. Seguramente el mérito más grande de Fuchs, será históricamente, el haber encarrilado la voluntad de liberar la historia del arte de este fetiche.*"⁹

Fuchs recuperó un arte de masas como la caricatura, reuniendo la más completa colección de su época, dando valor a un arte menor menospreciado por los museos.

Es evidente, que una biblioteca, un museo ó un archivo no pueden dedicarse a las obras menores e ignorar las piezas maestras. Es por ello, por lo que al crear un Archivo Gráfico Valenciano pensé que debía primar la fotografía y en ella desde las daguerrotipos a las obras de los fotógrafos más importantes que han trabajado en la Comunidad Valenciana. Pero antes que por la fotografía, la representación visual se basaba en el dibujo y en el grabado y con la invención del fotograbado, los libros contienen la mayoría de

las imágenes de su época, pues como se ha dicho "*toda fotografía acaba en un libro*".¹⁰

Pero como resaltaba Walter Benjamin, ello sólo representa parte de la cultura de una época y otras manifestaciones fueron más significantes para la cultura de masas. Así, los millones de tarjetas postales, las revistas populares, las fototipias y los cromos, las invitaciones y los menús, los recortables, las cajas de cerillas, los programas de mano, los folletos, los impresos comerciales, las carteleras de cine, y antes las aucas, los pliegos de cordel, las estampas, etc. influyeron más en su tiempo y conformaron más específicamente la sociedad que otros medios más elitistas.

Así pues, un Archivo Gráfico Valenciano, debe comprender no sólo las obras que habitualmente se alojan en museos y bibliotecas, sino cualquier imagen gráfica, sobre cualquier tipo de soporte : papel, cartón, metal, seda, etc. que se haya producido ó circulado en la Comunidad en el pasado.

El interés por registrar, conservar y difundir las imágenes del mundo ya se da desde el comienzo de la fotografía. En 1841, Lerebours inició la publicación de la obra "*Excursions daguerriens*", láminas coleccionables en dibujos realizados a partir de daguerrotipos. Entre 1844 y 1846, Fox Talbot publicó la primera edición fotográfica de imágenes, "*El lápiz de la Naturaleza*", una serie de álbumes con fotos pegadas y breves textos que los convierten en el primer libro fotográfico del mundo. Luego, en 1851 el francés Blanquart-Evrard instaló una imprenta fotográfica, en realidad eran auténticas copias fotográficas, con las que editaba también álbumes de fotos. Recordemos también que en 1851, el valenciano Pascual Pérez presentó el "*Album de Cabañal*" siendo el primero en España en editar un libro fotográfico.

En 1851 Francis Wey comenzó su "*Museo pintoresco y Arqueológico de Francia*" y un año después el Gobierno francés organizó la "*Misión Heliographique*" para fotografiar y conservar todo el patrimonio histórico y artístico nacional, encargando a la Biblioteca Nacional su conservación y difusión.

⁹ Walter Benjamin. Obra citada, pp. 135 a 137.

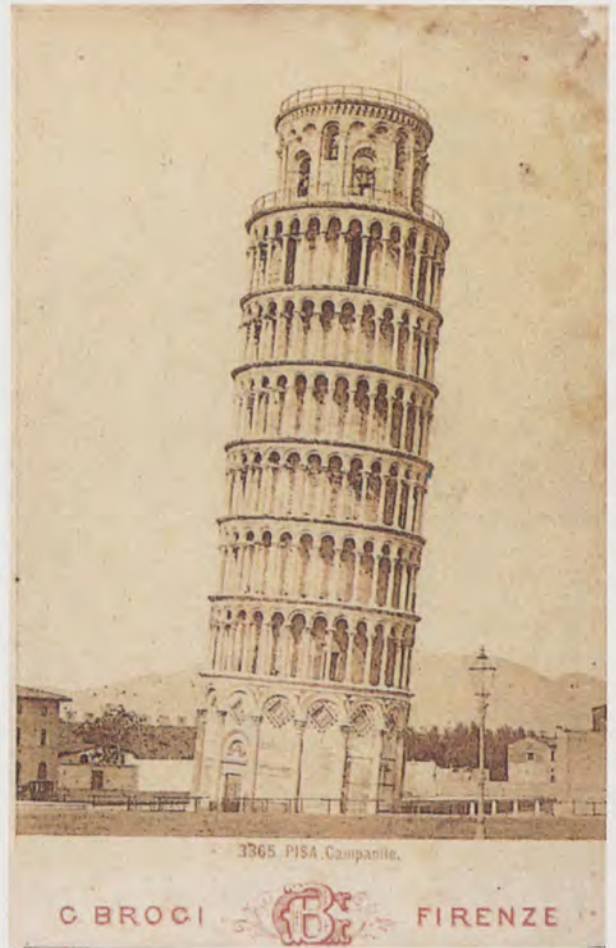
¹⁰ Susan Sontag en "*Sur la photographie*" cita a Mallarmé quien decía que "todo en el universo existe para acabar en un libro" -y añade- hoy todo existe para acabar en una fotografía."

En un mundo que nacía a la comunicación de masas, pronto se desarrolló una actividad cultural y comercial al mismo tiempo que fue la formación de archivos dedicados a la obtención, reproducción y venta de fotografías de todo el mundo. En Francia fue pionero Adolphe Braun, quien a partir de 1862 se dedicó a esta actividad. En Italia fueron los Bardi desde 1854, continuados después por los Alinari y Giacomo Brogi en Florencia, Anderson en Roma y Van Lindt en Pisa. En Gran Bretaña en 1854 se funda el "Antiquarian Photographic Club", mientras que en España Jean Laurent en 1861 ya publica un primer catálogo donde relaciona las copias fotográficas que vende en su establecimiento, que finalmente comprenden el mayor inventario de imágenes de su época.

Estas imágenes se adquirirían tanto por los viajeros que deseaban conservar un recuerdo de las ciudades



BRAUN, tarjeta de visita.



BROGI, tarjeta de visita.

ó museos visitados como por los artistas ó aficionados que podían de esta forma conocer obras de arte sólo accesibles a los que podían pagarse los costosos viajes de aquellos tiempos. Y naturalmente por las Academias de arte de todo el mundo, donde servían para el ciclo de estudios dando a conocer las obras maestras, para su copia, estudio, etc. Es así como se formó la colección fotográfica de esta Academia, que entre otras contiene obras de Hypolyte Bayard, Clifford, Pascual Pérez, Benito Monfort, Laurent, etc., además de numerosas imágenes de las más importantes obras de arte.

Así se conformaron los primeros archivos fotográficos, que hoy en día se conservan mayormente en



Cartel Película Charlot.



Invitación.



Cromos.

museos, bibliotecas y fototecas de todo el mundo y que según Lacan forman el *archivo de la historia*.¹¹

Los coleccionistas, los conservadores ó directores de archivos son como arqueólogos que descubren ruinas enterradas, que se perderían ó permanecerían enterradas sin su intervención. La recuperación de fotografías permiten ofrecer al hombre parte de su historia perdida, de su memoria olvidada. Son documentos en los que se cristaliza un acontecimiento para transportarlo a través del espacio y del tiempo. La fotografía es un documento textual que nos da un "certificado de presencia" de algo pasado.

En la fotografía apreciamos dos tipos de dimensiones ó valores: el artístico y el informativo, lo que no excluye que ambos se reúnan en una misma imagen. El artístico es la expresión de la creatividad humana, que permite crear un mundo nuevo producto de la

imaginación. El informativo o documental es el que nos transmite información, que si es honesta, nos permitirá identificarla como real ó analógica con el objeto fotografiado. Porque toda información es en parte subjetiva, no existe la imagen inocente, neutra, pues donde el fotógrafo apunta su cámara, proyecta su modo de ver lo fotografiado. La foto es un signo icónico aparentemente poco codificado, pero que no sólo depende de su productor, sino del medio ó máquina utilizado y finalmente de la interpretación del espectador.

En terminología archivística, un archivo puede definirse como el local, almacén ó espacio ocupado por un conjunto de documentos y también al contenido del mismo, que se ha ido acumulando a través

¹¹ E. Lacan. Citado por Michel Frizot en "Histoire de voir. De l'invention à l'art photographique". Centre National de la Photographie. Paris 1989, p. 63.



Cromo.

del tiempo. Estos conjuntos documentales los podemos clasificar como fondos ó como colecciones. En el primer caso son los reunidos al paso de los años y relacionados directamente con una institución administrativa, ó jurídica. Mientras que una colección se refiere más bien a la iniciativa y voluntad de una persona por reunir documentación sobre un tema determinado.

Pero el Archivo Gráfico Valenciano es en realidad una colección de colecciones: colección de grabados,

de mapas, de libros, de revistas, de postales, de fotografías, de pliegos de cordel, de recortables, de carteles de cine, de sellos valencianos, de cromos, etc. y en bastantes casos se han incorporado al mismo adquiriendo una colección ya formada por otro coleccionista y que con posterioridad se ha ido enriqueciendo con otras compras complementarias. Por ello su nomenclatura archivística es discutible y se ha escogido la de Archivo por la cantidad y variedad de documentos que lo componen.

Ya pasaron los tiempos remotos en los que se discutía si la fotografía es un arte. Nadie pensaba entonces en lo específico fotográfico ni en la fotografía como lenguaje autónomo, incluso artístico, pero la pregunta actual ya no es saber si la fotografía es arte, sino, como decía Walter Benjamin, en que forma ha cambiado el arte después de la fotografía.¹²

¹² Walter Benjamin. "Sobre la fotografía". Editorial Pre-textos. Valencia 2005, p. 108: "En un primer momento se malgastó mucha agudeza en decidir si la fotografía era o no un arte, sin haberse planteado previamente si la invención de la fotografía no había cambiado el carácter global del arte..."