

**Una historia de la fotografía desde las prácticas *amateurs*.
Posibilidades epistemológicas y metodológicas**

**A History of Photography from Amateur Practices. Epistemological
and Methodological Possibilities**

Núria F. Rius¹

Universitat Pompeu Fabra, España
nuria.rius@upf.edu

Resumen:

Este artículo analiza las posibilidades epistemológicas y metodológicas del estudio de la fotografía *amateur* producida entre el último cuarto del siglo XIX y la década de 1960, periodo en que decaen los usos históricos de la fotografía (Bajac, 2010). Entendemos por fotografía *amateur* aquella que se realiza fuera de las lógicas productivas del sector profesional y artístico, sin que ello conlleve la imposibilidad de que en algún momento sea monetizada o circule por los espacios institucionales del arte y de la fotografía artística. El estudio parte de la hipótesis que el amateurismo fue uno de los pilares sobre los cuales se desarrolló el invento de la fotografía, siendo, por consiguiente, uno de los factores preeminentes en la historia del medio. Resultó nuclear en el desarrollo de la fotografía al participar de un proceso histórico de universalización de los saberes en arte propios de la modernidad que la hicieron accesible a diferentes grupos sociales. Su estudio contribuye a lecturas historiográficas más plurales y complejas en cuanto a usuarios, géneros, circuitos y utilidades. Lo hace al contemplar la práctica fotográfica con una perspectiva interseccional, que amplía y tensiona el modelo de la “historia del arte de la fotografía” (Phillips, 1982, p. 35).

Abstract:

This paper analyses the epistemological and methodological possibilities of the study of amateur photography produced between the end of the nineteenth century and the 1960s, a period in which the historical use of photography declined (Bajac, 2010, p. 54). Amateur photography is understood to be produced outside the productive logics of the professional and artistic fields, without implying its impossibility of ever being monetised or circulating in the institutional spaces of art and artistic photography. This study is based on the hypothesis that amateurism was one of the pillars on which the invention of photography developed, being, therefore, one of the pre-eminent factors in the history of the medium. It was nuclear in the development of photography, as it participated in a historical process of universalisation of the art knowledge of modernity that made it accessible to different social groups. This study contributes to plural and complex historiographical readings in terms of users, genres, circuits, and utilities. It does so by looking at photographic practice from an intersectional perspective, which broadens and strains the model of the 'art history of photography' (Phillips 1982, p. 35).

Palabras clave: Fotografía *amateur*, amateurismo artístico, fotografía y género, fotografía infantil, fotografía obrera, fotografía *queer*.

Keywords: Amateur Photography, Artistic Amateurism, Photography and Gender, Children's Photography, Working-class Photography, Queer Photography.

¹ Este artículo se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación PID2020-115424RB-I00 financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033.

1. Marco teórico

Entendemos por fotografía *amateur* aquella que se realiza fuera de las lógicas productivas del sector profesional y artístico, sin que ello conlleve la imposibilidad de que en algún momento sea monetizada o circule por los espacios institucionales del arte y de la fotografía artística. Desde sus inicios en el siglo XIX, la fotografía *amateur* ha operado como un valor de intercambio cultural y de habilidad social, en un momento de legitimación colectiva de los saberes en arte. También, como una modalidad creativa que ha posibilitado posiciones de resistencia o expresión de realidades no normativas, sin dejar de participar de los flujos de la cultura de masas. Al menos dos son los marcos teóricos dentro de los cuales debe emplazarse la fotografía *amateur* como objeto de estudio. Estos son, por un lado, los estudios sobre el *serious leisure* y los amateurismos culturales y, por el otro, los estudios sobre fotografía doméstica y *amateur*, o también llamada vernácula.

Recientemente, se ha prestado una gran atención académica a las prácticas culturales *amateurs*, puesto que su proliferación a gran escala en Occidente a lo largo del siglo XX, en ámbitos como la música, el teatro, la pintura y la fotografía, ha despertado el interés de varias disciplinas humanísticas que las consideran como un nuevo objeto de estudio (Bryan-Wilson y Piekut, 2020; Wiertz, 2020). Esta atención se atribuye, en parte, al trabajo del sociólogo Robert Stebbins (1992), que formuló el concepto de *serious leisure* para argumentar cómo, detrás de una práctica aparentemente desinteresada, existen múltiples implicaciones sociales y afectivas tanto para el individuo como para el grupo social en el cual se inserta. Por otro lado, investigadores como Stephen Knott (2015) han sostenido que las actividades manuales *amateurs* tienen que ser reconocidas como importantes contribuyentes en la cultura material contemporánea y como uno de los ámbitos más significativos de autonomía productiva dentro del sistema capitalista occidental.

El amateurismo cultural moderno está estrechamente relacionado con el incremento del tiempo libre y la ampliación del mercado de consumo y el ocio. Sin embargo, este fenómeno tiene vínculos con el diletantismo cultural y el amateurismo artístico que se originó, sobre todo, en los siglos XVI y XVII, momento en que se empieza a utilizar conceptos equivalentes al término más moderno de *amateur*, como el *connoisseur* (entendido/a en bellas artes) y el coleccionista de objetos de arte. Varias investigaciones han contribuido a definir las características comunes de este diletantismo en países como Francia, Inglaterra y Alemania, poniendo de manifiesto las nuevas condiciones que permitieron a los practicantes desarrollar el amateurismo tanto en la época moderna como en la contemporánea (Gaze, 1887; Sloan, 2000; Hibbitt, 2020). Algunas de estas características incluyen el acceso al amateurismo tanto para hombres como para mujeres, la práctica artística por placer y sin ánimo de lucro, la disponibilidad de tiempo libre para la práctica, la combinación de esta afición con otras aficiones culturales interrelacionadas, la consideración del arte como una habilidad social y, a partir del siglo XVIII, el amateurismo como una alternativa para aquellos/as que no tenían acceso a los circuitos artísticos institucionalizados.

La fotografía recogió el sentido y las condiciones de posibilidad de este amateurismo artístico. Las investigaciones alrededor de la cámara oscura y la fijación de imágenes en el primer tercio del siglo XIX fueron, en parte, consecuencia de esta tradición artística *amateur* antecesora (Edwards, 2006). En Europa, la acuarela y el dibujo *amateur* habían proliferado entre las clases acomodadas y ya habían desplazado la producción de imágenes de la esfera artística a la doméstica. En este sentido, agentes involucrados en la invención de la fotografía, como William H. F. Talbot o Louis J.-M. Daguerre, ejercieron o mencionaron dicha tradición (Talbot, 1844; Daguerre, 1838). Por su parte, el científico y diputado François Arago, uno de los artífices de la ley Daguerre del 1839, argumentó que el acceso técnico a la fotografía estaba “à la portée de tout le monde” (Arago, 1839, p. 36; Rius y Peist, 2013, p. 460). De hecho, sin esta accesibilidad *amateur*, no habría sido posible la rápida extensión del comercio del retrato, en el que centenares de personas,

ajenas al mundo de las bellas artes y provenientes de oficios muy variados, tuvieron acceso.

Para acercarnos al estudio de esta tipología fotográfica debemos considerar las aportaciones conceptuales, teóricas e instrumentales elaboradas en el campo de los estudios de la visualidad doméstica y, en particular, de la fotografía *amateur*. Este campo de investigación ha experimentado un notable crecimiento desde que Richard Chalfen publicara en 1987 su célebre trabajo *Snapshot Versions of Life*. El impulso se debe a preocupaciones provenientes de disciplinas como la historia de la comunicación, la antropología y los estudios culturales. Este desplazamiento disciplinario ha favorecido enfoques nuevos como la consideración de la materialidad de la fotografía, su capacidad para generar relaciones y emociones y los procesos de significación que van desde la producción hasta la circulación y los usos cotidianos de la imagen. Estos enfoques no solo han contribuido a dar valor científico al campo de la visualidad doméstica, sino que también han permitido plantear cuestiones más allá de la misma imagen al involucrar relaciones sociales, afectos personales, imaginarios políticos, significados culturales compartidos y discursos de poder.

Podemos considerar que, en cierta forma, la fotografía *amateur* pertenece a la llamada fotografía vernácula, aquella ordinaria y funcional, de ahí la raíz etimológica de “verna”, que en latín significa “esclavo”, de acuerdo a Clément Chéroux (2014, p. 12). También, aquello producido en casa, es decir “que está menos destinada a la comercialización que al consumo personal” (Chéroux, 2014, pp. 13-14) y que se encuentra en los márgenes del campo institucional y legitimado de la cultura. Puede tenerse en cuenta también su referencia a aquello local o regional, tal y como la pensó en sus inicios el historiador Geoffrey Batchen en su artículo fundacional sobre el tema “Vernacular Photographies” (Batchen, 2020). Es decir, que en este abanico amplio de la fotografía se pueden manifestar formas de usar y de relacionarse con la cámara y sus imágenes según lógicas sociales y culturales de cada contexto local.

2. Metodología

El presente estudio es el resultado de articular el trabajo con fondos fotográficos personales procedentes de colecciones privadas y públicas españolas con fuentes primarias sobre el campo de la fotografía en España y con el cuerpo bibliográfico tanto de las prácticas culturales *amateurs* como de la fotografía doméstica y personal. Por lo tanto, se trata de un enfoque metodológico que se centra en el estudio de fuentes primarias de un contexto local específico del sur europeo, como es España, poniéndolas en relación con lecturas e interpretaciones de la expansión transnacional del amateurismo fotográfico en el Norte Global, desde el último cuarto del siglo XIX hasta la década de 1960.

Este enfoque geográficamente diferenciado se debe a la siguiente constatación: que en un campo cultural como la fotografía *amateur*, que se desarrolla en parte por lógicas discursivas y económicas del capitalismo de consumo transnacional, se ve modificado de acuerdo a las lógicas sociales de cada país y región en el que se introduce (Rius y Delgado, 2022). En este sentido, las condiciones económicas y tecnológicas asimétricas de España, el arraigo parcial de la cultura de masas y la fuerte tradición católica del país son factores clave para comprender la forma con que se desarrolló la fotografía *amateur*. Es decir, un desarrollo que se produjo al compás de su extensión transnacional, pero bajo profundas adaptaciones sociales de signo local en cuestiones como la clase o el género, por poner algunos ejemplos que desarrollaremos más adelante.

El uso de colecciones privadas y públicas españolas ha resultado nuclear para poder acceder a un conjunto masivo de fotografías cuya naturaleza predominantemente personal y doméstica la ha situado fuera de los espacios de legitimación cultural e historiográfica. En el caso de las colecciones privadas, la relación estrecha que ha existido entre la fotografía *amateur* y el espacio doméstico y familiar explica la acumulación de este tipo de fotografía, sobre todo en anticuarios y coleccionistas. Mientras que en relación con las colecciones públicas, ha sido necesaria la consulta de fondos

clasificados como personales o familiares para acceder a materiales fotográficos que suelen ser apreciados como documentación informativa personal o, incluso, como material potencial para ilustrar contenido histórico, pero que no se han valorado como objeto fotográfico con unas condiciones culturales y materiales propias (LAIS, 2014).

Estos materiales fotográficos se refieren, en su mayoría, a contextos sociales específicos, con personas, situaciones, ideas y afectos cuya información permanece, o desaparece, en el relato interno de la memoria de esa unidad social, ya sea una familia, un grupo de amigos o una entidad. Sin embargo, la práctica fotográfica *amateur* participa, a su vez, de lo que podemos denominar una serie de protocolos, colectivos y compartidos, que históricamente pautaron la forma de ejercer ese amateurismo de acuerdo a diferentes realidades y contextos sociales. A lo largo del tiempo, dichos protocolos fueron definiéndose y modificando en una red discursiva plural y heterogénea en la que participaron las propias industrias y comercios fotográficos, mediante su publicidad o la edición de manuales; la prensa escrita e ilustrada del país que desde finales del siglo XIX incorporó noticias, fotografías e incluso secciones dedicadas a la fotografía; y, finalmente, la multitud de entidades cívicas, culturales y científicas que proliferaron al compás del asentamiento del moderno estado-nación español y en cuyo seno a menudo se instauraron secciones de fotografía en tanto que objeto cultural de la modernidad. De ahí la importancia de enfrentar los materiales fotográficos con el conjunto de ideas, concepciones y valores adscritos a la fotografía *amateur* y sus protocolos, que circularon de forma transversal mediante documentos escritos y gráficos que hoy nos resultan una fuente informativa de primer orden. Así pues, a nivel metodológico, es imperativo poder operar a partir de unos esquemas que aglutinen los distintos ejes sociales, culturales y materiales con los que poder clasificar y agrupar esta pluralidad de prácticas fotográficas (F1 y F2).



F1. Conxita Puig i Molgosa con una cámara fotográfica en Montserrat, c. 1920. © Arxiu Nacional de Catalunya, Fondo Ramon Puig i Marcó.



F2. Autoría desconocida. Autorretrato frente de un espejo, c. 1920-1930. © Pep Parer Farell.

3. El régimen *amateur* y sus distintas ramificaciones: la cuestión de los perfiles

De acuerdo con Annebella Pollen, la *amateur*, en un sentido amplio del término, es la fotografía más practicada en el último siglo (Pollen, 2020). El término *amateur* permite hablar de un espectro plural de modos fotográficos y de imágenes. Es decir, tratar la fotografía desde la perspectiva de la no profesionalidad permite comprender que ha habido diferentes formas en las que se ha practicado la fotografía y diferentes tipologías de imágenes y temas que han resultado de estas formas. En consecuencia, existe una constelación de términos que, a pesar de su proximidad semántica, expresan a la vez importantes distinciones que cohabitan bajo lo que podemos denominar el régimen *amateur*. Un régimen *amateur* que luego es asumido e integrado en otras tecnologías, como sucede a partir de 1920 con el cine y su ramificación en cine *amateur* y cine doméstico (Kledjian, 2023).

3.1. Aficionado, *amateur* o *amateur serio*: los grados de compromiso

El primer grupo terminológico se refiere a las distinciones entre aficionado, *amateur* o *amateur serio*. Estos términos se refieren a las formas con las que se desarrolla la práctica fotográfica. Es decir, sirven para distinguir el grado

de compromiso del o la fotógrafo/a con la fotografía. Este grado de compromiso se manifiesta en diferentes aspectos. Por un lado, los recursos que se invierten en la práctica fotográfica, como pueden ser la dedicación temporal o la inversión económica para los gastos materiales. Por el otro, los aspectos más aspiracionales, como, por ejemplo, el esfuerzo de aprendizaje y mejora o las expectativas y exigencias técnicas y estéticas. Estos aspectos suelen reflejarse en la participación, o no, de circuitos de edición, competición y exhibición de fotografías, así como en la autogestión de un archivo fotográfico propio. Finalmente, la proximidad y el vínculo con la esfera de producción profesional y el campo institucional artístico que se manifiesta, por ejemplo, en la circulación pública de sus fotografías, en la adecuación de su producción a los valores dominantes del campo cultural de la fotografía artística (y de la alta cultura, en general) o, incluso, en la obtención de un beneficio económico fruto de su práctica.

Basándonos en estos aspectos, el aficionado suele ser aquella persona cuya relación con la fotografía se produce a partir de una inversión económica básica, sin necesariamente tener un interés por la sofisticación técnica y estética, y suele desplegarse de forma ocasional y estacional, en celebraciones familiares, momentos lúdicos o vacaciones de verano. La circulación de sus fotografías suele mantenerse en los límites de su esfera social, puesto que las lógicas que rigen su producción, y el modo de verse a sí mismo en tanto que fotógrafo o fotógrafa, no trascienden el ámbito de las relaciones interpersonales. Por su parte, el *amateur*, al que solemos atribuir adjetivos como *serio*, parafraseando a Stebbins, opera de forma liminal con algunos rasgos propios de la lógica de producción profesional y sus circuitos. Su interés por la fotografía cuenta con inquietudes sobre esta como dispositivo técnico y estético. A menudo estas inquietudes están vinculadas a la noción de progreso y mejora en el plano personal, es decir, de la propia evolución cualitativa del o la fotógrafo/a, así como en los cambios y novedades del comercio y el campo cultural de la fotografía según las tendencias y debates de cada período. El desarrollo de la práctica fotográfica *amateur* suele producirse en el marco de espacios grupales y colectivos específicos, como

asociaciones, agrupaciones y clubes que empezaron a proliferar a finales del siglo XIX. En este sentido, un rasgo esencial en la consideración del acercamiento *amateur* a la fotografía es la importancia de la red, el soporte y la solidaridad mutua en los procesos de aprendizaje y trabajo (Dominici, 2022). Todo ello constituye un modo fotográfico de origen personal, pero, a menudo, con aspiraciones colectivas conscientes, puesto que el *amateur* opera desde el sentimiento de compromiso con el campo de la fotografía y, a veces, con otros campos políticos, científicos o culturales con los que tiene vínculo. No por casualidad, es el tipo de material fotográfico doméstico más presente y legitimado en el ámbito archivístico, museístico y editorial.

Aficionado, *amateur* o *amateur serio*, son términos que sirven para abordar diferentes formas en las que se ha practicado la fotografía, sin que ello suponga que se trate de formas estancas. A menudo, son modos de fotografiar que evolucionan con el tiempo, de acuerdo a los cambios en el grado de compromiso del practicante con la fotografía, y que puede resultar constante, ascendente, decreciente, o discontinuo. También, pueden darse procesos de trasvase, ocasional o permanente, hacia las lógicas económicas y culturales de los campos profesional y artístico-institucional, siendo el amateurismo una vía alternativa de acceso a ellos.

3.2. Tipologías de imágenes, temas afines y diferencias materiales

Los diferentes grados de compromiso, y sus formas de relación con la práctica fotográfica, suelen ir acompañados de tipologías de imágenes y temas afines, sin que eso suponga, de nuevo, categorías estancas de producción. Porque son los contextos sociales y culturales en los que se halla el o la fotógrafo/a en el momento de la producción los que marcan, de forma concomitante, aquello que se fotografía y de qué modo. Es por ello que, en un mismo fondo fotográfico, podemos identificar tipologías de imágenes y temas que corresponden a diferentes formas de relacionarse con la fotografía, como sucede de manera evidente en los fondos de perfil *amateur* cuyo tránsito por diferentes registros es más común.

La práctica de la fotografía como afición suele centrarse en imágenes para las cuales se han usado conceptos como “fotografías instantáneas”, “domésticas”, “familiares” o “personales”. Estos conceptos señalan, por un lado, cuestiones técnicas y estéticas, porque hacen referencia a la gama de aparatos instantáneos y de fácil manejo, así como sus componentes, que empezaron a proliferar desde finales de la década de 1880 con la consolidación del gelatinobromuro. Por el otro, señalan su ámbito de actuación, este es, la esfera personal. También, su motivación práctica que consiste en construir narrativas visuales en torno a las relaciones sociales, tanto en perspectiva de presente como de futuro. Es decir, tanto para certificar presencias y vínculos entre personas de forma sincrónica como para operar como imágenes que garanticen una cierta memoria visual grupal para el futuro, cuando aquellas vivencias queden lo suficientemente lejos como para correr el riesgo de caer en el olvido (Rose, 2016). Pero no toda la fotografía hecha desde la afición se circunscribe únicamente en la representación de su red social y la construcción de una memoria visual familiar. Debe tenerse en cuenta que también en el plano de la afición hubo otras lógicas que rigieron el uso del aparato fotográfico. Una de ellas fue el juego y la diversión con la propia cámara, cuya presencia y uso suponía a veces la apertura de nuevos espacios de posibilidad para actuar y comportarse fuera de las normas de conducta habituales. Es decir, que la acción del objetivo permitía a los actantes cercanos al o a la aficionada asumir roles de ficción, a menudo bajo la influencia del teatro, el cine y, más tarde, la televisión. Esta perspectiva ayuda a entender las numerosas fotografías lúdicas en las que las personas se disfrazan, bailan, juegan y, en general, actúan *para* la cámara. También, la fotografía se usaba para comunicarse con los demás, mediante fotografías domésticas anotadas con mensajes de felicitación, invitación, recuerdo o información personal –uso muy extendido, por ejemplo, durante la Guerra Civil–. Otra lógica fue tomar la fotografía como herramienta para canalizar el acto de observar y conmovirse con el entorno. Es decir, que en el ejercicio de los y las aficionadas también suelen ser comunes las vistas, con puestas de sol,

marinas y paisajes de montaña, entre otros temas. Este fenómeno puede explicarse por la popularización de géneros procedentes del campo del arte, como el paisajista, cuya legitimación y éxito en el mercado en los siglos XVIII y XIX se trasladó al campo de la cultura visual popular, al compás de la extensión del paseo urbano, el excursionismo y el viaje, entendidos como actos estéticos.

Todos estos tipos de imágenes y temas se encuentran también en los fondos fotográficos de perfiles *amateurs*. Pero estos conviven con otros registros, que le resultan más específicos, como son la fotografía etnográfica, la fotografía de paisaje, la fotografía de arquitectura y patrimonio, la fotografía de calle y la fotografía artística. Esta última se desarrolló en un abanico plural de registros que podían ir desde la propia fotografía etnográfica o de paisaje hasta la fotografía moderna, pasando por el más exitoso de todos, el pictorialismo. El conjunto de estos registros se sitúa fuera de las relaciones sociales e interpersonales del o la fotógrafa, puesto que, aquí, su actividad fotográfica se centra en campos culturales legitimados o con una cierta autonomía, que los pone en relación ya no con la familia sino con la comunidad transnacional de la fotografía *amateur*.

A pesar de las posibles similitudes en los tipos de imágenes y temas que existen entre la producción aficionada y *amateur*, hay algunas diferencias materiales que podemos resumir en el volumen de imágenes y en el conjunto de instrumentos utilizados para su producción, revelado y almacenamiento. Para la producción, fue común el uso de aparatos fotográficos sofisticados, como sucedió desde 1900 con las cámaras estereoscópicas y el uso de placas de vidrio. Para el revelado, en muchas ocasiones el o la propia *amateur* revelaba y positivaba sus negativos en el laboratorio doméstico, mientras que también era común el uso del servicio de laboratorios comerciales o de entidades sociales y culturales. Para el almacenamiento, un rasgo característico de la práctica *amateur* es el hecho de concebir su producción bajo la estructura de un archivo en el que la clasificación por temas o años estructura el conjunto de su trabajo y le otorga una lógica unitaria. Por lo tanto, objetos como cajas y bandejas clasificadoras, libretas-agenda e,

incluso, armarios específicos para la fotografía fueron instrumentos nucleares para el desarrollo del amateurismo. En consecuencia, resulta de suma importancia estudiar la dimensión material de la práctica fotográfica, puesto que esta revela formas de comprenderla y de vincularse con ella, que contribuye a aprehender su valor cultural y su interrelación con otras realidades.

El grado de compromiso con la fotografía, los temas y la dimensión material de la afición no son ajenos a las diferencias sociales marcadas por la clase, el género o la edad. Por el contrario, estas diferencias interaccionan y configuran distintas formas de amateurismo que, como demostraremos en el siguiente apartado, no debemos reducir a los siguientes binomios: clases altas-amateurismo *serio*, clases populares-afición, hombres-temas colectivos, mujeres-temas domésticos. Una mirada interseccional al régimen *amateur* demuestra que históricamente ha existido un abanico amplio de prácticas fotográficas.

4. Nuevas aportaciones de los estudios *amateurs* a la historia de la fotografía

Los estudios sobre la fotografía *amateur* han contribuido a ampliar los objetos y las metodologías de investigación de la disciplina de la historia de la fotografía. De forma evidente, han establecido las bases para estudiar el mismo campo *amateur* con perspectiva histórica y social. Por un lado, se han investigado los inicios y la evolución de sus modalidades fotográficas, prestando atención a la constitución del campo *amateur* a través de las asociaciones y la cultura de club *amateur*. Por el otro, se han publicado también estudios en torno al desarrollo de una industria y red comercial específica para *amateurs* y aficionados, siendo Kodak uno de los objetos de estudio con más fortuna historiográfica. Finalmente, se han elaborado lecturas sociológicas y antropológicas sobre la relación entre fotografía *amateur* y la representación de la vida social, siguiendo los pasos fundacionales de Pierre Bourdieu y su equipo en el célebre libro *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965).

Pero la contribución de los estudios en fotografía *amateur* no solo se ha centrado en nuevos resultados de carácter histórico, conceptual y teórico de su ámbito, sino que también ha empezado a cuestionar algunos pilares epistemológicos de la propia historia de la fotografía, especialmente a aquellos relativos a las autorías, los circuitos culturales y los géneros fotográficos. En este sentido, algunas de las aportaciones hechas hasta ahora por los estudios sobre fotografía *amateur* se han centrado en: 1) la relación entre fotografía *amateur* y política (de diferentes espectros ideológicos y grupos sociales); 2) la relación entre fotografía *amateur*, género y edad; 3) la relación entre fotografía *amateur* e intimidad sexoafectiva.

4.1. Relación entre fotografía *amateur* y política

Sobre la relación entre fotografía *amateur* y política se ha desarrollado un abanico de estudios muy amplio y complejo. Los estudios que se han centrado en el periodo cronológico inicial que va de las décadas de 1880 a 1910 han probado la estrecha relación que existió entre afición fotográfica, grupos sociales medios y altos e ideología política nacional. Tal es el caso, por ejemplo, de los trabajos de Christian Joschke (2014) alrededor del amateurismo asociativo en Alemania o de Elizabeth Edwards en Inglaterra (2012). En ambos estudios se han analizado los lazos de la práctica fotográfica colectiva, propia de clubes y asociaciones, con formas de comprender la nación y sus rasgos identitarios a través de una producción fotográfica muy vinculada al excursionismo local y al registro visual de corte etnográfico. De acuerdo a estos trabajos, el ejercicio de la fotografía implica, entonces, otras instancias más allá de la simple imagen al involucrar imaginarios históricos y políticos, identidades de clase, y el conjunto de emociones y sensaciones propias del cuerpo en el que se ejerce ese acto de ver, sentir y fotografiar. Otros trabajos centrados en la misma cronología, han puesto su atención en comprender estas relaciones, pero en el contexto de los conflictos bélicos de la época, cómo fue el caso de la Primera Guerra Mundial y la proliferación de las cámaras portátiles para soldados (Pichel, 2021).

Lógicas fotográficas y nacionales similares se encuentran en el caso del Estado español y los diferentes contextos regionales, en los que proliferaron entidades cívicas, científicas, culturales y, específicamente, fotográficas, con una preocupación compartida sobre el estatuto de la nación y la expresión de sus características (Labanyi, 2005). Una de las ideas más relevantes de estos trabajos es comprobar que este amateurismo es parte estructural y estructurante de una cultura visual pública y colectiva que no solo se manifestaba en el seno de clubes y asociaciones fotográficas, sino que reverberaba también en otros espacios como archivos, prensa, libros de difusión o postales, entre otros.

Igualmente, el Estado español estuvo inmerso en importantes conflictos bélicos en los cuales tenemos constancia de la presencia de numerosas cámaras fotográficas *amateurs* que jugaron diferentes roles, desde de herramienta de comunicación hasta de distracción. Este fue, primero, el caso de la guerra de Marruecos, descrita por algunos como la guerra del Kodak (Gómez Barceló, 2007), y, más adelante, el de la Guerra Civil española. Las imágenes producidas bajo el régimen *amateur*, y de acuerdo a sus lógicas afectivas y comunicacionales, pueden ampliar, matizar o, incluso, contradecir el relato iconográfico construido alrededor del conflicto contemporáneo. Esto puede ser de especial relevancia si comprendemos que dicho relato iconográfico se ha sustentado, principalmente, en la figura del o la fotógrafa profesional acreditada y en los protocolos visuales del género del documental y algunos rasgos de la nueva visión, en boga por entonces.

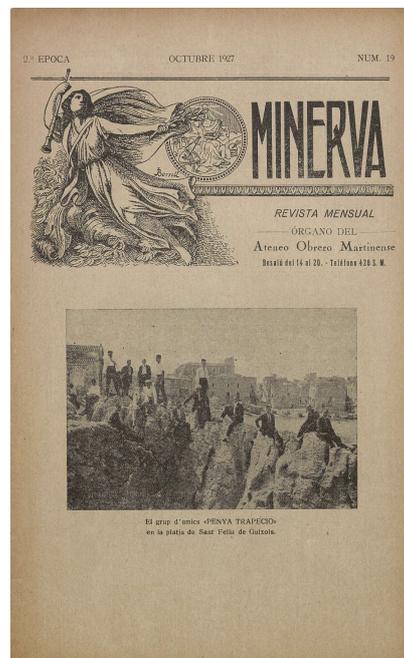
Teniendo en cuenta que en este marco cronológico, y en el contexto geopolítico del Norte Global, el colonialismo era un sistema político-económico nuclear, también se ha analizado la relación entre la cámara *amateur* y las relaciones asimétricas que en él se producían. Diversas cuestiones emergen de esta problemática. Por ejemplo, Ariella Azoulay ha concebido el término "extracción fotográfica" para referirse a la forma apropiacionista con la que son tratadas fotografías que han sido elaboradas en contextos coloniales, extrayéndolas de sus situaciones de producción para verlas y tratarlas reproduciendo actitudes imperiales sin considerar los

derechos de las personas que aparecían en las imágenes. Para la autora, este tipo de actitud con la fotografía es análoga a las prácticas de expolio que se ejercieron, por ejemplo, con recursos naturales u objetos culturales indígenas (Azoulay, 2020, p. 51). En este sentido, numerosos estudios han dirigido su investigación hacia la relación entre cámara doméstica, memoria familiar y la existencia de una memoria cultural transnacional del colonialismo en el que, de acuerdo a Markus Wurzer, se incrusta el imaginario del dominio mundial europeo, operando las fotografías autoproducidas como herramientas de consenso (Wurzer, 2022).

Finalmente, la perspectiva *amateur* resulta crucial para el estudio de la fotografía en grupos sociales cuyo acceso a los mecanismos de autorrepresentación ha sido, históricamente, menor o, incluso, inexistente. Es muy ilustrativo el caso de la fotografía obrera, cuya atención historiográfica ha ido cogiendo relevancia desde que en 2011 Jorge Ribalta coordinara el volumen *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*, a raíz de una exposición de igual temática en el Museo Reina Sofía de Madrid. Se entiende por movimiento de la fotografía obrera como aquel que tuvo lugar, sobre todo, en el centro y norte de Europa y en Norteamérica y que consistió en producir una iconografía fotográfica dirigida por y para los trabajadores, aprovechando la proliferación de la prensa gráfica de orientación obrera. Fueron especialmente relevantes los núcleos de la República de Weimar y de la Unión Soviética, aunque también tuvo especial trascendencia en otros países europeos como Austria, Polonia, Checoslovaquia, el Reino Unido, los Países Bajos o Francia. La fotografía obrera supuso la convergencia tanto de profesionales como de aficionados, afines al movimiento obrero y sobre todo a los círculos comunistas. Estudios recientes, precisamente, han puesto énfasis en la promoción del amateurismo entre la educación obrera y las posibilidades de abastecerse de imágenes y sus temas más comunes (Joschke, 2020; Wolf, 2021; Duklewski, 2021).

Paradójicamente, en el contexto español parecería que este fenómeno fue menor. No obstante, un estudio atento sobre la difusión de la afición por la

fotografía en la red de ateneos obreros y populares que se expandieron en zonas como Cataluña, Valencia o Madrid, y que jugaron un rol muy importante en los círculos anarquistas y libertarios, demuestra que la fotografía fue asumida y practicada de acuerdo a sus visiones grupales de la realidad social y a sus necesidades de comunicación interna y externa (F3)². El desplazamiento de un enfoque centrado en el estudio de la prensa gráfica hacia otro en archivos domésticos y sociales, más o menos restaurados después del Franquismo, permite la ampliación del campo de estudio y observar otras áreas de acción menos visibles, pero igualmente relevantes en el seno de estos grupos y su significación histórica.



F3. Minerva, órgano del Ateneo Obrero Martinense, octubre de 1927, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

De nuevo, el enfoque materialista resulta de gran ayuda, porque sin él el estudio queda huérfano al no contar con muchas evidencias visuales. En el caso de la fotografía obrera y de las clases populares, se trata de imágenes que han sufrido importantes procesos de desaparición o destrucción a lo

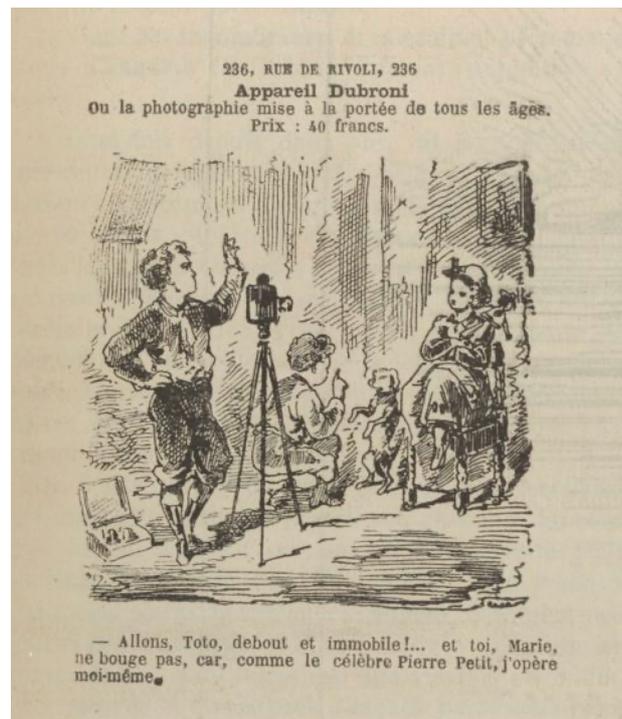
² Presentamos un primer resultado de investigación de este tema en las jornadas *In the Photographic Darkroom* (University of Westminster, Londres, 8-9 junio 2023) con la comunicación “The laboratory in the workers ‘atheneum. Photography, agency, and Barcelona’s working-class (1910s-1930s)”.

largo del tiempo. Esto se debe, por ejemplo, a la precariedad material de las condiciones de vida de algunos de sus propietarios/as o, también, a las condiciones políticas bajo las cuales operaron estas imágenes, en contextos de clandestinidad o exilio. Entonces, comprender los grupos de afinidad y sus redes, el trabajo cooperativo y de transmisión de saberes fotográficos con otros grupos, aun siendo de corrientes ideológicas diferentes, la instalación y uso de laboratorios autogestionados o el conocimiento técnico para reparar y alargar la vida de viejas cámaras son algunas de las cuestiones que han surgido en el tratamiento de este objeto de investigación y que apuntan a futuras líneas de desarrollo científico.

4.2. Relación entre fotografía *amateur*, género y edad

Sobre la relación entre fotografía *amateur*, género y edad, nos encontramos que, desde sus inicios, la fotografía *amateur* fue practicada no solo por diferentes clases sociales, sino también por ambos géneros y niños. Si bien el acceso interclasista a la fotografía fue una realidad a partir de la extensión del mercado de consumo en el período de entreguerras del siglo XX, el vínculo del género femenino y la infancia con la cámara es anterior incluso al propio invento de la fotografía. Preexistía en los inicios de la cultura visual doméstica de las llamadas vistas ópticas y otros juegos de naturaleza similar propios de los siglos XVIII y XIX y sobre los cuales, parcialmente, se construyó la idea de fotografía en una lógica de *media revival* tan característico de los inventos de las épocas modernas y contemporáneas. En el plano teórico, Daguerre ya estableció que la fotografía sería un interesante pasatiempo para las damas (García Felguera, 2020). En el práctico, desde los inicios de la fotografía, tanto en su desarrollo comercial mediante el retrato al daguerreotipo como en su desarrollo ocioso y artístico con el uso del talbotipo, se produjo el acceso de la mujer a la fotografía. Poco tiempo después y con el nuevo procedimiento del colodión húmedo, a mediados de 1860, podemos considerar que aparece la primera cámara que sedimentará la lógica discursiva y práctica de la afición para mujeres y niños antes que lo haga Kodak: la cámara Dubroni. El estudio de su publicidad, por ejemplo, en *Paris-caprice*, *Le Monde Illustré* o *Le Charevari*, demuestra no solo la

situación de la cámara en el espacio doméstico y en el ámbito familiar, sino sobre todo el rol activo como creadores a la madre y al hijo (F4). Este marco fue transnacional, tal y como han demostrado los estudios de Stéphanie Onfray (2019) en el contexto español, por ejemplo.



F4. Publicidad de la cámara Dubroni "para todas las edades", *Le Charivari*, 29 de diciembre de 1873

Así pues, entre las aportaciones que pueden realizarse desde la perspectiva de la fotografía *amateur* existe, en primer lugar, el constatar la dimensión de género y edad inscrita en el invento de la fotografía desde sus inicios. Estuvo presente, de forma circular, a lo largo de diferentes décadas, procesos fotográficos y contextos nacionales. Esta consideración pone en entredicho el papel pionero otorgado a la marca Kodak en los albores del capitalismo de consumo. A pesar de lo dicho, el rol jugado por la marca norteamericana desde 1888 es innegable. Su diseño y promoción de aparatos de fácil manejo, y progresivamente más económicos, como la Vest Pocket o la Brownie contribuyeron no solo a hacer realidad el acceso de numerosos usuarios y usuarias a la fotografía, sino a consolidar un universo de valores de la afición

por la fotografía asociados, precisamente, al género y a la edad. Este universo de valores, que recogía protocolos sobre qué fotografiar, cómo, cuándo y por qué motivo, no se distribuyó de forma pasiva, sino que entró en coalición y negociación según los valores de género y edad vigentes en cada contexto local (que, a su vez, podemos diferenciar en estatal [leyes] y urbano/rural [valores culturales]). Una lectura atenta a este universo de valores permite observar que, lejos de la aparente homogeneización propia de la modernidad, la práctica fotográfica *amateur* estuvo profundamente diferenciada y, en consecuencia, también el tipo de imágenes resultantes. Dichas diferencias son visibles no solo en los materiales fotográficos que nos han llegado, sino, sobre todo, en la red de discursos escritos que cohabitaron y que hallamos en prensa generalista, prensa femenina, prensa infantil, manuales comerciales, boletines de entidades, documentación administrativa sobre enseñanza femenina e infantil, y otros. También, este universo de valores nos puede ayudar a entender por qué la fotografía podía ser común entre ambos géneros en edad infantil y juvenil, pero va desapareciendo, o modificándose, según el cambio del estado civil de la fotógrafa y su nuevo rol de madre y garante de la unidad familiar. En el caso de los fotógrafos *amateurs* y profesionales, la etapa infantil parece ser nuclear para su futura carrera, puesto que para muchos supone la familiarización con el medio. Esta fotografía infantil y juvenil es comuna en muchos de los fotógrafos destacados en España de las décadas de 1950-1960, tal y como ellos mismos lo testimoniaron en revistas como *Arte Fotográfico* (sección "Cómo hago mis fotografías") o como puede observarse en trayectorias de autores como Francesc Català-Roca, Xavier Miserachs, Leopoldo Pomés o Colita.

Finalmente, la atención por este uso *amateur* de la fotografía, en perspectiva de género, puede contribuir a conocer más perfiles y fotógrafas, si tenemos en cuenta que el amateurismo fue eminentemente doméstico, por lo tanto, afín al espacio de lo considerado femenino. En el ámbito artístico, ha sido desde el estudio del amateurismo que van identificándose autorías nuevas como ha sucedido recientemente con Mey Rahola (1897-1959) o las fotógrafas del Grupo Femenino de la Agrupació Fotogràfica de Catalunya,

tanto de las décadas de 1930 como de las de 1950-1960 (Bonet, 2018). En ámbitos profesionales que parecían inéditos para las mujeres, la doble perspectiva, *amateur* y género, puede cuestionar el canon narrativo con el que se ha construido la historia de la fotografía institucionalizada. Es un ejemplo el caso del fotoperiodismo en España, si nos preguntamos por cómo clasificar fotografías hechas por pioneras del periodismo como Carmen de Burgos o Aurora Bertrana para ilustrar sus propios artículos entre 1900 y 1930 (Rius y Delgado, 2022, p. 124) (F5).



F5. Las esparteras andaluzas, fotografías de Carmen de Burgos, publicadas en *Feminal*, 25 de agosto de 1907

Esta revisión puede trasladarse también al contexto de la Guerra Civil española. En este sentido, empiezan a surgir investigaciones cuyos resultados se mueven de forma liminal entre diferentes espacios profesionales, entremedio de los cuales las posibilidades *amateurs* de la fotografía cobran su propio protagonismo. Es un ejemplo el trabajo de Marta López Beriso (2022) sobre la británica Claude Kinnoull, una periodista autoacreditada para su periódico, *The Catholic Herald*. También, las informaciones

proporcionadas por Bernardo Díaz (2022), sobre el número de periodistas extranjeras que usaron su propia cámara para complementar las crónicas escritas que mandaban a sus respectivos periódicos. Estos son solo algunos ejemplos de las grietas que presenta una historia de la fotografía de guerra solo desde el marco del género institucionalizado del fotoperiodismo, sin considerar las posibilidades de uso de la cámara desde el amateurismo.

4.3. Relación entre fotografía *amateur* e intimidad sexoafectiva

Sobre la relación entre fotografía *amateur* e intimidad sexoafectiva partimos de un hecho inédito hasta el momento: los nuevos procedimientos fotográficos instantáneos y la simplicidad del laboratorio permitieron desde 1900 la instalación simple de cámaras oscuras en el espacio doméstico. Por lo tanto, la fotografía se convirtió en un dispositivo totalmente autosuficiente, permitiendo por primera vez que diferentes grupos sociales pudieran autorrepresentarse y obtener imágenes sin depender de circuitos comerciales o culturales de la esfera pública u otros intermediarios. Esto quiere decir que aquellos que controlaban todo el proceso fotográfico, desde la toma de la imagen hasta su revelado, podían crear una iconografía íntima o sexual, alejada de las miradas y los juicios ajenos. Esto adquiere una importancia significativa cuando nos referimos a imágenes que, desde su creación, desafiaron ciertas restricciones sobre lo que podía ser visible y compartido, como se evidencia, en particular, en el caso de las representaciones sexoafectivas, e incluso eróticas y pornográficas. La comprensión de una historia de la fotografía desde el amateurismo permite pensar en estas iconografías íntimas que, aunque hayan sido preservadas en menor grado, nos indican de su existencia y de los espacios de posibilidad que generaban. La fotografía *amateur* desplazó la imaginería íntima, erótica y pornográfica hacia el terreno personal. Asumió diferentes roles y, sobre todo, se desarrolló a través de lógicas de producción distintas.

Una mirada atenta hacia este tipo de fotografía permite observar, al menos, dos lógicas de producción. Por un lado, la lógica exhibicionista propia del género del desnudo femenino. Por ejemplo, en fondos fotográficos *amateurs*

burgueses de principios del siglo XX es muy común la presencia de fotografías de desnudos femeninos, sobre todo de sus amantes. En ellas, las mujeres suelen ser fotografiadas prestándose al juego erótico de saberse vistas y muestran su cuerpo precisamente para el placer del ojo que opera detrás de la cámara. El estatuto económico y el género tanto del fotógrafo como de la persona fotografiada obliga a acercarse a esta producción *amateur* de forma crítica para comprender que el encuentro fotográfico y las imágenes resultantes fueron parte activa en el desarrollo de las relaciones interpersonales, a menudo asimétricas, que allí tenían lugar.

Existe otra lógica de producción menos evidente o difícil de hallar e identificar. El uso autosuficiente de la cámara permitía representaciones no normativas del género y la sexualidad, que no tenían lugar en la esfera visual pública. Los estudios feministas y *queer* (Brown, Phu, 2014; Marshall, Kevin y Tortorici, 2014) han abordado los métodos y las estrategias de representación de aquellas personas con identidades de género o de prácticas sexoafectivas no normativas. Las reflexiones en torno a la ambigüedad y la teoría de los afectos, cogiendo como punto de partida el trabajo de Roland Barthes (2004), han estado cruciales para promover una nueva mirada ante materiales fotográficos vernáculos, preservados gracias a sus estrategias de ambigüedad o a la protección doméstica de sus propietarios o de coleccionistas. La representación de las identidades y experiencias personales socialmente aceptadas se expresaban mediante convenciones visuales compartidas y reconocibles a nivel colectivo, incluso aquellas que podían contener valores homosociales y homoeróticos. Las categorías sociales de género y sexualidad fueron cambiantes a lo largo del tiempo, así como también sus expectativas de comportamiento y la imagen del cuerpo, que se basaban en la diferencia sexual. En consecuencia, también lo fueron las convenciones visuales y su reconocimiento público. Pero las formas de vida y de afecto mal vistas o repudiadas tenían tres opciones. La primera, no representarse bajo ningún concepto. La segunda, hacerlo de forma ambigua o codificada a partir de gestos, expresiones corporales o experiencias compartidas. Por lo tanto, es en el estudio de grupos de fotografías y

secuencias cuándo se pueden detectar las relaciones interpersonales que se expresan. La última, hacerlo de forma explícita en un circuito cerrado de producción y circulación de las imágenes que era posible gracias, sobre todo, al régimen *amateur*. Estudios recientes como, por ejemplo, los dedicados a Casa Susanna de Estados Unidos han demostrado el importante papel que jugó la fotografía autoproducida para la expresión clandestina de las identidades de hombres transvestidos y *trans* (Bonnet y Hackett, 2023). En España, podemos nombrar algunos ejemplos, como el fondo fotográfico del artista Jacob barón de Wilkinson, preservado hoy en el Archivo Fotográfico de Barcelona (F6). También fondos personales anónimos, como el que conserva el fotógrafo y coleccionista Jordi Baron. Son una serie de negativos de vidrio 6 × 9 cm de la década de 1930 en el que el fotógrafo se autorretrata desnudo, mostrando sus genitales y, en algunos casos, vistiendo ropa interior femenina (F7). A menudo, no se trata tanto de buscar materiales inéditos como de observar detenidamente aquellos que ya tenemos delante nuestro. Desapercibidos durante décadas, es ahora que los empezamos a identificar.



F6. Jacob barón de Wilkinson, Albert, Nueva York, 1920 © Arxiu Fotogràfic de Barcelona.



F7. Autoría desconocida, Retrato de desnudo masculino con sujetador, c. 1930 © Jordi Baron

5. Conclusiones

Entendemos la fotografía *amateur* como un régimen de producción amplio, desarrollado al margen de las lógicas profesionales y del arte institucional, y más orientado al uso personal que a su comercialización pública. El estudio de la fotografía *amateur* se inscribe, por un lado, en una corriente historiográfica centrada en investigar el diletantismo cultural y el arte *amateur*, considerándolos espacios privilegiados para analizar el valor social y cultural del arte desde una perspectiva interclasista, intergénero e intergeneracional. Por otro lado, constituye una rama propia de los estudios en fotografía, centrada en investigar la modalidad fotográfica más practicada en el último siglo. Ambas ramas de estudio permiten observar la naturalización masiva de la fotografía a escala global, su dependencia de discursos y modos de representación de origen artístico, la negociación entre los discursos comerciales transnacionales y los valores sociales y culturales locales, así como identificar agentes e imágenes a veces inéditas en los espacios institucionales y comerciales de la fotografía. A pesar del estrecho vínculo de esta fotografía con la narrativa personal, la fotografía *amateur* puede analizarse a partir de protocolos visuales que se repiten masivamente, reflejando modos colectivos de comprender la fotografía y su uso para relacionarse con la realidad circundante.

El estudio de la fotografía *amateur* debe considerar diversas variables. En primer lugar, el perfil del o la fotógrafo/a, que puede distinguirse según su grado de compromiso e inversión en la afición. Esta distinción de perfiles suele acarrear diferencias en los géneros fotográficos, así como en sus usos y espacios de circulación y legitimación. En estas distinciones, resulta central prestar atención a las diferencias materiales y tecnológicas presentes en cada modalidad, reflejadas en los aparatos, los instrumentos de laboratorio y las formas de organizar y preservar la propia producción. Un enfoque que incluya tanto a hombres como a mujeres, así como a niños y adultos, permite cuestionar no solo algunos fundamentos epistemológicos relativos a los géneros fotográficos, sino también las autorías y los circuitos sociales y culturales en los que se mueve y reconoce su producción, como, por ejemplo,

en los inicios del fotoperiodismo. Además, comprender la autosuficiencia de la fotografía y su fácil acceso ha permitido históricamente que diferentes colectivos, no siempre bien representados en la esfera mediática institucional, como los libertarios, anarquistas y otros colectivos obreristas, tengan acceso a su propia representación fotográfica. Por último, el estudio de la fotografía *amateur* debe considerar los usos de la expresión fotográfica *amateur* no solo para la memoria familiar, sino también para otros usos reconocidos en la cultura visual contemporánea, como la comunicación y el juego, cuyos antecedentes ya se encuentran en los inicios del amateurismo fotográfico. Dada su génesis histórica, su alcance masivo y su articulación con diversas realidades sociales y culturales, la fotografía *amateur* puede constituir uno de los pilares de los nuevos paradigmas historiográficos.

Referencias bibliográficas

- Amao, D., Ebner, F. y Joschke, C. (2018). *Photographie, arme de classe: la photographie sociale et documentaire en France, 1928-1936*. Centre Pompidou, Textuel.
- Arago, F. (1839). *Rapport sur le Daguerreotype*. Bachelier Imprimeur.
- Azoulay, A. (2020). Market Transactions Cannot Abolish Decades of Plunder. En T. M. Camp, M. Hirsch, G. Hochberg y B. Wallis (Eds.), *Imagining Everyday Life. Engagements with Vernacular Photography* (pp. 47-60). Steidl, The Walther Collection.
- Bajac, Q. (2010). *Après la photographie?. De l'argentique à la révolution numérique*. Gallimard.
- Barthes, R. (2004). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Batchen, G. (2020). Whither the Vernacular? En T. M. Camp, M. Hirsch, G. Hochberg y B. Wallis (Eds.), *Imagining Everyday Life. Engagements with Vernacular Photography* (pp. 33-40). Steidl, The Walther Collection.
- Bonet, V. (2018). El Grup Femení, aposta ferma de l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya (AFC). En I. Segura, *Carme García. Des del terrat* (pp. 12-17). Arxiu Fotogràfic de Barcelona.
- Bonnet, I. y Hackett, S. (2023). *Casa Susanna. L'histoire du premier réseau transgenre américain 1959-1968*. Textuel.
- Brown, E. H. y Phu, T. (Ed.) (2014). *Feeling photography*. Duke University Press.
- Bryan-Wilson, J. y Piekutt, B. (2020). Special Issue: Amateurism. *Third Text*,

34(1), 1-21.

- Chalfen, R. (1987), *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green University Press.
- Chéroux, C. (2014). *La fotografía vernácula*. Ediciones Ve.
- Daguerre, L. J. M (1838). *Daguerréotype: J'annonce au public...* Imprimerie de Pollet, Soupe et Guillois.
- Díaz Nosty, B. (2022). *Periodistas extranjeras en la Guerra Civil. Periodistas, fotoperiodistas, colaboradoras de prensa y autoras de memorias*. Editorial Renacimiento.
- Dominici, S. (2022). Early photographic federations and the pursuit of collaborative education. *Early Popular Visual Culture*, 20(4), 388-411. <https://doi.org/10.1080/17460654.2022.2087710>
- Duklewski, M. (2021). Worker's Photography Movement of the 1920's and 1930's. *View. Theories and Practices of Visual Culture*, (31). <https://www.pismowidok.org/en/archive/2021/31-visibility-of-social-classes/workers-photography-movement-of-the-1920s-and-1930s>
- Edwards, E. (2012). *The Camera as Historian. Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885–1918*. Duke University Press.
- Edwards, S. (2006). *Photography: A very short introduction*. OUP Oxford.
- Gaze, D. (1997). *Dictionary of Women Artists: Introductory surveys*. Taylor & Francis.
- Hibbitt, R. (2020). *Dilettantism and Its Values. From Weimar Classicism to the Fin De Siecle*. Routledge.
- Huhtamo, E. y Parikka, J. (2011). *Media Archaeology. Approaches, Applications and Implications*. University of California Press.
- García Felguera, M. S. (2020). La Fotografía. Una profesión nueva para las mujeres. En C. G. Navarro (Ed.), *Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* (pp. 276-283). Museu del Prado.
- Gómez Barceló, J. L. (2007). Fotografía española en Marruecos: realidades soñadas, ensoñaciones recreadas. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37(1), 57-81. <https://doi.org/10.4000/mcv.2719>
- Joschke, C. (2014). *Les yeux de la nation. Photographie amateur et société dans l'Allemagne de Guillaume II (1888-1914)*. Les Presses du réel.
- Joschke, C. (Dir.). (2020). *Transbordeur photographie: histoire société*. Dossier: *Photographie ouvrière*, 4. Éditions Macula.
- Keldjian, J. (2023). *El cine doméstico y amateur: archivo, medio y modos*. [Tesis doctoral inédita, Universidad de Navarra].
- Knott, S. (2015). *Amateur craft: history and theory*. Bloomsbury Publishing.
- Labanyi, J. (2005) *Relocating Difference: Cultural History and Modernity in*

- Late Nineteenth-Century Spain. En B. Epps y L. Fernández Cifuentes (Eds.), *Spain beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity* (pp. 168–86). Bucknell University Press.
- LAIS (2014). *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*. Instituto Mora.
- López Beriso, M. (2022). *La doble imagen de la guerra civil española en las fotografías de Claudek*. Fotoconnexió.
<https://www.fotoconnexio.cat/es/2022/02/07/fototertulia-la-doble-imatge-de-la-guerra-civil-espanyola-a-les-fotografies-de-claudek-a-carrec-de-marta-lopez-beriso/>
- Marshall, D., Murphy, K. P. y Tortorici, Z. (Ed.). (2014). Special Issue: Queering archives: Historical Unravellings, *Radical History Review*, 14(3).
- Onfray, S. (2019). Mujeres fotógrafas en el siglo XIX español: de lo profesional a lo doméstico. En F. J. García Ramos y U. A. Felten (Eds.), *Fotografía [Femenino; plural]. Visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas* (pp. 17-40). Fragua.
- Phillips, C. (1982). The Judgment Seat of Photography. *October*, 22, 27-63.
<https://doi.org/10.2307/778362>.
- Pichel, B. (2021). *Picturing the Western Front: Photography, practices and experiences in First World War France*. Manchester University Press.
- Pollen, A. (2020). Objects of Denigration and Desire: Taking the Amateur Photographer Seriously. En G. Pasternak (Ed.), *The Handbook of Photography Studies*. Routledge.
- Ribalta, J. (Ed.). (2011). *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*. TF Editores, Museo Reina Sofía.
- Rius, N. F. y Peist, N. (2013). Lo fotográfico y el sistema mediador. Valores artísticos, técnicos y comerciales en los inicios de la fotografía. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte*, (1), 109-128.
<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.8479>
- Rius, N. F. y Delgado, L. (2022). Presents, però a la mercè del seu temps. Fotografia i dones a Barcelona (1900-1936). En *Mey Rahola, fotògrafa/1897-1959* (pp. 116-127). Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- Rose, G. (2016). *Doing family photography: the domestic, the public, and the politics of sentiment*. Routledge.
- Sloan, K. (2000). 'A Noble Art.' *Amateur Artists and Drawing Masters c. 1600-1800*. British Museum Press.
- Stebbins, R. A. (1992). *Amateurs, professionals and serious leisure*. McGill-Queen's University.

- Talbot, W. H. F. (1844). Brief Historical Sketch of the Invention of the Art. *The Pencil of Nature*, (1).
- Wolf, E. (2021). “Foto-glaz”: Children as Photo-Correspondents in Early Soviet Pioneer Magazine. En M. Balina y S. Ushakin (Eds.), *Pedagogy of Images: Depicting Communism for Children* (pp. 119–148). University of Toronto Press.
- Wurzer, M. (2022). The social lives of mass-produced images of the 1935–41 Italo-Ethiopian War. *Modern Italy*, 27(4), 351–373. <https://doi:10.1017/mit.2022.33>
- Wiertz, W. (2020). A Lack of a Name, of Artistic Value, and of a Positive Perception: Overlooking Amateur Artists in Scholarly Research. *History of Humanities*, 5(1), 111-129. <https://doi.org/10.1086/707694>