

La fotografía, fuente de información histórica

José Antonio Moreiro-González

Pós-Doutorado pela Universidade de São Paulo (USP), Brasil. Doutor pela Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Espanha. Catedrático de Universidad - Universidad Carlos III de Madrid. - Getafe, Espanha .

<http://lattes.cnpq.br/3656042126236028>

E-mail: jamore@bib.uc3m.es

María del Carmen Bolaños-Mejías

Professora da Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid- España. Doutora em Historia del Derecho Español pela Facultad de Derecho.

E-mail: cbolanos@der.uned.es

Submetido em: 16/07/2014. Aprobado em: 26/12/2016. Publicado em: 08/12/2017.

RESUMEN

Ensayo breve acerca del protagonismo de la fotografía como testimonio de la realidad vivida por la humanidad en los últimos 175 años. Se analiza su irrupción y consolidación como fuente documental para representar la memoria colectiva y desde la cual elaborar la investigación histórica. En especial, se atiende al fotoperiodismo que fija la actualidad y transmite los acontecimientos más relevantes como valor histórico. Sin olvidar las fotografías anónimas que contextualizan a las personas en su vida diaria. Se detiene en los condicionantes que influyen para lograr la objetividad y el rigor necesarios por analistas e historiadores a la hora de interpretar las fotografías. Finalmente, en su relación con la pintura, se examina el desplazamiento de esta como memoria exacta de la realidad, el obligado tránsito de las imágenes realistas hacia la abstracción y la representación en blanco y negro de los hechos, vida y personas del siglo XX. Se concluye defendiendo la creación, conservación y gestión de fotografías en fototecas digitales para garantizar su permanencia documental como testimonio histórico.

Palabras-clave: Fuentes de información. Fotografía histórica. Historia social. Fotoperiodismo. Fotografías anónimas. Imagen pictórica.

A fotografia, fonte de informação histórica

RESUMO

Ensaio sobre o protagonismo da fotografia como testemunho da realidade vivida pela humanidade nos últimos 175 anos. Analisa sua irrupção e consolidação como fonte documental para representar a memória coletiva e a partir da qual elaborar a investigação histórica. Em especial, atende-se ao fotojornalismo que foca na atualidade e transmite os acontecimentos mais relevantes como valor histórico, sem deixar de lado as fotografias anônimas que contextualizam as pessoas em sua vida cotidiana. Detém-se nas condicionantes que influem para alcançar a objetividade e o rigor necessários por analistas e historiadores no momento de interpretação das fotografias. Por fim, em sua relação com a pintura, examina o deslocamento dela como memória exata da realidade, o obrigatório trânsito das imagens realistas para a abstração e a representação do branco no preto dos fatos, da vida e das pessoas do século XX. Conclui defendendo a criação, conservação e gestão de fotografias em fototecas digitais para garantir sua permanência documental como testemunho histórico.

Palavras-chave: Fontes de informação. Fotografia histórica. História social. Fotojornalismo. Fotografias anônimas. Imagem pictórica.

Photography, source of historical information

ABSTRACT

Brief essay about the function of the photography like testimony of the reality lived by the humanity in the last 175 years. It analyses his irruption and consolidation like information base to represent the collective memory and from which elaborate the historical investigation. Especially, it attends to the photojournalism that fixes the actuality and transmits the most notable events like historical value. Without forgetting the anonymous photographs that contextualize people in his daily life. It stops in the conditionings to attain the objectivity and the rigor of analysts and historians to interpret the pictures. Finally, in his relation with the painting, it examines the dislocation of this like exact memory of the reality, the forced changeover of the realistic images to the abstraction and the representation in black and white of the facts, life and people of the 20th century. It concludes defending the creation, conservation and management of pictures in digital photo-libraries to guarantee his documentary permanence like historical testimony.

Keywords: *Historical information sources. Documentary photography. Social history. Photojournalism. Anonymous photographs. Pictorial image.*

INTRODUCCIÓN

En la segunda parte del XIX, en los equipos expedicionarios de las misiones científicas se integraron fotógrafos para documentar los resultados de las exploraciones. Esta idea de inventariar la realidad en fotos tiene como modelo la *National Photographic Record Association* fundada en 1897 para hacer y conservar las más diversas fotografías expresivas de la cultura material tradicional que luego se depositaban en el Museo Británico. Pero sus consecuencias fueron más allá, pues las fotos se habían vuelto unos excelentes documentos para la historia humana, la del arte o la antropología.

Hoy, la imagen camina a nuestro lado en cada actividad que hacemos. Lo mismo testimonia las producciones culturales (visualización de objetos y edificios artísticos, exposiciones de fotos, cine, identificación y difusión de piezas de museo,...), que las actividades científicas (visualización de procesos, estudio climático, mediciones y localizaciones geográficas y arqueológicas, observaciones y diagnosis médicas, identificaciones legales e históricas,...) y, sobre todo, en las informativas (periódicos, revistas, anuncios, colecciones familiares e institucionales o uso en la educación y en el ocio). Los mensajes gráficos están en un momento de ascenso vertiginoso potenciados por el ciberespacio como extensión ilimitada de la comunicación social.

Al tiempo que los archivos de imágenes crecen por días, tanto en las redes sociales, como en las empresas e instituciones o en los medios. Pero además, la imagen ocupa un espacio cada vez mayor también en la enseñanza y en la información científica. Igual sucede con las personas que se ven obligadas a organizar sus fondos de imágenes desarrollados con enorme facilidad y número desde la llegada de las fotografías digitales. La presencia de las imágenes en nuestra vida es tan poderosa que la sociedad de la información se ha llegado a simbolizar como cultura de la imagen o como cultura de la pantalla, pues por su medio se accede a la información y condiciona la forma que tenemos de ver el mundo. De manera que cualquiera de estas dos denominaciones nos remite a una cultura visual igual que antes lo hiciera la imprenta respecto a la cultura de la escritura (Jeffrey, 1994). Parece como si la cualidad de lo coetáneo y lo cierto se cumpliera solo cuando puede ser recogido por una lente.

Si la fotografía nació muy cercana de la herencia pictórica, tomó pronto un doble camino: el puramente artístico, las fotografías creativas o de autor, y el de registro de los hechos, mayormente a través de fotoreportajes, junto a otras obras de carácter ocasional o intencionado para formar colecciones especializadas. El protagonismo de la fotografía a la hora de visualizar los problemas sociales, políticos o culturales la convierte en verdadero documento testimonial.

No podemos dudar de que la investigación en los periódicos es una fuente histórica básica para la comprensión de los avatares contemporáneos. Ni tampoco de que la fotografía de prensa representa la memoria visual de la segunda mitad del siglo XX y, aunque actualmente se vea relegada a un segundo plano como representación de la realidad por la televisión, continúe siendo un modo de comunicación y de representación fundamental. Entre tantas posibilidades de acercamiento, nos interesan aquí las fotografías tomadas del natural que testimonian un hecho concreto y acaban erigiéndose en acta oficial de la realidad.

LA FOTOGRAFÍA COMO MEMORIA DEL TIEMPO PRESENTE

Históricamente, el conocimiento se ha codificado utilizando los componentes que permiten generar y recibir los mensajes mediante el lenguaje. De forma que la memoria colectiva de la humanidad ha estado dominada por representaciones textuales y, en consecuencia, también ha sido este el medio preferido para el tratamiento y la orientación dados a las actividades y a los servicios profesionales de la información. La tradición académica, cercana a la perspectiva positivista, ha privilegiado las fuentes escritas, en especial las de carácter narrativo (Comte, 1978). Ese marco determinó que la selección y el análisis de la información se caracterizasen por:

- Preferir documentos de representación institucional y de comunicación inequívoca, por lo que la semiótica fotográfica planteaba muchas dificultades de uso.
- Perseguir la esencia universal en la constitución de los objetos y fenómenos, que en la investigación histórica se concedía a los documentos de archivo como modo dominante de representación del pasado.

Si bien, en un escenario más actual, las fuentes documentales se consideran a partir de su función comunicativa. Su valor está relativizado por el contexto o situación del discurso que contienen, ya que el usuario es el sujeto de la interpretación, no el documentalista o el científico (Harvey, 1994: 37).

En esas circunstancias nada es tan potente en la relación con el pasado como la fotografía. Se debe a su intrínseco valor testimonial de un momento, de unas actividades o de manifestación de unas personas. En este caso, la asimilación del mundo se produce al apresar su imagen, de forma similar a como la mente aprehende representaciones. La gente, las ciudades, los objetos, incluso los paisajes, han podido cambiar o desaparecer, pero su figuración permanece inalterable gracias a la fotografía que relata con toda fidelidad lo sucedido y puede alargar la actualidad de lo que ya no existe. La fotografía se consolida así como testimonio de una época y como lugar imprescindible para la memoria histórica (Santos, 2009).

Aunque sus primeros coleccionistas no la inventariaban para la posteridad de forma intencionada y consciente, la luz de la fotografía ha sido el material desde el que se han podido iluminar muchas zonas de la historia que, de lo contrario, podrían haberse visto condenadas a permanecer en la oscuridad. La invención de la fotografía tuvo en poco tiempo un gran impacto social. Su facultad de fijar la realidad fue el origen de su aprecio como documento singular. Al plasmar las imágenes del natural, parece que las fotos se hubiesen originado para testimoniar un hecho concreto, como si al disparar la cámara el fotógrafo estuviera levantando una escritura notarial de la realidad. Pronto, Ernest Lacan (1856) intuyó que la fotografía se acabaría convirtiendo en una técnica auxiliar imprescindible pues documentaba los acontecimientos merecedores de ser rememorados. La verdad se había pasado a manifestar también a través de la imagen que dejaba para siempre constancia de los hechos. Se capturaba en un instante la esencia de un proceso extenso, de modo paralelo al funcionamiento de nuestra memoria que filtra los datos recibidos para determinarlos en los más relevantes (Pantoja, 2008: 128). Y siempre en un nivel de realismo difícil de superar por los textos. Además, ¿podemos pensar que un acontecimiento sucedió si no contamos con imágenes suyas?, ¿cómo imaginar cualquier hecho desde principios del siglo XX sin su plasmación fotográfica?

De forma que, según Susan Sontag (2003), “Recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia, sino ser capaz de evocar una imagen”.

Cierto es que la fotografía reproduce un fragmento restringido y transitorio de la vida frente a la nuclearidad de la historia política e institucional, pero lo hace para siempre y de forma muy precisa. Por ello la fotografía traslada muy bien la experiencia de las personas corrientes que, siendo la mayoría de los actores históricos, se habían visto ignorados por los estudios de historia. Por medio de la fotografía se ha podido alcanzar una visión significativa de la vida más común, aquella cuyos intereses están más allá de las acciones y movimientos políticos de las masas. De esta forma, nos transmite con frescura los hechos protagonizados por la gente (Sharpe, 1996: 43), la vida familiar, la religión, las costumbres y los tipos populares, las prácticas y relaciones sociales, la cultura con la que los pueblos se han enfrentado a solucionar los problemas de la vida. Precisamente, en un intento por observar detenida la actividad social brasileña, Gilberto Freyre (1936) utilizó ya en los años treinta el testimonio de imágenes y fotografías. Sin que esto les prive de su condición de testimoniar los grandes acontecimientos de la humanidad.

Los analistas pueden ver así de primera mano la realidad, sea esta de hace unos minutos o de hace cien años. Aunque es cierto que los historiadores han estimado poco las fuentes visuales. Ni su formación, ni la seguridad documental que les ofrecen los documentos textuales obraban a favor de valorarlas. Desde la aparición de la imprenta, la imagen fue tenida como un complemento del texto, incluso porque su presencia obligaba a emplear dos técnicas distintas, tipográfica para el texto y xilográfica para las imágenes (Millares, 1971: 53). De forma que el argumento expositivo era textual. Además, la imprenta desplazó a los alfabetizados, por razones intelectuales y religiosas, de la cultura de las imágenes hacia la cultura de las palabras. Sobre esta visión racionalista de la realidad se alzó un largo y difícil proceso de reconocimiento de la fotografía como fuente de información, frente a la usual aceptación de los textos como fuentes principales.

Tuvieron que pasar más de cuatro siglos para que se llegara a admitir a la fotografía como prueba de la vida cotidiana de las personas, de su cultura y creencias, y hasta de su forma de pensar. Los vestigios del pasado fijados en la fotografía se abrían así a asuntos a los que raras veces atendían los textos custodiados en los archivos. La evolución del concepto de fuente histórica señaló a las imágenes y a otros canales como documentos reveladores en la elaboración de las investigaciones históricas cuando el libro ya no podía representar unívocamente el contenido. Coincidiendo con la llegada de la fotografía se abrieron las fuentes a una gran variedad de documentos primarios hasta entonces considerados poco “oficiales”, de forma que se empezaron a utilizar como testimonio de los hechos pasados la correspondencia, los diarios personales, los registros parroquiales o los testamentos, entre los documentos verbales. Que se irían luego ampliado a las grabaciones sonoras, en especial por los historiadores orales, pero también a las audiovisuales. Cualquier material del pasado se hizo potencialmente admisible como prueba para el historiador, incluso los objetos que custodian las colecciones museológicas. Esta ampliación del canal informativo fue coetánea al paso evolutivo que se dio al verse superado el concepto de Bibliografía por el de Documentación. Si aquella atendía a la necesaria elaboración técnica de listas de libros para responder a la primera revolución en el acceso a la información tras la aparición de la imprenta, la llegada de la Documentación vino exigida por los problemas existentes en la comunicación científica, en especial tras la aparición de muchos documentos de soporte físico no gráfico ideados durante la revolución industrial (Blanquet, 1993: 200).

Así pues, las fuentes históricas ya no se restringen a los escritos originales guardados en los archivos, que han constituido la fuente tradicional a la hora de surtir datos e informaciones. Aun siendo los más importantes desde una perspectiva general, han tenido que aceptar la compañía de otras fuentes para hacer historia: “cualquier tipo de documento existente, cualquier realidad que pueda aportar testimonio, huella o reliquia, cualquiera que sea su

lenguaje” (Aróstegui, 2001: 378), en particular los de carácter visual para los historiadores inclinados al presente. Precisamente la relación con su pasado de las personas que habitamos ahora el mundo se da por varias vías, en las que lo visual es una fuente poderosa de enlace con los recuerdos y vivencias acumulados en la existencia. Nos encontramos, pues, frente al empleo de imágenes, en especial de fotos, como testimonio desde el que comprender la vida social (Levine, 1989). Es inmediata la asociación con la familia, con los años de la infancia y con las raíces sociales y antropológicas tanto desde la publicidad radiofónica y televisiva, como desde la propia fotografía familiar, de prensa e institucional. Sin olvidarnos de su enorme fuerza para registrar los acontecimientos más importantes de un país, en definitiva, de reflejar su transformación y sus cambios. Desde hace más de un siglo la fotografía atestigua y se vincula de forma necesaria con nuestra memoria al plasmar los sucesos y personajes que lo recorrieron.

EL PULSO DEL SIGLO XX EN FOTOREPORTAJES

Probablemente los fotoreportajes hayan sido las imágenes más útiles para el historiador en su permanente búsqueda de precisión y objetividad. Se ha llegado a decir que esas fotografías no son un testimonio de la historia, son ellas mismas algo histórico (Burke, 2001: 190). Es así porque mezclan los valores de la fotografía documental y la de prensa para realizar reportajes que de inmediato pasan a conformar el pasado.

Resulta insólito que los mayores avances de la fotografía periodística se hayan producido con motivo de enfrentamientos políticos o bélicos. En la historia contemporánea la intervención de los fotoperiodistas ha trascendido acontecimientos como la Guerra civil española, la de Vietnam o la II Guerra mundial. Coincide precisamente con esta última la época más prestigiosa del fotoperiodismo, en paralelo con un importante salto tecnológico. Aunque hayan cambiado mucho las cosas en las herramientas y en la profesión, los fotoperiodistas continúan agarrados a lo real y ofrecen “una forma

personal de mirar” sobre los acontecimientos políticos y sociales (López, 2008). Si su mayor fuente de reconocimiento se produjo por la guerra, no puede olvidarse que han atendido a cualquier tipo de hecho impactante por su actualidad. Nuestros recuerdos personales se asocian con inmediatez a los testimonios dramáticos que nos han dejado desde finales del siglo XIX, pero también a otros asuntos cotidianos que nos han llegado gracias a su fuerza icónica y emotiva.

El monopolio de la televisión sobre la imagen informativa para gran parte de la población, no ha asegurado a sus fotogramas un lugar tan imborrable en nuestra memoria como el de las fotografías de reportajes. Sin embargo, precisamente esa pujanza de las imágenes televisadas, ha acabado por condicionar el trabajo de los fotoperiodistas del presente. Pese a todo, cuando parece que cualquiera puede responsabilizarse de hacer los fotoreportajes, ahí siguen perpetuando la actualidad y sirviéndola a los medios de comunicación del mundo, sin el apoyo que antes les daban los editores y en un momento en que las grandes corporaciones controlan los medios.

Los archivos de imágenes de las agencias de prensa como *Associated Press*, la más antigua, *Reuters*, *EFE*, *France Press*, *Estado* o la mítica *Magnum* contienen el latido fidedigno del último siglo y medio recogido en sus acontecimientos más importantes. La perseverancia y el talento de fotógrafos únicos como Cartier-Bresson, Capa, Smith, Doisneau o Salgado nos han narrado historias extraordinarias. Pero su continuidad hoy es impensable. Aunque puede que los condicionamientos, debidos a la omnimoda televisión y a la subsiguiente crisis de los diarios, han forzado a los fotoreporteros actuales a seguir realizando trabajos equiparables a los de esas figuras representativas de la mejor época.

Especialmente en los países que han sufrido dictaduras gobernantes, frente a los edulcorados fotógrafos oficiales el trabajo de los reporteros de prensa nos legó documentos conmovedores que no disimulaban los destrozos de la realidad. A ellos se debe la construcción de un enorme manifiesto de los cambios culturales, políticos y sociales de sus países, llámense Brasil o España.

Pero en todas partes les debemos conocer con proximidad hechos que han marcado nuestro tiempo como la invasión de Irak, los atentados de Nueva York en 2001 o de Madrid en 2004, el hundimiento del Prestige, el tsunami de Indonesia o el permanente conflicto entre Israel y Palestina.

Los fotoperiodistas siguen fijando la actualidad desde la dificultad de vivir en una sociedad con intensas secuelas derivadas de la marginación comunitaria por razones de edad, trabajo, nivel económico o proveniencia, de la intimidación del terrorismo ciego, del exacerbado egocentrismo y de la propensión al triunfo rápido.

LA CONTRIBUCIÓN DE LAS FOTOGRAFÍAS ANÓNIMAS

Otra de las posibilidades de la fotografía como memoria de la historia se vale de imágenes hechas por azar (Johnson, 2004). Si las catalogáramos veríamos que no tienen autor, pero sí tiempo. Las realizaron millones de personas, sobre todo tras el acceso general a las cámaras instantáneas, cuyo empleo almacena la memoria del siglo XX. Esta situación se volvió descomunal con las cámaras digitales que, tras incorporarse a los teléfonos móviles, hicieron de cada ciudadano un testigo inmediato del acontecer vital. Cualquier persona se ha convertido en un potencial testigo de cargo histórico. Pero estas fotos poco tienen que ver con aquellas en papel que nuestras familias guardaban en las viejas latas de Cola-cao o de zapatos que tenían así una segunda utilización como archivadores. Hasta la llegada de la fotografía digital conservaban, a la vez que los álbumes, las fotos hechas por fotógrafos que acudían a los acontecimientos familiares destacados o durante estancias lejos del hogar (servicio militar, estudios universitarios, viajes, emigración,...), junto a las más intuitivas hechas por los propios miembros de la familia como aficionados. Son el testimonio de nuestra vida como sujetos en nuestro contexto (Nora, 2003).

Muchas de esas fotos superan el recuerdo entrañable de la vida personal y familiar de la gente común, al aportar un valioso testimonio de la historia desde hace al menos seis generaciones.

En ellas está grabado nuestro pasado inmediato, el de nuestros padres y abuelos, el de nuestro país y los lugares vinculados con la memoria familiar. El testimonio de las cámaras nos acerca a la realidad de la tierra en la que vivimos. Esas fotografías se convierten así en la huella de acontecimientos concretos del pasado. Aunque no todas ellas ofrezcan mensajes de interés para la observación de algún hecho y, menos aún, que tengan un valor exactamente histórico, siempre muestran algún rasgo atractivo para la curiosidad personal y nunca dejan de suministrar información sobre un momento o un proceso.

Incluso con frecuentes deficiencias técnicas, muchas de estas fotos merecen ser conservadas y podrían acumularse para formar un patrimonio fotográfico que, tras su oportuna selección, manifieste la evocación colectiva a partir de las historias individuales expresadas en los álbumes familiares. Testifican lo sucedido en imágenes inolvidables con independencia de sus valores artísticos o técnicos. A ello contribuirían voluntariamente los ciudadanos ofreciendo sus colecciones con contenidos sobre paisajes, oficios y fiestas. Sería fácil de hacer pues las fotos de familia casi nunca se tiran. Dentro de esta clase de fotos se pueden incluir las realizadas por fotógrafos que acudían a las fiestas populares y familiares y que contribuyeron con sus retratos a rehacer la memoria sentimental familiar y personal.

VALORACIÓN DE LAS IMÁGENES

Las fotos suministran información sobre un momento o un proceso. Si se quiere alcanzar la verdadera significación de ambos se necesita entender con exactitud el contexto en que se originaron. De forma que un aspecto esencial de lo fotográfico es su característica de huella. Para acercarnos a una imagen hay que saber mirarla, igual que para entender un texto hay que saber leer. Esto es difícil, pues la captación de su significado se enreda entre una variada presencia de signos, muchas veces de escasa explicitud, pero de indudable peso en la significación final. Como sujetos que miramos y analizamos imágenes muchos hemos actuado como auténticos legos visuales.

En el largo proceso educativo nos han enseñado a leer, a analizar e incluso a escribir textos, pero raramente alguien nos ha acompañado a entender las estructuras y los elementos significantes que permiten interpretar las imágenes. Cabe esperar de las actuales generaciones, formadas ya desde su infancia en el empleo de los ordenadores y de las pantallas, que tengan una diferente actitud y mayor confianza ante los testimonios visuales.

Cierto es que las fotos ni huelen ni sienten frío. Su poder evocador no nos exige de acercarnos a su contenido con similar objetividad a como lo hacemos con otros soportes. En el caso del historiador que debe de interpretar el pasado desde la fotografía, la abordará con el mismo espíritu analista y crítico con el que estudia las fuentes escritas, siempre con el rigor científico que requiere su tratamiento.

La visión identitaria y patrimonial de las imágenes no nos capacita para explicar el tiempo que encierran por la senda de lo sensible (Molar, 2009: 130). Resulta muy simple dar a estas imágenes una salida fácil, súbita y ajena a cualquier método. A ello se refería Gaskell cuando hablaba de que las casas típicas, paradigma del patrimonio autóctono, se aprecian desde una complacencia colectiva casi unánime (1996: 232): “La generación de un público capaz de contemplar el pasado sólo en función de la nostalgia y el patriotismo contribuye a confirmar la docilidad política”.

Por encima de la realidad fijada en las imágenes, estas manifiestan y contagian emociones y conceptos desde el recorrido personal de quien las ve hacia el pasado general y comunitario. “Mirar una foto es proyectar parte de nuestro presente en un momento en el que sencillamente no existíamos, porque no estábamos allí” (Villares; Bahamonde, 2012: 54). La cercanía que evocan las imágenes tiende a hacernos pensar que la relación de una foto con su contenido es directa e inmediata en cuanto señal verídica de un hecho. Sería un error aceptar que estamos ante una simple evidencia de la vida, pues sin dejar de ser una porción de la existencia, el espectador proyecta algo de sí ante una imagen que siempre es pretexto para un recorrido interior.

Si admitimos la importancia del que mira, como intérprete de la imagen, aceptamos que se establezca alguna relación con la vida a partir de la experiencia (Naeyer, 1997: 65).

Muchas fotos nacen con una intención clara, mediatizadas por la propaganda. Incluso algunas se han trucado como forma de tapar la verdad. Lo cierto es que casi desde su origen las fotos han sido objeto de adulteración. Incluso muchas veces han hecho y continúan haciendo trampas a la deseable credibilidad del instante que refieren. No se trata solo de que el referente personal y social del analista se proyecte en la imagen y que llegue a percibir aquello que ésta no muestra. El desvío puede estar causado por el pie de foto, o por el contexto de publicación. La combinación de imagen y pie de foto actúa con demasiada frecuencia contra el mensaje denotativo de la imagen. Se comprueba con un ejercicio muy fácil de hacer. Se selecciona una foto de agencia de algún hecho de trascendencia global.

Se busca esa foto en varios periódicos de un mismo día y de línea editorial diferente. De inmediato se comprueba que sus pies son diferentes y que inducen a significados muy distintos y hasta contradictorios en su interpretación. Pero, buscando influir en las deducciones del que mira, se han utilizado intervenciones más radicales que van desde la eliminación de personas y objetos a las inversiones de planos (Gaskell, 1996: 215). Hechos que siempre se manejaron y que hoy hacerlo resulta más fácil que nunca con los editores de fotos digitales.

La realidad se transforma a través de las fotografías en una serie de fracciones aisladas debido a que son una fecunda llamada a deducir, suponer e imaginar. No podremos comprender una foto si no aceptamos el mundo por su apariencia, ya que las fotos muestran un alcance polifacético. Para acertar con cierta seguridad, ese segundo congelado solo es interpretable desde su situación contextual temática, temporal y, en su caso, a partir del reportaje en que se incluye. No es fácil hacerlo. Se trata de conseguir objetividad cuando están por medio asuntos semióticos tan complicados como la connotación y la denotación.

La interpretación de las fotos no es solo asunto de los historiadores, ni siquiera de los especializados en historia de la fotografía, pues afecta a cada persona que intente su análisis desde el rigor (Brown et al., 1996). Lo que resulta harto difícil, ya que la misma persona puede percibir una imagen de manera plural y polisémica según sea el entorno y la situación en que lo hace. Esta intervención personal sigue los estímulos perceptivos que nuestra mente ordena. Y ahí están las anteriores prácticas visuales intermediando en la elaboración de las probabilidades de encontrar un significado ante la percepción de una imagen.

Ciertos estímulos aprendidos conceden al signo icónico un significado motivado que va más allá de la relación código-mensaje, al arbitrio de la denotación como condición perceptiva. Al observar una fotografía científica parece muy lógico que se trate de esquivar la aparición de lo psicológico, lo imaginario, y del subconsciente individual, mientras que se ha de condicionar en aplicaciones informativas y en especial publicitarias.

Este es uno de los engaños a los que nos puede arrastrar una foto, considerar que siempre quiere decir algo, que estamos ante un conjunto de signos portadores de significado. Ya que cuando percibimos por los ojos está siempre intermediando la pulsión, como Freud (2006) denominó a la energía psíquica profunda que dirige la acción hacia un fin, de manera que el pensamiento visual se encuentra más cerca de los procesos inconscientes que el pensamiento verbal.

La objetividad de la imagen se tamiza desde el mismo momento en que se realiza: el fotógrafo o el cámara utilizan su máquina para ofrecernos aspectos de la realidad. Y nos la presentan en la línea de sus tendencias, tanto ideológicas como técnicas. Se añade además el condicionante derivado de la finalidad que persiguen. Sea cual fuere la respuesta, en cualquier caso es difícil no ver en el fotógrafo un participante.

Por ello, desde que se crea una imagen ésta se va llenando de significado, en un proceso que llega hasta el momento de su uso. La connotación se va estableciendo a la par. En la fase de creación nos viene dada por los procedimientos de trucaje, pose, composición, presencia de objetos, fotogenia y estética.

Por documentar el tránsito de la vida, la fotografía puede verse desde la emotividad, en especial cuando trata sobre atropellos a la dignidad humana causados por la humillación, el hambre y la explotación de las personas. Con frecuencia reaccionamos ante ellas con cierta insensibilidad, pues los medios nos han habituado a ver de continuo fotos terribles que conforman un sobrecogedor inventario de atrocidades. La historia del siglo XX queda en gran parte representada por reiteradas y extremas desgracias cuyas imágenes se han vuelto habituales en nuestra vida. Uno de los periodos más terribles de la historia ha quedado recogido en fotos, dignas herederas de las pinturas de Goya, como prueba suprema del “Homo homini lupus”. Son las evidencias de las guerras llamadas mundiales cuyo impacto registrado en las fotografías acercó el horror a las personas que no lo presenciaron y, luego, a las que ni siquiera vivíamos cuando sucedieron. Empezó así una familiaridad malsana con las tragedias de la vida. Y sucedió sin límite geográfico, pues las imágenes llegan desde cualquier parte del mundo y en recepción ordinaria, pues prensa y televisión muestran a diario las barbaridades de unas personas contra otras. Tal es el abuso de su frecuencia que parecen habernos vacunado para no detenernos mucho a analizar lo que sucede a nuestro lado. Es muy llamativa la reiteración de horror y violencia con que casi a diario los medios nos acercan las catástrofes que vive la humanidad. Muestran el hambre, la desolación y la muerte junto a todo tipo de sufrimiento y terror. La primera vez que se las ve llaman la atención por su cruda expresión de dolor o crueldad. A medida que nos habituemos a estas imágenes la reacción irá menguando, lo que parecerá entonces una pérdida de interés y de sensibilidad.

Puede considerarse una demostración de esta reacción inconsciente que camarógrafos, como Sebastião Salgado, busquen fotografiar el dolor desde una sensibilidad artística y técnica refinadas. De manera que, con una estética cuidada, su creación traslada la mirada de compasión del fotógrafo a una imagen sublimada (Burke, 2001). Así, al ver la fotografía es fácil dejarse atraer por su belleza y, a través de ella, pasar luego a considerar e interpretar la proporción de la desdicha.

Por ello no puede extrañarnos que la objetividad del estudioso de imágenes, ya sea un analista, un documentalista o un historiador, esté condicionada por su propia formación, su ideología, sus creencias, gustos y vivencias, en definitiva por su manera personal de ser y sentir, que actúan como referentes. Igual que el recuerdo de imágenes similares vistas o analizadas anteriormente. Incluso se puede dejar llevar por el propio texto que acompaña a la imagen ocasionalmente y que, como decíamos antes, suele inclinarse hacia explicaciones no siempre objetivas.

La polisemia de la imagen debe atenderse siempre en cualquier indización que hagamos de ella. Lo que se describe es inmediato mediante los nombres de quienes aparecen en la imagen, el hecho o acontecimiento que se percibe, el lugar donde sucede o el plano de lo que se ve. Pero si lo que percibimos es una cualidad abstracta o el contexto de la imagen y la indizamos no describimos lo que vemos, si no lo que refleja eso que vemos. Sería el caso de la visión de un cormorán hundido entre el petróleo de un derrame, que daría lugar a los descriptores contextuales “Catástrofe ecológica” o “Hundimiento de un petrolero” que, en realidad, son el contexto en que la imagen se entiende, pero que no aparecen como objetos de la imagen. De forma que la visión e interpretación de la imagen ofrece características contrapuestas desde lo que denotan o desde lo que connotan (Agustín, 2006: 53). La aproximación al contenido de las imágenes no puede ser unidireccional, pues estas significan en diferentes niveles y momentos. Aunque el marco en el que nos movemos para analizar las imágenes se centra en el significado, la expresión es más decisiva en la imagen que en el resto de signos. Por lo que también debe considerarse al examinar el contenido.

FOTOGRAFÍA, HISTORIA Y PINTURA

En una reflexión sobre la fotografía como espejo de la historia es inexcusable atender a su estrecha relación con la pintura. Ambas se asocian de inmediato no solo por tratarse de materiales visuales de alguna manera consecutivos, sino porque desde los inicios de la fotografía se la apreció por sus méritos artísticos. Eso expresó Susan Sontag (1981) cuando la denominó “artefacto”, en cuanto obra hecha con arte. Desde que apareció el daguerrotipo en 1839 se pensó que tendría utilidad para reproducir retratos y paisajes, pues fijaba la realidad con mayor precisión que la mejor de las pinturas. Cuando aún las cámaras no se habían extendido masivamente, las fotos cumplían ya la misión de actuar como memoria exacta de la realidad y desbancaban muy rápido a la pintura de este cometido. Lo demuestra el agotamiento progresivo, en competencia desigual, del retrato en miniatura, de enorme ascendiente entre los aristócratas y burgueses del momento.

Llegaba una técnica de la mirada que podía liquidar el ingenio de la creación artística. Luego, en plena madurez del lenguaje fotográfico, ya se vio que cuando la fotografía era realizada por alguien con talento, también era capaz de transmitir las sensaciones del espíritu, manteniendo un antiguo debate, que todavía preocupa a expertos, compradores y a los propios fotógrafos. Aunque de esta cualidad se deriva el perjuicio de establecer la diferencia entre unas fotografías estéticamente “importantes” y otras que lo son un poco menos (Lara, 2005). Esta apreciación supone la contemplación subjetiva de una pieza individual y, por lo tanto, también la aparta de su contexto de producción. Además, deja fuera de la consideración de artísticas otras fotografías, fundamentales en su aportación testimonial, como las originadas en los reportajes o las de carácter familiar.

Con la llegada de la fotografía sucedió algo similar al proceso por el que los documentos escritos pasaron de formar códigos manuscritos a impresos en serie. Si entonces aumentó la difusión

y disponibilidad de los textos, luego lo fue de las imágenes, principalmente de los retratos exhibidos en lugares públicos en cuanto figuración del poder. La representación ubicua de los gobernantes sentaba las bases de la autoridad y de la legitimidad por todos los territorios que administraban. Lo cumplían las copias oficiales de los antiguos retratos al óleo, pero esa presencia moral se multiplicó con una abundancia impensable mediante la reproducción mecánica de copias de fotografía (Leite, 1993). Eran y aún son un instrumento que transmitía una imagen identificable para presidir salones y despachos públicos, llegando incluso hasta muchos espacios privados. Ya había cuadros y retratos con representación de las personas, los objetos y paisajes antes de la fotografía, pero ni su número, ni su revelación pueden compararse a la presencia generalizada que esta aportó.

Por otra parte, al aparecer la fotografía, la pintura dejó de monopolizar las imágenes realistas. Las obras de arte llevaban muchos siglos siendo figurativas: lo que se representaba era reconocible por su apariencia externa. Y esto se aplicaba lo mismo a retratos que a naturalezas muertas, paisajes o escenas de la vida, cuyas imágenes se reconocían por su analogía con la realidad (Barthes, 1977). Hasta que se pasó a cuestionar la función tradicional de la pintura al existir un instrumento capaz de imitar la realidad con mayor objetividad. Poco quedaba para que diese al paso de la pintura figurativa hacia otros modos de expresión a partir del impresionismo. En este sentido, la figuración acabó siendo un concepto opuesto al de arte abstracto (Panofsky, 1979). Y la pintura se sintió liberada de tener que ser fiel a la realidad.

Cierto es que a finales del siglo XIX se pasó del optimismo y la confianza ciega en el progreso positivistas a una visión más pesimista que influyó mucho en la evolución hacia la pintura abstracta. Pero no es menos que los pintores se dedicaron a investigar en el color y la forma hasta cambiar los conceptos y desembocar en la pintura abstracta, en la que no existe el referente de la realidad, impelidos precisamente porque la fotografía había pasado a monopolizarlo.

De este modo, el arte ya no va a preocuparse de representar la realidad, sino que reflejará las vivencias internas, sin duda como consecuencia de la valoración del individuo que, como artista abandona la idea de representar una realidad racionalista y opta por buscar una sustantividad autónoma procedente de su visión de la vida, de sus sentimientos o de su ingenio creador ¿Para qué seguir representando la imagen objetiva de la realidad cuando la fotografía, el cine y más tarde la televisión la divulgan mejor?

El impresionismo, primero de los movimientos artísticos contemporáneos, rompió con la trayectoria pictórica. Aunque el contenido de sus cuadros respondía a la realidad y se inclinaban a pintar la naturaleza, quisieron captarla de forma diferente a la fotografía y emplearon el efecto de la luz sobre los objetos. La ruptura estaba servida, pues se pintan las circunstancias y no la esencia. Así sucesivamente todos los “ismos”, como el fauvismo que reflejaba las vivencias del pintor expresadas a través del color, o el aún más agitador cubismo que descomponía la realidad y situaba las formas como si se estuvieran viendo desde varios puntos de vista (Gombrich, 1996). Si la fotografía representa las cosas tal como son, las nuevas corrientes pictóricas supeditaron los elementos de la obra a imitar las apariencias, a dar la impresión de forma y espacio o a crear la ilusión de realidad. Los componentes visuales se sintetizaron, se simplificaron o se desfiguraron para mostrar una realidad interpretada por el pintor (Eco, 2004). De alguna manera se volvía a enlazar con las representaciones esquemáticas y simbólicas del medievo, al tiempo que se alejaban de la perspectiva y de la recreación de la realidad que habían dominado el arte figurativo.

La pintura fue casi siempre policroma, sólo los grabados se hacían en blanco y negro para adaptarse a los requisitos de su impresión. Resulta curioso que la irrupción de la fotografía abriese un largo periodo en que las imágenes predominantes serían en blanco y negro. Parecía venir a testimoniar uno de los periodos más convulsos de la historia que,

como testimonio de su esencia, nos ha dejado sus imágenes en gris. Las primeras fotografías eran en blanco y negro o en tonos sepia. Lo mismo que la televisión y el cine en sus emisiones y proyecciones más antiguas. La fotografía, el cine y la televisión en color no fueron habituales hasta que se sobrepasó la mitad del siglo XX, de manera estándar a partir de la década de los setenta. Aquella era la imagen de una sociedad herida por las dos guerras mundiales y los terribles periodos de postguerra que nos contó en gris sus tradiciones, historias y costumbres. En gris están documentados sus acontecimientos y conmemoraciones. Sus tradiciones y sus costumbres se quedaron petrificadas en gris. En gris sus miradas firmes o perdidas, asombradas e impresionadas, derrotadas o esperanzadas. El siglo XX muestra, pues, como una de sus características más relevantes el narrar en gris sus imágenes.

RETOS Y DIFICULTADES

Sin duda los principales problemas derivan de la conservación, custodia y acceso. Habría que contar con proyectos nacionales o estatales que acogiesen fototecas digitales bien organizadas y gestionadas ¿Qué necesidad hay de contar con esos centros custodios y gestores? Como medio de establecer los fundamentos de una historia social a partir de la importancia de la imagen, no sólo como fuente documental de la mayor significación sino también como elemento organizador de la memoria histórica. Sin olvidarnos de su importancia para superar cualquier impedimento que frene la consideración del patrimonio fotográfico existente ¿Por qué digitales? Porque este es el mejor soporte de cara a su conservación y consulta. La imagen digital adquiere una independencia impensable respecto a la impresa y porque, además, esta vía favorece su empleo en los trabajos de investigación y de docencia.

El ingente número de fotografías conservadas en los más variados tipos de colecciones, ya sean familiares y personales o de las grandes entidades e instituciones, conforma la mayor cantidad de

documentos guardados, fuera de los textuales, y asegura un patrimonio de uso fructífero para la investigación y con un tremendo poder evocador en lo personal y social. Las colecciones de fotos conforman archivos o bibliotecas de carácter preferentemente institucional y cuyo contexto de producción conviene no olvidar en cualquier tarea de gestión. Sin desatender a las colecciones personales y familiares o a las que se difunden cada instante en la Web.

Todas ellas pueden y deben preservarse y gestionarse con eficacia por su beneficio cultural y económico. Pues cuando una de ellas se pierde, daña o no se recupera supone un perjuicio para nuestro patrimonio histórico (Sánchez-Vigil, 2013).

El cambio digital obliga a revisar algunos de los temas abordados en nuestra exposición. El primero sería como actuar frente a la ingente producción y la incesante obligación de expurgarla. Nos referimos a la cantidad de fotos que se producen a diario, por profesionales también, pero sobre todo por fotógrafos anónimos que las hacen y las cuelgan en Internet. Muchos de ellos actúan como documentalistas al etiquetarlas según sus intereses, por ejemplo en Flickr o en Facebook. Se usan así folksonomías como sistema de indización colaborativo basado en la asignación de palabras-clave. Pero la circulación en red nos habla también de licencias de uso de esas imágenes, o de la presencia de fotos personales sin permiso de los fotografiados. Además, esas fotos participadas en las redes sociales se han transformado en un acto de afirmación personal. Si hace treinta años las fotos se hacían para conservar la memoria de actos familiares o de viajes realizados, ahora la mayoría quieren dejar constancia de la participación en un acto, por lo general en espacio público.

La facilidad de manipular y comunicar las imágenes virtuales mediante las tecnologías de la información ha hecho que dudemos de su carácter documental y sean aún más virtuales respecto a la realidad. El manejo digital ha puesto en candelero los valores que han acompañado a las fotos como testimonio histórico: coincidencia, descripción, exactitud, fichero y rigor.

Si la conservación de las fotos se ha hecho durante décadas por la habilidad de los propios fotógrafos, el soporte digital trae muchas dudas respecto al adecuado y no agresivo escaneo de las imágenes fijadas en soportes como el papel, los negativos o las filmas. E incluso sobre la pervivencia de los propios soportes digitales ante los sucesivos cambios de formato y de los sistemas reproductores. Sin olvidar que hay formas no éticas de conservación de un inmenso patrimonio cultural e histórico.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN LACRUZ, M^a C. *Análisis documental de contenido de la imagen artística*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.
- ARÓSTEGUI, J. *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica, 2001.
- BARTHES, R. *Image-Text music*. London: Fontana, 1977.
- BLANQUET, M. F. La fonction documentaire. Etude dans une perspective historique. *Documentaliste. Sciences de l'Information*, v. 30, n. 4-5, p.194-208, 1993.
- BROWN, P.; HIDDENLEY, R.; GRIFFIN, H.; ROLLASON, S. The democratic indexing of images. *The New review of Hypermedia and Multimedia*, v. 2, n. 1, p.107-120, 1996.
- BURKE, P. *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*. London: Reaktion books, 2001.
- CARTIER-BRESSON, H. O momento decisivo. In: BACELLAR, M.; CLARK, G. (org.). *Fotografía e Jornalismo*. São Paulo: ECA-USP, 1971. p.19-26.
- COMTE, A. *La teoría social del positivismo*. México: Cuadernos de Causa, 1978.
- CRUZ, J. Carlos Saura: "Me da miedo que se prepare la guerra". *El País semanal*, 15.07. 2013. Disponible em: <http://elpais.com/elpais/2013/06/13/eps/1371122700_661605.html> Acceso em: 2 ago. 2013.
- ECO, U. *Historia de la Belleza*. Barcelona: Lumen, 2004.
- FREYRE, G. *Sobrados e mucambos. Decadência do patriarcado rural no Brasil*. 3 v. São Paulo: Companhia editora nacional, 1936.
- FREUD, S. El yo y el ello. In: FREUD, S. *Obras completas*. Tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. 34-46.
- FREUND, G. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- GASKELL, I. Historia de las imágenes. In: BURKE, P. et al. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza editorial, 1996. p.209-239.
- GOMBRICH, E. H. *The Story of Art*. 16 ed. London: Phaidon Press, 1996.
- HARVEY, D. *The Condition of Postmodernity. An Inquire into the Origins of Cultural Change*. Great Britain: Cambridge University Press, 1994.
- JEFFREY, I. *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
- JOHNSON, R. F. *Anónimo. Imágenes enigmáticas de autores desconocidos*. Barcelona: Electa, 2004.

- LACAN, E. *Esquisses photographiques, à propos de l'Exposition universelle et de la guerre d'Orient...* Paris: Gaudin, 1856.
- LARA LÓPEZ, E. L. La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología. *Revista de Antropología experimental*, n. 5. Texto 10. 2005.
- LEITE, M. M. *Retratos de Família, leitura da fotografia histórica*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- LEVINE, R. *Images of History: 19th and Early 20th century Latin-American Photographs as Document*. Durham: Duke University Press, 1989.
- LÓPEZ MONDÉJAR, J. *La fotografía como fuente de memoria*. Madrid: Real academia de Bellas Artes, 2008. Discurso de ingreso.
- MILLARES CARLO, A. *Introducción a la historia de libro y de las bibliotecas*. México: Fondo de cultura económica, 1971.
- MOLAR, J. O. "Sou caipira pira pora...": representações sobre o caboclo, do parasita da terra a paradigma da realidade nacional (1889-1945). *Discursos fotográficos*, v. 5, n. 7, p.125-141, 2009.
- MOREIRO GONZÁLEZ, J. A. y ROBLEDANO, J. *O Conteúdo da imagem*. Curitiba: Editora da UFP, 2003.
- NAEYER, C. de. La fotografía como vector de la experiencia. Pol Piéart y Dirk Braeckman, *Papel Alpha. Cuadernos de fotografía*, n. 3, p.63-96, 1997.
- NORA, P. *Memória social*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- PANOFKY, E. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma, 1979.
- PANTOJA CHAVES, A. Las fuentes de la memoria. La fotografía como documento histórico. In: NICOLÁS, E. y GONZÁLEZ, C. (Coord.). *Ayeres en discusión: temas clave de Historia Contemporánea hoy*. Murcia: Universidad, 2008. p.123-129.
- SÁNCHEZ-VIGIL, J. M. y SALVADOR, A. *Documentación fotográfica*. Barcelona: UOC, 2013.
- SANTOS, N. B. D. Fotografia e Memória. Contra a ação do tempo, a foto fortalece a tradição das técnicas de memorização. *Revista Belas Artes*, n. 1. Artículo 7, 2009.
- SHARPE, J. Historia desde abajo. In: BURKE, Peter et al. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza editorial, 1996. p.38-58.
- SONTAG, S. *Ensaíos sobre a fotografia*. Trad. J. Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- SONTAG, S. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Alfaguara, 2003.
- VILLARES, R.; BAHAMONDE, Á. *El mundo contemporáneo*. Madrid: Taurus, 2012.