

PERSPECTIVA HISTÓRICO-TÉCNICA

PRIMERA PARTE: LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

(Capítulos 3, 4 y 5)

3. LA NATURALEZA DOCUMENTAL: GÉNESIS Y EVOLUCIÓN

La fotografía documental (Documento x Documental - El desarrollo técnico de la fotografía documental - La evolución histórica de la fotografía documental) - La fotografía social (Los fotógrafos pioneros de la fotografía social - Antecedentes históricos de la fotografía social) - La fotografía periodística - La fotografía humanista - La nueva concepción de la fotografía documental (La fotografía contemporánea - El documentalismo fotográfico contemporáneo - Hacia un lenguaje documental contemporáneo)



Elza Lima, *Niños en el Trombetas, Oriximiná, PA, 1997*

"El fotógrafo creador libera el contenido humano de los objetos; y transmite humanidad al mundo deshumanizado que le rodea".

Clarence John Laughlin, fotógrafo.

3. La naturaleza documental: génesis y evolución

3.1. La fotografía documental

La fotografía se consideró desde sus orígenes como fiel reflejo del mundo. Desde la presentación oficial del daguerrotipo ya se atribuía a este descubrimiento un carácter eminentemente reproductivo. Esta característica hace de la fotografía el instrumento ideal para documentar y denunciar acontecimientos.

"En cierto sentido habría que decir que todas las fotografías realizadas con un cierto afán informativo, más que como expresión de unos sentimientos personales, podríamos considerarlas como documentales.

Naturalmente esto no es del todo cierto, ya que el fotógrafo nunca podrá ser ni neutral ni objetivo delante de un acontecimiento". (CALBET/CASTELO, 1997, 16)

Por lo tanto, entre otros tantos conceptos, la fotografía documental puede ser comprendida como la descripción de lo cotidiano a través de la imagen o la "*descripción del mundo real por un fotógrafo que desea comunicar algo de importancia. Hacer un comentario y hacerlo asequible al espectador*". (La fotografía documental, TIME-LIFE/Salvat, 1976). Ese comentario es personal y caracteriza al fotógrafo. Puede ser expresado de varios modos. El lenguaje de cada fotógrafo es único: el encuadre, el tipo de película, blanco y negro o color, el modo de abordar el tema, y principalmente, el bagaje como persona que el fotógrafo trae consigo. Todo eso queda fijo en el alma de la fotografía.

La intervención por parte del fotógrafo puede ir desde el uso específico de un determinado equipo fotográfico, hasta una posible intervención digital, pasando por el encuadre. Pero esta intervención no procura que la fotografía deje de contener ciertas características documentales. La mayor parte de los fotógrafos documentalistas se consideran subjetivos en su modo de fotografiar. Pero de ningún modo, esto disminuye el potencial de la fotografía documental. Es un tabú pensar que la fotografía documental debe estar vinculada con la verdad estricta. W. Eugene Smith, en un artículo publicado originalmente en *Photo-Notes* (junio, 1948), dijo:

"Aquellos que creen que el fotorreportaje es 'selectivo y objetivo, pero puede interpretar la materia fotografiada', muestran una falta absoluta de entendimiento respecto a los problemas y al funcionamiento propios de la profesión. El fotoperiodista no puede tener más que un enfoque personal; le es imposible ser totalmente objetivo. Honesto sí; objetivo, no". (MERCHÁN, 1992, XI)

En primer lugar, siempre le está permitido a cualquier autor, sea escritor, pintor, cineasta, etc., "*hacer un comentario*" personal respecto al tema que aborda. ¿Por qué negarle este derecho al fotógrafo documentalista?

"Un artista sólo puede expresar la experiencia de lo que su tiempo y sus condiciones sociales ofrecen. Por esto, la subjetividad de un artista no consiste en que su experiencia sea fundamentalmente diversa de la de los otros hombres de su tiempo y de su clase, pero consiste en que ella sea más fuerte, más consciente y más concentrada. (...) Hasta el más subjetivo de los artistas trabaja a favor de la sociedad. Por el hecho de describir sentimientos, relaciones y condiciones que no habían sido descritos anteriormente". (E. FISCHER, La necesidad del arte)

En segundo lugar, todos estos conceptos de verdad, realidad y objetividad son extremadamente relativos. La supuesta objetividad de la fotografía ha sido durante mucho tiempo un arma de doble filo, pues se le asignaron unas capacidades que en numerosas ocasiones fueron aprovechadas de forma desaprensiva para falsear o modificar la realidad de los acontecimientos fotografiados. En el momento actual, todo esto parece que queda en entredicho debido a la aparición de la imagen digital, ya que ésta es perfectamente manipulable sin la posibilidad de detectar las alteraciones realizadas sobre ellas. Eso quiere decir que la fotografía ha dejado de ser prueba de un acontecimiento o huella de un suceso, para ser un ensayo de la realidad bajo el prisma personal del autor/fotógrafo.

3.1.1. Documento x Documental

En esta relación entre documento/documental, la pregunta más frecuente es la siguiente: ¿Toda fotografía puede ser reconocida como documento? Sí, en planes generales se puede decir que sí. Cualquier fotografía hecha puede venir con el tiempo a ser un documento de su época. Pero no toda fotografía es documental porque se necesitan unos requisitos previos para ello. Un paisaje, un retrato, una escena callejera o cualquier otra fotografía puede ser un documento, o una fotografía documental. Todo dependerá del contenido y significado de su mensaje, general o específico (una foto periodística, por ejemplo, por su medio de difusión). Ambos, documento/documental pueden reflejar carácter o emoción, pero si existe un

significado social, sobrepasando la descripción individual que resulta de una fotografía común, entonces ésta podrá ser considerada documental.

La fotografía documental debe ser tratada como un estilo fotográfico, comprobado, estudiado y teorizado por varios estudiosos de la fotografía, y que posee unas características propias. Una de ellas es la implicación con el aspecto social. Los fotógrafos documentalistas abandonaron en las últimas décadas la idea anterior de la fotografía documental, la de reforma, y pasaron a ser autores comprometidos con sus obras. Preocupados con la concepción, producción y divulgación de sus imágenes. Ahora el propio fotógrafo es el narrador de sus historias, cuente o no con el apoyo de los medios de difusión. De este modo, la fotografía documental dejó de ser aquella imagen fidedigna de la realidad y pasó a tener más libertad de expresión. También pasó a ser comprendida como una acción más efectiva. No deja de representar la realidad, pero tampoco no la enseña exactamente como es. Este cambio de actitud, por parte de los fotógrafos documentalistas contemporáneos, llevó a la formación de una nueva mentalidad y postura en la fotografía documental.

Al volver al concepto de lo que es documental, en el libro *La Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Beaumont Newhall empieza el capítulo sobre fotografía documental diciendo que la calidad de autenticidad implícita en una fotografía, puede darle un valor especial como testimonio, siendo entonces llamada "documental". Cita también una definición del diccionario: "*Documental - un texto original y oficial, en el que se descansa como base, prueba o apoyo de alguna otra cosa, en su sentido más extendido, incluyendo todo escrito, libro u otro soporte que transmita información*". (NEWHALL, 1983, 235). En otras palabras, "documental" sería una información original sobre determinado tema, a través de un medio que pruebe algún hecho o circunstancia. Así, cualquier fotografía puede ser entendida como "documental", si se infiere que contiene información útil sobre el tema específico que se estudia. "*Teóricamente toda fotografía es un documento. Cámara y papel registran una imagen. Cualquier ensayo fotográfico también es un documento*". (BARDI, 1987, 53, citando a KOSSOY).

Según Molly Nesbit, un documento en fotografía es una imagen que tiene una misión específica a desarrollar. Es difícil generalizarlo. El documento no es el propósito final, sino el inicial. Su definición elaborada del término es:

"Un documento debe ser usado para estudios de una naturaleza variada, observando la necesidad de incluir el máximo de detalle posible en el tema tratado. Cualquier imagen puede, en un momento particular, ser usada para la investigación. Nada debe ser puesto de lado. La belleza de la fotografía es de importancia secundaria; todo lo que se exige es una imagen limpia, rica en detalles, y tratada con cuidado para poder sobrevivir el máximo de tiempo posible". (FRIZOT, 1998, 401)

En otras palabras, este concepto define el documento como una "hoja de estudio", donde se puede investigar y sacar las conclusiones deseadas. La belleza es secundaria, pero su valor de uso ocupa el primer lugar. De este modo, puede ser aplicado al arte o a la ciencia, siempre que diga la verdad, con exactitud y rigor. También la definición del documento con un propósito inicial viene de encuentro con la idea contemporánea de la fotografía documental, que prevé un proceso anterior a la producción, donde se investiga y estudia las posibilidades del objeto a ser fotografiado.

Esta característica reproductiva de la fotografía existió desde sus orígenes, ofreciendo un abanico de diferentes tipos de documento. La distinción no determina la importancia, pero sí su carácter. Algunos autores, por lo tanto, definen diversos tipos y ejemplos de documentos fotográficos, como (BRAMBILLA/LLOBERA, 1977, 68):

- **Puro** (la cúpula de una iglesia)
- **Mixto** (la iglesia y los fieles)
- **Histórico** (una ciudad durante la guerra)

- **De interés humano** (una mujer con niños)
- **Social** (un carro de frutas en medio de la ciudad)
- **Político** (una manifestación contra el Gobierno)
- **Periodístico** (una información o noticia)

En verdad todos tienen algo en común, y, a veces, es difícil su diferenciación: la intención de comunicar un mensaje, de informar, o de contar una historia. Se trata, en definitiva, de una forma de expresión con poder de influir en su entorno, dependiendo de cómo sea utilizada. Muchos de estos tipos se entrelazan entre sí, pudiendo un documento tener características de más de uno de ellos al mismo tiempo. Por lo tanto, en nuestra manera de pensar, esta división no puede, ni debe ser tan rígida.

Otra diferencia que se puede citar entre una fotografía como "documento" (que puede ser cualquiera) y una fotografía "documental" (que tiene unas características específicas) es que la documental debe decir algo importante de nuestro mundo o sociedad, y hacernos reflexionar sobre el mismo bajo determinado punto de vista. En la práctica es un estilo fotográfico que nos ayuda a percibir el mundo deshumanizado, liberando el contenido humano de las cosas.

En resumen, la fotografía documental puede ser tan asequible como una ilustración en una revista de gran tirada, o tan privada como la última visión de un ser querido en un álbum de familia. Examinada superficialmente, una buena fotografía documental puede parecer poco más que una instantánea. Pero si la sometemos a un detenido examen, suele revelarse como una representación visual de un momento profundamente sentido, tan rico psicológica y emocionalmente como una experiencia personal vivida y recordada.

3.1.2. El desarrollo técnico de la fotografía documental

La fotografía tiene la cualidad de poder representar la realidad de un modo más fidedigno, y este carácter informativo y documental de la imagen fotográfica la ha identificado desde sus orígenes. Su significado era diferente al de una simple imagen; aquella fidelidad ningún pintor la había conseguido plasmar antes, y ahora podía ser apreciada por todos. Entre 1850 y 1870, aproximadamente, a pesar de no haber medios foto-mecánicos de reproducción para que fuesen utilizadas en los periódicos, las imágenes fotográficas tenían gran utilidad en las informaciones gráficas. Eran copiadas por expertos dibujantes litográficos y se grababan a mano de forma que fuese posible la impresión. Así, los fotógrafos empezaron a seguir a los ejércitos en guerra y poco a poco sustituyeron a los dibujantes de guerra oficiales. También empezaron a ocupar la crónica periodística, fotografiando accidentes, incendios, sucesos importantes y a personas célebres.

El impacto visual de la imagen fotográfica y el reconocimiento por parte del público llevó a la creación de nuevos sistemas de impresión, donde fuera posible utilizar la fotografía como parte integrante de la materia escrita. Una de las primeras soluciones eficaces fue adoptada por el *New York Daily Graphic*, que reprodujo en su número del 4 de marzo de 1880 la fotografía de un gigantesco meteorito caído en la ciudad de Shantytown, a través de un sistema similar al de las actuales radiofotos.

*"A finales del siglo, The British Journal of Photography urgió la formación de un vasto archivo de fotos que contuviera un registro, tan completo como pudiera ser... de la situación actual del mundo, concluyendo que tales fotos serían los más valiosos **documentos** al cabo de un siglo". (NEWHALL, 1983, 235)*

La fotografía, entonces, fue tomando una forma propia, autónoma, que lentamente, con el perfeccionamiento de los medios de reproducción e impresión, fue haciéndose más importante, hasta

llegar a lo que es hoy: un medio insustituible de información.

El término "documental" se considera nuevo y, por eso, puede parecer contradictorio. No fue utilizado hasta los años treinta del siglo XX y el público lo relacionaba mentalmente con las películas documentales. Películas sobre la vida de personas poco conocidas en lugares remotos. Este mismo tipo de comunicación ofrecía la foto fija, desde hacía mucho, pero aún no había sido catalogada como algo especial.

Los estudiosos coinciden que su origen es europeo y creado por John Grierson, en 1926, para definir la película *Moana*, de Robert Flaherty - de la escuela inglesa de cine - como algo distinto del *newsreel*, como algo que no interviene en la dramatización. Como portavoz de un grupo británico Grierson manifestó lo siguiente respecto a este tipo de cine:

(...) "en el registro y en la representación de los hechos, era un nuevo instrumento de influencia pública, que podría aumentar la experiencia y llevar al nuevo mundo de nuestra ciudadanía hacia la imaginación. Nos prometía el poder de hacer dramas teatrales con nuestras vidas cotidianas y hacer poesía con nuestros problemas". (NEWHALL, 1983, 238)

A este tipo de cine lo llamaron "documental". Como fotógrafos sociales, esos realizadores rehuyeron la palabra "artístico", y una abundante literatura sobre el movimiento insiste en que el cine documental no es arte. "*La belleza es uno de los mayores peligros para el documental*", escribió el productor y director Paul Rotha en su libro *Documentary Film*. Rotha llegó a la asombrosa conclusión de que la fotografía era secundaria respecto al cine, a pesar de que ambos poseen la misma esencia. Sin embargo, Grierson escribió:

(...) "el documental fue desde el comienzo (...) un movimiento 'antiestético' (...) Lo que confunde a la historia es que siempre tuvimos el buen sentido de utilizar a los estetas. Lo hicimos porque ellos nos gustaban y porque los necesitábamos. Fue, paradójicamente, con la ayuda estética de primera categoría que nos proporcionaron personas como Robert Joseph Flaherty y Alberto Cavalcanti (...) que dominamos las técnicas necesarias para nuestro propósito, que era totalmente no estético". (NEWHALL, 1983, 238)

Así, el documental fue visto como un enfoque que hace uso de las facultades artísticas para dar una "*vivificación del hecho*", según la definición del poeta americano Walt Whitman, en 1860, sobre el lugar de la poesía en el mundo moderno: "*La verdad para la imaginación de los tiempos modernos es dar vida a los hechos, a la ciencia y a las vidas comunes*". (ROSENBLUM, 1984, 340)

De esta forma, el término *fotografía documental* sólo fue aplicado a mediados de la década de los treinta, en la época de la Depresión norteamericana, cuando las reveladoras fotografías que mostraban a unos indigentes campesinos hicieron que los norteamericanos tomaran conciencia de la necesidad de reforma social.

Las fotos de los pioneros de la fotografía documental eran muy distintas de las que suelen tomar los profesionales modernos. Sin embargo, fundamentalmente, radican en lo mismo: un comentario sobre la realidad. Las diferencias se desarrollaron a medida que la forma progresaba de lo simple a lo complejo.

3.1.3. La evolución histórica de la fotografía documental

La fotografía documental evolucionó en tres fases, presentando cada una de ellas sus propias características:

Primera fase: siglo XIX

En su primera fase, se apoyaba en una base amplia y estaba directamente relacionada con el propio

invento de la fotografía. El álbum de fotografías familiar ya era un tipo de fotografía documental: plasmaba escenas del mundo real cuyo tema era importante para el fotógrafo. Ningún hogar de finales del siglo XIX estaba completo si no contenía una escena de un lugar remoto. En la década de 1850, el invento del estereoscopio ofreció la posibilidad de ver las fotografías en tres dimensiones.

La fotografía ofrecía una clara representación de lo que la retina del ojo humano ve pero que no siempre advierte. "*La cámara no miente*". Esta confianza en la cámara otorgó a la fotografía documental su mayor fuerza psicológica y atractivo: "*dice la verdad*". (*La fotografía documental*, TIME-LIFE/Salvat, 1976). Con el tiempo, los fotógrafos tenían algo más que aportar que una simple instantánea. La fotografía transmitía ideas que iban más allá de la imagen. El fotógrafo podía hacer que la escena captada por su cámara generase otra realidad, más profunda y tal vez más importante: podía introducir un comentario.

Si el primer atributo de la fotografía documental era su capacidad para transmitir la verdad del mundo real, el segundo era su capacidad para comunicar el comentario del fotógrafo acerca de esa verdad. Los pioneros de esta fase fueron: John Thomson (1837-1921), un guía de lo exótico; Benjamin Stone (1838-1914), un cronista de una era desconocida; Jaques-Henri Lartigue (1896), un joven que describió a su familia; Jean Eugène August Atget (1856-1927), un documentalista urbano de París.

En 1877, en Londres, los editores Benjamin Bloc & Co., del *Street Life in London*, escribieron: "*En las manos de John Thomson, la cámara, por primera vez, enseñó su potencial como un instrumento para el comentario social*". (DOHERTY, 1976, 9). Ya Lartigue, en respuesta a si la fotografía era arte o no, propuso una respuesta interesante para la época: "*Todo es arte, nada es arte. Un cocinero, un zapatero, un peluquero, son todos artistas, según el talento que tienen*". (PARKS, 1976, 12). Y Atget decía de sí mismo que era un realizador de documentos, dedicándose a las claras y precisas vistas del París de finales de siglo.

Segunda fase: primera mitad del siglo XX

La segunda fase de la fotografía documental fue marcada por el descubrimiento del poder de la cámara como espejo de la sociedad, para mostrar al mundo su propio reflejo. Fue el despertar de la conciencia de la sociedad. Jacob Riis (1849-1914), al servicio de los barrios pobres, y Lewis Hine (1879-1940), contra el trabajo infantil, fueron realmente los primeros "documentalistas sociales" de la historia. Juntos convirtieron la fotografía documental en un estudio de la condición humana.

En el periodo de la Depresión norteamericana de la década de los años treinta, en los años de guerra en la década de los cuarenta y en el periodo de recuperación de la posguerra, los fotógrafos documentalistas recorrieron el mundo con el fin de captar el sentido especial del tiempo y el lugar creado por cada sociedad en un momento dado de su historia.

La descripción de un fotógrafo documentalista fue mencionada, por primera vez, en las palabras de Roy E. Stryker, director del proyecto FSA:

"... La principal diferencia entre un pictorialista y un documentalista es que para el primero la fotografía es el propio propósito en sí mismo, y para el segundo tiene un significado con un propósito determinado..." (DOHERTY, 1976, 9)

En los años treinta, los fotógrafos de la *Farm Security Administration* (FSA) también se dieron cuenta del potencial de la fotografía para el comentario social. El punto en común entre los más de treinta fotógrafos de la FSA era la conciencia social con propósitos de reforma. Su sentido de lo social, su compromiso, su *engagement* eran características esenciales de estos fotógrafos. Independientemente de la escena o de la emoción representada, ellos consiguieron documentar el sentimiento y la apariencia de una sociedad en un momento particular de su historia. Entre ellos destacaban, principalmente, Walker Evans, Ben Shahn, Dorothea Lange y Russell Lee.

En 1928, estos mismos fotógrafos formaron una organización de fotógrafos: la Liga Fotográfica, llamada por ellos como "*la verdadera imagen del mundo*".

"La fotografía tiene un enorme valor social. Sobre la fotografía recae la responsabilidad y el deber de plasmar una imagen verdadera del mundo actual... La Liga de la Fotografía (trabaja) en armonía con las tradiciones de Stieglitz, Strand, Abbot y Weston..." (La fotografía documental, TIME-LIFE/Salvat, 1976)

Otros fotógrafos que formaron parte de la liga fueron: Sol Libsohn, Walter Rosenblum, Sid Grossman, Jerome Liebling, Jack Manning, Morris Huberlanol, Aaron Siskind, Ruth Orkin, Eliot Elisofon, Arthur Leipzig, Morris Engel, Dan Weiner, Lou Bernstein, Bill Witt, Lester Talkington.

Otro grupo de fotógrafos compartía la idea de que la fotografía documental podía ayudar a revelar lo mejor de las personas. André Kertész, con su estilo informal y personal; Paul Strand, con un propósito más agresivo; Henri Cartier-Bresson, con su aportación del "momento decisivo"; la propia Dorothea Lange, con sus fragmentos del mundo destruido; y el gran W. Eugene Smith, quien combinaba diversos rasgos de todos los demás, pero destacaba por su ferviente y cautivadora emotividad.

Tal vez estos fotógrafos formen parte de la última generación que abrigó la esperanza de cambiar el mundo. Ellos contemplaron el sufrimiento humano y la desesperación. Captaron también la fuerza interior, la dignidad y la trascendental esperanza de sus sujetos. Creían que el ser humano era recuperable, digno de redención. Al igual que los novelistas románticos del siglo XIX, estos fotógrafos documentalistas creían que cuando el hombre contemplase sus locuras se vería dispuesto o impulsado a corregirlas.

En 1950, sin embargo, era evidente que los fotógrafos documentalistas habían alcanzado tan poco éxito en su tarea de reformar a la sociedad como los novelistas románticos. Se habían despertado algunas conciencias, habían nacido algunas leyes, pero la humanidad no había sido purificada por la fotografía, y muchos fotógrafos documentalistas, desencantados, adoptaron un nuevo enfoque, retratando el mundo desde otro punto de vista, sobre todo menos optimista.

Tercera fase: segunda mitad del siglo XX

A partir de ahí, la fotografía documental entró en la fase contemporánea de su evolución, desarrollándose un nuevo concepto. La publicación del libro *Los americanos*, en 1958, de Robert Frank, inauguró esta fase. La mayor parte de los fotógrafos, al abandonar la causa de la lucha por la vida y las acciones públicas, fijaron su atención en lo interno. Su preocupación llevó al reconocimiento del interior del hombre y sus problemas existenciales.

"Más de un siglo de semejante análisis pictórico precedió al descubrimiento por Talbot de la fotografía en 1839. Ésta, al llevar la delineación lineal de objetos naturales mucho más lejos que la pintura o el lenguaje, tuvo un efecto opuesto. Al brindar un instrumento de autodelineación de los objetos, de 'declaración sin sintaxis', la fotografía dio el empuje para una delineación del mundo interior". (MCLUHAN, 1996, 210)

Ahora comunicar la realidad psicológica era más importante que transmitir la realidad visual o la realidad social. A partir de ese momento, las emociones del fotógrafo, o su experiencia, eran tan fundamentales en la fotografía como su visión del mundo. Retratar la *psique* es tarea compleja, a menudo traidora, pues lleva a fotos que a primera vista pueden parecer unos productos defectuosos – borrosas, extrañamente encuadradas, vacías – antes que obras de arte. Exigen una minuciosa interpretación del espectador, debiendo concentrarse en ellas para captar el mensaje del fotógrafo.

Esta nueva generación de fotógrafos era considerada la de los críticos de la vida fácil – el mundo de la opulencia en fotografías. Robert Frank, Lee Friedlander, Garry Winogrand, Diane Arbus, estos fotógrafos

no se sentían obligados a otra misión que la de contemplar la vida con claridad; no se dispusieron a reformar el mundo, sino simplemente intentaron conocerlo y reflejarlo, y cierta vez Winogrand declaró: "*No hay mensajes en mis fotografías... La verdadera labor en la fotografía es la de captar un poco de realidad (sea lo que sea) en una película*". (*La Fotografía Documental*, TIME-LIFE/Salvat, Barcelona, 1976)

El crítico Alan Trachtenberg escribió en el periódico *The Nation*:

"Estos jóvenes fotógrafos se proponen, con cámaras muy rápidas, presentar una visión desde dentro. No intentan juzgar, sino más bien expresar. La instantánea... parece ser el vehículo apropiado para una sociedad que ha perdido el sentido de las relaciones totales. (...) el vacío transmite la sensación dominante de la desolación social. (...) La apatía, la soledad, la alienación no están simplemente reflejadas, sino grabadas en las superficies de los cromos (...) Inundado de artefactos, de artificialidades, el panorama social se asfixia. La misma palabra 'social' se convierte en un amargo chiste". (*La Fotografía Documental*, TIME-LIFE/Salvat, 1976)

En la década de los sesenta, la fotografía documental empezó un retorno a sus principios, curiosamente, en busca de sujetos. Las fotografías modernas muestran semejanza con la vieja instantánea familiar, pero esto es sólo un análisis superficial. Christian Sunde, Tom Zimmerman, Arthur Freed, son algunos de los fotógrafos que han descubierto una nueva realidad para plasmar y comentar: sus fotos comunican las emociones y las relaciones interpersonales de la vida privada. Estos fotógrafos apartaron sus objetivos del tumultuoso mundo que les rodeaba y trataron de hallar las verdades elementales en sí mismos y en sus momentos privados. Documentaron sus experiencias personales, dando un enfoque subjetivo, utilizado ya anteriormente por Lartigue.

La fotografía documental ha recorrido un largo camino en una constante y continua espiral, intentando comprender la sociedad y al hombre. Una línea de trabajo que ha llegado hasta hoy, a través de grandes documentalistas contemporáneos, y entre los que se encuentran muchos brasileños.

3.2. La fotografía social

La producción de la llamada fotografía social está directamente relacionada con el desarrollo social del país en que se realiza el trabajo. Se la reconoce por "*una imagen deliberadamente crítica que la sociedad se ofrece a sí misma sobre sus propios asuntos. Históricamente posible en un estado capitalista moderno, encontrando su consumación en los medios de comunicación de masa ilustrados, como revistas, periódicos, libros, dirigidos a una clase media amplia y sólida, capaz de consumirlos y sostenerlos*". (*Revista del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional*, n. 27, 1998, 102)

La fotografía social puede ser considerada como una fotografía dinámica. La cámara plasma lo que ve, dentro de la realidad objetiva o subjetiva, dependiendo del enfoque del autor. Puede ser un documento de interés humano, el cual va desde el *candid shot* (instantánea no preparada) hasta la fotografía de costumbres y/o de denuncia.

El término "social" ya se asocia prácticamente al término "documental". Por consiguiente, se da por entendido que todo lo que es documental está relacionado con lo social, si no se especifica el tipo de documentación que se produce. Sin embargo, el término "social" también puede servir de referencia, definiendo una rama dentro del estilo documental. Esto si consideramos que hay otras ramas o estilos dentro de la fotografía documental, como la de naturaleza, animales, arquitectura, científica, etc.

De cualquier modo, cuando se utiliza la expresión "fotografía social", instantáneamente ya la clasificamos como documental. Son etiquetas y límites que muchas veces son difíciles de determinar. Fotografía documental, fotografía social, fotografía humanista, *candid shot*, o fotografía pública, entre otras, son expresiones que básicamente traducen lo mismo.

Como "social", se entiende todo lo que está relacionado con el ser humano y el modo en que vive en su entorno, la sociedad. Cuando se habla de este tipo de fotografía se puede hacer referencia a un aspecto cualquiera de la vida o a un documento breve de su tiempo. Las fotografías de este tipo aumentan de valor con el tiempo, testimoniando fielmente las características de un ambiente en un determinado momento, que pronto pasará al mundo de los recuerdos o de la historia, dependiendo de su grado de importancia.

Desde este punto de vista, la fotografía social capta el presente pensando en el futuro. Fotos o negativos de fotógrafos anónimos, guardados sin la más mínima pretensión, cuando son encontrados adquieren un valor documental, por su carácter de testimonio de una época. Se transforman así en un verdadero erario de informaciones para la humanidad.

En su libro *A Fotografia é a sua linguagem* (1988), el fotógrafo Ivan Lima hizo la siguiente definición de la fotografía social, considerándola como parte de la "fotografía de actualidad":

"Fotografía social – La fotografía social habla de lo cotidiano de las personas de la ciudad, del campo, del país, de las diversas clases de la sociedad. Incluyendo la fotografía de trabajo y la de fiestas populares.

La fotografía de tragedia (incendio, lluvias torrenciales, muerte, etc.) es una categoría especial de fotografía social. Este género de fotografía es siempre muy utilizado por los periódicos. Para una población que vive mal socialmente es reconfortante, a nivel psicoanalítico, saber de personas que están en condiciones peores. La tragedia representa uno de los polos de esta situación.

La fotografía policial es la que registra los conflictos entre los personajes citados por el Estado contra los personajes que infringen las leyes establecidas por este mismo Estado (o viceversa). Las consecuencias de esta relación también son fotografías policiales. El retrato tipo 3x4 con el registro numérico de la cárcel en el pecho es la más clásica fotografía de este género". (LIMA, 1988, 95)

La fotografía documental por sí sola ya tiene un carácter social determinante. Su utilización en los diversos sectores de la sociedad (ciencia, industria, comercio,...) hace que sea vista como un instrumento de documentación del mundo y como un aparato de registro de lo cotidiano.

3.2.1. Los fotógrafos pioneros de la fotografía social

Naomi Rosenblum en su libro *A World History of Photography* dedica un capítulo al escenario social de la documentación fotográfica, relatando sus orígenes en el siglo pasado, cuando ésta todavía no era vista como hoy. La autora traza un largo recorrido, citando diversos fotógrafos que se acercaron a este tipo de fotografía, más que como precursores, como antecedentes de una fotografía social.

Rosenblum cita nombres como:

- Los ingleses: William Henry Fox Talbot (desde temprana época, fotografió a los trabajadores de su pueblo, Lacock); James Joseph Forrester (en 1856, introdujo un nuevo tipo pictorialista, enseñando herramientas, trajes y las relaciones entre las personas); William Johnson (en 1857, un *amateur*, que publicaba sus fotos cada mes en el periódico *Indian Amateurs Photographic Album*); Thomas John Barnardo (en 1871, este misionero evangélico, conocido como Dr. Barnardo, introdujo en los relatos fotográficos, el 'antes' y 'después' de las transformaciones sociales); John Thompson (en 1873, después de pasar cuatro años en China, publicó sus fotos *Illustrations of China and Its People*; en 1877 fotografió las calles de Londres, publicando *Street Life in London*, 36 imágenes acompañadas de un texto de Adolphe Smith); Willoughby Wallace (en 1876, capitán de la Armada Británica, que mostró interés por Oriente y por los problemas sociales de las clases más pobres del mundo); Sir Benjamin Stone (en 1880, acaudalado fabricante, predijo que el registro de las costumbres de un pueblo serviría a las futuras generaciones como una forma de comprensión de la historia y de la cultura sociales); George Bretz (entre 1884-1895, el

pionero de la fotografía subterránea con luz eléctrica en Estados Unidos); Horace W. Nicholls (en 1916, fotografió a los mineros trabajadores, como parte de un proyecto que investigaba el trabajo de la mujer en tareas masculinas, durante la Primera Guerra Mundial);

- Los escoceses: David Octavius Hill y Robert Adamson (fotografiaron a los pescadores de Newhaven); William Carrick (en 1859, abrió un estudio fotográfico en Petersburgo, Rusia); y Thomas Annan (entre 1868-1877, fotografió las calles de Glasgow).

- Los franceses: Louis Adolphe Humbert de Molard ("cazador" de escenas de grupos de personas); Charles Nègre (en 1850, introdujo los contrastes entre sombras y luces, creando escenas cargadas de misterio y silencio); Eugenio Maunoury (este nacionalista francés que trabajaba en Perú, introdujo en 1861, el *genre carte* en esta parte de Sudamérica); Chales L'Hermitte (hijo de un famoso pintor francés, en 1910 registraba las escenas folclóricas con nostalgia y romanticismo); Charles Marville y Eugène Atget (los cambios de la ciudad).

- Los norteamericanos: Jack Hillers, William Henry Jackson y Timothy O'Sullivan; el español José Ortíz Echagüe; Edward S. Curtis, Karl E. Moon, Robert y Frances Flaherty (los hermanos Flaherty, que más tarde se hicieron famosos por su habilidad dramática), y Adam Clark Vroman (entre 1895-1910, con un proyecto de registrar las costumbres indias).

- Y otros como: el danés Heinrich Tönnies (entre 1856-1903, en la ciudad de Aalborg fotografiaba todo tipo de personas, desde camareros hasta amas de casa); Felix Bonfils, de origen francés, y su mujer Marie Lydie Cabannis Bonfils (entre 1867-1916, trabajaban juntos en Oriente Medio - Beirut, Baalbeck y Jerusalén); Félíce Beato (veneciano, nacionalizado inglés), Reteniz von Stillfried y Kusakabe Kimbei (tenía un estudio de retratos donde fotografiaba a artesanos, trabajadores y *geishas*, realizando luego copias de gran formato a la albúmina); el veneciano Carlo Naya (transformó la realidad de las imágenes con niños, en un episodio idílico); Raja Deen Dayal (a finales del siglo, usaba el 'antes' y 'después' en su trabajo sobre los programas de alimentación en zonas afectadas por el hambre); el canadiense Humphrey Lloyd Hime; el belga Gustav Marrisiaux; el alemán Waldemar Franz Herman Titzenthaler; el danés inmigrado a Norteamérica, Jacob A. Riis (que en 1890, fue realmente el primero en usar la cámara como un instrumento de reforma social, en Norteamérica); y el argentino Benito Panunzi (en 1905, fotografiaba la vida de las clases pobres).

3.2.2. Antecedentes históricos de la fotografía social

"Durante los años 1880, la intervención fotográfica se hizo discreta, casi invisible. La fotografía se transformó en un medio de investigación, capaz de entrar en lugares donde las desigualdades sociales eran aparentes, o donde hombres, mujeres y niños eran explotados de un modo escandaloso. El periodismo y la sociología, la nueva ciencia que estaba emergiendo, ambos relacionados con la etimología, sirvieron para coordinar textos e imágenes en el proceso de denuncia. De ese modo, la investigación de la salud en las chabolas ocurrió, de forma sucesiva, con el registro de las costumbres ancestrales de los indios, y el modo de vida contemporáneo de la sociedad de Nueva York". (Thilo KOENIG, en A New History of Photography, en el capítulo The Other Half, FRIZOT, 1998)

El interés por los temas sociales era compartido tanto por aficionados con aspiraciones artísticas como por estudios de fotógrafos profesionales. El motivo era el creciente aumento de problemas sociales, tales como la gran densidad demográfica de varias ciudades de Europa y Estados Unidos. Según Thilo Koenig, historiador de la fotografía y escritor independiente, en el siglo XIX hubo tres vertientes que podían ser observadas, respecto a temas sociales reflejados en la fotografía.

En la primera vertiente, algunos fotógrafos con interés en antropología o en historia regional querían producir una documentación fotográfica sistemática de determinadas condiciones sociales antes que éstas se extinguiesen. Para este tipo de fotografía, que no tenía propósitos políticos, el gran formato de las cámaras y el proceso del colodión húmedo eran, en general, adecuados.

En la segunda, la fotografía instantánea intentaba documentar con naturalidad la realidad de la vida urbana. Este tipo de fotografía ocupó un espacio entre la fotografía de género (*genre*) y el fotoperiodismo comprometido (*committed*), que habían empezado con los viajes y los reportajes de guerra. Para este tipo de fotografía, los aparatos y procedimientos técnicos de la época, no se adecuaban a sus necesidades.

Por último, lo que llamamos "documentación social", sólo se desarrolló a finales del siglo XIX, a partir del año 1880. Se usó para la denuncia social o para la reforma. Fue impulsada básicamente por dos motivos: la aparición de nuevos movimientos de reforma social organizados; y el desarrollo técnico con la invención de un modo más económico de reproducir mecánicamente los tonos medios de la fotografía.

Los fotógrafos de las dos primeras vertientes prepararon el camino para que la fotografía social floreciera del modo como la conocemos hoy. En 1877, Jacob Riis, y poco después Lewis Hine, ambos en Estados Unidos, inauguraron esta nueva fase. Paralelamente, Hermann Drawe, como juez y asistente legal de la corte en Viena, también trabajaba para la conciencia social de los ciudadanos, pidiendo más humanidad para los chabolistas.

Un aspecto crucial que envuelve la documentación social es el contexto donde se realiza el trabajo. Desde el principio tiene que estar relacionado con campañas cuyo objetivo principal sea mejorar las condiciones sociales de determinados grupos de personas, teniendo que estar relacionado con causas sociales y no individuales.

El desarrollo de la fotografía social está ligado a los avances de la tecnología gráfica y al crecimiento de la prensa popular. Sería imposible imaginar el desarrollo de este movimiento sin el proceso de la placa de impresión de los 'tonos medios' para transformar la imagen de plata en impreso sobre tinta.

En este aspecto, la documentación social tiene mucho en común con el fotorreportaje o el fotoperiodismo. A pesar de que, en general, estos dos tipos de documentación se refieren a temas sociales, las imágenes no están hechas con el propósito de buscar cambios sociales.

La palabra social también presenta algunos problemas cuando se usa para describir un tipo de fotografía. Muchas imágenes tienen el aspecto de comportamiento social, como carteles comerciales, anuncios, postales, imágenes artísticas, etc. Pero sus intenciones no están relacionadas con programas sociales. Ahí, en este delgado límite de separación radica la diferencia entre la fotografía social y los otros tipos de documentación fotográfica.

Fue en los años treinta cuando se aclararon conceptos relacionados con el documental. En la época de la FSA, Walker Evans observó que documental se refería a un estilo particular.

El historiador de la fotografía Beaumont Newhall hizo una definición del **estilo documental**: "*A pesar de que el fotógrafo documentalista social no sea ni un mero registrador, ni un 'artista con propósitos artísticos, sus reportajes siempre son técnicamente y altamente artísticos'. Esto ocurre porque las imágenes documentales unen imaginación y arte en lo que hacen con sentimiento*". (NEWHALL, *Documentary Approach to Photography*, Parnassus, 1938, 5)

Enfocados especialmente en las personas y las condiciones sociales, las imágenes documentales combinan una lúcida organización pictórica con un frecuente apasionamiento por los valores humanísticos, ideales de dignidad, derechos a condiciones de vida y de trabajo decentes, en definitiva, por la esperanza.

3.3. La fotografía periodística

La fotografía periodística o el fotoperiodismo es el registro visual de un suceso a través del uso de la cámara fotográfica, con el propósito de una difusión extendida. El término también puede ser aplicado a su precursor, la fotografía documental (lógicamente, con la debida cautela), o la compilación de un grupo

de imágenes fotográficas de acontecimientos que tienen valor como noticia.

"El término fotoperiodismo designa indistintamente una función profesional desarrollada en la prensa y un tipo de imagen canalizada por ésta. De acuerdo con el criterio funcional de clasificación de las imágenes a partir de la finalidad de su uso y del circuito en que se inscriben, el fotoperiodismo representa el tipo de imagen mediática más reconocida y asentada". (BAEZA, 2001, 32)

En el siglo XIX, la fotografía de prensa introdujo importantes trabajos y temáticas (retratos de gente famosa e importante, acontecimientos, sucesos científicos y técnicos, evolución del entorno urbano, etc.), divulgados como fotografías sueltas, o como grabados (manuales y fotomecánicos). A pesar de ello, sólo se consolidó en el siglo XX. La concepción moderna de la fotografía de prensa tal como la entendemos hoy surgió en los años veinte, con la introducción internacional del fotoperiodismo desde Alemania. Los pioneros fueron los fotógrafos alemanes Erich Salomon y Alfred Eisenstaedt. Un poco más tarde también destacaron Margareth Bourke-White, Henri Cartier-Bresson y Werner Bischof, entre otros.

Entre los intentos más tempranos del registro histórico-periodístico están las fotografías de la guerra de Crimea (1853-1856), realizados por los ingleses Roger Fenton (1819-1869) y James Robertson (activo entre 1850-1870), y las fotografías de la guerra civil norteamericana, hechas por un equipo de fotógrafos emprendedores que trabajaban bajo la supervisión del fotógrafo Mathew B. Brady. Aquellas escenas tipo caza, capturadas por primera vez, mostraron la verdadera realidad de los frentes de guerra. Durante ese mismo período, los registros fotográficos de los desastres naturales, como inundaciones, incendios y huracanes, también despertaban bastante interés en el público.

Desde 1850 hasta el cambio de siglo, el álbum fotográfico que documentaba la topografía de tierras exóticas, con los libros que contenían grabados en madera, fotograbados y reproducciones de gente famosa en populares locales de veraneo, era la manera de promocionar las noticias fotográficas. Los libros de fotógrafos que revelaban las condiciones de vida de las clases sociales bajas también fueron importantes para el futuro del fotoperiodismo.

Durante la I Guerra Mundial, la introducción de las cámaras de 35 mm y la rápida transmisión de las fotografías desde el frente hasta los periódicos a través del telégrafo marcaron la nueva era del fotoperiodismo. La verdadera sofisticación del medio pudo ser demostrada en la Guerra Civil española, con la innovación de dos fotógrafos: el húngaro Robert Capa y el francés H. Cartier-Bresson, cuyas cámaras captaban con maestría las acciones inmediatas. En 1947, estos dos fotógrafos junto con el norteamericano David "Chim" Seymour (1911-1956), y el fotoperiodista suizo Werner Bischof (1916-1954), crearon la agencia de noticias fotográficas *Magnum*, publicando sus fotografías en los medios de comunicación de todo el mundo .

El fotoperiodismo contemporáneo consiste en la obtención de la noticia visual, en términos de una escena espontánea, franca, no preparada ni posada, y dando preferencia a una iluminación natural conseguida a partir de la luz ambiente. Tal propuesta rompió con la herencia fotográfica del siglo XIX, donde las escenas obedecían a un esquema de personificación para la posterioridad, con posturas rígidas y estereotipadas.

En Estados Unidos, los dos acontecimientos que determinaron la dirección del fotoperiodismo moderno fueron la Gran Depresión de los años treinta, y las revistas ilustradas, como *Life* y *Look*. Comisionados por la *Farm Security Administration*, los fotógrafos Walker Evans y Dorothea Lange, entre otros, registraron la devastación de la depresión vivida por las familias norteamericanas que vivían en el campo. Trabajando para *Life*, después de 1936, la fotógrafa Margaret Bourke-White fue pionera en la publicación de historias de personas comunes, dando una nueva dimensión al fotoperiodismo.

El simultáneo potencial del fotoperiodismo de registrar, dramatizar, exponer y promocionar, explotó con toda su fuerza en la II Guerra Mundial. Los fotógrafos norteamericanos, como Margaret Bourke-White, W. Eugene Smith y David Douglas Duncan continuaron la tradición inaugurada en Europa por R. Capa y H.

Cartier-Bresson. Siempre intentaban integrar el drama personal mezclado con acciones fotográficas y técnicas artísticas que caracterizaron posteriormente las coberturas de las guerras de Corea y Vietnam.

En los años sesenta/setenta, al final de la era de las grandes revistas ilustradas y la expansión de la televisión como principal fuente de cobertura de las noticias, dejaron al fotoperiodismo con una audiencia limitada. El fotoperiodismo pasó a registrar temas de contenido más social y cubrir las historias con más intimidad y calor, desde una u otra perspectiva. Los fotoperiodistas de este periodo mostraron tanto la influencia del pictorialismo abstracto de Cartier-Bresson, en el trabajo de Marc Riboud, como el brutal realismo de Duncan, en el trabajo de los fotógrafos británicos Larry Burrows o Philip Jones Griffiths, sobre la guerra de Vietnam.

El final de la era de las grandes revistas ilustradas y la expansión de la televisión como la principal fuente de cobertura de las noticias dejaron el fotoperiodismo con una audiencia limitada. Con esta competencia, el fotoperiodista pasó a registrar las materias de contenido más social, o a cubrir las historias con más intimidad y calor humano, desde una perspectiva más personal, una calidad que las noticias de la televisión raramente exhibían.

Dentro de una visión más contemporánea de la fotografía de prensa se puede observar que:

"El fotoperiodismo se halla profundamente influido por los estilos y por los modos de hacer del otro gran campo de la fotografía de realidad: el documentalismo. El documentalismo, que comparte con el fotoperiodismo el compromiso con la realidad, atiende más a fenómenos estructurales que a la coyuntura noticiosa, hecho que además de alejarlo de los plazos de producción más cortos del fotoperiodismo lo mantiene abierto – sin renunciar a la publicación en prensa – a circuitos de distribución más variados y minoritarios como son la galería, el museo o el libro de autor. De hecho, algunos autores como Eugène Smith consideran el fotoperiodismo como un ‘documentalismo con un propósito’. Un propósito definido por el encargo y por la voluntad mediática de difusión". (BAEZA, 2001, 34-35)

Esta visión contemporánea del fotoperiodismo ayuda a ver la participación e influencia de la fotografía documental en otros estilos fotográficos, generando una serie de otras funciones que, a través de ésta, se bifurcan y se integran al mismo tiempo. Reafirma todavía más la creencia en la fotografía documental como referencia y como materia global, en el sentido de abarcar diversas características que le permiten este tránsito continuo entre varios campos.

3.4. La fotografía humanista

La fotografía humanista se desarrolló entre 1930 y 1960. El humanismo es una corriente de pensamiento que tiene sus bases en la filosofía oriental, proviene de la época del Renacimiento y tuvo su auge en Estados Unidos y Europa. Se basaba en la fe en una esencia humana eterna, con un discurso que penetró en la mentalidad de los fotógrafos de la época de la Gran Depresión orteamericana y en los que sufrieron los desastres de las dos guerras mundiales.

En su época, Baudelaire caracterizó al pintor del mundo moderno como aquel que buscaba lo transitorio, lo condicional del otro lado del arte, ignorando lo eterno y el encantamiento. Sin embargo, los fotógrafos humanistas, un poco más tarde, no dejaron de ignorar este lado eterno y encantado del mundo y de las cosas.

Durante la I Guerra Mundial, las condiciones de la práctica fotográfica y su sentido cambiaron considerablemente. El estilo algo brutal o improvisado de los ‘predadores’ visuales que trabajaban casi como detectives, se transformó en el estilo fotográfico de las sociedades y de las revistas. La denuncia de las desigualdades sociales ganó apoyos en otro medio. Surgieron varios grupos de fotógrafos, cada uno con sus características propias. Algunos fotógrafos se dedicaron al drama de los sucesos corrientes, que

eran más violentos. Otros optaron por un acercamiento más científico o sociológico, que exploraba con tranquilidad la vida cotidiana. Sin embargo, otros fotógrafos se alejaron de estas dos propuestas y prefirieron mirar a las personas con ternura, ironía, humor o simpatía, produciendo imágenes que llegaron a una increíble creación personal. Preferían trabajar para libros y revistas. Para ellos el principal motivo de un proyecto artístico incluía la rutina y lo banal, registrados con ternura, y por encima de todo, con una gran fe en la humanidad. Esto estaba reflejado en la relación entre ellos y el objeto fotografiado, un implícito intercambio de miradas. (basado en el texto de Jean-Claude GAUTRAND, capítulo "Looking at Others", en *A New History of Photography*, FRIZOT, 1998, 613)

En los años treinta, muchos nombres surgieron como seguidores del estilo humanista. Entre ellos destacaban: los húngaros André Kertész y Martin Munkacsy, Paul Strand, Henry Cartier-Bresson, Brassai, y más tarde, el mejicano Manuel Álvarez-Bravo. En la década de los cuarenta, el humanismo en Francia se basó en un humanismo poético con J. Prévert y R. Doisneau, como principales ejemplos, y se cimentó en la obra sobre la calle, de Brassai. Eran fotografías realizadas de día y de noche, en las que trabajaron fundamentalmente el llamado grupo XV.

Algunos fotógrafos, como Robert Doisneau, Willy Ronis, René-Jacques, Émile Savitry y Pierre Jahan ingresaron en la asociación revolucionaria de artistas y escritores y presentaron en junio de 1936 *Documents de la Vie Sociale*. Otros, como René Zuber, Pierre Boucher, Émeric Feher, Denise Bellon y Pierre Verger fundaron la agencia fotográfica *Alliance Photo* en 1934, donde Cartier-Bresson, Robert Capa y David Seymour ingresaron poco después. Sin embargo, la II Guerra Mundial interrumpió este proceso de evolución, utilizando la fotografía para otros fines.

La fotografía humanista alcanzó su cima hacia los años cincuenta, con varios matices, algunas veces paralelos, pero siempre manteniendo unas características en común: una cierta generosidad, optimismo, sensibilidad hacia las cosas simples de la vida, una empatía por las personas en las calles, tomadas en acción, y por el simbolismo de las escenas que sugieren un sentido común de las maravillas del mundo.

*... "Esta marca lírica, efervescente, ya discernible durante los años treinta, fue olvidada en la época de la II Guerra Mundial. Respondía a los sufrimientos de la humanidad y empezó en los años cincuenta en Europa, particularmente en Francia. Estos fotógrafos, simpatizantes en el nuevo cine realista y de la poesía de Jacques Prévert, soñaban con un mundo de compasión. La exposición The Family of Man, organizada por Steichen, en Nueva York en 1955 marcó la culminación de este universo humanístico". (Jean-Claude GAUTRAND, capítulo "Looking at Others", en *A New History of Photography*, FRIZOT, 1998, 613)*

Sin duda la fotografía humanista contiene algunos aspectos de la fotografía francesa y también tiene algunas raíces en las fotografías de Paul Martin, Eugène Atget, Paul Géniaux o Louis Vert. Estos fueron, sin duda, los primeros ejemplos de esta predisposición poético-social que alcanzó su cénit medio siglo después. Según Jean Clair, estos fotógrafos iban a las calles buscando un rayo de luz o un pedazo de vida, manifestado de repente en una sonrisa o en una mirada, caracterizándolos como "*poetas de lo idéntico (y) no de la diferencia*". (FRIZOT, 1998, 613)

Inmediatamente después de la guerra europea, el estilo humanista volvió con toda su fuerza, y el fotógrafo W. Eugene Smith fue el mejor ejemplo de este tipo de reportajes, una vez terminado el cataclismo. Smith era un hombre idealista, optimista, apasionado, sensible, y acostumbraba a decir: "*Intento comprender antes de fotografiar, luego disparo con pasión lo que quiero fotografiar*". (FRIZOT, 1998, 619)

Los humanistas tenían en cuenta el personaje del otro lado de la cámara. No eran simples *voyeurs*, aprovechándose de los infortunios de los demás. Primero intentaban comprender lo que pasaba, para después registrar las escenas. Así, el impacto causado por estas imágenes era transmitido a través de la pasión y con la mayor dulzura posible.

En 1992, la fotografía humanista en Francia fue tema de una exposición realizada en la Biblioteca Histórica de París, y dio lugar a la publicación de un libro homenaje.

3.5. La nueva concepción de la fotografía documental

3.5.1. La fotografía contemporánea

La inquietud sobre los principios artísticos que se inició en las últimas décadas del siglo XIX tuvo una influencia decisiva en la formación del espíritu crítico propio del siglo XX. Esta revolución estética, con origen en la vanguardia pictórica francesa, trajo una sucesión de estilos y movimientos. Muchos de ellos de corta duración y la mayoría centrados en la búsqueda de nuevas direcciones y principios innovadores. La nueva generación de artistas empleó mayores distorsiones de línea, color y espacio pictórico. Rompieron con el historicismo de finales del siglo XIX y abandonaron los cánones clásicos que habían dominado las Bellas Artes desde el Renacimiento.

Para los historiadores, el periodo considerado contemporáneo es el posterior a la Revolución Francesa (1789) hasta la actualidad. Desde este punto de vista, la fotografía ya nació dentro de la contemporaneidad. Sin embargo, en la historia de la fotografía muchos autores consideran como contemporáneo el periodo después de la II Guerra Mundial, a partir de los años cincuenta, como la periodista brasileña Simonetta Persichetti:

"Contemporáneo es el periodo de la posguerra hasta hoy. Es cuando termina la modernidad, después de la II Guerra Mundial. Esta es por lo menos la definición clásica de contemporaneidad. Sin embargo, últimamente algunos críticos menos avisados creen que la contemporaneidad corresponde sólo a las dos últimas décadas" (concepto dado a través de una conversación electrónica con la periodista).

Nuestro trabajo está ligado a este concepto de contemporaneidad, en el que la fotografía surge como la manifestación de una realidad construida a partir de los medios de producción y de la recepción de imágenes.

"El arte contemporáneo ya no se define por la relación con el medio, sino por la relación con un rastro o un pensamiento (secuencia de operaciones técnicas y mentales). La calidad del trabajo (...) se aprecia entonces en función del interés y de la calidad de este rastro, llevado al campo artístico en su conjunto". (BANDEIRA DE MELLO, 1998, 62, citando a DURAND, 1988, 171)

La relación con el medio está incluida en el arte contemporáneo. Esta relación es cada vez más necesaria y fecunda, pero no es exclusiva. Las artes de la imagen pasan a establecer entre sí un sistema de intercambios que profundizan el sentido estético, analítico y artístico de las obras.

Durante mucho tiempo se consideró a la fotografía como inseparable de la realidad. La fotografía contemporánea rompe con este esquema y se dedica en gran parte a echar abajo esta convicción. Pasa por la fabricación de la imagen, influencia del arte conceptual, por la abstracción de objetos, hasta volver a la propiedad concreta de las superficies tocadas por la luz.

La fotografía contemporánea tiene varios matices, no sigue una línea rígida sobre cómo establecerse. El hecho de que un fotógrafo practique al mismo tiempo dos estilos de fotografía distintos, y sobre todo que trate al uno a la manera del otro, es un síntoma subsidiario de los movimientos que afligen a la fotografía contemporánea.

"El documento y el arte dejan de ser considerados como irreconciliables a medida que la imagen fotográfica demuestra ser menos una copia exacta que una metáfora". (LEMAGNY/ROUILLÉ, 1988, 255). La fotografía comprometida adquiere la forma del arte y la función del documento. A pesar de la expansión acelerada de la producción de los aficionados, de la pluralidad del fenómeno fotográfico, de su inestabilidad y diversidad, la fotografía documental se renueva pero continúa siendo una corriente poderosa de la fotografía contemporánea.

3.5.2. El documentalismo fotográfico contemporáneo

El fotógrafo documentalista de hoy no tiene mucho que ver con aquellos clásicos fotógrafos de documentación social. Sobre todo tiene poco en común con los periodos y el sistema de los medios y del poder.

"Actualmente, el reportaje personal y la fotografía documental han mezclado algunas de las corrientes históricas del medio, que se inició a finales de la II Guerra Mundial con el nacimiento de la tradición de la fotografía vinculada a la información. La reflexión moral y ética que se generó al finalizar la contienda en todos los ámbitos de la sociedad influyó en los fotógrafos. En esos momentos fue cuando la imagen fotográfica se vinculó a los reportajes, a las grandes exposiciones, a los libros de viaje con la finalidad de documentar la vida del hombre. A finales de los años cincuenta surgieron los llamados fotógrafos comprometidos, cuya influencia se ha extendido hasta nuestros días". (Ramón NUÑEZ, en la revista La fotografía actual, n. 70, 1998, 30-32)

En la última década, se manifiesta un fenómeno que se identifica políticamente con su momento histórico. Se basa en el principio de que la práctica fotográfica se define también por el contexto y por el modo específico de concepción, de producción y de difusión de las imágenes. Se trata del **documentalismo fotográfico contemporáneo**.

Estos documentalistas no se quedan en el discurso realista, ni en la objetividad, para que se crea que se ve. No se quedan en la **foto-ensayo** o en la **foto de punto de vista**, "sino que la profundizan en la consideración del referente como representación, como evaluación, como ficción o como reflejo de sus propias cosas". (LEDO, 1995, 11)

Los medios serán el lugar de la ficción del documentalismo fotográfico contemporáneo. Sus orígenes están en la imagen documental clásica, heredera de la **fotorregistro**, y con la intención de intervenir en el tejido social y moldear actitudes y comportamientos. Se nutre del **fotoperiodismo**, especialmente en su evolución de la visión del autor. Incorpora algunos aspectos de la preocupación creciente de ciertas corrientes de la **foto-artística** por los medios. Ya no se puede llamar fotoperiodismo a todo lo que es fotomediática, ni siquiera a aquella que contesta a las convenciones del género.

Intentando alejarse de los clásicos del género para identificar el documentalismo fotográfico contemporáneo podemos observar su interés por la divulgación fuera de la prensa, prefiriendo como soporte de comunicación el libro de autor o las galerías, los museos o las salas de exposiciones.

Según el profesor Gómez Mompert, la fotografía es el indicador más refinado del discurso periodístico de masas, y en su evolución han variado sus usos, su función comunicativa y su consideración como señal sacrosanta del realismo objetivo. Las múltiples posibilidades de intervención que permiten las tecnologías digitales nos hace concluir que no hay diferencia de naturaleza entre un *info* (un material generado por ordenador) y la simulación de la guerra (para las cámaras) en el desierto americano.

En el documentalismo fotográfico contemporáneo se vuelve a definir la noción de autor: la responsabilidad sobre el sujeto, sobre el modo de tratar el tema fotográfico, sus relaciones contractuales de producción, la conciencia verbal de los contextos de edición y de recepción, etc.

Fue en la guerra del Golfo (1991) cuando surgió el fenómeno del documentalismo fotográfico contemporáneo. Había una cierta urgencia en la discusión del derecho de los ciudadanos a ver. Por otro lado, el comportamiento de los *media* implicó la reagrupación de posiciones, como la de los *Reporters sans Frontières* (RSF), o la de *Droit du Regard* (DDR), la asociación de los derechos de autor en la edición gráfica.

Desde entonces, dos clásicos de la fotografía, H. Cartier-Bresson y W. Eugène Smith pasaron a ser un precedente dentro de la cultura fotográfica actual, pues situaban la cabeza y el corazón en un mismo punto, como razón esencial de la foto.

Ya en la década de los ochenta, las historias verdaderas crearon un sistema que se constituyó en un modo expresivo al que se dio el nombre de **documentalismo**. Éste no aceptaba cualquier intención experimental y el exceso de dependencia de lo arbitrario. No se proclamó como vanguardia. Asumió ciertos vínculos con autores preexistentes, como Bill Brandt (1904-1983) o Garry Winogrand (1928-1984), y situó la acción fotográfica en cualquier idea transformadora efectiva.

En el documentalismo fotográfico contemporáneo se refuerza todavía más la idea de primar el proceso de trabajo y la decisión sobre su discurso sobre la organización y construcción de sentido con sus propios materiales de un modo global.

En general, los textos presentan a los fotógrafos documentalistas como narradores, como personas que nos explican comportamientos sobre lo social o sobre nosotros mismos, a través de símbolos, tics, obsesiones, ideologías. Por este motivo, los fotógrafos documentalistas se ven en la obligación de escoger, formular, activar estilos y técnicas de composición, de delimitar su audiencia tipo, su lector modelo, y de optar por determinados soportes para la divulgación de sus trabajos.

Esta necesidad de definir nuestra época, esa identidad con su tiempo, ese metalenguaje denotativo que hace del detalle más pequeño una posibilidad de significado, hará que se les llame contemporáneos y será su escepticismo, su no-creencia en el éxito o en la posibilidad de cambios generales, lo que los hará enfrentarse a cuestiones que dominan la construcción del acontecimiento como fenómeno mediático.

De acuerdo con Margarita Ledo, el prólogo de *Isle of Man*, el libro de Chris Killip, en 1980, inaugura lo que ella presenta en su libro como documentalismo fotográfico contemporáneo. En relación a los autores y los materiales, se sitúa entre el año 1986 y el 1991, con la imposición de la verdad única en la Guerra del Golfo.

El libro *Isle of Man – a book about the Manx*, está prologado por John Berger, quien afirma que "*este es un libro sobre la relación entre las personas y un lugar (un pueblo llamado Manx). Las personas son los habitantes no privilegiados. El lugar es una isla impropia donde ellos nacieron y donde viven. (...) Estas fotografías son inteligentes, tienen movimiento y son verdaderamente destacables, precisamente porque son transparentes a la calidad de vida que ellos tienen. Para conseguir esta transparencia se necesita mucho tiempo, imaginación, comprensión: requiere devoción*"... (BERGER, prefacio *Isle of Man, A Book about the Manx*, KILLIP, 1980)

Sobre el autor Chris Killip, Berger escribe:

"La calidad de Killip como fotógrafo reside en el hecho de que, en vez de presentar su obra como un espectáculo instantáneo, él la muestra como un proceso continuo, con una calidad rara e impresionante, nunca conseguido anteriormente. No obstante, la obra se nos presenta real, pertenece a los pobladores de la primera Isla del Hombre – y al hacer este libro Killip pertenece a ellos también". (BERGER, prefacio *Isle of Man, A Book about the Manx*, KILLIP, 1980)

Las fotografías de este libro fueron tomadas entre 1970 y 1973. En la contraportada del libro está escrito: "*Este libro forma un recuerdo único de una comunidad cambiante. Un recuerdo que une intimidad y un clásico silencio en el dinamismo de un documento vivo*". (KILLIP, 1980)

Los documentalistas contemporáneos no tienen una actitud homogénea en relación a los medios. Incorporan su propio proceso a cada nuevo trabajo. Aunque se acercan a los conceptualistas, utilizando o no los mecanismos del mercado, es decir del poder. Tampoco pueden ir contra ellos, pues eso implicaría la marginalidad del documentalismo fotográfico contemporáneo, lo que perjudicaría su objetivo comunicativo: un fenómeno complejo, dialéctico, capaz de admitir nuevas ideas.

Observando el caso español, los periódicos más fuertes y representativos decidieron incluir a los fotógrafos autores como algo habitual, pasando a ser material de interés de los editores y de una estrategia propia de *marketing*. Un ejemplo claro es el caso de S. Salgado, que en 1985 publicó sus fotos de Etiopía en blanco y negro en *El País Semanal*, mientras que en la portada aparecía una foto en color (LEDO, 1995, 26). En

menos de cinco años este panorama cambió y *El País* se arriesgó en la serie *Fin de Siglo*, del mismo Salgado, y mantuvo la exclusiva para sus iniciativas, convirtiéndose en parte de la financiación de las mismas.

A partir del momento en que el término documentalismo fotográfico contemporáneo es reconocido e identificado, se transforma en un referente real. En una materia definible desde la perspectiva de la creación de la imagen fotográfica. Materia que alarga sus orígenes atando los principios de la fotografía de documentación social y el fotoperiodismo. Ambas orientadas dentro de los paradigmas del fotoregistro que tenía la ambición de intervenir y transformar la vida social. Enseñando las cosas como son, y no como nos dicen que son. No como el poder pretende hacer que las veamos.

En esta concepción, los medios serían los espejos donde se revelarían las escenas realistas. Pero en nuestro tiempo, para el documentalismo fotográfico contemporáneo, la actitud óptica de las cosas no puede ser "como es" sino "como se representa". Lo real sólo será una referencia que se transforma en representación, a través de algunas reglas. Por eso las reglas, las convenciones, los códigos, tanto como los objetivos y las intenciones, son también materiales de significación, haciendo que los fotógrafos de este medio se muevan entre las cuestiones relacionadas con el modo de crear, de distribuir y de fijar los clichés de representación.

Influido por la determinación de los medios en la construcción del imaginario colectivo y en las formalizaciones del lenguaje, el documentalismo fotográfico contemporáneo introduce la ficción dentro de la propia referencia, en el comportamiento como significación, y después vuelve a introducirlo en el estilo y en el modo de ver o sentir la realidad. Con los documentalistas contemporáneos, este género fotográfico no tendrá que someterse más a pruebas de veracidad.

3.5.3. Hacia un lenguaje documental contemporáneo

La fotografía documental trabaja con lo concreto, dentro de los parámetros definidos como la "realidad". El hombre y su entorno son la fuente de inspiración de este estilo fotográfico. El lenguaje de la fotografía documental contemporánea está basado en la imagen como arte y documento simultáneamente. Del arte tiene la noción estética. Del documento tiene la función de memoria, de archivar momentos y transformarlos en historia. Es "*otra manera de contar*" la historia del hombre y su mundo.

La fotografía documental contemporánea representa la realidad a partir de imágenes sacadas de lo cotidiano de la gente, de lo social en que estamos inmersos. La característica documental de la fotografía es innata. Nació con ella misma. Lo que va a diferenciar es el tipo del documento. Toda la fotografía puede servir como documento, de acuerdo con la necesidad, o con el uso que se le da. Sin embargo, como ya señalamos anteriormente, la fotografía documental es un estilo y tiene sus características específicas, tratando un tema que se refiere a lo social. Si se trata de otro tipo de documentación, hay que ser más específico, citándolo. La fotografía de naturaleza, la fotografía de animales o la fotografía de arquitectura, por ejemplo, tratan tipos de fotografía que documentan, pueden o no estar relacionadas con lo social. Eso dependerá del enfoque del fotógrafo.

La impresión del "doble" y del objeto está siempre presente en la fotografía documental, enseñando que la cosa existe o por lo menos existió y ahora lo que existe allí es una representación de lo que fue. Esto confirma que en la fotografía existe la necesidad de un objeto presente en el momento de su toma, o mejor dicho, de su creación. Muy al contrario que en la pintura, el dibujo, o algunos otros medios de representación artística, que no necesitan esencialmente del objeto presente en el momento de la creación. El objeto es el referente. La fotografía es la emanación de este referente (la adherencia entre el resultado y la referencia), y lo que es captado por ella es una realidad transitoria.

Entonces, si en la fotografía el objeto está presente, y la realidad es transitoria ¿por qué dicen que una fotografía es falsa?

Una fotografía no es verdadera, ni falsa. El uso que se hace de ella o la leyenda a pie de foto que se le "impone", sí que pueden hacerla más o menos creíble o incluso falsa. Sin embargo, lo que está reflejado allí es una representación, un registro o una realidad transitoria de un hecho que en realidad ya no existe. Por consiguiente, en este aspecto la fotografía funciona como una especie de archivo de la memoria colectiva.

Últimamente la fotografía está viviendo una valoración cultural que en cierto modo está cambiando la cultura contemporánea. Para Simón Marchán Fiz, lo que ocurre actualmente, es "*la estetización de la factografía y la desestetización de la foto-arte*". Existe una preocupación estética con la fotografía de registros (la factofotografía) y una falta de preocupación estética en la fotografía considerada artística (la foto-arte). Esto hace que los dos caminos, antes bifurcados, ahora se unifiquen en un intento de buscar un lenguaje que transite en los dos territorios, arte y documento.

La fotografía documental contemporánea se postula así como arte y documento. Para eso se apropia de otros tipos de lenguaje fotográfico, como el retrato, el paisaje urbano o natural. El encuadre y el ángulo elegidos pueden ser los más variados: primer plano, contraplano, contrapicado, perspectiva, detalles, etc. El fotógrafo busca en la vida, en los seres humanos y a su alrededor, los ingredientes para la composición o la organización de los elementos visuales de la imagen. Todo, o casi todo, está permitido para que él exponga su idea, dé su mensaje, transmita su información.

La fotografía documental contemporánea es arte porque para analizarla podemos utilizar las mismas referencias que se usan para analizar el arte en general. Analizando sus aspectos formales como composición, equilibrio, ritmo, objeto principal, figura fondo, tono, color, etc. Entre ellos, la composición tiene relación con la proporción (medida de algunos elementos en relación a otros), la perspectiva (la impresión de profundidad en una imagen bidimensional), el equilibrio (la falta de dominio de interés dentro del cuadro fotográfico), la textura (la estructura de formas y líneas con trama muy cerrada), el ritmo (el modo como se usa las diferentes texturas dentro de la imagen) y el color, entre otros elementos.

La luz diseña los contornos, realza los volúmenes, crea el contraste, en fin el juego de luz y sombra está íntimamente ligado a los colores. En la fotografía documental, en general, la iluminación es preferentemente natural, la luz ambiental. El tipo de película preferida es en blanco y negro, pero últimamente algunos fotógrafos emplean la película en color con éxito. El color entra como un elemento que forma parte del lenguaje del propio fotógrafo. Según algunos fotógrafos documentalistas, como el brasileño Pedro Martineli, el blanco y negro transmite el alma, el corazón. Es dramático, sofisticado, contundente y tiene cierto *glamour*. Se puede interferir más en la imagen, exponiendo más o menos la película. El color, a pesar de ser demasiado obvio, crea más ilusiones, dispersa. Es una paradoja.

Además de la creatividad, del lenguaje propio del fotógrafo y de sus opciones para conseguir una buena fotografía documental, otro punto que cuenta mucho es la oportunidad, el azar o la suerte. El buen fotógrafo documentalista es un experto en aprovechar estos momentos especiales, o incluso en crearlos. El clima, el buen ambiente o la atmósfera de la fotografía surgen del conjunto de todos estos elementos que hemos mencionado. Como todos estos aspectos están presentes en el contexto fotográfico de la fotografía documental contemporánea, ésta contiene los criterios formales necesarios para ser analizada como arte. En el Ciclo de Conferencias *Doble Dirección*, realizado en Barcelona por la Fundación "la Caixa", en 1999, el fotógrafo Ferdinando Scianna, de la agencia *Magnum* de Milán, expresó su opinión al respecto: "... *Esta cuestión de si la fotografía es arte o no, no me interesa. Supongamos que no lo sea: peor para el arte*".

Bibliografía del capítulo 3

AA. VV. *La Fotografía Documental*. Equipo editorial de Libros TIME-LIFE. Salvat Editores, Barcelona, 1976.

- AA. VV.** Catálogo del Ciclo de Conferencias *Doble Dirección* de la Fundación "la Caixa", Barcelona, 1999.
- AA. VV. *Fotografía*.** Revista del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, nº 27. IPHAN (Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional del Ministerio de Cultura), 1998.
- Baeza, Pepe.** *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- Bandeira de Mello, Maria Teresa.** *Arte e Fotografia. O Movimento Pictorialista no Brasil*. Funarte, Río de Janeiro, 1998.
- Bardi, Pietro Maria.** *Em torno da Fotografia no Brasil*. Banco Sudameris de Brasil, São Paulo, 1987.
- Brambilla, Massimo; Llobera, José.** *Enciclopedia práctica de la fotografía*. Editora AFHA, Barcelona, 1977.
- Calbet, Javier; Castelo, Luis.** *La Fotografía*. Acento Editorial, Madrid, 1997.
- Doherty, R. J.** *Social Documentary Photography in the USA*, parte de una serie intitulada *Photography: Men and Moviments*, American Photographic Book Publishing Co. Inc., USA, 1976.
- Frizot, Michel.** *A New History of Photography*. Editorial Könemann, Milán, 1998.
- Killip, Christopher.** *Isle of Man. A book about the Manx*. Arts Council, Londres, 1986.
- Ledo Andiñón, Margarita.** *Documentalismo fotográfico contemporáneo – Da inocencia a lucidez*. Ediciones Xerais, Vigo, 1995.
- Ledo Andiñón, Margarita.** *Documentalismo fotográfico*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.
- Lemagny, Jean-Claude; Rouillé, André.** *Historia de la Fotografía*. Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1988.
- Lima, Ivan.** *A Fotografia é a sua linguagem*. Editora Espaço y Tiempo, Río de Janeiro, 1988.
- Lima, Ivan.** *Fotojornalismo Brasileiro. Realidade e Linguagem*. Editora Fotografia Brasileira, Río de Janeiro, 1989.
- McLuhan, H. Marshall.** *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Editorial Paidós, Barcelona, 1996.
- Merchán, Eduardo Rodríguez.** *La realidad fragmentada. Una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo*. Tesis de Doctorado. Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- Newhall, Beaumont.** *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- Newhall, Beaumont.** *Documentary Approach to Photography*, Parnassus, 1938.
- Parks, Gordon.** *La foto sociale*, en *Grandi Temi della Fotografia*. Grupo Editorial Fabbri, Milán, 1983.
- Nuñez, Ramón.** *Tinduf. Una cárcel sin barrotes*. Revista *La Fotografía Actual*, nº 70, Barcelona, 1998.
- Rio Branco, Miguel.** *Entre los ojos*. Catálogo de exposición de la Fundación "la Caixa", Barcelona, 1999.
- Rosenblum, Naomi.** *A World History of Photography*. Abbeville Press, Nueva York, 1984.

4. LOS USOS SOCIALES DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

Como arte – Como denuncia y reforma (Dos fotógrafos reformadores sociales: Jacob Riis y Lewis Hine – FSA: la reforma social en América) – Como medio de comunicación e información – Como tecnología digital



Iolanda Husak, del libro *Crianças de Fibra*, São Paulo, 1994

"En Brasil, millones de niños trabajan para ayudar a complementar la renta familiar. Esa es seguramente la expresión más profunda y escandalosa del grado de indigencia al que hemos llegado en este país, que hace de los niños sus primeras víctimas, frente a la pasividad de la sociedad".

Herbert de Souza, sociólogo.

4. Los usos sociales de la fotografía documental

4.1. Como arte

La relación entre arte y fotografía siempre fue muy ambigua. A pesar de que con el tiempo ambas adquirieron una relativa autonomía, nunca han dejado de mantener entre sí una relación intrincada, a veces de atracción y aceptación, otras de repulsión y rechazo. Desde sus inicios, la fotografía vivió del reflejo de la pintura y por tanto sufrió sus influencias. Como ocurre en otros medios de expresión artísticos, la fotografía siempre intentó estar al día como un medio de expresión y adecuarse a su época.

El estudio de una expresión artística no puede dissociarse de la historia del hombre. El artista no es nada más que un filtro, a través del cual la historia se describe en sus obras. Así, la evolución de la fotografía como arte se remonta a las escuelas pictóricas y a los movimientos artísticos que nacieron y se desarrollaron durante todos estos años. La primera transformación de la fotografía se dio en el periodo considerado "*de los insatisfechos*" (BRAMBILLA/LLOBERA, 1977, 94). En esta época, fotógrafos como Nadar comprendieron que la fotografía no era solamente un documento frío. La fotografía podía convertirse en algo más, en una expresión personal. Podía introducirse en ella, un toque inconfundible, una atmósfera

personal, aun manteniendo el completo realismo de la imagen. Es lo que denominamos "estilo".

La segunda mitad del siglo XIX está caracterizada por el movimiento impresionista. Espontaneidad, libertad de expresión, ruptura con el pasado, son algunas de sus principales características. Los fotógrafos también recibieron su influencia directa o indirecta del impresionismo. Tuvieron las mismas inquietudes que los pintores. Tuvieron sus limitaciones, pero los criterios eran los mismos. Nadar, por ejemplo, fue un impulsor del impresionismo. Sus amistades, los mejores impresionistas de la época, pasaron por su estudio del barrio parisino de Montparnasse. Otros fotógrafos, imitando estrictamente la pintura, buscaban en las obras de reconocido valor las fuentes de su inspiración. Se crearon varios fotoclubes y organizaron varias exposiciones en diversos países a finales del siglo y, por primera vez, la calidad técnica no primaba sino que las imágenes eran seleccionadas sólo por su valor artístico.

Con la llegada de la *Belle époque*, la fotografía también se vio influenciada por la misma falta de conciencia que contagió la sociedad. Las grandes cámaras de fuelle empezaron a hacerse populares. Toda familia acomodada poseía su *Kodak* y la fotografía se convirtió en el símbolo del recuerdo familiar, de la imagen acaramelada, del retrato romántico encerrado en un óvalo y revelado en sepia. A pesar de que la fotografía se redujo a "sólo apretar un botón", algunos artistas de espíritu hipersensible tuvieron extraños presagios de cambio en medio de aquella irreflexión colectiva. Nacieron así movimientos artísticos como el cubismo, el futurismo, el expresionismo, el dadaísmo, y el surrealismo, entre otros. Todos buscaban una renovación radical del arte, una ruptura con el pasado académico y clásico de las Bellas Artes, intentando expresar la angustia del ser humano a través de su arte.

La fotografía no permaneció estática frente a este cambio. Durante los primeros veinte años del siglo XX, la fotografía contó con fotógrafos y maestros de talento y criterio estético, principalmente en Europa y Estados Unidos. Fotógrafos como A. Steiglitz, L. Moholy-Nagy, Man Ray, Weston, E. Steichen, siguieron los pasos de la pintura. Moholy-Nagy con sus "fotogramas" y Man Ray con sus "rayogramas" marcaron las pautas de esta relación entre arte y fotografía, en una época de vanguardias.

En 1908, el gran pintor Henry Matisse declaró en la revista *Camera Work*: "*La fotografía puede aportar los más preciosos documentos presentes, y nadie podría disputar su valor desde este punto de vista. Si la practica un hombre de buen gusto, esas fotos tendrán la apariencia del arte... La fotografía debe registrar y darnos documentos*". (NEWHALL, 1983, 235). A partir de ahí se fue concretando la idea de que la fotografía podía documentar, y ser una obra de arte al mismo tiempo. Sin embargo, la gran transformación ocurrió en Estados Unidos, bajo la influencia de Alfred Steiglitz (1864-1946). Steiglitz volcó todos sus esfuerzos en que la fotografía fuera definitivamente reconocida como una obra de arte. Él empezó luchando en *Camera Club* de Nueva York, creó un grupo disidente, *Photo Secession*, con el fin de "*hacer progresar la fotografía en tanto que expresión pictórica*", y organizó una exposición *La fotografía pictórica americana*. Fundó la revista *Camera Work*, en la que publicó trabajos de fotógrafos como Clarence H. White, Gertrude Käsebier, Alvin Langdon Coburn, Edward Steichen, entre otros.



Alfred Stieglitz, *The Steerage*, 1907 (Museum of Fine Arts, Boston)

En 1902, Steiglitz declaró: "*Está justificado el que se utilicen todos los recursos posibles, tanto sobre el negativo como sobre el papel, para obtener un fin determinado*". (KEIM, 1971, 77). Sin embargo, él mismo nunca retocó sus clichés ni sus pruebas y trabajaba con una cámara portátil. En 1905, la *Albrigh Art Gallery* de Buffalo (Nueva York) abrió sus puertas al grupo *Photo Secession*. Finalmente, la fotografía fue reconocida como una obra artística. En ese mismo año, Steiglitz también abrió una galería, la *Galería 291*, en la que expusieron fotógrafos americanos y extranjeros, además de pintores y escultores famosos de la época, como Picasso, Cézanne, Braque y Rodin, entre otros. Steiglitz hizo de puente entre las prácticas pictóricas y documentales del siglo XIX y la modernidad del XX. Una vez declaró: "*La belleza es mi pasión; la búsqueda de la verdad mi obsesión*". (KEIM, 1971, 76). Unos años más tarde, parecería todavía más radical al asegurar: "*La función de la fotografía no consiste en ofrecer placer estético sino en proporcionar verdades visuales sobre el mundo*". (citado en FONTCUBERTA, 1997, 12)

László Moholy-Nagy (1895-1946), pintor, escultor, fotógrafo y cineasta fue una especie de artista multimedia de los años veinte. Moholy-Nagy trabajó las relaciones entre la fotografía y el arte contemporáneo, sobre todo los grandes principios que definen esas relaciones: el del rastro, el índice, el espacio y la abstracción. En 1925, escribió su libro *Malerei, Fotografie, Film*. En el capítulo que trata específicamente sobre la fotografía nos dice:

*"La fotografía, cuando se usa como un **arte de representación** no es una simple copia de la naturaleza. Esto está probado por la rareza de una "buena" fotografía. Sólo ahora se encuentran realmente 'buenas' fotografías entre los millones que aparecieron en los periódicos y los libros ilustrados. De forma infalible y con instinto seguro descubrimos las 'buenas' fotos, al margen de su novedad o familiaridad con el contenido 'temático'. Hemos ganado un nuevo sentido en la calidad del claroscuro, en el blanco brillante, en las transiciones del negro al gris, imbuidas por una luz fluida, la precisa magia de una textura más fina: tanto en la estructura de los edificios de acero, como en la espuma del mar y todo fijado en una centésima o milésima fracción de segundo"*. (MOHOLY-NAGY, 1987, 33)

La fotografía como instrumento de representación del mundo y del hombre es arte. La "*rareza de una buena fotografía*" es prueba de ello. Como arte, la fotografía se relacionó con diversas corrientes artísticas, como el *collage* o el montaje, inspirados por el dadaísmo y el surrealismo. Luego, movimientos contemporáneos como el *pop art*, el hiperrealismo, el nuevo realismo, la nueva figuración, o el arte de lo cotidiano,

incorporaron el lenguaje fotográfico a sus creaciones.

"Como se ve, todas estas prácticas contemporáneas (arte conceptual, ambiental, corporal, del acontecimiento), aunque parten de las antípodas de la figuración realista y de la idea de representación terminada, acaban siempre, a pesar de todo, primero por utilizar la foto como simple instrumento de <segunda mano> (documento, memoria, archivo), luego por integrarla (concebir la acción en función del dispositivo fotográfico), más tarde por embeberse de ella, por impregnarse de su lógica (la del rastro, la de la huella, de la marca, etc.) y, finalmente, por invertir los papeles, por volver a la fotografía en sí, como práctica artística primordial, que, a su vez, tomará de las artes de acción algunos de sus usos creadores. (...) La foto ha dejado de ir en busca de la pintura. Es el arte el que se hace fotográfico, en el sentido fundamentalista del término". (DUBOIS en LEMAGNY/ROUILLÉ, 1988, 246-247)

El arte contemporáneo diluye las supuestas fronteras entre los campos del arte y de la fotografía. Si analizamos la instalación fotográfica o la fotoinstalación, una de las prácticas contemporáneas más utilizadas últimamente en las exposiciones, bienales u otros tipos de presentación artística, la imagen fotográfica es la escenificación de un determinado tema en un determinado tiempo y espacio. El resultado de este conjunto, conocido como instalación fotográfica es una obra concisa, definida y eficaz. La fotografía traspasa sus fronteras y adquiere forma de obra de arte, en el sentido estricto del término.

La instalación multimedia es una muestra contemporánea de esta relación entre arte y fotografía. Tampoco se tiene que limitar a este ejemplo. Todavía hay fórmulas para ser experimentadas, y esa relación está abierta a muchos diálogos posteriores.

4.2. Como denuncia y reforma

La fotografía posee la característica de la transformación, pudiendo convertirse en un poderoso instrumento de reforma social y política. Esto representa un gran riesgo para el fotógrafo porque cuando la fotografía se publica, su sentido puede ser interpretado de acuerdo con las tendencias de la publicación o su orientación política. Respetar el sentido que quiso transmitir el fotógrafo al hacerla depende de la integridad de quien la publica. Temas de interés público, en los cuales viven el presente, el pasado, e incluso el futuro, son algunos de los elementos para conseguir imágenes como instrumento de reforma social y política.

Los fotógrafos que se dedican a este género de fotografía poseen, además de las cualidades técnicas normales, un valor añadido de sensibilidad artística, y sobre todo de sensibilidad humana, que se expresa como un testigo de los acontecimientos, que debe ser capaz de sentir cual es el instante que contiene lo esencial del tema para poder captarlo y fijarlo en la imagen. Fotógrafos como Jacob Riis, Lewis Hine, Dorotea Lange, Margareth Bourke-White, Eugene Smith, y Cartier-Bresson, entre otros, demostraron estas cualidades intrínsecas de un documentalista social. Ya en los últimos tiempos podemos citar a Jane Evelyn Atwood, Sebastião o Salgado, Patrick Zackmann, Miguel Trillo, Karen Knorr, o Manuel Sendón, entre otros, como ejemplos de fotógrafos con esta misma conciencia social.

La opinión del fotógrafo norteamericano Gordon Parks sobre la fotografía como denuncia y reforma, citada en un texto sobre fotografía documental, es la siguiente:

"La cámara fotográfica, como arma contra toda injusticia humana, puede ser una voz persuasiva, pero inevitablemente la elocuencia y la potencia de esta voz debe contar con el corazón, el ojo y la integridad del fotógrafo que utiliza el lenguaje de la imagen". (PARKS, 1983, 14)

La imagen como denuncia y reforma tiene el poder de dar a conocer un suceso y posee de algún modo esa voz persuasiva de la que habla G. Parks. Los fotógrafos que la utilizan, son idealistas, casi románticos. Pero saben que no pueden cambiar el mundo con sus fotografías. No son ingenuos. Sin embargo, en determinados momentos de la historia, sus imágenes contribuyeron para alguna causa social y eso, para

ellos, era suficiente.

4.2.1. Dos fotógrafos reformadores sociales

Jacob August Riis

(Dinamarca, 1849 – Estados Unidos, 1914)

Jacob Riis nació en Dinamarca y emigró a Estados Unidos con 21 años en la primavera de 1870. Llegó a Nueva York para trasladarse seguidamente a Pittsburg, regresando poco tiempo después para instalarse definitivamente en la ciudad que le convertiría en un apasionado por las causas de los que están al margen de la sociedad.

En 1877 se hizo periodista, más específicamente reportero policíaco, trabajando para el *New York Herald Tribune* y el *Associated Press*. En esta época su único objetivo era la lucha en favor de los menos afortunados. Por eso, Riis se introdujo en el lado más sórdido de Nueva York desde el inicio de su profesión, muchas veces poniendo en riesgo su propia seguridad, pero demostrando una apasionante vocación como 'reformador social'. Tal vez, por este motivo, su nombre sea más conocido entre los trabajadores sociales de la América contemporánea.

Seguramente, por su situación de inmigrante, Riis se solidarizó con el dolor y la agonía de los pobres. Escribió varios artículos describiendo las condiciones del *Lower East Side* de Nueva York, el lado más marginal de la ciudad, pero no ocurrió nada. Rápidamente, se dio cuenta de que las palabras eran limitadas para persuadir.

Primero utilizó algunos fotógrafos como ayudantes en su documentación real de los temas, pero el área de las chabolas, llamado *Mulberry Bend*, era muy hostil para los fotógrafos. Así que Riis no tuvo otra alternativa que la hacer él mismo las fotos que tanto quería para completar sus artículos.

Riis aprendió las técnicas fotográficas necesarias, y con el considerable riesgo de su vida, registró los infiernos de estas chabolas de Nueva York. La fotografía fue para él un medio de mostrar la evidencia de las malas condiciones en que vivía esta gente. Las imágenes publicadas en sus artículos y libros fueron elementos significativos para las exitosas campañas que consiguieron eliminar algunos de los problemas existentes en el *Mulberry Bend*.

La primera y más exitosa publicación de Riis fue *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*, que surgió en formato de libro en 1890. Después de su aparición, la evidencia fotográfica fue la regla para las publicaciones que trataban de problemas sociales. Marie-Loup Sougez citó en su libro la opinión de Susan Sontag:

"Concebida como un instrumento de documentación social, la fotografía es muy representativa de aquella actitud típicamente burguesa, al tiempo celosa y tolerante, indiferente y curiosa, que se suele calificar de humanista y que descubre en los barrios miserables los escenarios más cautivadores". (SOUGEZ, 1991, 197, citando a SONTAG)

A pesar de sus prejuicios (cuestionaba los méritos potenciales de los judíos, los italianos y particularmente de los chinos), Riis tenía una habilidad especial y profunda para comprender al hombre y las peculiaridades de los diferentes grupos étnicos. Poseía una gran habilidad estética innata. Por eso, más tarde su trabajo también fue considerado artístico. Está claro que su gran objetivo fue siempre utilizar la fotografía como una herramienta para su causa principal: la reforma social. Él fue la conexión en Estados Unidos entre los viejos conceptos victorianos y las actitudes emergentes de reforma frente a los problemas sociales. Los fotógrafos le recuerdan como el hombre que demostró el poder de la cámara como arma de reforma social y que proporcionó a la fotografía documental un tema que ha venido preocupando hasta el

presente.

Lewis Wickers Hine

(Wisconsin, 1874 - Nueva York, 1940)

Lewis Hine fue maestro en Wisconsin. Estudió Sociología en las universidades de Chicago, Columbia y Nueva York. Descubrió que la cámara era un poderoso instrumento para la investigación, así como para comunicar a terceros sus hallazgos. En 1901, se trasladó a la ciudad de Nueva York. Su primera actividad en esta ciudad fue la de profesor en el *Ethical Culture School*. Siempre estuvo muy preocupado por el bienestar de los menos favorecidos de la sociedad.

En 1908 escribió un artículo publicado en *The Photographic Times* sobre la fotografía en las escuelas, en el que valoraba el uso de la cámara como instrumento de enseñanza. Muchas de las fotografías que ilustraron el artículo habían sido tomadas por sus alumnos. Está claro en el escrito de Hine que su concepto de los valores estéticos era del más alto nivel, y el énfasis en este punto es lo que le diferencia de Riis como trabajo individual, y de la FSA, como proyecto.

En un artículo posterior en *The Photographic Times*, en agosto de 1908, Hine dijo: "... en último análisis, la buena fotografía es una cuestión de arte". (DOHERTY, 1976, 13). En su libro, Doherty comenta que "Hine siempre obtuvo el mismo alto nivel estético, incluso cuando usaba la fotografía para alcanzar otras metas, como la reforma social. Pero parecía que en primer lugar estaba el arte, y después el otro objetivo. Judith Mara Gutman comentó que cuando Hine recibía recomendaciones para realizar su trabajo, estaba claro que él era una verdadera figura artística y requería tratamiento como tal". (DOHERTY, 1976, 14). A pesar de que Hine era artista, su arte era un instrumento con un objetivo perfecto. En sus inicios comentó: "Quiero mostrar las cosas que tienen que ser corregidas; quiero mostrar las cosas que deben ser apreciadas". (DOHERTY, 1976, 14)

En los años anteriores a la I Guerra Mundial, Hine registró la llegada de los inmigrantes a *Ellis Island*, que eran entonces decenas de miles. Los siguió hasta las viviendas insalubres que pasaron a ser sus hogares. Penetró en las pequeñas fábricas y miserables tiendas donde encontraron trabajo. Fotografió a sus hijos jugando entre cubos de basura, y los consideró la escoria social en los barrios bajos de Nueva York.

Hine comprendió que sus fotografías eran subjetivas y que constituían críticas poderosas y rápidamente comprensibles. Mostraban el impacto que un sistema económico tenía sobre la vida de las clases menos privilegiadas y más explotadas. Describió sus fotos como 'foto-interpretaciones'. Sus instantáneas fueron publicadas como 'documentos humanos'. Su formación le permitió comprender de inmediato, el antecedente del problema y sus consecuencias sociales. Hine se apoyaba básicamente en la cámara para comunicar su mensaje y escribió muy poco una vez que hubo dejado la enseñanza.

Sus revelaciones sobre la explotación infantil condujeron después a la aprobación y aplicación de leyes sobre el trabajo de menores. Cuando fotografió a unos niños que trabajaban en una fábrica – con una cámara de 5x7 pulgadas (aproximadamente 13x18 cm) – aportó un sentido de la proporción que permitía al observador apreciar que esos operarios eran en realidad niños de corta edad. Estas fotografías fueron ampliamente divulgadas, y la frase 'historia en fotos' se aplicó a su obra, que resultó siempre de la misma importancia que la realizada por los escritores. Sus fotografías dejaron de verse como simples ilustraciones de la historia.

Hine no limitó su trabajo a una crítica negativa, sino que resaltó cualidades humanas positivas donde las encontró. En 1918 fotografió la obra de asistencia que la Cruz Roja realizaba en los países centroeuropeos. Años más tarde, se centró en los obreros norteamericanos. En 1932 se publicó una colección bajo el título *Men at Work*. Tal vez las mejores fotografías de ese libro sean las elegidas entre los centenares que realizó sobre la construcción del edificio *Empire State* de Nueva York, que en esa época era el más alto del mundo,

con 102 plantas.

Otra característica curiosa de Hine era su inmensa productividad personal. Su periodo de actividad como fotógrafo fue mayor que el de Riis y el de cualquier fotógrafo de la FSA. Siempre trabajó con el mismo ímpetu, desde el principio hasta el final de su carrera. Sin embargo, tuvo altos y bajos, y no dejó de angustiarse en determinados momentos. Trabajó en los años treinta en varios proyectos, pero con algunos intervalos, que le dejaban próximo a la pobreza. En esos periodos, Hine recurría muchas veces a Stryker, pero este sólo hacía promesas que nunca cumplía, porque creía que pedía demasiado. Sin embargo, intentaba que otras personas se interesasen por el trabajo de Hine. Muchos años después de la muerte de Hine, *The Photo League* de Nueva York donó la *Colección Hine* al Museo Internacional de Fotografía de la *George Eastman House*, en Rochester.

4.2.2. FSA: la reforma social en América

En 1929, como consecuencia del *crak* de *Wall Street*, que dio lugar a la gran Depresión, la crisis económica alcanzó en mayor medida al campesino estadounidense. La *Resettlement Administration*, organismo fruto del *New Deal*, fue creada en abril de 1935, en Estados Unidos, por encargo del Ministerio de Asuntos Sociales del Gobierno Franklin Roosevelt. Su objetivo era conceder ayuda financiera a los miles de trabajadores rurales desalojados de sus tierras por la sequía en las zonas polvorientas de los estados centrales del país o por la competencia que suponían las prácticas de una agricultura mecanizada.

El nuevo organismo fue dirigido por Rexford G. Tugwell, subsecretario de Agricultura y anterior profesor de economía en la *Columbia University*. Como jefe de su Sección histórica, Tugwell designó a quien había sido su alumno y ahora colega, Roy E. Stryker (1893), para dirigir un amplio programa fotográfico, que documentara no sólo las actividades del organismo, sino también, y con profundidad, la vida rural norteamericana.

En 1937 se integró en el Departamento de Agricultura, con la denominación de *Farm Security Administration* (FSA). Un proyecto de documentación de la crisis del mundo rural norteamericano que registraba la vida, las costumbres y lo cotidiano de los campesinos, incluyendo a los inmigrantes. La FSA consiguió a través del uso de la fotografía que ésta se convirtiese en instrumento del servicio social, en un archivo entre 130.000 y 270.000 imágenes, que se encuentra hoy en la Librería de Congresos en Washington.

El arte y la estética estaban relegados a un segundo plano en el ámbito administrativo en la FSA. Tugwell comentó en cierta ocasión que el hecho de que las fotografías se consideraran arte era algo complementario, accidental para sus propósitos. Stryker siempre se defendía cuando alguien se refería a él como a un artista. Como él mismo no era fotógrafo, dejó sabiamente a sus fotógrafos individuales de la FSA, los problemas de equipo, técnica o estilo visual, señalando:

"El documental es un enfoque y no una técnica; es una afirmación, y no una negación... La actitud documental no es el rechazo de elementos plásticos, que deben seguir siendo criterios esenciales en toda obra. Solamente da a esos elementos su limitación y su dirección. Así, la composición se transforma en un énfasis, y la precisión de línea, el foco, el filtro, la atmósfera - todos esos componentes que se incluyen en la soñada penumbra de la 'calidad' -, son puestos al servicio de un fin: hablar, con tanta elocuencia como sea posible, de aquello que debe ser dicho en el lenguaje de las imágenes". (NEWHALL, 1983, 245)



Dorothea Lange, *Mother and Children*, Tuletecke, California, 1939

(Library of Congress, Washington)

A pesar de sus intenciones no artísticas y no aceptando supuestamente el documental como una técnica o estilo, el conjunto de fotos de la FSA es el mayor legado documental existente y demostrativo de que arte y documento caminan juntos. Durante sus siete años de existencia, el ámbito de acción de la FSA incluyó a todos los Estados rurales. La pequeña aldea era parte integral de la red agrícola que no podía ser omitida, y no lo fue, a través del trabajo de estos fotógrafos: Arthur Rothstein, Theodor Jung, Ben Shahn, Walker Evans, Dorothea Lange, Carl Mydans, Russell Lee, Marion Post Wolcott, Jack Delano, John Vachon, Paul Carter y John Collier Jr (Enumerados por orden de admisión en el proyecto).

El conjunto de esa obra es notablemente coherente, y sin embargo, es también individual. Cada fotógrafo contribuyó al proyecto, a la vez que trabajaban juntos y compartían problemas comunes, ayudándose todos entre sí. Durante la II Guerra Mundial todos los recursos de la FSA fueron incorporados a la *Office of War Information*.

4.3. Como medio de comunicación e información

Cuando se habla de comunicación o medios de comunicación es imposible no citar el nombre de McLuhan y sus razonamientos con respecto al tema. Sus ideas fueron muy premonitorias y algunas siguen siendo bastante actuales. A lo largo del trabajo lo citaremos, y abordaremos algunas de sus ideas, especialmente aquellas relacionadas con la comunicación, la fotografía y los aspectos sociales. En su libro *Comprender los medios de comunicación – Las extensiones del ser humano*, McLuhan trata la fotografía en el apartado: *La fotografía: El burdel sin muros*.

En el otoño de 1965, McLuhan fue considerado "*el pensador más importante desde Newton, Darwin, Freud, Einstein y Pavlov*" por el *New York Herald Tribune*. Fue el creador de términos como "medios de comunicación", "aldea global" y "edad de la información", con sus respectivos conceptos y varios aforismos. Examinó los mandatos dictatoriales de dos revoluciones tecnológicas: la invención de la imprenta de tipo móvil a mediados del siglo XV, y las nuevas aplicaciones de la electricidad desde finales del siglo XIX (el telégrafo, el teléfono, la televisión, los ordenadores, etc.). Consideró los medios como extensiones del ser humano y sugirió que el contenido de cualquier medio siempre es otro medio, afirmando: "*El contenido de la prensa es la declaración literaria, así como el contenido del libro es el discurso, y el del cine, la novela.*" (MCLUHAN, 1996, 12)

También aclaró y delimitó el empleo de la expresión "medios de comunicación de masas". Ésta se refería "no al tamaño de las audiencias, sino al hecho de que todo el mundo se ve implicado en ello al mismo tiempo". En nuestra opinión, McLuhan se refería a lo que hoy llamamos **interactividad**, o sea, la participación e integración entre espectáculo y espectador.

Desde el punto de vista de McLuhan, un medio es también una tecnología, por tanto la fotografía informativa debe ser considerada como un medio técnico, como una tecnología que capta una supuesta realidad y la traslada para que un espectador distante (en el espacio y en el tiempo) la contemple. De este modo, se instala en la opinión del público como un mediador social (técnico y comunicativo) entre una imagen original y una imagen percibida por el lector.

La fotografía informativa no es un mero recurso gráfico que se limita a cubrir una serie de huecos en periódicos y revistas, sino que tiene una entidad propia y forma parte del complejo proceso informativo con un lenguaje independiente y autónomo, en ella participan disciplinas como la semiología, la sociología, la psicología de la percepción, la lingüística, etc. Es un lenguaje capaz de expresar mejor que ningún otro la síntesis de los acontecimientos, pero que también posee la virtualidad, en cuyo análisis superior a cualquier otro, puede deformar la realidad o presentarla tan fragmentada y mediatizada como estratégicamente haya decidido el periodista.

El hombre contemporáneo pasa muchas horas diarias contemplando y consumiendo imágenes de periódicos, revistas y libros, o delante de la televisión, del vídeo, de una película de cine, o de los ordenadores, la fiebre de hoy. Pero la alta velocidad con la que los medios de comunicación procesan la información y la gran cantidad de información procesada hace que la asimilación de éste resulte imposible de forma completa. Estamos en la era de la aceleración de la información, pero es imposible que el cerebro humano acompañe tamaña cantidad de datos.

Los medios de comunicación son un buen canal para divulgar aspectos sociales. En general, los espectadores aceptan muy bien este tipo de información. Además, la publicidad que subvenciona a estos medios muestra un creciente interés por promocionarlos. El reportaje social se clasifica como uno de los preferidos de la audiencia y la prensa es un vehículo más donde se plasman estos acontecimientos. "*La difusión de fotografías de contenido social implica siempre un acto de propaganda, lo quiera el fotógrafo o no. Simplemente hay que asumir este proceso, que es inevitable*". (FONTCUBERTA, 1997, 155)

La fotógrafa Dorothea Lange hizo una referencia interesante en relación a la creación documental: "*Todo lo que uno cree es propaganda. Cuanto más intensa y profundamente crees en algo, más propagandista te vuelves. Convicción, propaganda, fe, no lo sé, nunca he podido llegar a la conclusión de que ésa sea una mala palabra*". (Revista *Aperture*, 1982, citado por FONTCUBERTA, 1997, 155)

Sabemos que hay políticas institucionales de comunicación y que éstas tienen el control, el poder de manipular la noticia a su manera, o a su interés. La función social clásica de los medios de comunicación como algo público, de masas, siempre estuvo sujeta a esas políticas. Inmersos en este panorama, los fotoperiodistas y los documentalistas intentan comprometerse todavía más con la autenticidad de sus trabajos divulgados por los medios. Para ellos es fundamental que haya una complicidad entre la evidencia de los hechos y su divulgación.

En los últimos tiempos se puede observar que tres de las categorías comunicativas distintas: el periodismo, la publicidad y el arte, están generando una hibridación cada vez más intensa, y contribuyendo a la ruptura de los límites entre las tres.

"Así, por ejemplo, una parte del fotoperiodismo - especialmente los retratos de famosos que categorizamos como people - se ha impregnado de los procedimientos de fotogenia de la fotografía publicitaria a partir de un acercamiento al estilo claro, limpio y de gran calidad formal, tradicional en la publicidad. Ésta, por el contrario, ha incorporado paradójicamente a sus estrategias un uso muy intenso de estéticas directamente derivadas de la tradición del documentalismo y del fotoperiodismo clásicos (blanco y negro, grano grueso, gama tonal pobre y tendente al contraste acentuado, encuadres imperfectos, representación

ficticia de 'instantaneidad' y por tanto de espontaneidad e impremeditación en la toma, etcétera), todo ello con la finalidad, por una parte, de diferenciarse de otros mensajes visuales publicitarios y, por otra, de acceder a la 'respetabilidad' (de la mano de la 'credibilidad', de la 'veracidad') de que es portadora la fotografía de reportaje y que se transfiere, al menos en una parte y al menos durante un tiempo, a quien imita sus modos expresivos". (BAEZA, 2001, 13-14)

La tendencia que surge es cada vez más la de aglutinar formas de comunicación, con una especial tendencia en el siglo XXI, al acercamiento humanístico de las cosas. Si se toma como referencia la teoría de la comunicación humana, que enfatiza la comunicación en el sentido "humanizado" más amplio, como la producción de mensajes portadores de las ideas humanas, se puede decir que la fotografía documental, como materia íntimamente ligada al humanismo, cuando se usa como medio de comunicación e información puede contribuir a la divulgación de mensajes llenos de humanismo a través de las imágenes.

4.4. Como tecnología

La naturaleza de los procedimientos de manipulación de la imagen fotográfica nunca dejaron de crear polémicas. Realizados manualmente o por artificios mecánicos o fotoquímicos, la coloración manual, el retoque, el *collage*, el fotomontaje o la múltiple exposición de un mismo negativo, son ejemplos de algunos procedimientos motivados por las inquietudes estéticas y sociales de cada época.

Las innovaciones tecnológicas transforman los medios de comunicación y expresión. El desarrollo constante y progresivo de la ingeniería electrónica, con la automatización e informatización, está generando y tratando las imágenes electrónicamente, cambiando algunos conceptos relacionados con la fotografía.

Según el fotógrafo brasileño Carlos Fadon Vicente:

"Estas transformaciones son estéticas e ideológicas, pues ocurren en medio de complejos procesos culturales, configurándose como una nueva invención de la fotografía, porque cambian no sólo los modos de hacerla, sino principalmente, los modos de pensarla. La aceleración y la integración de los procesos de comunicación llevaron la fotografía al mundo digital o electrónico. La aceleración implica la reducción del tiempo de producción y el aumento de productividad. La integración en los procedimientos, como los recursos técnicos, los patrones de calidad, los métodos de trabajo y las definiciones de funciones". (VICENTE, 1999, 3)

Desde siempre, las posibilidades de manipulación y multiplicidad de la fotografía indignaron a algunos artistas, pero en realidad, siempre fueron las ventajas con que contaba la fotografía en relación a otros medios de expresión artística. Sin embargo, con el uso de la fotografía digital tomó unas proporciones inabarcables. Aquí entra en juego un factor importante, la ética. Ésta sigue siendo un problema serio en este medio, que se agravó con las posibilidades de la imagen digital. Dentro de poco una imagen fotográfica para tener credibilidad, tendrá que aparecer con una leyenda a pie de foto diciendo "fotografía no manipulada digitalmente".

Con relación a la estética, la fotografía digital abarca, además de las características de la fotografía analógica, sus propias características específicas, como por ejemplo, obtener tipos de textura de papeles, hacer retoques, correcciones de determinados defectos causados por el deterioro, simulación de técnicas fotográficas, anteriormente conseguidas sólo en el laboratorio fotográfico, y otra serie de opciones dadas por los programas de ordenador, diseñados especialmente para la realización de imágenes digitales.

Ante todo esto cabe preguntarse: ¿La fotografía digital sigue siendo fotografía? ¿Es la fotografía digital compatible con la fotografía documental?

A este respecto, Joan Fontcuberta plantea que si a la fotografía en movimiento la llamamos cine, podría

sucedir que a la fotografía digital la llamáramos de otro modo. Aunque de momento todavía no sabemos el término apropiado. Se puede pensar que esta cuestión nos remite a la vieja disyuntiva entre medio y fines, "... *definida la naturaleza de un determinado medio, basada en su proceso tecnológico - procedimientos que conducen a un determinado estatuto icónico - la función también contribuye a moldear esta naturaleza*". (FONTCUBERTA, 1997, 147)

Los nuevos trabajos de fotógrafos contemporáneos apuntan algunos de los síntomas que indican una nueva conciencia documental. "*Una conciencia que a pesar de proclamarse rabiosamente documental es capaz, no obstante, de librarse de las normativas y del modo operador que vienen definiendo los sucesivos modelos documentalistas*". (FONTCUBERTA, 1997, 144)

Según Geoffrey Batchen, profesor de Historia del Arte de la Universidad de Nuevo Méjico (Albuquerque, EUA):

"Como sugiere el nombre, los procesos digitales, de hecho, devuelven la producción de las imágenes fotográficas al capricho de la mano creativa del hombre (a los dígitos). Por esta razón las imágenes digitales están en espíritu, más próximas al arte que al documento". (Revista del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, n. 27, 51)

El uso de la tecnología digital y sus extensas posibilidades de alterar la imagen están escandalizando a los ortodoxos del documentalismo tradicional. Sin embargo, algunos autores siguen considerándose fotógrafos documentalistas para quienes la interpretación de la realidad sigue representando el objetivo prioritario. Afirman seguir siendo fieles a los orígenes. Es el mundo exterior el que ha cambiado. La esencia de la doctrina permanece inalterable. Simplemente se trata aplicar esta doctrina de acuerdo con las nuevas circunstancias. Sus herramientas de trabajo han evolucionado y enriquecido, en consecuencia, también su vocabulario. Pero las intenciones expresivas no han cambiado y son coherentes con sus presupuestos anteriores, simplemente puede haber variado la estrategia.

Según J. Fontcuberta, en la obra *El beso de Judas*, los efectos generados por el binomio **ordenador + fotografía**, que supone un proceso de postproducción, no desnaturalizan la esencia del trabajo documental, y cita que en la enciclopedia, publicada por el *International Center of Photography de Nueva York*, en 1984, se conceden a cualquier fotografía, "*incluso la ficticia o la manipulada*", valores documentales:

"Se consideran fotografías documentales aquellas en las que los sucesos frente a la cámara han sido alterados lo menos posible en comparación a lo que hubiesen sido de no haber estado presente el fotógrafo. A este fin, los grandes fotógrafos documentales han desarrollado diversos enfoques y estilos personales de comportamiento durante el trabajo que les permite estar presentes en la escena que están fotografiando influyendo en ella mínimamente". (FONTCUBERTA, 1997, 152)

En resumen, la ética sancionará moralmente las opciones que se consideran virtuosas y señalará aquellas que se consideran pecaminosas. Sin embargo, incluso famosos documentalistas, considerados maestros de la fotografía documental, no tuvieron reparo en manipular sus fotografías. W. Eugène Smith recurría al oscurecimiento de sus fotos en su laboratorio fotográfico. De este modo, recordamos a Picasso que decía: "*El arte es una mentira que nos permite decir la verdad*".

Jeff Wall, Thomas Ruff y Yasumasa Morimura, son tres ejemplos de fotógrafos artistas que usan la imagen de procedencia fotográfica alterada digitalmente, donde la colaboración del ordenador, aunque obvia y reconocida, queda disimulada en la naturalidad del proceso. Para ellos, el ordenador es un recurso más, un accesorio como lo puedan ser un filtro o un teleobjetivo, que también intervienen en la visión de la cámara, alejándola de la visión habitual del ojo desnudo. Ya autores como Warren Neidich, Keith Cottingham, Matthias Wähler y Pedro Meyer hacen de la simbiosis con el ordenador un punto neurálgico de su propuesta conceptual.

Milton Montenegro es uno de los fotógrafos brasileños pioneros en el uso de la tecnología digital, recurso que emplea desde 1984 para mezclar imágenes, alterando los colores, proporciones y significados, con una

buena dosis de humor y creatividad. Por otro lado, el fotógrafo brasileño Renan Cepeda, ha creado imágenes de las fachadas de edificios y monumentos históricos de la ciudad de Río de Janeiro que parecen manipuladas digitalmente. Sin embargo, son imágenes producidas recientemente con un equipo fotográfico convencional, larga exposición e iluminación por barradura, por eso las ha bautizado como "*fotografías desplugadas*" (fotografías desconectadas; *plug* viene del inglés y significa enchufe, conexión).

La tecnología digital añade otro punto de vista a la fotografía tradicional. Es una alternativa en la prensa moderna y en las revistas. Eso no significa que la fotografía convencional se vaya a extinguir, ni mucho menos. Simplemente es una contribución del avance tecnológico al mundo contemporáneo. A cada fotógrafo le corresponde el uso más adecuado de sus vastas posibilidades.

Bibliografía del capítulo 4

Baeza, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa.* Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

Brambilla, Massimo; Llobera, José. *Enciclopedia práctica de la fotografía.* Editora AFHA, Barcelona, 1977.

Doherty, R. J. *Social Documentary Photography in the USA*, parte de una serie titulada *Photography: Men and Moviments*, American Photographic Book Publishing Co. Inc., USA, 1976.

Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas – Fotografía y verdad.* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

Keim, Jean A. *Historia de la Fotografía.* Ediciones Oikos-tau, Barcelona, 1971.

Lemagny, Jean-Claude; Rouillé André. *Historia de la Fotografía.* Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1988.

McLuhan, H. Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano.* Editorial Paidós, Barcelona, 1996.

Moholy-Nagy, László. *Painting, Photography, Film.* MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2ª ed., 1987.

Newhall, Beaumont. *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días.* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

Parks, Gordon. *La foto sociale*, en *Grandi Temi della Fotografia.* Grupo Editorial Fabbri, Milán, 1983.

Sougez, Marie-Loup. *Historia de la Fotografía.* Ediciones Cátedra, 4ª edición, Madrid, 1991.

Turazzi, Maria Inez. (ed.) *Fotografía.* Revista del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, nº 27. IPHAN (Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional del Ministerio de Cultura), 1998.

Vicente, Carlos Fadon. *Fotografía: el factor electrónico.* Texto de la conferencia realizada en la Escuela de Diseño Industrial de Sabadell, Barcelona, 1999.

5. LA INTERDISCIPLINARIEDAD DE LA IMAGEN Y LAS CIENCIAS SOCIALES

La teoría de la imagen – El documento social a través de la imagen - La evolución de la imagen en el ámbito social - La fotografía como imagen pública - La fotografía documental aplicada a las Ciencias Sociales



Henri Cartier-Bresson, *Prostituta Mexicana*, México, 1934

"Rondaba por las calles todo el día y me sentía afilado y listo para dar el salto, estaba decidido a 'coger la vida con el lazo' – a preservarla en el propio acto de vivirla. Sobre todo, ansiaba captar toda la esencia, en el cuadro de una única fotografía, de alguna situación que estuviera en el proceso de desarrollarse delante de mis ojos".

Henri Cartier-Bresson, fotógrafo

5. La interdisciplinarietà de la imagen y las ciencias sociales

5.1. La teoría de la imagen

La opinión es generalizada: nuestra civilización es la de la imagen. Eso no se basa en apreciaciones gratuitas, pues las estadísticas lo comprueban. En la segunda mitad del siglo XX, la imagen constituyó uno de los fenómenos culturales más importantes, una de las realidades vivas más apasionantes del medio ambiente del hombre civilizado.

La palabra imagen es derivada del latín (*imago*: Figura, sombra, imitación), indica toda la representación figurada y relacionada con el objeto representado por su analogía o por su semejanza perceptiva. Por tanto, se puede entender como imagen la representación de una cosa y, por extensión, la representación mental de alguna cosa percibida por los sentidos. Actualmente, cuando se habla de una *teoría de la imagen* o de *la civilización de la imagen* se refiere básicamente a cualquier representación visual que mantenga una relación de semejanza con el objeto representado.

Sobre todo el concepto de imagen enmarca la intervención del fenómeno de la percepción humana en el campo visual o iconográfico. Dos elementos son fundamentales: la forma objetiva de lo que es representado y la percepción visual del sujeto receptor. En ese proceso de comunicación de la imagen hay la presencia de elementos básicos (forma, movimiento y percepción humana), que sólo se establecen con la existencia de un sujeto emisor, un mensaje, un medio (*médium*) para transmitirla y un sujeto receptor. Como en este caso el mensaje es visual, los otros elementos complementares del proceso deben ser adecuados a la naturaleza del fenómeno iconográfico.

La imagen debe ser interpretada a través de un código común al emisor y al receptor, lo que genera un complejo proceso que es la *comunicación*, y supone la existencia de una serie de operaciones como selección, esquematización, combinación, transformación, condensación y, en resumen, manipulación. La esquematización junto a la selección y la combinación son las operaciones básicas de la semantización de la imagen. En el proceso de esquematización intervienen dos escalas fundamentales: la de la abstracción y la de la complejidad. Del encuentro entre la imagen, el movimiento, la abstracción y la realidad surgen los diferentes niveles de la esquematización en la fotografía (imágenes estáticas) y en el cine (imágenes dinámicas).

Los progresos más importantes en el desarrollo de los soportes técnicos de la imagen fueron aprovechados por los medios de comunicación y por la industria de cultura de masa. Hasta entonces, la imagen desarrollaba un papel puramente estético, y en último caso, ilustrativo. Después de la transformación mediática, la imagen pasó a ser un elemento informativo autónomo, fundamental e indispensable.

5.2. El documento social a través de la imagen

Si analizamos la evolución de la imagen, desde la Prehistoria hasta hoy, se puede observar que su posesión y dominio siempre han estado vinculados a la intervención activa en los acontecimientos sociales. Desde la primera imagen de las cavernas hasta la invención de la fotografía (el marco definitivo en el desarrollo de la imagen), todo fue una sucesión de importantes factores sociales, económicos y políticos. Luego, de un modo más acelerado, ha ocurrido lo mismo hasta llegar a la imagen digital.

En cada etapa de la evolución histórica, estos procesos siempre sirven para impulsar los medios de transformación y el descubrimiento de nuevas técnicas, capaces de complacer a la sociedad. Las imágenes fotográficas son documentos sociales vivos que traspasan el tiempo y contribuyen al proceso de transformación de la sociedad de cada país.

Desde la perspectiva de que la fotografía documental es el producto de esos documentos sociales, observamos que la evolución social de un determinado país, en nuestro caso particular Brasil, puede ser interpretada y estudiada a través del análisis minucioso de estas imágenes. El desarrollo, la producción y el contexto en que fueron realizadas nos ayudan a percibir, conocer y comprender mejor el entorno en que vivimos.

La fotografía documental contemporánea se aprecia como una mezcla de dos componentes: arte y documento. Muchos teóricos contemporáneos la analizan desde estos dos puntos de vista, y también opto por abrazar esta misma teoría porque creo firmemente que la fotografía documental no puede desvincularse de los aspectos estéticos, ni tampoco del compromiso de representar un aspecto social. Sobre las mezclas de enfoques en las ciencias actuales, el profesor Sylvain Maresca tiene una opinión bastante sensata:

"Nuestra época ya no es la de la afirmación de formas únicas de saber, tampoco del saber como forma única de inteligencia de las cosas. El futuro será más bien receptivo a la mezcla de los planteamientos, en la combinación de las potencialidades de cada una de las maneras de ver y de pensar. La fotografía tiene un papel determinante que desarrollar en esta innovación". (ACHUTTI, 1998, 118)

A pesar de poseer la misma naturaleza, la fotografía documental en relación con el fotoperiodismo tiene otra dimensión en términos de tiempo, elaboración, producción y postproducción. Mientras el fotoperiodismo está vinculado a la noticia, y está cada día en los periódicos, revelando las cuestiones sociales cotidianas, la fotografía documental es más elaborada en cuanto a la investigación del tema abordado. Su producción incluye una preocupación estética distinta, y su propia distribución traspasa los ámbitos de la foto periodística. Esto no significa que una misma foto no pueda ser usada dentro de las dos categorías al mismo tiempo o utilizada como tal. Lo más común es que esto suceda a menudo, generando una confusión de conceptos teóricos.

En cierta manera, actualmente la fotografía documental intenta desvincularse de la periodística, a pesar de la similaridad de sus naturalezas. Eso no por el contenido, sino por el uso que se hace de ella. La foto periodística tiene por objetivo registrar un hecho sucedido o que está sucediendo. Tiene un compromiso fidedigno con la acción aprehendida. La foto documental no tiene ese compromiso inmediato. Representa la realidad, sin tener un vínculo estricto con ella. Eso no significa que mienta o engañe, que diga más o menos sobre un tema, solamente le otorga un mayor grado de subjetividad y expresión, además de su poder innato de reivindicación. La cuestión de que la cámara fotográfica induzca o no a un mundo real o imaginario es polémica, y sobre eso McLuhan opinó:

"(...) decir que la 'máquina fotográfica' no puede mentir sólo recalca los numerosos engaños que actualmente se están haciendo en su nombre. De hecho, el mundo del cine, aprestado por la fotografía, se ha convertido en sinónimo de ilusión y fantasía, convirtiendo el mundo en lo que Joyce llamó 'un noticiario permanente' que sustituye al mundo real. (...) Si de verdad hay, en la fotografía, un terrible nihilismo y una sustitución de las sombras por la sustancia, seguro que no nos vendrá mal conocerla. La tecnología de la fotografía es una extensión de nuestro propio ser, como cualquier otra tecnología..." (MCLUHAN, 1996, 203)

En realidad, el término **documental** siempre ha sido y sigue siendo bastante polémico. Incluso Walker Evans divagaba al respecto. Lo que demuestra este texto escrito por él, en 1971: "*Documental: Es una palabra sofisticada y ambigua. Y no del todo clara... El término debería ser estilo documental... Ya ves, un documento tiene uso, mientras el arte no lo tiene*". (ROSENBLUM, 1984, 340)

Unos años más tarde, en 1977, en una entrevista a Leslie Katz, continuó afirmando: "*Cuando diga 'documental', sea prudente... Quizá se trate del estilo documental. Pero el arte no sirve de nada, mientras que el documento es útil. Por lo tanto, el arte no es jamás un documento, aunque pueda adoptar su estilo. Eso es lo que hago. Se me califica de fotógrafo documental, pero esto supone una distinción sutil*". (LEMAGNY/ROUILLÉ, 1988, 211)

Si el término no es tan claro, la necesidad de buscar una utilidad para la fotografía fue fundamental. El arte no tiene un uso específico. El documento sí. Tal vez eso haya generado el rápido proceso de buscar una finalidad a la fotografía a través del documento.

La intención de este trabajo de buscar una terminología actualizada, me condujo a dos libros fundamentales: *Documentalismo Fotográfico Contemporáneo – Da inocencia a lucidez* (Ediciones Xerais de Galicia, 1995), y *Documentalismo Fotográfico* (Ediciones Cátedra, 1998). Ambos de la investigadora gallega Margarita Ledo. La autora se refiere al término *documentalismo fotográfico contemporáneo* como el más apropiado actualmente. Es la nueva cara de la foto documental.

El término usado en inglés es *social documentary photography*. Que en español se podría traducir por fotografía documental o fotografía documentalista. En portugués es como en español, *fotografia documental*. Luego existen varias expresiones que también están relacionadas con el tema, como: fotografía como documento social, documento fotográfico, documentación fotográfica, fotodocumentación y trabajo documental, entre otros.

Para la periodista e investigadora brasileña (São Paulo) en el área de la fotografía, Simonetta Persichetti: "*Social y documental son sinónimos... En algunos países, los términos no se diferencian. Por eso, la posibilidad en Brasil es bastante amplia*".

El uso del término traducido del inglés, *Social Documentary Photography* = fotografía documental social, tal vez fuera el más correcto. Pero el término más empleado actualmente es *fotografía documental*. El término *social* está formalmente implícito. Entretanto, su contenido sigue formando parte del estilo documental.

5.3. La evolución de la imagen en el ámbito social

La imagen acompaña al hombre desde siempre y se ha identificado con la visión del mundo o con el propio mundo. Anteriormente, la densidad de imágenes por habitante era pequeña en relación con el espacio físico. Su representación y contemplación estaban más vinculadas a los ritos religiosos y a los grandes acontecimientos políticomilitares. Con el desarrollo técnico-social y el aumento demográfico fue posible la racionalización de los modos productivos. Así, el número de imágenes fue aumentando de un modo proporcional al aumento de la riqueza y a la diversificación social.

La imagen salió del ámbito religioso e invadió el profano. Su primera revolución cuantitativa coincidió con el cambio de la civilización del hombre como cazador a la sociedad que vivía del pastoreo y de la agricultura. Es decir, del tránsito de una vida nómada a una vida más sedentaria. Surgió entonces la figura del artesano-especialista, con sus peculiares habilidades. Empezó la estandarización de los procesos productivos, creándose una determinada forma para cada ser u objeto del universo representable.

En su primera aparición pública, la imagen no surgió como un espejo de la realidad. Estaba filtrada por unas limitaciones técnicas. Muchas imágenes neolíticas no fueron copias del mundo real, sino copias o repeticiones de otras imágenes. Esta primera multiplicidad de la imagen era limitada, así como su repertorio. La relación entre imagen/habitante todavía seguía siendo deficiente, influenciada por la escasez de los medios de representación.

Con las sociedades mercantiles y una industria subordinada a ellas, se crearon las condiciones necesarias para una multiplicación del número de las imágenes y para su diversificación competitiva. El comercio trajo consigo diversos modos representativos al trasladar imágenes o especialistas en su producción desde unas regiones a otras dominadas por distintas tradiciones iconográficas. Por primera vez en la historia de la humanidad, ciertos grupos humanos pudieron percibir la relatividad en los modos de representar el mundo, así como escoger o preferir unas imágenes y rechazar otras.

Fue el primer paso para el inicio de una noción de imágenes buenas o malas, correctas o incorrectas. Surgió la noción de lo artístico, entendido como un adjetivo aplicado a los productos icónicos considerados de mayor calidad. En una sociedad tan competitiva algunos artesanos destacaban con una producción de imágenes que pasaron a tener mayor valor de mercado. Poco a poco, el productor se fue alejando del consumidor, como consecuencia, el artista del público. Por un lado estaban los especialistas consagrados, con una buena reputación. Por otro, los talleres de menor reputación, con precios menos elevados y mayor penetración en el mercado.

Aquí se encuentran las raíces aristocráticas y el verdadero origen de la noción de arte que se maneja hasta hoy; siempre en manos de las clases privilegiadas. En este momento la imagen artística se transformó de instrumento para conocer el mundo natural a instrumento para la intervención social.

Según Juan Antonio Ramírez, este esquema con múltiples matices para cada sociedad y periodo histórico concreto es válido, en general, hasta la aparición del capitalismo moderno y del Estado absoluto. Las imágenes eran escasas, de carácter único, con precio elevado y destinadas con frecuencia a ser un instrumento didáctico o político de propiedad eventualmente colectiva. De cualquier modo, sólo las clases dominantes podían poseerlas para uso y disfrute privado.

A finales del periodo medieval surgieron nuevos cambios. El sistema feudal empezó a ser suplantado por el moderno estado centralizado. El descubrimiento de nuevas tierras y de nuevas vías de comercio

ocasionó importantes consecuencias psicológicas. Favoreció el incremento general de la riqueza y el desarrollo del individualismo. Con el repertorio de temas religiosos ampliado, surgieron otros géneros como el **retrato** y el **paisaje**. Incluso las innovaciones en las técnicas pictóricas y escultóricas contribuyeron a ampliar la densidad iconográfica.

Con la aparición de los nuevos soportes más económicos y de fácil transporte como el cobre y el lienzo, el pintor no necesitó salir de su taller para trabajar. Contrató a varios ayudantes, reduciendo así el plazo de entrega de los trabajos. Otras clases sociales, como la baja nobleza y la burguesía, empezaron a tener acceso al arte. Se rodeaban de imágenes de sí mismos, de sus familiares o de acontecimientos celebrados. Las iglesias y los edificios públicos aumentaron su riqueza icónica. Determinadas regiones europeas crearon un mercado abierto de imágenes pintadas. Eso generó una sucesiva separación entre el artista y el comprador. Lo que condujo a una "no-sacralización" de la imagen.

Con la aparición de la imprenta de caracteres móviles hubo una difusión vertiginosa. Vinieron los publicistas, tratadistas y libelistas, pasando los valores sociales por las prensas. Dentro del campo del arte, este nuevo medio de producción intelectual asumió un papel ambiguo y contradictorio. Sin embargo, el **libro** fue el principal vehículo de difusión de imágenes. El motor de la democratización icónica y el antecesor de todos los modernos medios de masas.

No podemos olvidar que a pesar de esta difusión de imágenes y su aumento de consumo, todavía se trataba de imágenes únicas y exclusivas. Solamente con la llegada del **grabado** fue posible, por primera vez, obtener muchas copias idénticas de la misma imagen. El coste era reducido y el procedimiento consistía en el trabajo editorial. El grabado tuvo diversas versiones: al principio en madera, luego en las superficies metálicas, como el bronce, el cobre. Más tarde, alcanzó su mayor importancia con el **aguafuerte** (una técnica basada en la capacidad de ciertas sustancias químicas para corroer los metales). Con el aguafuerte se inició un rápido desarrollo de la concentración iconográfica a finales del XVI.

En el campo del grabado sobre metal, el **aguatinta** fue un medio ampliamente utilizado en los libros ilustrados. En 1810 los grabados en acero se emplearon por primera vez para la fabricación de billetes de banco (procedimiento que permitía grandes tiradas por su dureza infinitamente superior a la del cobre).

Otro procedimiento a destacar en la difusión de las imágenes fue la **litografía** (técnica que consistía en dibujar en las superficies con un lápiz grasiento sobre una piedra caliza humedecida, donde se adhiere la tinta, de tal modo que se puede imprimir el dibujo con relativa facilidad). Esta técnica era de bajo coste, fácil de almacenar y posibilitaba varias tiradas. Varios factores históricos condicionaron la ampliación de los procedimientos para producir imágenes en serie. Entre ellos, el gran aumento de la población en ciertas regiones de Europa.

En el siglo XVII, el aumento del número de imágenes por individuo y por unidad de superficie fue creciente. Se crearon las premisas para las primeras reflexiones teóricas en torno a la cuestión de la **cantidad** y la **calidad**. La pasión por las imágenes raras, poco abundantes, vino a compensar a las clases acaudaladas de su pérdida de privilegios con respecto a la imagen en general.

Fue en este mismo siglo en el que se desarrolló la teoría de las jerarquías de la imagen, que guarda relación con la aparición de los primeros comerciantes especializados y de los coleccionistas conscientes (con espíritu sistemático). Desde entonces, la realidad sociológica de la dominación ofreció las dos caras del campo iconográfico: el **valor artístico** y el **valor económico**. Otro factor condicionante fue el **periodismo**. El periódico era ligero, de fácil lectura, y más barato que los libros. La tendencia de incluir imágenes es tan antigua como su propia aparición.

Durante el siglo XVIII, los periódicos emplearon una serie de pequeñas imágenes de múltiple utilización denominadas *recursos*. Estos no sobresalían por su calidad estética, sino por la introducción del factor redundante en el ámbito del consumidor privado de imágenes. Empezaba la asociación **texto-imagen**, creando como consecuencia estereotipos de significación codificada, elementos mínimos de un futuro

metalenguaje icónico. Los periódicos siguieron utilizando grabados originales, ligados a la actualidad. Las imágenes se multiplicaron y se hicieron más comunes. También empezaron a servir para impulsar y dirigir la conciencia y las acciones de los ciudadanos.

Finalmente, en el siglo XIX la densidad de las imágenes alcanzó su plena madurez y desarrollo gracias al conjunto de las transformaciones políticas y económicas y a las alteraciones en las técnicas productivas. Este período fue conocido genéricamente como la **Revolución Industrial**.

El paso del uso de la madera, como combustible y materia prima, al uso del carbón de *coke*, y la utilización generalizada del hierro ocasionó una verdadera transformación del universo visible (del paisaje urbano y de la estética del objeto de uso). El hierro y el carbón permitieron las primeras concentraciones proletarias y el enriquecimiento de la burguesía industrial. Así se inició la dinámica que permitirá el desarrollo iconográfico que caracteriza el mundo contemporáneo. La multiplicación de las imágenes en el siglo XIX tuvo mucho que ver con la presencia de las masas y sus revoluciones liberales en el protagonismo de la historia. Esta conclusión es cada vez más evidente para estudiosos del tema.

5.4. La fotografía como imagen pública

En 1830 fue inaugurada la línea Liverpool-Manchester. El matemático y ornitólogo Edward Stanley publicó sus primeras impresiones en el *Blackwood's Magazine*:

"En el rápido movimiento de estas máquinas existe una ilusión óptica digna de notarse. De hecho, un espectador que las vea acercarse cuando van a la máxima velocidad, no puede liberarse de la idea de que, más que moverse, aumentan de tamaño. No sé encontrar una mejor explicación sino refiriéndome al agrandamiento de los objetos en una fantasmagoría. Primero la imagen apenas es perceptible, pero cuanto más se aleja del punto focal, más y más se agranda, sin aparentes limitaciones. Así una locomotora mientras se acerca parece aumentar rápidamente de tamaño, como si tuviese que llenar todo el espacio entre los andenes y absorber todo en su turbina. (...) Las largas filas continuas de espectadores (...) parecían resbalar como imágenes pintadas hechas pasar por el tubo de una linterna mágica". (citado por RAMÍREZ, 1997, 53)

Lo que Stanley quería decir es que la aparición de la locomotora de vapor introdujo una nueva relación tiempo-percepción causada por la velocidad. La distancia focal debía moverse ahora al mismo ritmo que la máquina. La contemplación de los objetos vistos desde la ventanilla debía ser instantánea. Esas ideas se citan como los gérmenes de la imagen fotográfica como algo público. La fantasmagoría y la linterna mágica eran dos tipos de procedimientos utilizados para contemplar imágenes. Se puede decir que son algunos de los antecesores de la fotografía. Ambos eran procedimientos ópticos capaces de aumentar o disminuir las imágenes proyectadas. Creaban las profundidades y perspectivas ilusorias, contribuyendo a destruir lo tangible del universo visual, que había imperado hasta el siglo XIX.

Según Juan Antonio Ramírez, el descubrimiento de la **fotografía**, en 1839, fue el más importante para la historia del arte en los últimos cinco siglos. El impacto de la locomotora (velocidad-perspectiva) y el auge del periodismo ilustrado caracteriza el período que va de 1830 a 1848. Sin embargo, el descubrimiento de la fotografía fue el más significativo. Liberó al hombre del difícil aprendizaje que suponía traducir los movimientos corporales solamente con el dibujo, la pintura o la escultura (procedimientos que también requerían ciertos esfuerzos corporales por parte del artista). Redujo visualmente el universo natural o imaginario. Permitió eliminar, aunque parcialmente, el componente de subjetividad que esa traducción implicaba. A partir de ahí, la imagen pudo abandonar su habitual sumisión al texto. Pudo convertirse en protagonista, sedimentando las bases de una gramática propia que se desarrollaría plenamente en el siglo XX.

Los orígenes de la fotografía son pródigos en invenciones paralelas, variaciones y perfeccionamientos de sistemas, con una utilización temporal limitada. Así, la obra de Hippolyte Bayard, o la del francés

radicado en Brasil, Hércules Florence, coinciden en el tiempo con la de Talbot y, con la de Niepce y Daguerre. Las primeras demostraciones del **daguerrotipo** (el procedimiento de fijación de la imagen se daba en una placa de cobre, recubierta de plata) fueron sobre naturalezas muertas y perspectivas urbanas. Pero su gran aplicación fue el **retrato**. El daguerrotipo y luego la fotografía sobre papel permitieron una extensión general de la imagen. Primeramente entre la burguesía y las clases medias, luego entre el proletariado.

El hecho de poseer el rostro de los familiares o de los amigos ya no era un privilegio aristocrático. Pasó a ser algo común entre las diferentes clases sociales. Luego, la cantidad de retratos que poseía cada familia ya estaba más relacionada con la clase económica de cada una. Se notaba que el futuro de la cámara era introducir una nueva concepción democrática e igualitaria del mundo.

La fotografía fue la causa de prejuicios considerados inmutables. Con el transcurso del tiempo, su supremacía fue indiscutible en el dominio de la representación visual. Eso condicionó el desarrollo de la pintura, convirtiéndola en un medio marginal, haciendo desaparecer casi por completo los otros procedimientos utilizados para producir imágenes en serie.

Los constantes perfeccionamientos de la fotografía hicieron que ésta se democratizase, pero continuaron las preocupaciones sintácticas. Las polémicas entre fotógrafos tuvieron mucho interés. Se adelantaron a muchas soluciones de los pintores considerados "de vanguardia". De sus discusiones nacieron los códigos cinematográficos y fotonovelísticos que constituyeron la base de los modos de relación en la **sociedad contemporánea**.

En los últimos sesenta años, la imagen ha adquirido extraordinarias características de multiplicidad y manipulación. Los diversos descubrimientos técnicos, los sucesos político-económicos, las dos guerras mundiales fueron hechos que determinaron con sus logros y contradicciones, el panorama del **mundo contemporáneo**. Ahora, nuestro mundo es el de la aceleración. El carbón, como materia energética, fue suplantado por el petróleo y la electricidad. Otros tipos alternativos de energía también fueron descubiertos, como la nuclear y la solar, entre otros.

"La aceleración modifica todos los significados porque con cualquier aceleración de la información cambian todos los patrones de interdependencia política e individual. Algunos sienten que la aceleración, al modificar las formas de la asociación humana, ha empobrecido el mundo que conocieron. (...) El estudioso de los medios se acostumbra enseguida a que los medios nuevos de cualquier época sean calificados de pseudo por quienes han adquirido las pautas de los medios anteriores, fueran las que fueran. En principio, puede parecer algo normal, e incluso favorable, que asegure un grado máximo de continuidad y estabilidad sociales en medio de los cambios y de la innovación. Pero todo el conservadurismo del mundo ni siquiera puede permitirse una resistencia simbólica a la arremetida ecológica de los nuevos medio eléctricos." (MCLUHAN, 1996, 208)

Los **medios de comunicación** se han desarrollado, y se han extendido bastante, especialmente en los países desarrollados. Entre ellos, la televisión, fenómeno típico de la segunda posguerra; la revista ilustrada, la primera revista *Life* fue lanzada en 1936; el reportaje fotográfico y la fotonovela, nuevos medios relacionados entre sí desde el punto de vista lingüístico; los cómics, el cine, los videocasetes, los ordenadores, etc.

La cantidad de horas que un ciudadano del mundo moderno pasa contemplando imágenes se ha incrementado. La tendencia que se manifiesta es la unión entre la privatización y la multiplicación de la imagen. Sin embargo, la imagen considerada instrumento del conocimiento y del placer, se ha transformado en los últimos años. Muchas veces se emplea como una poderosa arma. Un instrumento de la ocultación. Un instrumento que propicia la opresión y la aceptación sumisa de la explotación. Pero la multiplicidad icónica no es la causante de todos los males del mundo.

Intentar retroceder a formaciones sociales de hace siglos es imposible. Utilizar la cultura como un arma de distinción social equivale a mitificar la realidad. El arte actual se encuentra en los **medios de masa**, y no en

los museos o en las galerías. Los medios permiten una creación solidaria con su tecnología y con sus pautas lingüísticas. Ofrecen la posibilidad de una efectiva participación total en esa creación. Según Ramírez, "*no conviene confundir la miseria de un sistema político-social (que se refleja y se defiende en y con las imágenes de los medios) con los instrumentos de los que eventualmente se sirve*". (RAMÍREZ, 1997, 153)

Cada vez más se hace evidente que la lucha por el desarrollo del arte es la de toda la vida: luchar para retirar el dominio de la expresión artística de las manos de las clases dominantes, y pasarlo al pueblo. La sociedad, de un modo integrado, debería ser el verdadero manipulador de las imágenes y de los medios de comunicación. Sólo así, de este modo, se podría decir que hay legitimidad en la cuestión. Sin embargo, sabemos que esta teoría es utópica y que la realidad es distinta. A pesar de que cada vez más el espectador interactúa con las obras artísticas y participa en los programas de telecomunicación. Las nuevas tecnologías están abriendo un espacio amplio, donde la clave dominante es la interactividad entre el espectador, la obra y el autor.

5.5. La fotografía documental aplicada a las ciencias sociales

Las imágenes y las ciencias sociales tienen una historia paralela. Son instrumentos utilizados para la descripción, el registro y la investigación de las relaciones sociales. Sin embargo, todavía falta la aceptación de la representación icónica en este campo. La representación escrita, es decir, la palabra sigue siendo privilegiada.

Esto parece imposible en el **mundo contemporáneo** en el que vivimos. Completamente invadido por imágenes de todo tipo, pero con relación a la práctica de la aplicación de las imágenes a las ciencias sociales (en nuestro caso la fotografía) se advierte que todavía no se concede el debido valor al potencial que esta técnica posee.

"La imagen fotográfica es el producto de un dispositivo técnico, en realidad, un 'verdadero dispositivo de pensamiento cristalizado'. Este puede ser considerado un dispositivo pragmático, que registra los trazos luminosos de los objetos existentes. En este aspecto, el planteamiento fotográfico está muy cerca de aquel de las ciencias de observación, ya que es fundamentalmente empírico. No es por casualidad que la práctica de la fotografía contribuyó a la consolidación del estatuto científico de la Antropología. (...) La fotografía – más concretamente el film – contribuyó a la construcción de un saber de primera mano". (S. MARESCA en ACHUTTI, 1998, 116)

Recurrir a la fotografía o a los medios posteriores a la fotografía permite ver y revisar las situaciones de observación de un modo más eficiente y urgente, cuando el observador todavía no está seguro de qué posición tomar. En este momento la fotografía entra como un método, una técnica o un medio de observación que se presenta bastante efectivo, principalmente, cuando se trata del estudio de un determinado grupo social o situaciones donde urge la necesidad de un análisis sistemático de un problema determinado. Se puede considerar como el método de observación que más resiste a la interpretación. Aquella que alimenta la mayoría de las cuestiones. La imagen está marcada por las cosas que están a su alrededor, formando parte del universo del objeto observado.

El **dispositivo fotográfico** refuerza la interacción con el objeto que se trata de ver, observar o estudiar. El fotógrafo es un observador de quien todos quieren ver el producto de sus observaciones. Es distinto de un antropólogo o un etnólogo, de quienes la mayoría no sabe o no comprende exactamente en qué consiste el producto de sus observaciones. La fotografía intensifica el proceso de reconocimiento mutuo, entre objeto observado y observador.

La fotografía y las ciencias sociales nacieron prácticamente en la misma época. Las primeras expediciones fotográficas de Maxime du Camp, de Jonh Thompson, o de Francis Frith, entre otros, tenían un carácter antropológico, etnográfico y social. La relación entre ambas se estrechó más en los años veinte y treinta del

siglo pasado. La posibilidad de hacer fotos instantáneas dio otra dimensión a la fotografía y amplió todavía más el horizonte de las ciencias sociales. *"La fotografía abandonó, entonces, la condición de simple registro mecánico de la realidad, como era percibida en el siglo XIX, para asumir su status actual de instrumento de comunicación, participación y manipulación de masas"*. (EDWARDS, 1992, 4, citado por M. GURAN en ACHUTTI, 1998, 88)

El trabajo de campo se impuso como condición esencial para el ejercicio de la antropología y de la etnología, a partir del ejemplo de Malinowski con su larga investigación en las Islas Trobriand. Él fue el creador del **trabajo de campo** y de la llamada **observación participativa**. Hizo uso de la toma de fotos como uno de los métodos de observación en el trabajo de campo. A partir de su experiencia, la cámara fotográfica fue incorporada como un instrumento de trabajo del antropólogo en sus investigaciones de campo.

"Unos años más tarde, con el trabajo de Gregory Bateson y Margareth Mead en Bali, Balinese Character, y después con el trabajo de John Collier Jr, la fotografía y la investigación de campo se fundieron en un verdadero método de investigación conocido hoy como antropología visual. O sea la utilización de la fotografía como método de investigación, y no una mera ilustración o aprovecharse de un material producido para otros fines". (JACKNIS, 1988, 160, citado por M. GURAN en ACHUTTI, 1998, 89)

Para las ciencias sociales lo que es importante en la fotografía es la reflexión generada por ella. La reflexión científica debe empezar en el momento de la toma de la foto. En el contexto de una investigación es esencial que la producción se desarrolle dentro de unos procedimientos específicos para la misma. *"La fotografía producida en el contexto de una investigación se muestra útil, y en muchos casos, insustituible, cuando se trata de medir, contar o comparar situaciones sutiles o de gran complejidad visual"*. (COLLIER JR., 1975, 213, citado por M. GURAN en ACHUTTI, 1998, 89)

De un modo general, la fotografía puede ser utilizada por las Ciencias Sociales para:

1. La descripción sistemática del universo sujeto a investigación
2. El registro de relaciones sociales y de tecnologías
3. Como un instrumento clave de investigación en las entrevistas

El fotógrafo H. Cartier-Bresson, por ejemplo, siempre usó la fotografía para conocer mejor el mundo y el hombre. También observó la interactividad de la fotografía, contestando y respondiendo al mismo tiempo. *"Lo más importante para mí es que la fotografía puede ser, al mismo tiempo, el punto de partida y el resultado final. Puede, visualmente, hacer la pregunta y dar la respuesta"*. (CARTIER-BRESSON, 1976, citado por M. GURAN en ACHUTTI, 1998, 90)

Una de las ventajas de la fotografía, además de registrar, es ofrecer las virtudes de la comprobación. A partir de ahí evoluciona para el orden simbólico, sin perder el contacto con el mundo real y sus representaciones más inmediatas. Aquí se encuentra uno de los principios de la **fotografía documental**.

Para Milton Guran, la eficiencia de una imagen fotográfica en transmitir una información, reside sobre todo, en la buena utilización del **lenguaje fotográfico**. Se habla de una **sintaxis fotográfica** buscando un equivalente con el lenguaje escrito. De cualquier modo, la lectura fotográfica tiene que empezar por un referente, un elemento visual a partir del cual se construye la fotografía.

El investigador-fotógrafo debe registrar acciones y actitudes continuadas sin interferir directamente en las escenas observadas. Comprender todo el contexto del trabajo y la relación con las personas envueltas en la investigación. Se debe respetar las relaciones personales y sociales, entre lo que es público y lo que es privado. Éste es uno de los puntos más importantes para conseguir buenos resultados en la fotografía de campo.

"Nosotros pretendemos fotografiar los acontecimientos con normalidad y con espontaneidad, en lugar de decidir según nuestros parámetros (cuál sería la mejor manera de fotografiar) y entonces pedir a los de Bali que representen aquello que teníamos decidido en un sitio mejor iluminado. Nosotros utilizamos las cámaras en nuestro trabajo de campo como un instrumento de registro y no como un mecanismo para ilustrar nuestras propias hipótesis". (BATESON/MEAD, 1942, 49, citados por M. GURAN en ACHUTTI, 1998, 93)

Toda investigación científica que utilice imágenes debe observar el contexto de la realidad estudiada. Debe también analizar el contexto histórico, social, cultural y técnico en que fueron realizadas estas imágenes. Otro punto interesante es enseñar el resultado a las personas envueltas en la situación de observación o investigación. Además, la publicación de las fotografías de campo aumenta la transparencia del dispositivo de interpretación. Ofrece a los demás la posibilidad de probar la pertinencia de las hipótesis formuladas.

Un buen ejemplo de este tipo de procedimiento fue realizado en Brasil, con el trabajo de Luiz Eduardo Robinson Achutti, *Fotoetnografía: un Estudio de Antropología Visual sobre lo Cotidiano, la Basura y el Trabajo en una Villa Popular en la ciudad de Porto Alegre*, en 1996. Elaborado para un máster en Antropología Social, en la UFRGS (Universidad Federal de Río Grande del Sur), en Porto Alegre, y luego publicado por la Tomo Editorial, en 1997.

Achutti creó el término "fotoetnografía", y siempre expresó su preocupación por las cuestiones sociales en sus trabajos, dentro de una perspectiva documentalista. Siempre intenta hacer que los fotografiados participen del trabajo, creando una integración y una interactividad positiva. Como fotógrafo, alterna fases trabajando en blanco y negro y en color. Su ensayo sobre los mecánicos de la *Red de Ferrocarriles Federal*, en Porto Alegre, tiene una nítida inspiración en la fotografía documentalista de Lewis Hine. Realizado en blanco y negro, formato 35mm, con iluminación natural, película con grano, este ensayo demuestra que Achutti asume las condiciones de trabajo que encuentra, logrando transformarlas en agradables imágenes que narran los caminos del Hombre.

Bibliografía del capítulo 5

- Achutti, Luiz Eduardo Robinson** (org.). *Ensaio Sobre o Fotográfico*. Unidade Editorial, Porto Alegre, 1998.
- Casassús, José María**. *Teoría de la Imagen*. Texto fotocopiado (s in datos).
- Ledo Andión, Margarita**. *Documentalismo fotográfico contemporáneo – Da inocencia a lucidez*. Ediciones Xerais, Vigo, 1995.
- Ledo Andión, Margarita**. *Documentalismo fotográfico*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.
- Lemagny, Jean-Claude; Rouillé, André**. *Historia de la Fotografía*. Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1988.
- McLuhan, H. Marshall**. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Editorial Paidós, Barcelona, 1996.
- Ramírez, Juan Antonio**. *Medios de Masas e Historia del Arte*. Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1997.
- Rosenblum, Naomi**. *A World History of Photography*. Abbeville Press, Nueva York, 1984.
- Samain, Etienne** (org.). *O Fotográfico*. Hucitec/CNPq, São Paulo, 1998.

Santaella, Lucia; Nöth, Winfried. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia.* Iluminuras, São Paulo, 1998.

Schaeffer, Jean-Marie. *A Imagem Precária. Sobre o Dispositivo Fotográfico.* Papyrus, Campinas, Brasil, 1996.