



El valor de la fotografía como objeto de estudio y en las investigaciones sobre comunicación: reflexiones teóricas

Maria del Mar Ramírez Alvarado

DOI 10.5433/1984-7939.2011v7n1p55

El valor de la fotografía como objeto de estudio y en las investigaciones sobre comunicación: reflexiones teóricas

The value of photography as study subject and in research on communication: theoretical proposals

María del Mar Ramírez Alvarado *

Resumen: *Este artículo constituye una reflexión teórica sobre la importancia de la fotografía como modelo de representación de la realidad, soporte privilegiado de transmisión de información y de comunicación, medio de expresión, documento social y elemento de primer orden en el registro de las transformaciones generadas en el seno de las sociedades. Su objetivo fundamental es el de aportar ideas para el desarrollo de investigaciones en comunicación que tengan como soporte fundamental las imágenes fotográficas, su evolución histórica y conceptos asociados como el de mediación técnica, cambio social, percepción y factores socioculturales.*

Palabras clave: *Fotografía. Historia. Imagen. Comunicación. Lenguaje audiovisual.*

Abstract: *This article presents a theoretical reflection on the importance of photography as a representation model of reality, privileged support for transmitting information, means of expression, social document and major element in the recording of transformations undergone by societies. Its objective is contributing ideas to the development of communications research supported by photo images, its historical evolution, and other related concepts such as technical mediation, social change, perception and sociocultural factors.*

Keywords: *Photography. History. Image. Communication. Audiovisual Language.*

* Doctora em Ciencias de la Información por la Universidad de Sevilla. Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Central de Venezuela. Profesora Titular del Área de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, España.

La fotografía en la encrucijada de los medios de comunicación de masas

Las fotografías son imágenes creadas por el ser humano para inmortalizar, de alguna forma, su existencia, la de quienes le rodean y su entorno. Son tres aspectos fundamentales los que interesa destacar al respecto. El primero, que surgen de la inquietud científica por obtener imágenes fijas y, en esencia, constituyen la síntesis de dos experiencias muy antiguas, como el descubrimiento de que algunas sustancias químicas son sensibles a la luz y la invención de la cámara oscura. Se trata entonces de la conjunción de avances desde la óptica (que cristalizarán en la construcción de las primeras cámaras fotográficas) y desde la química, que permitieron la grabación de imágenes sobre soportes fotosensibles.

En cuanto al segundo, puede decirse que la fotografía inaugura los sistemas de registro caracterizados por la captación química y automática, no ya de otras imágenes intermedias, sino de la propia realidad. A tal efecto, la fotografía permite por vez primera la reproducción de la realidad sin la intervención de la mano humana y sin la necesidad de una representación material que medie entre el proceso de registro y el de reproducción (como había ocurrido hasta entonces con los grabados xilográficos, con los calcográficos y con las litografías cuya tecnología se fundamentaba en la reproducción de otras imágenes creadas artesanalmente). Se trata entonces de un registro químico y no mecánico de la imagen, caracterizado por su reproductibilidad ilimitada. Las fotografías, como registros de la emanación de las ondas de luz reflejadas por los objetos, no sólo muestran o interpretan lo real, sino que son un rastro y constituyen una huella de la propia realidad. De hecho, el nombre de “heliografía” fue el que Nicéphore Niépce dio a sus trabajos fotográficos pioneros (del griego *ἥλιος*, *helios*, sol, y *γραφή*, *grafía*, escritura o dibujo). Por su parte William Henry Fox Talbot, inventor del calotipo (del griego *kalos*: bello y *typos*: impresión) que permitió por primera vez la realización de copias de un negativo en positivo, denominó a la cámara fotográfica el

“lápiz de la naturaleza”. En un manual sobre el daguerrotipo que data de 1853 se dice que, con este procedimiento, “los objetos se delinean a sí mismos, y el resultado es verdad y exactitud”. (FONTCUBERTA, 1997, p.27). Años más tarde, László Moholy-Nagy (1928, p.2) titularía con uno de sus principales postulados teóricos un artículo que publicó en la revista *Bauhaus*: “La fotografía es creación con luz”. (“Fotografie ist Lichgestaltung”).

Respecto al tercer aspecto, la fotografía genera una democratización de la imagen de gran alcance y es la gran antecesora de todos los medios de comunicación de masas. No en vano Román Gubern (1996, p.24) señala que “La elección de la fotografía como punto de partida para una reflexión sobre los medios de comunicación de naturaleza icónica no es en modo alguno caprichosa”. De hecho, para este autor periodismo, publicidad y cine guardan, en no pocos momentos, una estrecha relación con la fotografía, que ha llegado a ser incluso de dependencia, y que se encuentra en la encrucijada de los estudios contemporáneos sobre representación icónica en Occidente. Apunta Javier Marzal Felici (2007, p.19), en su obra *Cómo se lee una fotografía*, que “Se olvida, con demasiada frecuencia, que la fotografía es la base – gnoseológica y tecnológica – de todas las formas de expresión y comunicación audiovisual contemporáneas”. Por sólo mencionar un ejemplo, es imposible hablar de la historia del cine sin hacer referencia a las experiencias sobre descomposición del movimiento que se llevaron a cabo desde el ámbito de la fotografía.

Ámbitos propuestos de orientación para las investigaciones sobre fotografía y comunicación

La fotografía brinda un valioso soporte para profundizar, entre otros, en dos ámbitos fundamentales. En primer lugar, al estudiar la historia de la fotografía se aprende, descubre y reinterpreta la historia de la sociedad

contemporánea ya que, en cierta medida, la fotografía ha transformado la visión que del mundo tienen los seres humanos. No en vano muchas de las fotografías más emblemáticas que reflejan acontecimientos históricos han pasado a formar parte de la “iconografía” de la contemporaneidad. Hace un tiempo, en Times Square en Nueva York, cientos de parejas de marineros y enfermeras se dieron cita para, con un beso igual al que retratará Alfred Eisenstaedt en su fotografía más emblemática, conmemorar el *VJ Day* (día de la Victoria sobre Japón) que marcó el final de la Segunda Guerra Mundial. También Clint Eastwood, en su film *Banderas de nuestros padres* (2007), se inspiró en la imagen fotográfica antológica de los seis Marines levantando la bandera norteamericana en el monte Suribachi durante la batalla de Iwo-Jima, un sangriento episodio de la misma guerra ocurrido en el Pacífico en marzo de 1945.

En segundo término, es innegable el valor de la fotografía como documento que refleja la realidad circundante de una forma privilegiada. Incluso muchas veces puede llegar a pensarse en el tiempo como una sucesión de acontecimientos susceptibles a ser fotografiados. A través de las fotografías puede congelarse y seccionarse un momento específico, por lo que se convierten en importantes testigos del paso de los años, de los cambios en las personas (y, con crudeza, de su envejecimiento), de la variación del entorno, de las transformaciones socioculturales y, en definitiva, del transcurso del tiempo y de su influencia en la historia de los individuos y en las sociedades.

Sin embargo, más allá de estas consideraciones, cuando se hace referencia al estudio de la fotografía desde un punto de vista más teórico y científico (y no exclusivamente técnico), no son pocos los autores que destacan la dificultad para la construcción de un método de interpretación y análisis de imágenes fotográficas. Y es que muchas de las investigaciones que han compartido a la fotografía como objeto de estudio no destacan especialmente por su unanimidad. El lenguaje con el que se suelen analizar las fotografías es en no pocas ocasiones vago y pobre, se alimenta de nociones que provienen de la pintura o está impregnado de insulsos juicios de valor (las fotografías son interesantes, imponentes, vigorosas,

impactantes). Ocurre también que se han importado de otros campos conceptos que han perdido su definición original transformándose prácticamente en metáforas. Éste es un problema que afecta no sólo a las investigaciones sobre fotografía, sino en general a los estudios que se centran en la imagen.

Más allá de la observación anterior, es indudable que en el campo de la fotografía y de su historia se han desarrollado estudios teóricos de serias y legítimas aportaciones en cuanto a contenido. Si se llega a sus orígenes, puede decirse que historia de la fotografía comenzó con los hechos inherentes a la divulgación de las principales invenciones, como por ejemplo con la presentación que el Diputado François Arago hizo del Daguerrotipo ante la Academia de las Ciencias y Artes de París en 1839. También con el propio manual de instrucciones que Louis Jacques Mandé Daguerre escribió para acompañar las primeras cámaras y que contó con una treintena de ediciones y traducción a diversos idiomas. (SOUGEZ, 2007, p.51-52).

Durante el siglo XIX se publicaron también diversos manuales sobre la práctica fotográfica que solían incluir alguna reseña sobre la aparición del invento, aunque ya a finales de siglo comienzan a aparecer las “historias de la fotografía” propiamente dichas. En las primeras décadas del siglo XX destacan, entre otras, tres aportaciones: la de Walter Benjamín con su *Pequeña Historia de la Fotografía*, la de Gisèle Freund con su texto *La fotografía como documento social*, y la valiosa *Historia de la Fotografía* de de Beaumont Newhall, quien propició la creación del Departamento de Fotografía del el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y más tarde dirigió la George Eastman House. Después siguieron otras importantes obras como la de Helmut Gernsheim, Peter Pollack, André Vignau o Emanuelle Soguez y, más recientemente, las de Naomi Rosenblum, Lamagny y Rouillé o Michel Frizot. Es deber mencionar también las aportaciones transversales, como los excelentes ensayos de Susan Sontag (*Sobre la fotografía*), *La cámara lúcida* de Roland Barthes o los trabajos de Rosalind Krauss, Philippe Dubois, Vilém Flusser o Pierre Bourdieu. En España destacan las producciones de Publio López Modéjar, Lee

Fontanella, Marie-Loup Soguez o Joan Fontcuberta, así como las reflexiones de Román Gubern, entre otros.

En cuanto a los estudios sobre fotografía, los mismos poseen una tradición en el contexto iberoamericano que se ha consolidado con la creación de las Escuelas y Facultades de Comunicación Social, Ciencias de la Información o Comunicación, en concreto con la institucionalización de los estudios en Periodismo y en Comunicación Audiovisual y Publicidad, y quizá también de Bellas Artes. Poco a poco se ha ido superando la vinculación que tradicionalmente ha existido entre la comunicación visual y otros oficios artísticos en los que, por qué no decirlo, no se contempla directamente la importancia de un objeto de estudio científico. Consecuentemente, y con la definición de áreas de trabajo cada vez más precisas en distintos campos de la imagen (cine, televisión, imagen digital, publicidad, fotografía, etc.) los desarrollos metodológicos y conceptuales de aproximación a las mismas se han ido fortaleciendo.

En España, es una realidad que en la mayoría de planes de estudios de los distintos grados en comunicación adaptados ya al Espacio Europeo de Educación Superior, la fotografía suele considerarse como una asignatura optativa o, como en el caso de algunos centros, ni siquiera se contempla su docencia de forma específica. En otros, se le ha relegado a talleres y seminarios eminentemente técnicos o vinculados a otras asignaturas (como la Tecnología de los Medios Audiovisuales, la Realización o la Historia de la Comunicación). Pareciere que, en cierta medida, se ha perpetuado sutilmente esa idea trans-histórica de que la fotografía es tributaria de otras artes y medios expresivos o de comunicación. También otra muy alejada de la realidad, y es que se trata de un medio sin producción teórica, quizá porque en no pocas ocasiones han sido los mismos fotógrafos quienes han ensalzado la actividad práctica sobre la sistematización lógica (debían hacer fotografías y no filosofía). Ocurre, asimismo, que muchas de las aportaciones más relevantes están en inglés, francés o alemán y en contadas ocasiones han sido traducidas al español.

Pero, por otra parte, también es cierto que en el marco de los cambios que se están produciendo si que existen apuestas específicas por

los estudios de fotografía tanto en los países latinoamericanos como en España a través de másteres o cursos de expertos en distintos ámbitos: Imagen digital: especialidad fotografía, Fotoperiodismo y fotografía documental, Fotografía de moda y publicidad, Fotografía y edición de imagen en los modelos contemporáneos de prensa e Internet, Fotografía creativa, entre otros, son ofertas que actualmente existen por ejemplo en distintas facultades de comunicación españolas.

Construcción de la imagen fotográfica: el concepto de mediación técnica

Una importante noción para comprender la trascendencia de un invento como la fotografía y su valor en el ámbito de la comunicación está asociada al concepto de “mediación técnica”, es decir, al cómo determinados materiales, instrumentos, soportes y técnicas han determinado y determinan la producción de la imagen. Este concepto ofrece un interesante radio de acción para las investigaciones en comunicación ya que invita a profundizar en como los elementos técnicos han condicionado las posibilidades expresivas de la imagen ya que, de hecho, la producción de la analogía visual se encuentra estrechamente ligada al uso que se ha hecho de diferentes medios consiguiendo “parecidos” más o menos perfectos.

Los medios técnicos han determinado en gran medida fenómenos de importantes consecuencias socio-económicas, culturales y políticas. La fotografía es, sin duda, uno de ellos. Aunque la posibilidad de reproducción múltiple de la imagen inherente a la técnica del grabado produjo un elemento de ruptura definitiva con la tradición de los siglos anteriores, desde su invención, y sobre todo a lo largo del siglo XX, la fotografía se convirtió en una actividad que impregnó de forma contundente la vida cotidiana: se trataba de las “huellas” reconocibles de la realidad, en el sentido de que provenían del impacto directo de la luz sobre el material

fotosensible. Esto produjo una gran sacudida conceptual que hizo que se replanteasen los conceptos de realismo y de representación. Los dispositivos de captación prefotográficos sólo permitían el registro mecánico de la imagen, como ocurría con la cámara lúcida y, posteriormente, con las siluetas francesas y el fisionotrazo. La cámara lúcida era un dispositivo óptico usado por artistas como ayuda para dibujar patentado en 1806 por el físico y químico inglés W. Hyde Wollaston. Realizaba una superposición óptica del objeto visto sobre la superficie en la que se está dibujando a través del uso de prisma. Por su parte las siluetas, populares hacia el año 1750 en Francia, se lograban mediante la proyección de la sombra del interesado sobre un papel negro acharolado en el que el dibujante trazaba el contorno. El fisionotrazo, inventado en 1786 por Guilles-Louis Chrétien, era en realidad una máquina de dibujo con un brazo articulado que permitía reproducir, sobre una lámina de cobre, el perfil de las personas. (ver por ejemplo SOUGEZ, 1996, p.17-25).

El concepto de mediación técnica puede estudiarse también como condicionante de usos sociales que pueden tener importantes repercusiones en la estructura de una determinada sociedad. No resulta extraño que en la Francia del siglo XIX se produjera una auténtica fiebre del daguerrotipo, el nuevo proceso de captación de imágenes (en boga hasta 1851 cuando otras técnicas más modernas como el colodión húmedo lo desplazaron) que permitía que la fisonomía de una persona pudiese ser captada en un placa por poco dinero. Las limitaciones técnicas eran mínimas (como los largos tiempos de exposición que fueron disminuyendo y la ausencia de negativos tal y como hoy los conocemos) y los resultados espectaculares. El Estado francés, a través del diputado Françoise Aragó, adquirió el invento de Daguerre a cambio de una pensión vitalicia para él y para el hijo de Niépce que había recibido como herencia de su padre los réditos de la sociedad creada por ambos. Paulatinamente las fotografías alcanzaron una efectiva penetración popular contribuyendo a la democratización de la imagen, algo importante en una Europa en la que se calcula que a finales del siglo XVIII sólo el 29% de los adultos sabía leer. (BURKE, 1991, p.123).

Otro ejemplo interesante de mediación técnica es el relacionado al invento mencionado que sustituyó definitivamente al daguerrotipo y al calotipo: el colodión húmedo utilizado desde mediados del XIX. Este procedimiento supuso el empleo de una sustancia a base de celulosa nítrica disuelta en éter alcoholizado que se transformaba en producto fotográfico al añadirle yoduro de plata. La placa debía permanecer húmeda a lo largo del proceso de toma y revelado de las imágenes. A pesar de lo engorroso de la preparación, que hacía que cuando trabajaban en exteriores los fotógrafos tuviesen que viajar con laboratorios a cuestas en carromatos o tiendas de campaña, el invento supuso una disminución considerable de los tiempos de exposición que variaban de dos a veinte segundos, dependiendo de la luz.

Fue así como el nuevo método abarató los costes, amplió horizontes, hizo accesible la fotografía a otros sectores de la población e impulsó nuevas actividades. Además, permitió el desarrollo de ciertas industrias paralelas (como la química necesaria para la fabricación de placas, la construcción de aparatos y la del papel, que se hizo muy próspera) y actividades artesanales como la elaboración de marcos y álbumes. Destacan, por ejemplo, las figuras del inglés Roger Fenton, considerado el primer reportero de guerra, y la del norteamericano Mathew Brady. Fue precisamente el empleo del colodión húmedo el que permitió en 1855 a Fenton dejar testimonio de la Guerra de Crimea (península al norte del Mar Negro), y a Brady junto a su equipo de fotógrafos registrar sistemáticamente los episodios más importantes de la Guerra de Secesión Norteamericana (1861-1865).

Las experiencias podían ser traducidas en imágenes de forma cada vez más fácil (desde el punto de vista tecnológico) y por menos dinero. Fue este empeño en bajar costes el que llevó al francés Adolphe-Eugène Disderi a crear las conocidas “tarjetas de visita”: utilizó una cámara dotada con cuatro objetivos que le permitían hacer varias exposiciones sobre un negativo de cristal y, por una quinta parte del precio que en la época se pagaba por una prueba, debido al ahorro de material estuvo en capacidad de entregar a sus clientes el cliché con ocho copias. De hecho,

se calcula que del taller de Disderí, en su etapa de máximo esplendor, salieron aproximadamente unas dos mil *cartes de visite* diarias. (GUBERN, 1988, p.31).

Poco a poco las cámaras fotográficas pasaron a ser objetos cada vez más comunes y de fácil uso. De hecho, en 1885 la empresa Kodak empezó a comercializar sus primeras cámaras bajo el lema *You press the button, we do the rest*, con un largo rollo de película. La casa se encargaba también de recibir la cámara de nuevo, sacar la película con unas cien exposiciones, revelarla, imprimir las copias y enviarlas a sus destinatarios. Los avances fueron produciéndose logrando que la práctica de la fotografía pudiese extenderse a los aficionados: en 1889 George Eastman (fundador de la Kodak, que había comenzado patentando una máquina que aplicaba la gelatino-bromuro de forma homogénea sobre las placas de cristal¹) lanzó al mercado el primer rollo fotográfico de celuloide. Dos años más tarde mejoró su invento original empleando una película transparente a base de celulosa que introdujo en carretes que podían cargarse a plena luz del día sin temor a que se velaran. La fabricación de las películas se había transformado definitivamente en una operación industrial y las cámaras fotográficas en un artículo de masas. Ya no eran necesarios conocimientos profundos sobre fotografía o en el manejo de productos químicos. Del revelado y las copias comenzaron a encargarse establecimientos diversos, especializados en ello. Poco tiempo después aparecería la cámara *Brownie* diseñada para niños, que se vendía por un dólar con seis tomas disponibles, lo que amplió definitivamente el universo de usuarios. De hecho, uno de los grandes fotógrafos del siglo XX como lo fue Henry Cartier-Bresson (2001, p.23) cuenta que comenzó desde su infancia a captar imágenes los días de fiesta con una pequeña *Box-Brownie*.

En 1925 son presentadas al público en la Feria Industrial de Leipzig las cámaras Leica de tamaño reducido, inventadas por Oskar Barnack,

¹ El colodión fue sustituido por la gelatina-bromuro hacia el año 1871. Sobre una placa de cristal se extendía una solución de bromuro, agua y gelatina sensibilizada con nitrato de plata. Ya no se necesitaba mantener húmeda la placa en todo momento, lo cual pone fin a uno de los grandes inconvenientes del colodión húmedo. Al poder dejar secar durante más tiempo la placa emulsionada, se consiguió rebajar el tiempo de exposición a un cuarto de segundo.

que se vendían con objetivos intercambiables y que permitían 36 exposiciones sin recarga. Fue precisamente una herramienta de este tipo la que facilitó, en gran medida, el surgimiento del fotoperiodismo en Alemania. Destaca el trabajo de Erich Salomon padre de las “fotografías candidas” que mostraban a personas (especialmente políticos) en actitudes espontáneas, sin posar. Con su pequeña Leica y sin utilizar flash, Salomon consiguió fotografiar juicios (por primera vez en Alemania), conferencias internacionales, sesiones del Reichstag y, en general, a las personalidades más prominentes de la época. La II Guerra Mundial hizo que el fotógrafo mimado de la sociedad berlinesa, el Gran Houdini de la fotografía (como se llegó a conocer a Salomon), por sus orígenes judíos muriera en el campo de concentración de *Auschwitz* en julio de 1944, un mes después del desembarco aliado en Normandía. (FREUND, 1983, p.99-122).

Fotografía y cambio social

Cuando se trata de posibilidades de investigación en comunicación empleando como plataforma la fotografía, una interesante área tiene que ver con el vínculo entre la imagen fotográfica y el estímulo de determinados cambios sociales. Ésta es la línea de trabajo de Gisèle Freund (1983, p.28), cuya tesis fundamental es que todas las formas de arte (en especial la fotografía) revelan un proceso idéntico al desarrollo interno de las formas sociales. Según esta autora, en el rápido auge de la fotografía influyó, por ejemplo, la consolidación de la burguesía como clase social que encontró un medio adecuado de auto-representación adaptado a sus condiciones económicas e ideológicas.

En la misma línea, Pierre Bourdieu (2003) prioriza en sus estudios la “práctica corriente de la fotografía” ejercida por aquellos sectores responsables de la mayor parte de las fotografías que circulan. Para Bourdieu y sus colaboradores no es importante la dimensión técnica, estética o histórica de la fotografía sino su condición de práctica social generalizada acoplada a las leyes del Capitalismo. Los protagonistas de sus estudios

son padres que hacen fotos en el cumpleaños de sus hijos o que guardan en álbumes las de su boda o las de sus últimas vacaciones. La obsesión por la calidad ha dejado a un lado algo que caracteriza la práctica fotográfica actual: la cantidad. Por ello el interés de Bourdieu en este parámetro.

Por su parte un autor de corte marxista como John Berger (2001) señala que la fotografía fue estimulada por las burguesías liberales propiciadoras del Capitalismo de forma tal que los productos de la cámara comenzaron a venderse de acuerdo a las leyes de la oferta y la demanda: postales, retratos, foto-reportajes, etc. En general, la fotografía ha sido un medio extraordinariamente receptivo que ha reflejado las idas y venidas del mercado y de las fuerzas ideológicas.

Estas ideas brindan grandes posibilidades para los estudios en comunicación. Por ejemplo puede mencionarse el caso del fotógrafo Jacob Riis, quien cumplió una importante labor documentando y denunciando el modo de vida de los barrios pobres de Nueva York a través de imágenes de impactante contenido. De hecho, con sus obras *How the other half lives* (1890) y *Children of the Poor* (1892) motivó cambios en la ordenación de algunas de las zonas más depauperadas de Nueva York. Junto a Riis, destaca también el trabajo del sociólogo Lewis Hine, conocido por sus imágenes de los inmigrantes que llegaban a Ellis Island y por las que reflejan las condiciones laborales en los Estados Unidos de entonces. En una época donde el trabajo de los niños era común, Hine aportó una mirada crítica sobre la explotación infantil fotografiando para el National Child Labor Committee a pequeños trabajadores en fábricas, minas, etc. Estas fotos consiguieron alertar al público y ejercer presión para endurecer las leyes referentes al empleo de menores.

También en Estados Unidos sobresalió la labor de la Photo League, que exploró el concepto de fotografía social y que documentó la forma de vida de la clase trabajadora. Su influencia fue tal que, en el apogeo de su actividad, la Liga Fotográfica fue censurada por un gobierno cada vez más reaccionario que calificó sus actividades de subversivas para los intereses norteamericanos. Berenice Abbott, una de las fundadoras de este grupo, recalcaba en sus conferencias el papel

del fotógrafo en la producción de transformaciones sociales: “Puesto que la fotografía acaba por ser una afirmación, un documento del ahora, se nos impone – a los fotógrafos – una mayor responsabilidad”. (FONTCUBERTA, 1984, p.186).

En una línea más oficialista puede traerse a colación el trabajo de los fotógrafos contratados por la Farm Security Administration (FSA) cuando el presidente Franklin Delano Roosevelt, como parte de política *New Deal*, promovió una serie de iniciativas encaminadas a estimular la economía después del *crack* de 1929. La FSA tenía a su cargo programas como la puesta en marcha de campamentos agrícolas y la creación de oficinas de contratación que proporcionaban ayuda a las miles de personas sin recursos que se desplazaban dentro del país. Para poder recabar fondos y convencer a los políticos de la necesidad de legislar respecto a la condición en la que se vivía en el campo, era imprescindible documentar las consecuencias de la Gran Depresión y de la terrible sequía que se vivía entonces. Por ello se puso en marcha una campaña fotográfica federal a fin de obtener imágenes sobre la situación en los campamentos y dar a conocer lo que sucedía en los centros de trabajo. A través de las instantáneas de fotógrafos como Walter Evans o Dorothea Lange se establecieron importantes ayudas oficiales para los agricultores y ganaderos del Sureste del país.

No son pocas las fotografías que pueden tenerse almacenadas en la memoria... como por ejemplo la de aquella niña desnuda que durante la Guerra de Vietnam en 1972 reflejó con crudeza los efectos del napalm en las portadas de los periódicos del mundo. La revista *Life*, en el último número que apareciera ese año, la eligió como una de las fotografías más impactantes jamás tomadas (de hecho, para minimizar el impacto de la foto incluyó una de la pequeña Phan Thi Kim Phuc recuperada después de semanas en el hospital). Galardonada con el Premio Pulitzer, no son pocos quienes coinciden en señalar que esta instantánea contribuyó a precipitar el fin de la guerra. W. Eugene Smith, quien fuera corresponsal durante la II Guerra Mundial (y cuyas fotografías son

conocidas en España por el reportaje “Spanish Village” publicado en *Life* en 1950, llevado a cabo en la localidad extremeña de Deleitosa), decía que el deseo de todo fotógrafo que trabajaba en periodismo era el de que “sus fotografías vivan en la historia, más allá de su importante, pero breve, vida en una publicación”. (FONTCUBERTA, 1984, p.189).

Factores perceptivos y socioculturales: Su importancia en el estudio de la fotografía

Las fotografías son constantes invitaciones a la deducción, interpretación e imaginación y, de hecho, la pertenencia sociocultural de los sujetos está involucrada en los procesos cognitivos que, más allá de la propia capacidad perceptiva, se ponen en marcha al observar una imagen. En el marco de la cultura occidental, la fotografía ha jugado un papel de primer orden. Es común lamentar el no disponer de una cámara fotográfica para registrar determinados acontecimientos. Y es que, prácticamente, los individuos han aprendido a conocerse fotográficamente hasta el punto de ser capaces de valorar si las personas son o no fotogénicas. Incluso, en mayor o menor medida, se han ejercitado en “ver fotográficamente”, como diría el fotógrafo Edward Weston, fundador del Grupo *f/64* (diafragma más cerrado del objetivo fotográfico que da una imagen de máxima nitidez) establecido en California en 1932.

Asimismo, la celebración de acontecimientos importantes de los grupos sociales y familiares ha constituido y constituye, sin duda, uno de los usos más importantes de la fotografía. Las cámaras han facilitado el acceso a ese espacio íntimo conocido como vida privada. También han permitido que las personas configuren sus crónicas de actividades, viajes, onomásticas, celebraciones y momentos especiales. De hecho, por ejemplo en las bodas, las fotografías integran el ritual social y son una herramienta de primer orden en el registro de la vida de los seres humanos desde su nacimiento. Esta práctica se encuentra tan arraigada culturalmente que,

incluso, el no hacer fotos a los hijos puede llegar a ser interpretado un signo de desapego parental.

Las fotografías aportan una evidencia, una prueba, certifican una experiencia vivida – “toda imagen fotográfica es, de cierta manera, auto-autentificante” (SCHAEFFER, 1990, p.61) – constatan lo que hemos hecho. Se fotografía para salvaguardar los recuerdos de la fragilidad de la memoria y, lo que es fundamental, para conseguir de alguna forma detener el tiempo. Dice Román Gubert (1992, p.163) que toda fotografía, “además de ser un documento explícito de algo que aconteció ante la cámara, es a la vez un documento involuntario del ‘espíritu de su época’”. Las fotografías son recuerdos, secuencias documentadas que pueden mostrarse a quienes se rodea y se quiere participen de los momentos vividos. Ponen en marcha un curioso mecanismo que hace que las experiencias se conviertan en imágenes y, en este sentido, contribuyen a crear la ilusión de participación. Las fotografías cubren ausencias: en algunos lugares de fuerte inmigración, como por ejemplo en Galicia, era común recomponer retratos familiares en los que se dejaban espacios libres para incorporar, a través de montajes, las fotos de quienes habían emigrado. La fotografía resultante era una ficción que daba cuenta de una profunda realidad: la efectiva (y afectiva) unidad del núcleo familiar allende los mares.

A través del acto fotográfico se da testimonio de aquello que ha sucedido. “De todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija para siempre el instante preciso y fugitivo” señalaría Cartier-Bresson. (FONTCUBERTA, 1984, p.188). Esa búsqueda de la instantánea, del momento decisivo se fue imponiendo con el tiempo impulsando innovaciones tecnológicas en el ámbito de la fotografía. Ese “instante” a captar era imposible durante los primeros años de la fotografía cuando se necesitaban varios minutos de exposición para registrar la imagen. Una de las más conocidas imágenes de Daguerre (1839) muestra un boulevard parisino desierto cuyo bullicio al mediodía no pudo ser captado debido al movimiento físico en el curso de la exposición. Sólo quedaron fijas en la placa las sombras de un limpiabotas y su cliente, los únicos inmóviles el tiempo suficiente para pasar a la posteridad.

Así, se ha establecido un vínculo entre fotografía y objetividad, aunque a partir de esta afirmación pueda discutirse sobre aquello que en fotografía es veraz y lo que constituye una ficción, manipulación o simples apariencias: “fotografiar es un acontecimiento en sí mismo, y un acontecimiento que se eroga derechos cada vez más perentorios para interferir, invadir o ignorar lo que está sucediendo”. (SONTAG, 1996, p.21). Por ejemplo, Gisèle Freund, en su excelente obra *La fotografía como documento social* (1982) diserta sobre la idea de que, aunque no deje de ser determinante el prestigio que tiene la fotografía como documento fiel que da cuenta de lo ocurrido, la objetividad en la imagen fotográfica no es más que una mera ilusión (“El lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad”). De hecho, ahonda en algo que se suele conocer por experiencia personal: que un pie de foto en prensa puede cambiar radicalmente el significado de una imagen. Como ejemplo menciona el caso de una fotografía tomada por ella antes de la I Guerra Mundial y que envió a varias revistas bajo el título “Instantáneas de la Bolsa de París”. Para sorpresa “que rozó el sofoco” (como la misma autora expresa), un periódico belga la utilizó para ilustrar el que las acciones alcanzaron precios fabulosos y otro diario alemán la empleó para dar cuenta del derrumbe de las acciones.

Tanto los elementos que aparecen en el encuadre de una fotografía como aquellos obviados, tienen que ver de alguna manera con una selección que suele estar mediatizada por convenciones culturales que varían de unas sociedades a otras. La fotografía es una huella (toda imagen lo es...), señala Joan Fontcuberta (1997, p.78-79). “pero entre el modelo y el soporte han intervenido una serie de dispositivos operativos y tecnológicos que obedecen a dictados culturales e ideológicos”. “Lo que motiva la organización de la expresión no es el objeto, sino el contenido cultural correspondiente a un objeto determinado”, apunta Umberto Eco (1977, p.345) cuando se refiere al juicio de semejanza entre la imagen y su referente. Ernst Gombrich (1968, p.20) comentaría al respecto que “Todas las imágenes deben más a otras imágenes que a la naturaleza”.

Las fotografías pueden pasar de generación en generación y ser percibidas por diversas personas, de ahí la importancia del papel de espectador. Todos los seres humanos son capaces de emplear sus receptores sensoriales de forma básicamente igual en cualquier zona geográfica. Sin embargo, en la práctica, los factores culturales determinan el modo de percibir la realidad. (METZ, 1972, p.19). Además de los mecanismos de percepción visual que se ponen en marcha al observar una determinada imagen fotográfica, existen otros condicionantes como son el conocimiento, los afectos y las creencias. Así el círculo se cierra, ya que la pertenencia a una determinada cultura y la existencia de los individuos en un momento histórico específico influyen y modelan estos condicionantes. “La imagen de los objetos está motivada por su forma (dato aparentemente objetivo) pero también por ciertas características culturales de la percepción”, explica Guy Gauthier (1992, p.14). Como complemento, las transformaciones tecnológicas suelen venir acompañadas de un cambio de mentalidad, en los usos, hábitos, intereses y deseos. Se recordará, por ejemplo, como los avances en los inventos fotográficos del siglo XIX determinaron variaciones importantes en las costumbres de la población europea de entonces.

La representación fotográfica constituye, en conclusión, el fruto de la confrontación única que se establece entre las propiedades del objeto, la selección que el fotógrafo hace de la realidad y la valoración cultural-personal que el observador de la fotografía tiene del objeto representado. Las fotografías no nos muestran solamente al elemento situado frente a la cámara, sino que proyectan un instante de confrontación irrepetible entre dicho objeto, sus circunstancias al ser captado, la selección de esa circunstancia por el fotógrafo y la definición cultural de quien observa la foto. Como señala Barthes (1990, p.31), “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”.

Discusión final: a modo de conclusión

Las reflexiones teóricas contenidas en este artículo han partido, en primer lugar, del análisis de las características de las fotografías como superficies con significado (FLUSSER, 2001, p.11) que normalmente dan cuenta, en forma de abstracción, de una reducción de las dimensiones del espacio/tiempo a las dos dimensiones de la superficie de representación. Las fotografías poseen una “doble realidad” (AUMONT, 1992, p.65) que tiene que ver con la capacidad humana de percibir imágenes a dos niveles: como elementos de una superficie plana y como fragmentos de un espacio tridimensional artificialmente reconstruido. En este sentido, las fotografías son objetos que pueden palparse y observarse, pero también son imágenes abiertas a un espacio tridimensional que exclusivamente posee existencia visual. Resulta evidente que, de los rasgos y propiedades que caracterizan al referente, la fotografía refleja aquellos que tienen carácter visual (una fotografía es observada, no puede olerse ni escucharse). Se está así ante la abolición de los estímulos sensoriales no ópticos (sonido, tacto, olor, temperatura, etc.). Además, la fotografía inaugura los sistemas de registros químicos y no mecánicos de la realidad.

Otra idea de partida en este artículo ha sido la de la fotografía como gran antecesora de los medios de comunicación de masas que se encuentra en la encrucijada o estrechamente vinculada con todos ellos. De allí que, precisamente, el cuerpo de este artículo se haya centrado en el desglose de líneas de investigación propuestas para el trabajo con, de y sobre fotografías en el ámbito de la comunicación: el concepto de mediación técnica, fotografía y cambio social, y la importancia de los factores perceptivos y socioculturales en el estudio de la fotografía.

En líneas generales puede decirse que, desde su invención, la fotografía ha sido un medio de representación de gran valor para la comunicación en primer lugar porque brinda la interesante posibilidad de redescubrir y ahondar en la historia de la sociedad contemporánea.

Dadas sus características, la fotografía ha contribuido a reducir las ambigüedades en la interpretación de imágenes. Una de sus fascinaciones es la de estimular esa ilusión de poner lo real – e incluso puede creerse que la verdad – al alcance de las manos. La posibilidad de copiar y reproducir imágenes exactas de la realidad inherente a la técnica fotográfica hizo que el problema del parecido entre una imagen y su referente no fuera ya cuestión de pericia en el trazo.

En segundo término, puede mencionarse que otra de las principales características de la representación fotográfica, que la distingue de otros fenómenos comunicativos, es su carácter esencialmente analógico y altamente icónico respecto al aspecto visual de lo representado. Señala Susan Sontag que “el resultado más imponente de la empresa fotográfica es darnos la sensación de que podemos apresar el mundo entero en nuestras cabezas, como una antología de imágenes. Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo” (SONTAG, 1996, p.13). Puede albergarse dudas sobre algo, pero se llega a creer “mejor” si se ve fotografiado porque las fotografías suministran pruebas de que algo aconteció, aportan evidencias. Cuando, como en el caso de la fotografía, la imagen tiene un origen tecnológico, éste aporta una garantía de objetividad (otro problema es el de la manipulación de la imagen).

En definitiva, puede concluirse que la fotografía constituye un terreno abonado y fértil para la puesta en marcha de investigaciones en el ámbito de la comunicación que se fundamenten en ella o que la utilicen como elemento privilegiado de documentación e información. El rescate de su tradición histórica, de su estrecho parentesco con otros medios de comunicación de masas, sus grandes posibilidades para estudiar distintos conceptos multidisciplinares y su extraordinario valor como documento que refleja transformaciones de distintos órdenes, merecen que se restituya a la fotografía como tema de interés en los estudios en comunicación.

Referencias

AUMONT, Jacques. **La imagen**. Barcelona: Paidós, 1992.

BARTHES, Roland. **La cámara lúcida**: nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós, 1990.

BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **Un arte medio**: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BURKE, Peter. **La cultura popular en la Europa moderna**. Madrid: Alianza, 1991.

CARTIER-BRESSON, Henri. **Fotografiar del natural**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001

ECO, Humberto. **Tratado general de semiótica**. Barcelona: Lumen, 1977.

FLUSSER, Vilém. **Una filosofía de la fotografía**. Madrid: Síntesis, 2001.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas. Fotografía y verdad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

_____. **Estética Fotográfica**: selección de textos. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

GAUTHIER, Guy. **Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido**. Madrid: Cátedra, 1992.

GUBERN, Román. **Mensajes icónicos en la cultura de masas**. Barcelona: Lumen, 1988.

MARZAL FELICI, Javier. **Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada**. Madrid: Cátedra, 2007.

METZ, Christian. Más allá de la analogía, la imagen. En: VV.AA. **Análisis de las imágenes**. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972. p.9-22.

MOHOLY-NAGY, László. **Pintura, fotografía, cine**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

_____. Fotografie ist Lichgestaltung. **Bauhaus**, v.2, n.1, p.2-9, ene. 1928.

NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografía**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **La imagen precaria: del dispositivo fotográfico**. Madrid: Cátedra, 1990.

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografía**. Barcelona: Edhasa, 1996.

SOUGEZ, Marie-Loup (Ed.). **Historia general de la fotografía**. Madrid: Cátedra, 2007.

_____. **Historia de la fotografía**. Madrid: Cátedra, 1996.