

Capítulo I

Fotografía Documental

1.1 Fotografía Documental

La principal función de la fotografía documental es informar y educar. En el diccionario Webster la palabra *documental* se define como : “el registro o representación en forma artística de una materia real y terminante tal como puede ser un acontecimiento o un fenómeno de carácter social o cultural”. Las palabras artísticas y real sobresalen en esta definición; su unión contiene la esencia de una buena fotografía documental: el sujeto y el contenido de la fotografía son reales, pero la forma en que son presentados es artística. En contraste con las fotografías reproductoras-utilitarias, que van dirigidas a un público profesional, las fotografías documentales son destinadas al público en general. El público profesional está exclusivamente interesado por el contenido real de una fotografía y poco le importa su presentación mientras sea clara y exacta. Por otro lado, el público, atrapado en el torrente de imágenes que lanzan las revistas, periódicos, películas y televisión, solamente prestara atención a una fotografía cuando esta sobresalga por su contenido o por su presentación.

Por desgracia, dado que los temas son generalmente conocidos, y debido a que las fotografías carecen de dos de las más importantes características del tema que son la tridimensionalidad y el movimiento, así como el color, ausente de las fotografías en blanco y negro, se hace evidente que en la fotografía documental-ilustrativa el planteamiento objetivo, que tan indispensable es en las fotografías reproductoras-utilitarias, hace que las imágenes obtenidas resulten apagadas y carentes de interés. Esta falta de interés, que es inherente a la mayoría de sujetos y a las formas usuales de representación fotográfica, debe ser sustituida por un planteamiento creador, realista y excepcional en lo que respecta al tema y por una forma de presentación que sea interesante desde el punto de vista gráfico (Feininger,1977).

Una obra será realista en una época determinada si esa obra utiliza correctamente el sistema de representación vigente de esa época. No hay realismos absolutos, ningún producto humano nos ofrece la realidad con más facilidad; siempre la obtención de la realidad es fruto de enormes esfuerzos intelectuales; tanto en ciencia y arte, como en política. La fotografía no da más información, ni nos acerca más a la realidad que una pintura rupestre o un cuadro cubista, sino precisamente lo contrario: con esa aparente realidad que parece dar, nos camufla los mecanismos a través de los que sería comprensible creer que los medios mecánicos son *realistas*, que transmiten la realidad fácilmente, supone no comprender que el realismo, como toda invención humana, es relativo, histórico, condicionado por la idea que los hombres hacen del mundo y de sí mismos (Aguilera,1990).

La actitud documental no equivale al 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, foco, el filtro y la atmósfera, 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 (Stryker,2002).

1.2 Historia de la fotografía documental

La cualidad de autenticidad que una fotografía supone implícitamente puede darle un valor especial como testimonio, siendo entonces llamada *documental* según la definición del diccionario Webster: “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”.

Cualquier foto puede ser entendida como un documento si se infiere que contiene información útil sobre el tema específico que estudia. El término documental fue utilizado con frecuencia durante el siglo XIX en *The British Journal of Photography*, cuando surgió la necesidad de crear un vasto archivo de fotos que contuviera un registro tan completo como se pudiera lograr de la situación actual del mundo, concluyendo que tales fotos “ serían los más valiosos documentos dentro de un siglo”. El pintor Henri Matisse declaró en *Camera Work* en 1908: “La fotografía puede aportar los más preciosos documentos presentes, y nadie podría disputar su valor desde tal punto de vista. Si la practica un hombre de buen gusto, esas fotos tendrán la apariencia de arte, la fotografía debe registrar y darnos documentos”.

En Estados Unidos y en esta misma época, Lewis Wickes Hine realizaba una serie de notables fotos sobre los inmigrantes que llegaban a Nueva York, comprobó que la cámara era un poderoso instrumento para la investigación y que servía para comunicar sus hallazgos a terceros. En los años anteriores a la Primer Guerra Mundial, Hine llevó su cámara a Ellis Island, para registrar la llegada de inmigrantes, que eran entonces decena de millares. Los siguió a las viviendas insalubres que pasaron a ser sus hogares, penetro en las pequeñas fabricas y en las miserables tiendas donde encontraron trabajo, fotografió a sus hijos que jugaban entre cubos de basura y la escoria social en los barrios bajos de Nueva York. Hine describió su obra como fotointerpretaciones y comprendió que sus fotografías eran subjetivas ya que, por ese mismo motivo, constituían críticas poderosas y rápidamente comprensibles sobre el impacto que un sistema económico tenía sobre las clases menos privilegiadas y más explotadas (Newhall,2002).

Las instantáneas de Hine fueron publicadas como “documentos humanos”. Su educación le permitió comprender de inmediato, y sin esfuerzo, el antecedente del problema y sus consecuencias sociales. Sin preocuparse por detalles innecesarios, sus simpatías se concentraron en los individuos que tenían ante sí, y en sus tomas puede advertirse esa armonía. Cuando con una cámara de 5 x 7 pulgadas fotografió a niños que trabajaban en las fábricas, los mostró frente a las máquinas, aportando un sentido de la proporción que permitía al observador apreciar que esos operarios eran en verdad niños de poca edad. Sus fotografías fueron ampliamente difundidas. La frase “historia en fotos” fue aplicada a su obra, que resultó siempre de igual importancia a la realizada por los escritores y no sólo “ilustraciones” de ella. Sus revelaciones sobre la explotación infantil condujeron después a la aplicación de leyes sobre el trabajo de menores (ibídem).

Newhall (2002) Cuando las sombras de la depresión económica cayeron sobre el mundo en la década de 1930, muchos artistas reaccionaron de inmediato ante ella. En el campo de la pintura hubo una pronunciada vuelta al realismo; tras el camino realizado por los muralistas mexicanos, los pintores comenzaron a instruir al público mediante su obra. Un grupo de realizadores cinematográficos independientes había comenzado ya a filmar obras que, en contraste con las habituales producciones para el entretenimiento, estaban arraigadas en problemas y situaciones reales, donde los participantes mismos eran los actores. Como portavoz de un grupo británico, John Grierson habla de que entendieron a este tipo de cine como: “un registro e interpretación 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 permitía el poder de hacer dramas teatrales con nuestras vidas cotidianas y hacer poesía con nuestros problemas”.

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*, llegando a la conclusión de que la fotografía, que es la misma sangre y la esencia del cine, era de importancia secundaria y que si era demasiado buena habría de suponer un prejuicio. Sin embargo, Grierson escribió que: “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 y Alberto Cavalcanti, que dominamos las técnicas necesarias para nuestro propósito, que era totalmente no estético”.

Al mismo tiempo que los realizadores cinematográficos comenzaron a hablar sobre el *documental*, los fotógrafos de distintos países estaban utilizando sus cámaras de manera similar. En 1935, el Gobierno de Estados Unidos se volvió a esos fotógrafos para que colaboraran en la lucha contra la depresión económica. Entre las muchas reparticiones que el presidente Franklin D. Roosevelt realizó por disposición ejecutiva figuró la Resettlement Administration, encargada de llevar ayuda financiera a los miles de trabajadores rurales empujados fuera de sus tierras. La nueva repartición fue dirigida por Rexford G. Tugwell, subsecretario de Agricultura y anterior profesor de economía en la Columbia University. Tugwell designó a Stryker, con el encargo de dirigir un amplio programa fotográfico, que documentaría no solo las actividades de la repartición, sino también, y en profundidad, la vida rural norteamericana. En 1937 la repartición pasó a integrar el Departamento de Agricultura, con la denominación de Farm Security Administration. Walker Evans fue uno de los primeros fotógrafos contratados, fotografió tiendas en los cruces de caminos, las calles de las pequeñas aldeas, los carteles en las paredes, los automóviles (Newhall,2002).

Dorotea Lange, tenía un estudio de retratos en San Francisco. Durante la depresión económica le preocupó ver las colas para la comida donde se agrupaban quienes carecían de hogar y empleo, y así resolvió fotografiarlos para que otros pudieran también sentir la compasión que ella sentía tan profundamente. Sus tomas fueron exhibidas por Willard Van Dyke, en su galería Oakland. Allí fueron vistas por Paul S. Taylor, un profesor de Economía de la Universidad de California, quien se sintió tan impresionado que utilizó esas fotografías para ilustrar un informe que estaba realizando sobre los problemas laborales y agrícolas dentro del Estado de California. La fotografías que ella realizó sobre la migración de los trabajadores con automóviles desvencijados y sobrecargados en las autopistas, viviendo en tiendas de campaña, plantados junto a los vertederos de la basura urbana, o en campamentos transitorios, o trabajando en los campos, son a un tiempo un documento preciso y un comentario emotivo, ya que ella tenía una profunda actitud de compasión y respeto hacia aquéllos (ibídem).

Lange podía conseguir que una casa campesina desierta, abandonada entre una gran superficie de tierra arada por máquinas, fuera una elocuente definición de la frase “liquidada por el tractor”, que estaba en labios de centenares de granjeros despojados. La fotografía que hizo de un madre que debió migrar y que aparece rodeada por sus hijos, amontonados en una tienda de campaña, fue la imagen más reproducida de todas las que produjo la FSA. Ella misma escribió: “Mi enfoque se basa en tres consideraciones. Ante todo: ¡manos a fuera! Aquello que yo fotografío, no lo perturbo ni lo modifico ni lo arreglo. En segundo lugar: un sentido del lugar. Lo que yo fotografío, procuro relacionarlo con parte de su ambiente, como enraizado en él. En

tercer lugar: un sentido del tiempo. Lo que yo fotografío, procuro mostrarlo como poseedor de una posición dada, sea en el pasado o en el presente”.

Durante sus siete años de existencia, el proyecto de la FSA empleó a Arthur Rothstein, Russell Lee, John Vachon, Theodor Jung, Paul Carter, Marion Post Wolcott, Jack Delano, Carl Mydans y Jhon Collier Jr., además de los mencionados Evans, Lange y Shahn. Cada fotógrafo contribuyó al proyecto; mientras trabajaban juntos y compartían problemas comunes, todos se ayudaron entre sí. El alcance de la documentación y su propósito en general fueron controlados y guiados por Stryker, quien señaló a los fotógrafos cuales eran los antecedentes sociológicos y económicos de sus respectivos encargos, estimulando su imaginación y alentando su curiosidad.

El enfoque documental fue procurado ansiosamente en otros sitios. Margaret Bourke-White, que había obtenido una envidiable reputación fotografiando a la industria para las revistas *Fortune* y *Life*, produjo con el escritor Erskine Caldwell un examen fotográfico del sur norteamericano en el libro *You Have Seen Their Faces*. Once páginas de *Life*, en la edición fechada el 10 de mayo de 1937, fueron dedicadas a sus fotografías de Muncie (Indiana), la ciudad seleccionada por Robert y Helen Lynd para su estudio sociológico *Middletown*, publicado en 1927. El ensayo fotográfico de Bourke-White fue presentado como “un importante documento norteamericano”; mostraba el aspecto de la ciudad, desde la superficie y desde el aire, así como los hogares de los ricos y de los pobres; ésa fue una muestra representativa, y desusadamente gráfica, sobre una comunidad norteamericana (Newhall,2002).

La ciudad de Nueva York encontró a su interprete en Berenice Abbott, quien en 1929 decidió abandonar su estudio en París, donde había producido muchos notables retratos e artistas y escritores, y regresar a Estados Unidos. Impresionada por la vida compleja y continuamente variada de Nueva York, emprendió la tarea de fotografiar no sólo el aspecto exterior de la metrópolis, sino su espíritu. Al comienzo trabajó sola, y después con los auspicios del programa artístico en la Work Progress Administration (WPA; una repartición iniciada en 1935 por el Gobierno Roosevelt, para la ayuda social y la creación del trabajo). Los negativos y un conjunto de copias están ahora en el Museo de la Ciudad de Nueva York; son un material histórico esencial, porque no existen ya muchos de los lugares importantes que ella fotografió (ibídem).

Una selección de la obra de Berenice Abbott fue publicada en forma de libro, en 1939, con el título *Changing New York*. Allí escribió: “Hacer el retrato de una ciudad es el trabajo de una vida y ninguna foto es suficiente, porque la ciudad está cambiando siempre. Todo lo que hay en la ciudad es parte su historia; su cuerpo físico de ladrillo, piedra, acero, vidrio, madera, como su sangre vital de hombres y mujeres que respiran. Las calles, los paisajes, los panoramas, la mirada a vista de pájaro la hecha a vista de gusano, lo noble y lo vergonzoso, la vida elegante y la inferior, la tragedia, la comedia, la pobreza, la riqueza, las poderosas torres de los rascacielos, las fachadas innobles de los barrios bajos, la gente que trabaja, la gente en el hogar, la gente ociosa”.

Es significativo que el fotógrafo documental incluya en su imagen las palabras impresas y los garabatos hechos en las paredes. Muchos fotógrafos, durante la amargura de la década de 1930, eligieron señalar el contraste entre los lemas publicitarios escritos en vallas y la prueba de lo contrario que ofrecía la cámara. Un signo, fotografiado como objeto, traduce un mayor impacto que la transcripción literal de las palabras que lo componen. (Talbot,2002,p.246) “frecuentemente ocurre, además, y éste es uno de los encantos de la fotografía, que el operador mismo descubre en un examen posterior, y quizá mucho después, que ha descrito muchas

cosas que nos advirtió en su momento. A veces en los edificios se encuentran inscripciones y fechas, o algunos letreros impresos, mayormente irrelevantes, se descubre sobre esos muros”.

Por reveladora o hermosa que pueda ser una foto documental, no se puede sostener sólo con su imagen. Paradójicamente, antes de que una fotografía pueda ser aceptada como documento, debe a su vez estar documentada: situada en el tiempo y en el espacio. Esto puede ser eficazmente hecho por el contexto, por la inclusión de lo familiar junto a lo raro, sea en una imagen o en dos imágenes emparejadas. Una serie de fotografías, presentada en sucesión sobre las paredes de una exposición o en las páginas de un libro, puede ser mayor que la suma de sus partes. Así, en el volumen *American Photographs*, Walker Evans dispuso sus fotos en dos series separadas y confió en la secuencia de sus imágenes para mostrar en la primera parte “la fisonomía de una nación” y en la segunda “el hecho continuo de una expresión nacional norteamericana”. Cada foto estaba numerada y los títulos objetivos se aportaban al final de cada sección. En una obra de colaboración con el escritor Lames Agee, titulada *Let Us Now Praise Famous Men*. Evans agrupó sus fotografías al comienzo del libro, frente a la misma página de titulares. Estaban presentadas sin una sola palabra de explicaciones, eran como lo escribiera Agee, “no independientes, plenamente colaboradores” (Newhall,2001).

En contraste con la austeridad de ese diseño de libro, Dorotea Lange y Paul S. Taylor, en *An American Exodus* (1939), presentaron una estrecha relación entre imagen y palabra, con fragmentos de conversaciones escuchadas de cerca o de lejos en el momento en que se realizó cada foto: un enfoque que por sí mismo es ya totalmente documental. Otro recurso fue utilizado en *Land of the Free* (Tierra de los libres) (1938), una colección de fotos documentales, salidas mayormente de las carpetas de las FSA, a la que Archibald MacLeish agregó una “banda sonora” en forma de poema. El escritor explicó que: “El propósito original había sido escribir algún tipo de texto para el que estas fotografías sirvieran de comentario. Pero tan grandes eran la energía y la vida terca e interior de estos documentos norteamericanos, que el resultado fue una inversión de ese plan” (ibídem).

En Alemania, en 1910, August Sander, un fotógrafo retratista profesional inició un programa ambicioso: la producción de un amplio atlas de tipos humanos alemanes, pertenecientes a todas las clases de la estructura social. No buscó a la personalidad individual, sino a quien fuera representativo de diversas profesiones, de oficio o de negocios, así como a integrantes de grupos sociales y políticos. Llamó a su proyecto “Hombre en el Siglo Veinte”. En todas estas publicaciones, así como en muchas otras de índole similar, la característica principal es que las fotografías afirman su independencia. No se trata de ilustraciones. Transporta su mensaje como lo hace el texto.

El término *documental*, ha sido aceptado como la definición de un estilo. Tras la Segunda Guerra Mundial, el movimiento ha pedido ímpetu, en cuanto a sentido organizativo. Sus principios fueron absorbidos y se hicieron esenciales dentro del fotoperiodismo, y especialmente dentro del estilo de reportaje objetivo cultivado por la televisión. Para la palabra *documental* se han sugerido sustituciones como: *histórico*, *objetivo* y *realista*. Aunque tales cualidades están contenidas dentro de lo *documental*, ninguna de ellas transmite su profundo respeto por los hechos, unido al deseo de crear la interpretación básicamente subjetiva del mundo en que vivimos, una combinación que marca las mejores instancias de la fotografía documental (ibídem).

1.3 La fotografía como documento social

Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida, muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución. Cuando, bajo Luis XVI, la burguesía se volvió próspera, se recreó en dar a sus retratos, al máximo de sus posibilidades, un carácter suntuoso, pues los gustos de la época se hallaban determinados por la clase en el poder, es decir, por la nobleza (Freund,1974).

A medida que subía la burguesía, y que se consolidaba su poder político, cambiaba la clientela y el gusto se transforma. El tipo ideal deja de ser suntuoso: en su lugar aparece el rostro burgués. Levita y sombrero de copa reemplazan el traje de encajes y la peluca, el bastón sustituye a la espada. La civilización cortesana, que había encontrado su mayor expresión artística en los cuadros y pasteles de La Tour y de Watteau característicos por su ligereza y alborozo, cede sitio a la cultura burguesa y a los colores grises, macizos y pesados de un David. El dibujo de Ingres con sus contornos precisos responde a tendencias realistas de la época y al gusto de una burguesía convencional, ajustada a su dignidad y consiente de sus deberes. Así ocurre que cada sociedad produce unas formas definidas de expresión artística que, en gran medida, nacen de sus exigencias y de sus tradiciones, reflejándolas a su vez (ibídem).

Toda variación en la estructura social influye sobre el tema como sobre las modalidades de la expresión artística. En el siglo XIX, en la era de la máquina y el capitalismo moderno, se vio cómo se modificaba no sólo el carácter de los rostros en los retratos, sino también la técnica de la obra de arte. Esta comenzó a transformar los modos de expresión de una manera desconocida hasta entonces. Así se produce la aparición, con el progreso mecánico, de una serie de procedimientos que alcanzarían una considerable influencia sobre la ulterior evolución de arte. Con la litografía, inventada en 1798 por Alois Senefelder, e importada a Francia años más tarde por Philippe de Lasteyrie, que abrió taller en París, se había dado un gran paso hacia la democratización del arte. La invención de la fotografía fue decisiva en esa evolución (ibídem).

En la vida contemporánea, la fotografía desempeña un papel capital. Apenas existe actividad humana que no la utilice de alguna manera. Se ha vuelto indispensable tanto para la ciencia como para la industria, es un punto de arranque de mass media tales como el cine, la televisión y las video-cassettes. Se desarrolla diariamente en los miles de periódicos y revistas, así como en cualquier medio impreso.

Freund (1974) desde su nacimiento la fotografía forma parte de la vida cotidiana. Tan incorporada está a la vida social que, a fuerza de verla, nadie lo advierte. Uno de sus rasgos más característicos es la idéntica aceptación que recibe de todas las capas sociales. Penetra por igual en casa del obrero y del artesano como en la del tendero, del funcionario y del industrial. Ahí reside su gran importancia política. Es el típico medio de expresión de una sociedad, establecida sobre la civilización tecnológica, consciente de los objetivos que se asigna, de mentalidad racionalista y basada en una jerarquía de profesiones. Al mismo tiempo, se ha vuelto para dicha sociedad un instrumento de primer orden. Su poder de reproducir exactamente la realidad externa- poder inherente a su técnica- le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social.

Por eso, más que cualquier otro medio, la fotografía posee la aptitud de expresar deseos y las necesidades de las capas sociales dominantes, y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social. Pues la fotografía, aunque estrictamente unida a la naturaleza, sólo tiene una objetividad facticia. El lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad, dado que el carácter de la imagen se halla determinado cada vez por la manera de ver del operador y las exigencias de sus comanditarios. Por lo tanto, la importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es una creación sino sobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento (ibídem).

En la actualidad, dominada por la tecno-estructura cuyo objetivo persigue la creación incesante de nuevas necesidades, el desarrollo de la industria fotográfica es uno de los más rápidos entre el de todas las industrias. La imagen responde a la necesidad cada vez más urgente en el hombre de dar una expresión a su individualidad. Hoy, y a pesar de los crecientes e incesantes perfeccionamientos de la vida material, el hombre se siente cada vez menos aludido por el juego de los acontecimientos y relegado a un papel cada vez más pasivo. Hacer fotos se le antoja como una exteriorización de sus sentimientos, una especie de creación. Así, se explica el creciente número de fotógrafos aficionados que hoy se cifra por cientos de millones y que tiende a incrementarse cada vez más (ibídem).

Giséle (1974) el presente expone la inmensa importancia de la fotografía en tanto que procedimiento de reproducción y el papel que desempeña en sus orígenes dentro de la evolución del retrato individual, y luego dentro de la del retrato colectivo, es decir la prensa. Se extiende desde la época de la publicación de la investigación de la fotografía, es decir, del tercer decenio del siglo XIX hasta nuestros días. Ciento treinta y cinco años de su historia. Al estudiar algunos aspectos de la historia de la fotografía, intentamos dilucidar la historia de la sociedad contemporánea, a fin de demostrar, mediante un ejemplo concreto, las relaciones que provocan una mutua dependencia entre las expresiones artísticas y la sociedad, y de qué modo las técnicas de la imagen fotográfica han transformado nuestra visión del mundo.

1.4 Dimensión documental de la fotografía

La imagen fotográfica juega un importante papel en la transmisión, conservación y visualización de las actividades políticas, sociales, científicas o culturales de la humanidad, de tal manera que se erige en verdadero documento social. Si los periódicos constituyen una fuente histórica básica para la comprensión de los avatares del hombre durante los últimos siglos, la fotografía, sea la de prensa, la profesional o incluso la de aficionado, representa con el cine y la televisión, la memoria visual de los siglos XIX y XX y es un medio de representación y comunicación fundamental. Por ello, la documentación debe asumir su responsabilidad útil e informativa (Gastaminza,1999).

La fotografía no es una copia fiel de la realidad, no es una reproducción de algo que existe o ha existido. La fotografía es una representación icónica mucho más codificada de lo que habitualmente se admite. La fotografía elimina cualquier información sonora, táctil, gustativa, olfativa, no susceptible de ser reproducida por medios ópticos, reduce la tridimensionalidad característica del mundo real a la bidimensionalidad propia del plano, remarcada por el cuadro elegido por el fotógrafo,

como límite infranqueable y con una destacable alteración de la escala de representación.

La fotografía, salvo mediante recursos del lenguaje, no reproduce el movimiento, más aún, detiene el tiempo y, finalmente, elimina o altera el color. Es decir, que consideramos la fotografía como un documento integrado por soporte e información transmisor de un mensaje codificado que exige un esfuerzo decodificador por parte del destinatario. Por todo ello hay que insistir en que cuando analizamos fotografías no analizamos la realidad sino una representación de la realidad, si bien es cierto que se trata de una representación fiel, pese a los códigos (ibídem).

Lo que aparece en una fotografía es lo que estuvo ante el objetivo de la cámara en un momento dado, la fotografía es lo que fue, lo que existió. Desde una perspectiva documentalista esta dimensión testimonial e histórica es enormemente importante, es lo que confiere a la fotografía su función de memoria individual y colectiva. Como señala Gubern (1987): “el prestigio documental de la fotografía y también su dimensión mágica, surgida de la extrema fidelidad al objeto fotografiado, radican en su realismo esencial”.

Para comprender la dimensión documental de la fotografía es preciso analizar la relación que establece con la realidad, puesto que ésta es el objeto de representación. La imagen establece tres modos de relación con el mundo, el mundo simbólico, presente desde los orígenes de la humanidad en la utilización de la imagen como símbolo mágico o religioso. El modo epistémico, según el cual la imagen aporta informaciones de carácter visual sobre el mundo, cuyo conocimiento permite así abordar incluso en sus aspectos no visuales, es una función general de conocimiento y la fotografía cumple de este modo una función mediadora; el fotógrafo nos sustituye o mejor nos representa en el lugar del hecho, es nuestros ojos e incorpora lo no vivido a nuestra memoria. Finalmente, el modo estético, la imagen está destinada a complacer al espectador, a proporcionarle sensaciones específicas (Gastaminza, 1999).

La documentación, sus procesos y técnicas tienen una gran trascendencia en la fotografía. Una fotografía es un objeto que hay que conservar, cuidar, almacenar, restaurar, tocar, se estropea con facilidad y le afectan muchos elementos externos, la inextricable unión entre soporte y contenido hacen que el deterioro de aquél repercuta sobre la percepción y buena interpretación de éste. Probablemente la fotografía digital va a trastocar nuestra concepción del hecho fotográfico porque va a romper la dependencia del objeto y el contenido, va a cambiar nuestra idea de la fotografía instantánea definitivamente fijada en un papel o en una diapositiva. Las fotografías están en nuestros hogares en álbumes, enmarcadas en la pared o encima de una cómoda, en las estanterías, pinchadas en un corcho o en nuestras carteras. Nos recuerdan cómo éramos en nuestros mejores momentos, las fechas señaladas que han marcado nuestras vidas, los rostros de los que están y de ellos que se fueron. Son nuestra memoria familiar (ibídem).

Los paisajes, los retratos, los desnudos, las guerras, las catástrofes, los monumentos, el niño en su primera comunión, la naturaleza próxima o lejana, el arte, la política, la moda, los deportes, la publicidad, la ciencia, la historia, el último modelo de lavadora en un centro comercial, la foto artística, la foto de satélite, el mundo entero está fotografiado por aficionados y profesionales que contribuyen con su aportación a llenar nuestras vidas de imágenes, a fijar en dos dimensiones la realidad haciéndola memorizable, clasificable, archivable, manipulable, transportable, transmisible,

recortable o reproducible, de esta manera se publica en periódicos, revistas, libros, carteles o en páginas Web, y también en fototecas, archivos, bancos de imágenes, colecciones, ficheros o álbumes (ibídem).

No todas las fotografías se coleccionan o se conservan pero muchas de ellas entran a formar parte de esa memoria cultural que es necesario preservar. Como principales problemas de la conservación de la memoria plasmada en documentos fotográficos se pueden mencionar tres. En primer lugar se encuentra el almacenamiento, los problemas de conservación material, de volumen, de seguridad; las fotografías son documentos cuyo soporte material presenta estructuras físico-químicas muy complejas y además muy variadas. La clasificación y como debemos analizar los documentos para garantizar su oportuna recuperación, están en segundo lugar, todos los documentos audiovisuales plantean un problema de representación, su contenido, información o mensaje está expreso mediante un lenguaje no escrito.

El proceso de análisis documental tiene como objetivo obtener representaciones de los documentos que hagan posible su recuperación y estas representaciones se expresan en un lenguaje escrito. Finalmente, se encuentra la difusión y publicación de estos documentos, el que estén a disposición de quien los necesite y cuando los necesiten. Aunque se trate de documentos delicados, las fotografías conservadas deben ser accesibles, pueden ser publicables o reproducibles con fines didácticos, científicos o informativos (ibídem).

Constituir un fondo fotográfico, organizar documentación fotográfica, implica en primer lugar conocer el entorno en el que se va a trabajar. Lo más importante es conocer el objetivo inicial de la colección, el uso que se quiera dar al fondo y los límites jurídicos y administrativos que afectan a las fotografías. Cada entorno determina unas líneas de actuación que además se ven afectados por las estructuras disponibles en cuanto a equipos técnicos como laboratorios, equipos de transmisión y reproducción, almacenamiento y digitalización entre otros.

Gastaminza (1999) una vez determinados los objetivos de la colección documental, se establece un proceso de investigación y búsqueda encaminado a definir los fondos que integraran la fonoteca: fondos previamente existentes (archivos, colecciones privadas, fondos cedidos a bibliotecas), fondos que habrá de localizar, encargar y adquirir (bancos de imágenes y fototecas especializadas) o fondos generados por la actividad de la propia institución (fototecas de medios de comunicación). Si se trata de constituir un fondo nuevo se evaluarán las posibles demandas de los clientes; se identificarán otros fondos de imágenes existentes sobre el mismo tema o con objetivos similares; se estudiarán las fuentes de procedencia de las fotos, los soportes utilizados y el volumen del fondo con previsión de crecimiento a cierto plazo, se determinará con claridad la cobertura temática y se definirán las condiciones de uso u explotación.

El Diccionario de la Real Academia Española dice que la fotografía es “el arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura” y define imagen como: “figura, representación semejanza y apariencia de una cosa”. Lo cierto es que por medio de la fotografía algo o alguien situado en un momento dado ante el objetivo de una cámara pasa a formar parte de un sistema de organización de conocimiento e información, puede ser almacenado y clasificado en esquemas que van, en palabras de Susan Sontag: “desde el orden toscamente cronológico de las series de instantáneas familiares hasta las tenaces acumulaciones y meticulosas catalogaciones necesarias para la utilización de la fotografía en predicciones meteorológicas, astronomía, microbiología, geología, investigaciones policiales, educaciones, diagnóstico médico, reconocimiento militar e historia del arte”.

1.5 Difusión del documento fotográfico

El documento fotográfico en su valor científico participa y se integra en el proceso informativo-documental: emisor (documentalista fotográfico), canal o medio de transmisión (soporte fotográfico), mensaje (documento fotográfico), receptor o usuario (del documento fotográfico). Desde su origen la fotografía proporciona testimonios susceptibles de ser difundidos. El instante irreplicable despierta la curiosidad del receptor en un deseo por conocer, reconocer o identificar los contenidos. El adjetivo documental es inseparable de la fotografía por su carácter testimonial, del mismo modo que lo es la consideración artística por tratarse de una creación.

El profesional de la documentación deberá realizar un análisis del documento fotográfico para extraer la mayor información. Esto permitirá establecer los campos de recuperación, uso y posterior aplicación como nueva fuente de información. El documento fotográfico ofrece varias lecturas que el ilustrador o documentalista debe ordenar según criterios orientativos. Las valoraciones determinan el continente: análisis técnico y el contenido: análisis descriptivo.

Gastaminza (1999) la formación académica del documentalista es fundamental en el análisis. Cualquier fotografía de la calle de una ciudad, por ejemplo, contiene información histórica, social y arquitectónica sin entrar en detalles. Sin embargo, en la imagen cada detalle es referencia informativa para el usuario: comercios, vehículos, tipos, trajes, carteles. Es por ello que el profesional debe estar siempre atento a las sugerencias de la fotografía, sin dejarse mediatizar por el punto de partida o primer mensaje de impacto. En la práctica, la mayoría de las acciones del documentalista gráfico o ilustrador vienen dadas por la necesidad de completar una información previa, generalmente escrita, por lo que seleccionará la imagen en función de intereses prefijados. La primera cuestión que se plantea al emprender la edición de una obra ilustrada es definir sus características:

1. Formato: Medidas de colección / obra especial, etc.
2. Diseño: estilo, cubierta / interiores.
3. Tipografía: tipo de letra.
4. Número de páginas: pliegos.
5. Técnica de ilustración: blanco y negro / bitono / cuatricromía.
6. Encuadernación: rústica / lujo.

Conociendo los textos previamente, se puede establecer las bases para la ilustración en su conjunto. El presupuesto general de la obra delimitará los tres aspectos fundamentales: cantidad, calidad y cualidad. La cantidad se define en función del número total de páginas y el modelo del texto. La calidad se determina en función de la inversión económica y del tiempo, la planificación obliga a respetar los plazos de edición y por consiguiente se debe recurrir a aquellos archivos y/o agencias que faciliten el original en un período determinado. La cualidad se detalla en función de la significación de la imagen, se puede trabajar sobre esquemas iconográficos generales o comunes (ibídem).

La valoración de contenidos de las imágenes reclama un análisis documental que obedece no sólo a la representación de motivos sino a las características técnicas, prioritarias en casos concretos. El trabajo de búsqueda y selección puede llevarse a cabo individualmente, en equipo o en colaboración con el autor del texto. En cualquier caso se produce un proceso elemental:

1. Lectura del texto.
2. Consulta bibliográfica.
3. Aproximación a fuentes documentales.
4. Elaboración de relaciones con temas concretos.
5. Selección de fototecas, agencias o centros especializados.
6. Petición oficial o localización in situ.
7. Recepción, selección y documentación.
8. Reproducción fotográfica de documentos.
9. Aplicación al texto: situación en galeradas y maquetación.
10. Elaboración de pie de fotos.
11. Supervisión de la maqueta: correcciones de ilustración.
12. Aprobación final de ferros: preimpresión.

Con tal proceso como base, modificable siempre en función de la publicación, el análisis permite relacionar las imágenes con el texto o bien completar los significados o referentes. Partiendo de maquetas prefijadas como: colecciones, tomos anteriores o diseños de autor, la publicación responde a un formato determinado que nos obliga a seleccionar las fotografías con el fin de que el lector capte el mensaje. Una toma apaisada (horizontal) en un libro convencional sólo acepta máxima aplicación al ancho de página, mientras que una toma vertical duplica el tamaño de reproducción y por consiguiente la información. En las cubiertas predomina el color, y las imágenes en negro se seleccionan para su posterior tratamiento con el ordenador en el estudio del diseñador. Las fotografías en color, diapositivas o papel, no son más costosas que las de blanco y negro, pero sí lo es el proceso de impresión. El mayor coste implica que los originales en color se agrupen en uno o varios pliegos, estructurando la obra con cuadernillos centrales o finales a modo de apéndices documentales (ibídem).

El valor documental de la fotografía está en su significado, la relación directa ente el texto y la imagen es esencial para cualquier investigación y excepcional cuando se trata de matices. El documentalista experimentado realizará una lectura de la imagen partiendo de su aplicación. Una fotografía del exterior de un monumento para un libro de arte se presentará libre de referentes complementarios; automóviles, personas, semovientes, con el fin de centrar la atención del receptor del tema. Si el contenido es histórico, la imagen será la fotografía del acto, incluyendo referentes si así se desea como: carteles publicitarios, automóviles, ambiente popular, entre otros.

La fotografía original considerada en su conjunto, se refiere a las tomas puntuales de hechos noticiables, ambientes, retratos y paisajes en sentido general. Al tratarla como información primaria nos referimos a que el momento es irrepetible, en cuanto a que el instante captado se define por un tiempo y espacio concretos. Con el termino reproducción fotográfica, nos referimos a las fotografías de objetos en el sentido universal de la palabra: Creación, Idea nueva y original, toma directa del objeto, sujeto, motivo o paisaje y transmisión de la idea a través del medio. Reproducción, que es la copia del original, transmisión de la idea mediante reproducción fiel (ibídem).

Gastaminza(1999) conviene comentar la tendencia a establecer comparaciones y diferencias entre fotografía documental y artística, olvidando que aunque el autor no pretenda informar, cualquier imagen ofrece mensajes a través de su lenguaje específico y por consiguiente puede ser decodificada por el receptor. De igual forma, aunque la fotografía noticiable no pretenda valoraciones artísticas, el receptor podrá descubrirlas a través del estudio iconológico. Una imagen desenfocada o movida puede ser documento fundamental y en su caso una obra de arte. El momento, mediatizado por el espacio y el tiempo, puede incluso no haber sido el idóneo para realizar la toma, pero su particularidad puede hacerla universal. En el documento fotográfico los contenidos vienen dados por la representación de la imagen. El valor es subjetivo en el encuadre, pero la

realidad pertenece al mundo de los demás. La lectura del documento permite un completo análisis técnico y de contenidos, desde el formato hasta los detalles más reservados del encuadre. No obstante la diferencia debe establecerse desde los contenidos, toda vez que nos propongamos un análisis exhaustivo del documento. Así, las consideraciones elementales estarán basadas en:

1. Foto Arte: Creación (Pretensión)
 Iluminación (Condicionante)
 Composición (Resultados)
2. Foto Documento: Información (Pretensión)
 Instantaneidad (Condicionante)
 Contenidos (Resultados)

Mostrar los valores de la fotografía como fuente de información para la historia es reconocer su función documental. Cuando se entiende que al lector no le basta con saber que existen ciertos documentos, que ni siquiera le es suficiente el que con la noticia se dé un resumen conciso del contenido de los mismos, sino que necesitara disponer físicamente de los mismos o de una reproducción, se ésta aludiendo a dos características de la fotografía: originalidad o reproducción del documento. Los documentos fotográficos que aparecen en cualquier tipo de publicación son originales o reproducciones de otros documentos (textos, dibujos, cuadros o las propias fotografías). El soporte fotográfico facilita la difusión de objetos, obras de arte, paisajes, monumentos y retratos de personajes en el sentido más universal.

