

Las fotografías en la construcción de conocimiento histórico: usos, límites y potencialidades. Reflexiones teórico-metodológicas a partir de la presentación del trabajo del "Núcleo interdisciplinario de investigación y preservación del patrimonio fotográfico uruguayo"

*Magdalena Broquetas**

Resumen

Desde su invención en la década de 1830 del siglo XIX hasta la actualidad, la fotografía ha extendido su campo de acción de manera constante y creciente. Sin embargo, desde las ciencias sociales y las humanidades, por lo general, las imágenes continúan utilizándose a modo de ilustración para complementar trabajos ya escritos o acompañar temas y problemas abordados a partir de otras fuentes. Por otra parte, su escasa consideración como documento ha retrasado el establecimiento de metodologías propias del análisis documental para decodificar y sistematizar sus soportes y contenidos y no ha promovido la investigación acerca de sus partes constitutivas y sus consiguientes deterioros a raíz del paso del tiempo y de las variadas condiciones de conservación. En este artículo se realizan algunas reflexiones teórico-metodológicas sobre la posibilidad de construir conocimiento histórico a partir de fotografías y se comparte una experiencia de trabajo en curso sobre revalorización y preservación del patrimonio fotográfico en Uruguay.

Palabras clave: Fotografía, historia, análisis documental de fotografías, Uruguay

* Departamento de Historia del Uruguay (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República). Área Investigación del Centro de Fotografía (Intendencia de Montevideo).

Abstract

Since its invention in the nineteen thirties, photography has grown steadily. However, social scientists and researchers still use images as illustrations to their texts, which they generally build upon other primary sources. Because of this, we do not have specific methodologies and systematic strategies to analyze and decode photographic images, considering both their material and symbolic aspects. In addition, research on the damages due to the passage of time and inconvenient storage conditions is still scarce. This paper offers theoretical and methodological perspective on the possibility of building historical knowledge upon photographic documents, based on evidence from an ongoing project on the preservation and revalorization of the photographic heritage in Uruguay.

Key words: Photography, history, documentary analysis of photographs, Uruguay

Fecha de recepción: 06/10/2011

Fecha de aceptación: 30/11/2011

Desde su difusión pública en los últimos años de la década de 1830 hasta la actualidad la fotografía ha ido extendiendo su campo de acción de manera constante y creciente: se diversificaron sus funciones sociales, fue adquiriendo significados múltiples, suscitando reacciones y emociones diversas y atravesando prácticamente todos los ámbitos de la vida humana. En tanto testimonio del acontecer histórico, su valor parece indiscutible. Sin embargo, y a pesar de la renovación teórico-metodológica atravesada por la disciplina histórica en las últimas décadas, con frecuencia las imágenes continúan empleándose a modo de ilustración, para complementar trabajos ya escritos o acompañar temas y problemas abordados a partir de otras fuentes.

Esta realidad, sumada al tardío reconocimiento de su carácter patrimonial, delinean un panorama complejo, que demanda reflexión desde diversos ámbitos e implementación de políticas públicas para equiparar al patrimonio histórico-fotográfico con sus otras modalidades. En este trabajo se esbozan algunas reflexiones teórico-metodológicas sobre la posibilidad de construir conocimiento histórico a partir de fotografías y se comparte una experiencia de trabajo concreto sobre revalorización y preservación del patrimonio fotográfico uruguayo.¹

¹ Las principales ideas manejadas en este artículo fueron discutidas en el simposio *Los rastros de la memoria: el patrimonio histórico y la mediación de las ciencias*, realizado en el marco del Congreso

Partiendo del supuesto de que este divorcio entre imágenes e investigación histórica se debe, en buena medida, al desarrollo histórico de la propia historiografía de la fotografía, repasaré en primer lugar los modos en que ésta se ha concebido (reparando en sus focos de interés, sus métodos y sus impulsores), para desembocar luego en algunos aspectos fundamentales del análisis documental de fotografías y en las vías para su integración a la investigación histórica, trascendiendo el ilustracionismo antes mencionado. Por último presentaré el trabajo del “Núcleo interdisciplinario de investigación y preservación del patrimonio fotográfico uruguayo” de la Universidad de la República (Uruguay) que, en el período 2009-2011 llevó adelante el proyecto *Fotografía en Uruguay (1840-1930). Historia, usos sociales e investigación en conservación*.

I. De una historia “de” hacia una historia “a partir de” la fotografía

Los primeros textos que historizaron la invención y los desarrollos tempranos de la fotografía fueron contemporáneos a su irrupción pública en los últimos años de la década de 1830 y se extendieron a lo largo de todo el siglo XIX. En su mayoría se trató de textos que circularon bajo la forma de informes, memorias y folletos que acompañaban la divulgación de un procedimiento o un aparato fotográfico, o bien de manuales y tratados técnicos de diversa índole. En su conjunto, estas publicaciones –con repercusión en la prensa del mundo occidental y sus respectivas traducciones a múltiples idiomas– fueron conformando un corpus de datos relevante en cuanto a fechas, nombres, procedimientos y usos de una práctica cuya difusión y expansión fue inmediata y exitosa.²

Hacia fines del siglo XIX y primeras década del XX se escribieron las primeras historias de la fotografía propiamente dichas. Entre ellas se destaca por su carácter

“Ciencias, tecnologías y culturas. Diálogo entre las disciplinas del conocimiento” que tuvo lugar en Santiago de Chile entre el 29 de octubre y el 1º de noviembre de 2010.

² Bernardo RIEGO, “La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica”, *Ayer*, Madrid, núm. 24, 1996, pp. 91-111. Este primer procedimiento de uso público tuvo muy buena recepción, puesto que en 1846 París contaba con un millón de habitantes y dos mil cámaras de daguerrotipo. A su vez la difusión del daguerrotipo se extendió inmediatamente hacia varios países de Europa y Estados Unidos, sobre todo a partir de la popularidad que rápidamente adquirió el retrato fotográfico. Para el caso de Estados Unidos se calcula que sólo en el año 1853 se tomaron tres millones de fotografías. Gisèle FREUND, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pp. 30-31.

pionero la obra de Josef Eder, químico, fotógrafo y director de la Escuela de Fotografía de Viena. Inscritos en el positivismo dominante en los enfoques históricos de la época, estos textos³ incluían fórmulas químicas, nombres propios y una minuciosa descripción de los avances técnicos y los logros científicos que habían pautado la evolución de este nuevo medio. Polemizando con el trabajo de Eder en cuestiones vinculadas sobre todo a los orígenes o el peso relativo de autores o corrientes nacionales, se escribieron varias “historias de la fotografía”, cuyo centro de interés estaba puesto en los aspectos técnicos y en la dimensión físico-química de la misma.⁴

Desde esta perspectiva, en que la visión dominante de la fotografía era la de una técnica que posibilitaba la reproducción fidedigna de la realidad, las imágenes fotográficas eran percibidas y apreciadas como consecuencia de una sucesión de logros científicos y lo prioritario en relación a su estudio era el conocimiento de los procedimientos fotográficos y sus aplicaciones. Asimismo, la periodización se estructuraba sobre la base de los avances técnicos conformando “eras” singulares.⁵

El primer intento exitoso por trascender el criterio de la evolución técnica fue el de Beaumont Newhall, historiador del arte estadounidense a quien, en calidad de bibliotecario del Museo de Arte Moderno de New York, se le encomendó la realización de una exposición retrospectiva en la víspera de los cien años de la fotografía. La exposición, acompañada de un catálogo que fungió como primera publicación en la que se sintetizó el planteo novedoso, se realizó en 1937 y durante dos años circuló por varias ciudades de Estados Unidos.⁶ Su curador proponía una mirada global de las

³ Eder presentó un primer tratado en 1891 titulado *Geschichte der Photochemie und Photographie von Altertum bis in die Gegenwart* (Historia de la Fotoquímica y la Fotografía desde la Antigüedad hasta nuestros días) que retrotraía los orígenes a las primeras décadas del siglo XVIII. Luego de varias modificaciones, la edición definitiva de su obra *Geschichte der Photographie* (Historia de la Fotografía) es de 1932.

⁴ Las publicaciones de Georges Potonniée, *Histoire de la découverte de la Photographie* (1925) y Erich Stenger, *The history of photography* (1939) fueron algunos de los textos más relevantes continuadores de la tradición historiográfica de Eder; Bernardo RIEGO, “La historiografía española...” cit., pp. 94-96. Un panorama de la historiografía de la fotografía de fines del siglo XIX y primeras décadas del XX puede encontrarse en el trabajo de Anne Mc CAULEY, “Escribir la Historia de la Fotografía antes de Newhall”, Beaumont NEWHALL, *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 300-314.

⁵ Louis Alphonse Davanne (miembro de la Sociedad Francesa de Fotografía) estableció tres grandes etapas en la historia de la fotografía pautadas por sus avances técnicos: la placa daguerrotípica, el negativo de colodión húmedo y la placa seca de gelatina y plata. Aunque ampliada, dicha periodización fue retomada por la historiografía posterior, transformándose en referente incluso para enfoques muy posteriores; Bernardo RIEGO, “La historiografía española...” cit., pp. 94-95 y Marie-Loup SOUGEZ (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2007, pp. 17-30.

⁶ La exposición organizada en 1937 se llamó *Fotografía: 1839-1937*. Publicada dos años más tarde y centrada principalmente en la fotografía estadounidense, británica y francesa, la *The History of*

imágenes, sus autores y sus técnicas incorporando a la fotografía al terreno de la consideración museística.⁷

Desde 1945 se publicaron numerosas historias de la fotografía concebidas según el “modelo Newhall”:⁸ relatos generales que resumían, con algunas variaciones de autores y fechas, la historia de medio desde los orígenes hasta los respectivos presentes, conformando un panteón jerarquizado de nombres propios e imágenes fotográficas, asimilable al de la historia del arte tradicional y que por lo general mantenía vínculos estrechos con el campo del coleccionismo.

El modelo historiográfico –también conocido como “escuela Newhall”– fue dominante en la historiografía de la fotografía occidental por lo menos hasta la década de 1980, aunque en cierta medida algunos de sus postulados continúan vigentes en la actualidad. Entre sus aportes, este modelo favoreció la revalorización de la fotografía en instituciones públicas,⁹ propició la formación de especialistas en conservación y restauración de originales y estableció parámetros de calidad para la difusión de trabajos fotográficos. Sin embargo, en lo que refiere al uso de las imágenes fotográficas como fuentes para el conocimiento histórico, precisamente una de sus principales limitaciones ha radicado en su particularismo y falta de integración a la Historia en general. De modo indirecto, el modelo Newhall contribuyó a la consolidación de una *fotohistoria*, muy centrada en el autor y las cualidades formales de la obra en tanto construcción estética y menos preocupada por su contexto de producción.¹⁰

Photography from 1839 to the Present Day de Newhall tuvo sucesivas ediciones, revisadas y ampliadas y traducciones en varios países europeos.

⁷ En simultáneo a la consolidación de esta nueva corriente también se desarrollaban planteos de otro tipo. Walter Benjamin fue uno de los primeros en reclamar una historia de la fotografía que contemplara cuestiones sociológicas y filosóficas y en advertir que la posibilidad de la reproductibilidad técnica cambió la historia del arte en general. No en vano destacaba entre la producción de la época el trabajo pionero de Gisèle Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique*, publicado décadas más tarde en París en 1976 Pero, de modo opuesto a lo sucedido con la rápida difusión de la llamada “escuela Newhall”, el legado de estos autores recién será revisado y ahondado a finales de la década de 1960 y comienzos de la siguiente. Walter BENJAMIN, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2004, pp. 21-53, 87-89 y 91-109.

⁸ Entre estos trabajos que brindan grandes panoramas generales figuran, por ejemplo, los de Raymond Lécuyer (1945), Helmut y Alison Gernsheim (1955) y Naomi Rosenblum (1984), éste último paradigmáticamente titulado *A world history of photography*.

⁹ La revalorización de las fotografías en el campo del arte y el análisis de las relaciones entre técnica y estética, contribuyeron de manera definitoria a la consolidación de acervos fotográficos en museos. Prueba de ello es el Departamento de Fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), fundado en 1940, donde Newhall figuró como conservador junto su esposa Nancy y el fotógrafo Ansel Adams. En 1948 el matrimonio Newhall se trasladó a Rochester, sede de la George Eastman House, donde permaneció hasta 1971. Desde allí, además de organizar los fondos fotográficos de dicha casa, los Newhall promovieron múltiples actividades museísticas y de divulgación de la fotografía.

¹⁰ Sobre el concepto de “fotohistoria” véase el artículo ya citado de Bernardo Riego.

Los primeros años de la década de 1980 marcaron un nuevo punto de inflexión en el abordaje histórico de la fotografía. Un debate multidisciplinario, entre cuyos promotores figuró la revista francesa *Les Cahiers de la Photographie*, arrojó un diagnóstico general sobre el uso de las fotografías en trabajos históricos y del modo en que se había escrito la historia del medio.¹¹ En síntesis, se manifestaron las siguientes impresiones: se verificaba un uso abusivo –y en ocasiones descontextualizado– de las imágenes como ilustraciones; las “historias de la fotografía” escritas hasta entonces no consideraban las particularidades y especificidades del medio fotográfico; resultaba imperioso superar el marco de análisis que privilegiaba al autor/creador para incorporar aspectos del contexto histórico que trascendían a las decisiones individuales; la historia de la fotografía se desarrollaba en paralelo a la historia global.

Estas primeras advertencias abrieron surcos para la emergencia de nuevos señalamientos y propuestas, desarrolladas desde mediados de la década de 1980 hasta el presente. Entre los puntos de partida para una nueva historia de la fotografía se postuló la necesidad de desarrollo de un vocabulario específico, desligado del de la historia del arte y de focalizar el análisis de la imagen fotográfica como parte de una cadena que involucra a varios agentes. Asimismo se propuso la comprensión de la dimensión histórica de la fotografía, ya no solamente como la historia de un arte, sino también como la historia de un medio de comunicación/expresión empleado en diversas circunstancias y con distintas finalidades.¹² El respeto por el contexto histórico en que fue concebida, así como la consideración de sus múltiples funciones sociales y el cuidado por la historia o itinerario de la foto misma, son entonces algunos de los puntos de partida de quienes postulan una historia con o desde las imágenes como fuentes primarias en la que, al margen de su valoración artística, sean aprehendidas en su conjunto como testimonios históricos.

Estas posturas renovadoras dieron sus frutos en las décadas de 1980 y 1990, por ejemplo, a través de los trabajos coordinados por Jean-Claude Lemagny y André Roullié o Michel Frizot,¹³ concebidos como obras multiautorales, construidas a partir de la suma de abordajes monográficos, en las que se prioriza la historia de las funciones

¹¹ Bernardo RIEGO, “La historiografía española...” cit., pp. 105-107.

¹² *Ibid.*, pp. 110-111.

¹³ Jean-Claude LEMAGNY y André ROULLIÉ, *Historie de la Photographie*, Paris, Bordas, 1986 (*Historia de la Fotografía*, Barcelona, Arcor, 1988) y Michel FRIZOT (ed.), *Nouvelle histoire de la Photographie*, Paris, Bordas, 1994 (publicada en inglés como *A New History of Photography*, por la editorial alemana Könemann, en 1998).

sociales de las fotografías y se incorporan dimensiones novedosas, como la historia de la ciencia óptica o, en tanto trasfondo del nuevo paradigma, la idea de que la sociedad en su conjunto ha estado, activa o pasivamente, atravesada por la fotografía. A su vez, en estos trabajos predomina una mirada crítica hacia las taxonomías de archivo y las categorías históricas o los rótulos que han englobado y encasillado a las imágenes fotográficas y se ha ampliado considerablemente el tipo de fotografías a considerar (familiar, social, popular, entre otras).

Desde perspectivas latinoamericanas, los estudios más recientes, retoman en lo fundamental estas premisas e impulsan la creación de metodologías de investigación y modelos interpretativos acorde con las realidades locales o regionales específicas.¹⁴

II. Las fotografías en la investigación histórica: aspectos teóricos y metodológicos

Imágenes fotográficas y tiempo pasado: una relación ambigua

Bajo diversas formas, respondiendo a funciones sociales múltiples y cubriendo gran cantidad de ámbitos de la vida humana, las imágenes fotográficas tienen la capacidad de conservar y transportar diversas dimensiones del pasado. Son fuentes privilegiadas para el conocimiento de aspectos materiales de la existencia, paisajes, aspectos de la historia política y de la historia social y demográfica, como por ejemplo cambios y permanencias en hábitos y costumbres familiares o grupos etarios. Al igual que otras artes plásticas, las fotografías permiten conocer modos de comportamiento social, rasgos de la sensibilidad y de las mentalidades, así como también las visiones estereotipadas o idealizadas de mundos y sujetos distintos a los propios. Sin embargo, presentan un rasgo distintivo en relación a otras formas de representación visual en las que no se da una mediación mecánica: en ellas también suele haber detalles, elementos, indicios que escaparon o trascendieron a las decisiones de su autor en el momento del registro.¹⁵ En ocasiones, lo fortuito, aquello que figura representado en un segundo

¹⁴ Un planteo de este tipo se encuentra en el último trabajo de Boris Kossoy, en el que su autor reclama la inclusión de nuevos nombres a la Historia de la Fotografía, atendiendo a las realidades locales. Boris KOSSOY, *Os tempos da Fotografia. O efímero e o perpétuo*, Cotia, Ateliê Editorial, 2007. Véase especialmente “Por uma História Fotográfica dos Anónimos”, pp. 63-77.

¹⁵ Aunque no se restringe exclusivamente a las representaciones fotográficas, Peter Burke realiza una exhaustiva e interesante enumeración del valor de las imágenes para la reconstrucción de éstos y otros

plano o que forma parte del contexto o de la información secundaria en relación a lo que su autor quiso comunicar, se transforma en la materia prima de la investigación con fotografías. En este sentido, la captura del mundo real a través de la técnica fotográfica –al igual que la cinematográfica– ofrece ventajas comparativas a la hora de conocer aspectos del acontecer social que difícilmente estén contemplados en documentos escritos. No obstante, debido a la semejanza que este tipo de documento mantiene con respecto a su referente real, suele olvidarse que el documento no es fuente en sí mismo, sino que debe ser construido como tal, interrogado y contrastado con otros.¹⁶ A efectos de la investigación y a excepción de aquellas fotografías que pertenecen al ámbito familiar y privado, las imágenes o las fotografías-objeto (contenedores de instantes inconexos y discontinuos) no revelan por sí mismas nada en relación a su significado original. John Berger y Jean Mohr han reflexionado acerca de esta peculiaridad y sostienen que “todas las imágenes fotográficas son ambiguas [...] [en tanto] han sido arrancadas de una continuidad. Si el evento es un suceso público, esa continuidad es historia. [...] Incluso un simple pasaje rompe una continuidad: la de la luz y el tiempo. La discontinuidad siempre produce ambigüedad.” Entre el momento registrado y el momento de mirar, media una distancia que impide restituir el significado de esa fotografía sin apoyaturas de diverso tipo (título, pie, epígrafe). En este sentido la información escrita en diversos niveles es fundamental para comprender el significado de lo fotografiado. No obstante, no se trata de una deducción tan obvia ni del todo simple, puesto que también la información colateral que rodea a una fotografía debe ser sometida a crítica y analizada en relación a la imagen o serie de imágenes que acompaña. Concluyen Berger y Mohr con que “a menudo esta ambigüedad no es obvia, porque en cuanto una fotografía es utilizada con palabras, juntas producen un efecto de certeza, incluso de afirmación dogmática.”¹⁷ En otras palabras, texto e imagen

aspectos del pasado. Peter BURKE, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Critica, 2005, pp. 101-175.

¹⁶ La relación entre fotografía y “verdad”, así como la noción de imagen fotográfica en tanto réplica de la realidad, han sido cuestiones cruciales y factor de encendidas polémicas desde los primeros ensayos con esta técnica hasta la actualidad. Como bien sintetiza Felix del Valle Gastaminza, el documentalista o historiador interesado en la fotografía debe partir del supuesto de que se trata de testimonios que se distancian en gran medida de esa supuesta realidad. En primer lugar, las imágenes fotográficas sólo reproducen aquella información factible ser reproducida por medios ópticos, anulan la tridimensionalidad del mundo real, congelan el movimiento y el tiempo y alteran el color. Félix del valle GASTAMINZA, “Dimensión documental de la fotografía”, *Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social*, México D. F., Instituto de Investigaciones Dr. José María Luís Mora, 2002 [en línea: <http://www.fcif.net/estetica/dimensionfotografia.htm>]

¹⁷ John BERGER y Jean MOHR, *Otra manera de contar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 91.

mantienen una relación de total reciprocidad, en la que la palabra escrita tiene el poder de esclarecer, develar o hasta enriquecer el significado de la fotografía, tanto como de tergiversar sus circunstancias de origen o apoyarse en ella para desarrollar enunciados alejados, en diversos grados, de su contenido original.

Obstáculos y cuidados

En buena medida, por tratarse de documentos cuya incorporación a los acervos institucionales de archivos, museos y bibliotecas ha sido tardía y marginal, uno de los problemas más frecuentes a la hora de utilizar las fotografías para la investigación histórica consiste en la dificultad para su localización (lo cual se agrava si se pretende ubicar las imágenes de un mismo autor, por lo general dispersas en relación a su conjunto documental de procedencia). La carencia de una cultura visual y la consiguiente falta de crítica en relación a las imágenes,¹⁸ constituyen otras dos limitantes para la investigación desde las fotografías que, a su vez, han contribuido al tipo de uso indiscriminado y descontextualizado mencionado anteriormente.¹⁹

Fruto de contextos de producción muy diversos, las fotografías pueden hallarse en archivos públicos o privados, aisladas o integrando colecciones y en distintas condiciones de preservación. Una vez localizadas, resulta imprescindible establecer metodologías para analizar y sistematizar sus contenidos, aunque conviene no olvidar que, por sus características particulares, difícilmente pueda establecerse un modelo cerrado de lectura. Peter Burke ha formulado una advertencia similar en referencia al universo más amplio de las representaciones visuales: “las imágenes son a menudo ambiguas y polisémicas.” No existe “un manual de instrucciones sobre cómo descodificar las imágenes, concebidas como simples rompecabezas que tienen una única solución definitiva.” A su vez, “la variedad de usos que pueden dar los historiadores a

¹⁸ A propósito de esta constatación, Peter Burke advierte que “en un artículo en el que describe su descubrimiento de la fotografía victoriana, el difunto Raphael Samuel se definía a sí mismo y a otros especialistas en Historia Social de su generación como ‘analfabetos visuales’.” Peter BURKE, *Visto y no visto...cit.*, p. 12. A pesar de hallarnos inscriptos en un mundo hipervisual, aunque con matices, esta tendencia de la educación formal volcada al adiestramiento en la lectura de textos escritos ha mantenido su vigencia hasta la actualidad.

¹⁹ Fernando AGUAYO y Lourdes ROCA, “Imágenes e investigación social. Estudio introductorio”, México, Instituto Mora, 2005 [en línea: http://durito.nongnu.org/docs/Aguayo_Roca_2.html]

su testimonio [...] [dependerá de] lo que a cada uno le interese.”²⁰ En una dirección similar, aunque ya referida exclusivamente a las fotografías, John Mraz ha llamado la atención acerca de las dificultades que puede conllevar el pensar métodos unificadores para cualquier tipo de fotografía: “estamos en el mero principio de la búsqueda de cómo hacer la historia con y sobre fotografías. Estoy convencido de que vamos a descubrir que cada tipo de fotografía –familiar, turística, comercial, industrial, de organizaciones, periodística, de arte, imperialista o de los subalternos (la lista no es exhaustiva)– requiere de un método distinto para trabajarla.”²¹

Análisis documental de fotografías

Habiendo realizado las consideraciones previas, de todos modos, conviene respetar ciertos recaudos metodológicos generales, cuya adopción nos permitirá avanzar hacia una historia en la que las imágenes no sean meros adornos o ejemplos descontextualizados. Sintetizando métodos y debates teóricos vigentes, la historiadora y documentalista española Pilar Amador, propone el abordaje de la fotografía “en tanto texto-imagen que expresa tanto las intenciones del autor, sus actitudes y conocimientos profesionales, como su interpretación de la realidad. Esas intenciones, actitudes e interpretaciones vienen codeterminadas por el sistema sociocultural al que el autor, receptor y texto pertenecen.”²²

Para comenzar deben deconstruirse los aspectos materiales. Partiendo de la base que ambas tienen valor testimonial, en primer lugar debe diferenciarse a las fotografías originales (tanto negativos como copias de época) de las reproducciones. Una fotografía original es en sí misma un objeto cuyas características revelan aspectos propios de la época en que fue producida, por lo que resulta imprescindible la verificación del proceso fotográfico que le dio origen, contemplando aspectos tales como soportes,

²⁰ Peter BURKE, *Visto y no visto...cit.*, p. 237.

²¹ John MRAZ, “Historiar la fotografía”, *E.I.A.L.*, vol. 16, núm. 2, jul.-dic. 2005 [en línea: <http://www.tau.ac.il/eial/current/mraz/html>]

²² Pilar AMADOR, “La imagen fotográfica y su lectura”, Pilar AMADOR, Jesús ROBLEDANO y Rosario RUIZ (eds.), *Segundas Jornadas de Imagen, Cultura y Tecnología*, Madrid, Archiviana, 2004, p. 225.

emulsiones, formatos y tamaños.²³ La identificación de la técnica –cuyos límites y posibilidades fueron variando sustancialmente a lo largo de la historia– contribuirá a su vez a la datación de la fotografía y, evitará una crítica anacrónica en relación a las posibilidades de registro de cada época.

La verificación de la materialidad de una fotografía también puede ser necesaria para las reproducciones, aunque a diferencia del análisis de estructura de un objeto original, en este caso el tipo de información obtenible remitirá a las técnicas de reproducción y a la función social de dicha imagen y no al proceso fotográfico que le dio origen en un contexto social, económico y cultural específico.²⁴

El análisis documental de la fotografía suele partir de sus atributos de origen entre los que están comprendidos el autor y eventualmente el productor de la imagen,²⁵ la fecha y lugar de creación, así como su pertenencia a un conjunto documental más amplio, como ser series o reportajes y el título, en caso de que este exista.²⁶ A su vez, debe determinarse si las fotografías están relacionadas con textos u otras imágenes y – en caso de que cuente con uno– someter a crítica su pie o epígrafe.

Una vez dilucidadas las particularidades de origen, el análisis documental debe prestar atención al tema o asunto representado en la fotografía procurando identificar “qué” y “quién/es” aparece(n) en la imagen (lugares, acontecimientos, personas, etc.). Seguidamente la interrogante debería girar entorno al “cómo”, para lo cual es necesario decodificar la mayor cantidad posible de decisiones adoptadas por el autor en las distintas fases de su actividad fotográfica (toma, relevado, copiado). Es así que, junto al motivo o tema de la fotografía, también deben considerarse aspectos tales como la óptica, el encuadre y otras decisiones de su creador, entre las que figuran, por ejemplo, el enfoque, el tipo de plano utilizado o el empleo de un proceso fotográfico determinado, por nombrar sólo algunas de las más comunes. En relación a estos

²³ Este conocimiento es fundamental tanto para la crítica externa del documento como para considerar acciones de conservación que dependerán de la técnica fotográfica empleada y de los deterioros específicos.

²⁴ En la taxonomía propuesta por Boris Kossoy, mientras que una fotografía original es un “objeto-imagen” que debe ser considerado como “fuente primaria”, una reproducción es siempre un “objeto de segunda generación” y por lo tanto una “fuente secundaria”. A propósito de esta distinción Kossoy advierte que la reproducción “es, en función de la multiplicación de contenido (particularmente cuando es publicado), fundamentalmente un instrumento de difusión de la información histórico-cultural.” Boris KOSSOY, *Fotografía e Historia*, Buenos Aires, La Marca, 2001, pp. 33-35.

²⁵ Esta expresión se emplea por lo general para denominar a quien encarga la imagen o al establecimiento fotográfico en cuyo marco se desarrolla el trabajo del fotógrafo.

²⁶ Una propuesta clara y amplia sobre análisis de documentos visuales puede encontrarse en: Félix del valle GASTAMINZA, “Perspectivas para el tratamiento documental de Fotografía”, Pilar AMADOR, Jesús ROBLEDANO y Rosario RUIZ, *Segundas Jornadas... cit.*, pp. 165-177.

aspectos constitutivos de la representación fotográfica conviene puntualizar que, dependiendo de su contexto de producción, pueden responder a decisiones estéticas del autor o de las corrientes en boga en cada momento histórico, así como a definiciones ideológicas de su creador o agente productor, o bien al tipo de función social que se le adjudique a las imágenes resultantes.

Además de la incorporación de la metodología de análisis documental de fotografías, para enriquecer las posibilidades de construcción de conocimiento histórico a partir de fotografías como fuentes, resulta fundamental contar con historiadores con competencias específicas, entre las que sobresalen los conocimientos de la técnica fotográfica en los distintos momentos históricos. Deviene a su vez indispensable localizar y sistematizar, además de las fotografías en sus diversas presentaciones, fuentes que informen acerca de todos aquellos aspectos que no se desprenderán de la fotografía misma. Boris Kossoy refiere a todas aquellas fuentes que aporten información sobre “los asuntos que fueron objeto de registro del pasado, los fotógrafos autores y la tecnología empleada.” Esto quiere decir que difícilmente el análisis de la imagen pueda prescindir de la documentación escrita, oral o de otros soportes, sino que por el contrario, necesitará de apoyos de documentación de naturaleza diversa. A modo de ejemplo, entre las fuentes complementarias a la imagen puede figurar la documentación de los propios fotógrafos y de las instituciones en que se enmarcó su actividad, prensa periódica, publicaciones dedicadas a la fotografía y catálogos de exposiciones, otras fuentes iconográficas y fuentes orales de los distintos agentes involucrados en el campo fotográfico.

Por último sería deseable desechar la idea de la foto única o aislada y advertir sobre sus limitaciones. Para contrarrestar esta tendencia y propiciar la contrastación e incluso la elaboración de series, volvemos a dos de las cuestiones señaladas al comienzo de este apartado: la de la dispersión de los archivos fotográficos y la falta de investigación de los historiadores en ellos. Sin duda, se trata de aspectos clave, que deberían ser atendidos y revertidos para desarrollar una historia como la que aquí se propone. En síntesis, puede decirse que la localización de las imágenes y la identificación de sus autores, significados originales y canales de circulación son las bases para una Historia con y desde las fotografías, capaz ya no solamente de adornar o ilustrar textos, sino de generar conocimiento renovado y novedoso.

III. Fotografía en Uruguay (1840-1930). Historia, usos sociales e investigación en conservación

Desde el año 2009 funciona, en el marco de la Universidad de la República, el “Núcleo interdisciplinario de investigación y preservación del patrimonio fotográfico uruguayo”,²⁷ cuyos integrantes combinan y complementan conocimientos en investigación histórica, digitalización, documentación de fotografías y reconocimiento de procesos fotográficos de los siglos XIX y XX e investigación en deterioros físico-químicos específicos. Durante el período 2009-2011 el núcleo llevó adelante un proyecto consistente en la realización de una historia de la fotografía en Uruguay entre 1840 y 1930 y la investigación acerca de especies fúngicas en fotografías, un tipo de deterioro altamente nocivo y muy frecuente en los acervos uruguayos.

En el transcurso del proyecto el equipo de investigación histórica examinó aproximadamente cuarenta y cinco mil fotografías, cuyos soportes y contenidos fueron decodificados y sistematizados de acuerdo a los parámetros del análisis documental de fotografías.²⁸ En primer lugar cabe destacar la variedad de tipos de fotografías relevadas, entre las que figuran: fotografías de estuche, fotografías en papel, álbumes fotográficos y negativos de vidrio y acetato, con formatos variados, bajo distintas modalidades monocromáticas y coloreadas. En conjunto los distintos acervos conforman una selección heterogénea y rica en lo que refiere a procesos fotográficos, habiéndose comprobado la existencia de daguerrotipos, ambrotipos, ferrotipos, calotipos, papeles albuminados, aristotipos a la gelatina y al colodión, papeles de revelado, imágenes estereoscópicas y reproducciones fotomecánicas (en su mayoría postales).²⁹

²⁷ Integrado por el Departamento de Historia del Uruguay (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/ Universidad de la República), el Laboratorio de Micología (Facultad de Ciencias / Universidad de la República) y el Centro de Fotografía (Intendencia de Montevideo).

²⁸ La investigación histórica se circunscribió a los acervos fotográficos de las siguientes instituciones: Centro de Fotografía, Archivo Nacional de la Imagen, Museo Histórico Nacional y Biblioteca Nacional. En lo que refiere a repositorios fotográficos, también se ha establecido contacto con archivos privados, tanto institucionales como particulares. A su vez, la investigación sobre deterioros por hongos se realizó a partir de muestras de los distintos acervos, con la finalidad de identificar la presencia de especies fúngicas en procesos fotográficos diversos. En la última etapa de la investigación se digitalizó una selección del material fotográfico consultado, representativa de los distintos soportes y procesos fotográficos identificados y variada en relación a sus contenidos.

²⁹ La terminología de los procesos fotográficos es variada y ha sido revisada en varias ocasiones. La taxonomía empleada en este trabajo sigue los parámetros de Bertrand LAVÉDRINE, *[re]Conocer y conservar las fotografías antiguas*, Paris, CTHS, 2010.

Además de la organización temática de acuerdo a los contenidos, a partir de la sistematización de la información contenida en los soportes secundarios y en los dorsos de las fotografías, se logró individualizar un número importante de autores y establecimientos fotográficos de todo el país. En simultáneo, se realizó un exhaustivo relevamiento de prensa periódica correspondiente al período 1840-1930 y fueron localizadas numerosas fuentes escritas (publicaciones y folletos turísticos y/o comerciales, revistas ilustradas, publicaciones artísticas y científicas, almanaques, publicaciones conmemorativas, entre otras).

Los resultados finales de la investigación histórica se difundieron a través de una muestra fotográfica y un libro, titulados *Fotografía en Uruguay: historia y usos sociales (1840-1930)*,³⁰ en los que se abordaron los siguientes temas: la llegada de la fotografía a Uruguay en febrero de 1840; el desarrollo del campo del retrato comercial, rápidamente convertido en una práctica habitual para determinados sectores sociales y en un negocio redituable para sus productores; el registro de guerras y otras dimensiones de la actividad militar que, durante el siglo XIX, comprendía tanto la crónica periodística como el emprendimiento comercial y el uso propagandístico y conmemorativo de las imágenes; la conformación de un mercado de aficionados y la formación de los primeros movimientos artísticos con desarrollos paralelos a los de la fotografía comercial; la aplicación de la fotografía a investigaciones científicas, explotando el potencial de registro e ilustración y la capacidad de alcanzar y fijar en imágenes aquello que el ojo humano no llegaba a ver; su utilización con fines de vigilancia y control social, acompañando un proceso socio-político en que la identificación de individuos, originalmente circunscripta a la población sospechosa o marginal, se extendió al conjunto de la ciudadanía; las relaciones entre fotografía, información y divulgación a través del medio impreso, que se iniciaron desde el surgimiento mismo de la fotografía y atravesaron el perfeccionamiento de los medios de comunicación y de transmisión de noticias que posibilitó la reproducción generalizada de imágenes fotográficas en publicaciones ilustradas y en la prensa diaria; y, a comienzos del siglo XX, la incorporación de la imagen fotográfica a nuevos soportes de circulación masiva, como las postales u otros emprendimientos editoriales, entre los que sobresalen las publicaciones por el Centenario del Uruguay o las guías turísticas ilustradas, ambas con

³⁰ Magdalena BROQUETAS (coord.), Mauricio BRUNO, Clara VON SANDEN, Isabel WSCHEBOR, *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales. 1840-1930*, Montevideo, Ediciones del CMDF, 2011.

una fuerte carga en la conformación de imaginarios nacionales tanto hacia fuera como hacia adentro del país.

Los resultados de la investigación micológica fueron divulgados a través de la confección de una cartilla con recomendaciones de conservación preventiva de fotografías, en particular sobre la identificación y el manejo de especies fúngicas. En lo que concierne al grupo de trabajo, en el transcurso del proyecto se ha ido consolidando un equipo interdisciplinario y una base sólida de conocimiento para continuar desarrollando proyectos de investigación y extensión, que permitan incorporar nuevos acervos fotográficos tanto de Montevideo como del Interior del país, ampliar el marco cronológico propuesto para la etapa inicial y extender la indagatoria hacia otros deterioros del material fotográfico.