

## UNA INTERESANTE SOCIEDAD. LA CONCURRENCIA ENTRE HISTORIA E IMAGEN FOTOGRÁFICA

LILIAN DIODATI\*  
(CEIM/UNR); [dorotea\\_51@hotmail.com](mailto:dorotea_51@hotmail.com)

---

### RESUMEN

#### Una interesante sociedad. La concurrencia entre historia e imagen fotográfica

En estos últimos años los/as historiadores/as han extendido ampliamente sus intereses, incorporando con mayor asiduidad distintos tipos de documentación, entre las cuales las imágenes ocupan un lugar cada vez más importante. Dicha diversificación de fuentes por parte de la historiografía contemporánea, corre paralela con el hecho de asumir una mirada interdisciplinaria que consienta la inclusión de múltiples horizontes de lectura. En el caso particular de las fotografías, su uso implica su significación y para ello hay que ponerlas en una especie de relación de actualización con otros elementos intermediarios, que posibiliten el diálogo con todas las fuentes al servicio del/a historiador/a; porque sólo a través de la confrontación, sus significaciones pueden salir a la luz

**Palabras clave:** imagen, fotografía, iconografía

### ABSTRACT

In the last years the historians had make wider yours interests incorporate with high frecuency differents kinds of documentation, among which the images have big importance. This diversification of sources of the contemporary historiography blow parallel with the fact of assume a look between discipline to consent include of many horizons of lecture. In the particular case of the photographies its use involve its significance and for that it are in relationship to others intermediary elements that made possible the dialogue with all the sources in the service of historians, because only trough the confrontation, yours significances be able to emerge.

**Key words:** image, photography, iconography.

---

---

\* Área de la Mujer/Municipalidadde Rosario Lic.en Historia, Mtr. en Poder y Sociedad desde la perspectiva del género.

*Con toda justicia se ha dicho de Atget que fotografiaba [calles desiertas de París] como si fuera la escena de un crimen. La escena de un crimen siempre está desierta; se fotografía con el propósito de reunir pruebas. Con Atget, las fotografías se transforman en pruebas estándar de hechos históricos y adquieren una significación política oculta.*

Walter Benjamín.<sup>1</sup>

## I. Historia

Los/as historiadores/as estamos acostumbrados/as a trabajar con la palabra, a enredarnos en sus vericuetos; el lenguaje es nuestro mediador, nuestro traductor. Documentos oficiales, crónicas, relatos de protagonistas y observadores periféricos, encumbrados personajes o anónimos narradores. La literatura nos proporciona ese manto acogedor del contexto, la prensa nos “ilustra” con las versiones de unos y otros. Escribimos - y leemos - sobre el mundo y sus alrededores, sobre las más variadas expresiones de los seres humanos. Pero son siempre palabras. Miles y miles de páginas han desfilado – y desfilarán – ante nuestros ojos voraces, pero muchas veces ellos se posan en una imagen<sup>2</sup> y nos sumergen en un viaje muy particular. Podemos contemplar en una página cualquiera de cualquier texto, la imagen de una tablilla sumeria, de una catedral gótica, o escudriñar en los pliegues de una escena campestre que emerge de un lienzo de Palliere. Podemos atisbar los rasgos fisonómicos de rostros de notables o de simples turistas del acontecer histórico. Porque la imagen también “cuenta”, como cuenta la palabra. Cuenta desde otro registro, con otro código, pero también “nos habla” y es una imagen en particular, la fotográfica, la que se convierte, más allá de su valor intrínseco en tanto producto de una cultura material, en un objeto seductor. Seduce desde su contenido, su técnica y con lo que apela a su observador, seduce mucho más aún esa imagen sepia, pegada en cartón rígido, como una especie de soporte protector para el paso de los años. Seduce como la visibilizadora de una miríada de instantes capturados que se despliegan ante nuestros ojos y nos llaman la atención, convocan nuestro interés y despiertan nuestro espíritu crítico.

Durante las últimas generaciones los/as historiadores/as han extendido ampliamente sus intereses hasta incluir no sólo los acontecimientos políticos, las tendencias económicas o las estructuras sociales, sino también la historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana, de la cultura material, la del cuerpo, la de las fiestas o la muerte. Las investigaciones en estas áreas no se podrían llevar adelante limitándose a las fuentes tradicionales, como por ejemplo los documentos oficiales o la prensa; razón por la cual

---

<sup>1</sup> Citado en Sontang, Susan *Sobre la fotografía*, Bs. As. Alfaguara, 2006, p. 257

<sup>2</sup> Las conceptualizaciones desarrolladas en el presente artículo tienen su origen en la tesis de Maestría: *Mujer y Fotografía. La visibilización de la norma*. CEIM: FHyA. UNR Mimeo. 2006.

frecuentemente se utilizan con mayor asiduidad distintos tipos de documentación entre las cuales, las imágenes ocupan un lugar cada vez más importante<sup>3</sup>.

Esta diversificación de fuentes por parte de la historiografía contemporánea, corre paralela con el hecho de asumir una mirada interdisciplinaria que consienta la inclusión de múltiples horizontes de lectura, *la exploración de extensas zonas de oscuridad y de silencio que hoy son abiertas, expuestas y confrontadas, así como las lógicas, los personajes y las voces por tanto tiempo negadas o descartadas por las ciencias clásicas y el pensamiento único*<sup>4</sup>.

Este ejercicio nos coloca cara a cara con una tarea que exige no sólo una labor meticulosa de desciframiento, sino además implica el enfrentamiento con un mundo “puesto en escena” por actores que desde sus propios referentes socio-culturales, plasman historias “dignas de ser contadas” y en virtud de que la utilización más tradicional de las imágenes por parte de historiadores e historiadoras ha sido el de meras ilustraciones, reproduciéndolas sin mayores comentarios; a la luz de esta concurrencia entre imagen e historia se abre un abanico de posibilidades que trascienden esta práctica. Las imágenes no pueden ser solo vistas como simples estampas, sino como anclajes significativos que permitan atisbar en la construcción de sentido, ya que como sistemas semiológicos en constante mudanza, se vinculan con horizontes relativamente independientes, a partir de los cuales se franquean las barreras y, las metáforas, las analogías o las discrepancias, cobran envergadura

Pero no todo es tan sencillo. El uso de las imágenes como documento histórico plantea numerosos problemas. En el caso particular de las fotografías entrañan el reconocimiento de que ellas constituyen huellas tangibles en el más extenso sentido de la palabra, pero que en sí mismas, “no dicen nada” En tanto testigos mudos, en primera instancia, se hace necesario hacer que signifiquen y para ello hay que ponerlos en una especie de relación de actualización con otros elementos relativos, intermediarios, *la imagen fotográfica debe saber dialogar con todas las fuentes al servicio del historiador: sólo a través de la confrontación sus muchas significaciones pueden sacar a la luz nuevas lecturas de un determinado acontecimiento y ofrecer más pistas de análisis a la investigación histórica*<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Burke, Peter *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica Barcelona. 2005, pp. 11-24

<sup>4</sup> Arteaga Castillo, Belinda “El trabajo interdisciplinario en la investigación histórica de la educación. Imágenes y sentidos: la fotografía histórica, una aproximación a la semiótica de la imagen”, en *Revista Clío & Asociados*. UNL Nº 7. 2003 , p. 103

<sup>5</sup> Catarulla, Camilla “Donde se construyen los estereotipos: la revolución mexicana en la prensa ilustrada italiana”, en *Revista Entrepasados* Año XII, Nº 23, 2002, p. 39

Y como la traducción a palabras del testimonio que ofrecen resulta difícil, la tarea debe concentrarse, más allá de resaltar su dimensión documental, en dar cuenta de la lógica de sentido que se condensa en un indicio, así como en el argumento contenido en el plano global de la imagen. Si la crítica de los testimonios visuales sigue estando poco desarrollada en comparación con la de las fuentes escritas, resulta entonces relevante intentar construir algunas hipótesis sobre la producción/recepción de las imágenes. Una empresa ardua, ya que este desbrozamiento apunta por un lado a vertientes que aluden a algunas reacciones colectivas, y por otro al intento de aprehender las veladas tonalidades y las recónditas repercusiones del/a espectador/a silencioso/a y hasta cierto punto “invisible” que, sin embargo, ha puesto en juego, en un cuerpo a cuerpo con la imagen, sus deseos, su erotismo y sus necesidades.<sup>6</sup>

## II. Fotografías y miradas. El régimen de la visualidad

De todo esto puede inferirse que esta concurrencia entre historia e imagen, y más específicamente imagen fotográfica, deriva en la instalación de un campo propicio para el diálogo entre ambas, un campo en donde la convergencia de diversas miradas teóricas y metodológicas, viabiliza la apertura hacia variados enfoques que entrecruzándose, se complementen dando lugar una especie de espacio polisémico que enfrente a respuestas tradicionales, únicas o monocordes. De esta manera, este campo sembrado con la perspectiva histórica y con los postulados emanados desde los ensayos sobre la imagen fotográfica, tiene la posibilidad de, dar como resultado un fruto/producto anclado en el nivel de unas de las discursividades más utilizadas cotidianamente como es la visualidad.

Y es precisamente este régimen perceptivo anclado en la visualidad, el que posibilita la imbricación con esa especie de objeto de deseo desarrollado en los albores de la fotografía, “la reproducción de lo real”. Un real que es un real moderno, un real delineado a partir de lo que Benjamin denomina la sensación de la modernidad: *la declinación del aura a través de la experiencia del shock*.<sup>7</sup> Un shock producido por el disparo del fotógrafo que pone en acto nuevas experiencias ópticas, adiestrando de alguna manera al sistema sensorial a través de la técnica. Porque este entrenamiento al que se refiere Benjamin hunde sus raíces en esa relación que la modernidad entabla con la imagen fotográfica; una en donde el juego establecido entre las miradas, apela precisamente a este aura benjaminiano<sup>8</sup> que como

---

<sup>6</sup> Arteaga Castillo, Belinda op. cit, p.99

<sup>7</sup> Benjamin, Walter: *Algunos temas sobre Baudelaire*, en *Ensayos escogidos*. Sur. Bs.As. 1967, p. 41

<sup>8</sup> Philippe Dubois afirma que la noción de aura, es el núcleo de las teorías benjaminianas de la fotografía, ya que se asienta en una conceptualización que da cuenta de un doble principio que constituye el juego del acto fotográfico: la relación entre el principio de distancia y el de

experiencia que se deposita en el objeto sensible, redirige su atención, ya no sobre el objeto en sí mismo, sobre el modelo, sino sobre la “consagración” del modelo, la apariencia; una apariencia consumada en la imagen fotográfica.

Esta apariencia “consagrada” encarrila la mirada paulatinamente hacia cánones discursivos que no sólo incluyen al mundo circundante, - dando como resultado no sólo una forma de observarlo asentada en la idea de veracidad y fidelidad -, sino que al tiempo coadyuvan en la conformación del régimen perceptivo<sup>9</sup>. La mirada confluye en una modelización alistada sobre parámetros provenientes de la tradición figurativa y pictórica, pero simultáneamente desarrolla características que la convierten en única. Una singularidad que se entrelaza con la preponderancia alcanzada por la visualidad, porque la revolución fotográfica facilita que el *objeto de la vista*, la imagen visual, sea mucho más exacta en todos sus detalles que una imagen sintética<sup>10</sup>. El sentido de la vista, el ver, presupone una extensión en el espacio y al mismo tiempo sugiere una distancia. Delante de los ojos se abre un campo en donde se localizan frontalmente los objetos de atención y esa frontalidad alude, precisamente a que se ve lo que se presenta ante los ojos. Frontalidad que asiste junto con la idea de horizontalidad y la posición erecta del observador, a que la vista constituya un juicio.<sup>11</sup>, porque en cada contexto histórico el sujeto queda delimitado por una diferente ordenación jerárquica de los sentidos, una en donde el contenido de lo percibido le proporciona una combinación especial de reglas epistémicas.<sup>12</sup>

Por lo tanto y teniendo en cuenta que la sociedad moderna se constituye en el contexto de origen de la fotografía, en esta misma sociedad se desenvuelve un campo perceptivo dispuesto en torno a la idea de visualidad extendida dentro del espectro de un orden epistémico del desarrollo. Un orden que no

---

proximidad, que dan cuenta de la duplicidad de la imagen, por un lado como una huella espectral y por otro como una huella única. Al respecto Benjamín afirma: *¿Qué es exactamente el aura? Una trama singular de espacio y de tiempo: la única aparición de algo lejano, por próximo que esté.* Dubois, Philippe: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción.* Paidós. Barcelona. 1986, pp. 73, 91

<sup>9</sup> Este régimen perceptivo, en términos de Lowe alude a un vínculo vital que incluye al sujeto como perceptor, al acto de percibir y al contenido de lo percibido. El sujeto perceptor, que desde una percepción encarnada enfoca el mundo como campo vivido, se une a lo percibido a través del acto de percibir, al tiempo que el contenido de lo percibido, afecta la influencia del sujeto en el mundo. Lowe, Donald: *Historia de la percepción burguesa.* FCE. Bs. As. 1999, p. 12

<sup>10</sup> Sorlin afirma que la imagen sintética, la cual incide notablemente en el régimen perceptivo hasta aproximadamente 1840, *no apuntaba a reproducir exactamente los contornos de un objeto o los detalles de una escena, como a ofrecer una representación coherente.* Establece una serie de diferencias con la imagen analógica, es decir el conjunto de representaciones provenientes de la fotografía, las cuales se concentran básicamente en que la imagen analógica explora lo que ojo humano no percibe, capta el tiempo, puede detenerlo, puede reproducirse con relativa facilidad. Sorlin, Pierre: *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar.* la marca. Bs. As. 2004, pp. 9-15

<sup>11</sup> Lowe, Donald : op.cit., pp. 20 - 24

<sup>12</sup> El concepto de regla epistémica es aplicado por Foucault a la esfera del discurso, presuposiciones inconscientes, que en su conjunto se modifican de un período a otro. En este caso, la esfera a la que se aplica el concepto alude a la percepción, y básicamente el interés está centrado en precisamente su capacidad de mudanza. Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas.* Siglo XXI. México. 1968. Lowe, Donald: op. cit.

sólo implica el desplazamiento del conocimiento taxonómico del período anterior<sup>13</sup>, sino además una actualización de la idea de desarrollo que apela a evolución, crecimiento o desenvolvimiento de lo que está en germen, al tiempo que se convierte en la herramienta habilitadora de una nueva experiencia del tiempo como cambio acumulativo. Una experiencia que desalojando a la anterior - donde los cambios se experimentaban como estacionales, cíclicos-, se pone en acto de la mano de las dinámicas que implican las revoluciones económicas y políticas. La sociedad moderna se recubre con un sentido secular del tiempo que conduce a lo nuevo, la idea de un desarrollo ordenado y amparado en la lógica de la analogía. La realidad se convierte en un producto final de una causación lineal, genética, un producto en donde la visualidad, de la mano de la imagen fotográfica, vuelve al conocimiento del mundo y del ser humano más objetivo y especializado.

Ahora bien, este derrotero marcado por el régimen visual posibilita adentrarnos en un aspecto que recalca en una relación cercana que la potencialidad de la imagen fotográfica entabla con el poder<sup>14</sup>, un poder que reside precisamente en la fidelidad del registro.

Fidelidad que descansa en un acuerdo, el que observa en la fotografía un modelo de objetividad y veracidad. Bordieu afirma que la fotografía fija un aspecto de lo real que nunca es el resultado de una relación arbitraria y por ello mismo de una transcripción; ya que solamente son retenidas las características visuales del objeto que se dan en el momento y a partir de un punto de vista único. En vista de ello podemos considerar *a la fotografía [como] un sistema convencional que expresa el espacio de acuerdo con las leyes de la perspectiva y los volúmenes y los colores mediante gradaciones que van del negro al blanco*<sup>15</sup>. El reconocimiento de la fotografía como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es factible por la atribución de usos sociales calificados como realistas y objetivos desde sus orígenes. Y tal consideración no es más que una derivación de unas mudas acontecidas en el campo de sistemas de expresión en imágenes, transformaciones que en definitiva permiten que aquellos – los sistemas- se rijan por reglas perceptivas y estéticas impuestas por el uso social. Así la fotografía no

---

<sup>13</sup> A este período Lowe lo denomina, sociedad estamental, en donde la vista comienza a perfilarse como el sentido de más preponderancia, en virtud del cual el mundo se convierte en extensión espacial y la naturaleza devela su funcionamiento por obra de la razón. Ibid. pp. 30-31

<sup>14</sup> En este contexto, creemos apropiado utilizar la concepción foucaultiana: *por poder hay que comprender la multiplicidad de relaciones de fuerzas immanentes y propias del dominio en que se ejercen y que son constitutivas de su organización,...las estrategias que las tornan efectivas y cuyo dibujo general o cristalización institucional toma forma en los aparatos estatales, en la formulación de la ley, o en las hegemonías sociales...se está produciendo en cada instante, en todos los puntos, o más bien en toda relación de un punto con otro... el poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada*. Foucault, Michel: *Método*, en *El discurso del poder*. (presentación y selección Oscar Terán) Folios Ediciones México, 1983, pp. 174-75

<sup>15</sup> Bordieu, Pierre: *Un arte medio*. Gustavo Gili. Barcelona. 2003, pp. 135-139

solamente fagocita peculiaridades propias hasta ese momento del grabado, como es la reproducción fiel o real, dejándole a éste la misión de ilustrar la ficción, sino que ha remozado las exigencias de objetividad y de realismo que preexistían a ella. Y lo ha logrado invistiendo a las representaciones preexistentes del mundo, con las apariencias de un lenguaje natural.<sup>16</sup>

En otras palabras, tras el manto de una reproducción de ese “real fidedigno”, se esconde al mismo tiempo una normativización que apela a lógicas de construcción de la realidad, lógicas que remiten a intereses particulares que tejen la aparente universalidad de lo verdadero. Al respecto, Grüner, afirma que en algunas de estas construcciones de la realidad pueden encontrarse *la[s] marca[s] ... que sean capaces de devolverle su opacidad a la engañosa transparencia de lo real, de escuchar en ella lo no dicho entre líneas, lo no representado en los bordes de las imágenes, lo no comunicado en el murmullo homogéneo de la comunicación.*<sup>17</sup>

### III. Escarceos metodológicos

Boris Kossoy afirma que los *procesos son únicos en su ocurrencia: su unicidad es su condición. Tal singularidad deriva de la intersección de coordenadas particulares de situación, que inclusive se encuentran materializadas fotográficamente. El acto de registro se desencadena en un momento histórico específico, esa fotografía trae en sí indicaciones acerca de su elaboración material y nos muestra un fragmento seleccionado de lo real.*<sup>18</sup>

Este breve párrafo nos contrapone con una situación en donde debemos ante todo plantearnos cuales son las dificultades que entraña la consideración de las fotografías como documentos históricos. Si como expresáramos más arriba, más allá de su reconocimiento como huellas tangibles, como testimonios de la cultura material, la fotografía en tanto “testimonio mudo”, necesita imperiosamente de una puesta en acto con otros elementos intermediarios.

En primera instancia y en virtud de que las informaciones no existen desvinculadas de un soporte físico, en el caso de las fotografías en tanto formas de expresión visual, aquellas están íntimamente relacionadas con las condiciones técnicas que facilitan su materialización. El artefacto resultante, fuente

---

<sup>16</sup> Ibid. loc. cit.

<sup>17</sup> Grüner, Eduardo *El sitio de la mirada*. Norma Bs. As. 2002, p. 39

<sup>18</sup> Kossoy, Boris *Fotografía e Historia*. La marca. Bs. As. 2001, p 33

primaria, conforma un producto derivado de una elección, una selección de lo real, con una implícita impronta denotada por la propia actitud del fotógrafo frente a la realidad.

Toda fotografía conserva una fuerza constatativa ligada al tiempo, es decir su contenido bien puede ser considerado como una metaforización de la interrupción del tiempo. *El fragmento seleccionado de lo real, a partir del instante en que fue registrado, permanecerá para siempre interrumpido y aislado en la bidimensión de la superficie sensible.*<sup>19</sup> Así, como la materializadora iconográfica de una fracción temporal, es la encargada de alguna manera de conducirnos hacia la senda de otra realidad, la del documento, una realidad autónoma por excelencia; un proceso en donde no sólo se conserva la imagen del pasado, sino que además forma parte del mismo pasado.<sup>20</sup>

Toda reflexión sobre la fotografía supone una cavilación, un examen sobre una trayectoria, en donde deben considerarse al menos tres momentos adheridos a su existencia. Por un lado, la intencionalidad del fotógrafo de consumir el registro, una segunda etapa en donde el registro mismo es el vehiculizador de la materialización y finalmente los caminos recorridos por esa fotografía *los ojos que la observaron, las emociones despertadas, los portarretratos que la enmarcaron, los álbumes que la guardaron.*<sup>21</sup>

Como artefacto del pasado, no sólo contiene un determinado fragmento de la realidad registrada fotográficamente ofreciendo indicios sobre sus aspectos constitutivos -asunto fotógrafo, tecnología-, sino que paralelamente el registro visual contenido en la fotografía, no es sino una especie de remedo de un inventario de informaciones acerca del preciso momento de espacio/tiempo retratado. Así materia y contenido actúan como partes indivisibles de un todo, plasman y delinean a la fotografía como un objeto físico, pero al mismo al tiempo la imagen lo individualiza como un objeto- imagen.

El contenido, a su vez dispara una doble articulación: como “hija” del mundo de las apariencias, siempre conservará algo de documento histórico o científico, pero como una heredera ilegítima de las bellas artes, vehiculizará la información registrada, dentro de una preocupación plástica, de una estética de la representación. Este examen a su vez, nos posibilita adentrarnos en un desbrozamiento más delicado, ya que habilita un análisis de la fotografía como documento histórico más allá de entenderla como única

---

<sup>19</sup> Ibid. p. 36

<sup>20</sup> En relación al papel de las fotografías como testimonio de la cultura material del pasado, Burke, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica. Barcelona 2005, pp. 25-41

<sup>21</sup> Kossov, Boris. *op.cit.* p. 38



vertiente del registro de la realidad factual; porque la fotografía es *a su vez un enigma: ella convoca a al receptor a interpretar, interrogar, criticar, en suma a crear y pensar, pero de manera inacabable.*<sup>22</sup>

Ahora, si bien la fotografía presenta la dificultad de aparecer como un testigo mudo que necesita de un diálogo con el conjunto de fuentes a disposición del/a historiador/a, su utilización en la construcción del conocimiento histórico no debe estar impregnada de restricciones y desconfianza, porque si el problema reside en el cuestión del respeto por la expresión que no está transmitida según un determinado sistema, el desenlace del mismo comporta la puesta en acto de códigos y signos diferentes de la tradición escrita. Así como el poder de las palabras engendra una retórica, un recurso léxico específico con fórmulas, estereotipos y reglas, así la imagen fotográfica promueve una muda hacia una argumentación bajo otros cánones discursivos, que por ser diferentes, no son menos elocuentes.

Y si de elocuencia se trata, la imagen fotográfica en tanto especie de *reciclaje de lo real*, también implica un modo de apropiación de la imagen, en virtud de una de las intrínsecas capacidades de la fotografía, la de *llevar siempre el referente consigo*<sup>23</sup>, generando la construcción de un espacio-territorio, que en tanto fotográfico implica *una especie de vacío disponible y convocante*<sup>24</sup> que debe ser completado de manera tal, que al otorgarle el carácter de relato, remita a una productividad textual que permita la puesta en práctica de las significaciones.

En tanto campo potencial a ser explorado, las fuentes fotográficas revelan la posibilidad de enriquecer el espacio investigativo en la medida que sus informaciones se puedan ir sistematizando, que se establezcan lineamientos metodológicos adecuados y análisis que concurran al desciframiento de sus contenidos; es decir al delineamiento de un proceso conducente a la producción de un saber en torno a la imagen, que permita la edificación de una competencia espectral susceptible de superar la falacia naturalista de las imágenes y reconocer en las mismas el resultado convencional, dependiente de una lógica cultural y social.

Ahora bien, al plantearnos la lectura de la imagen fotográfica en clave histórica, resulta de particular interés la incorporación de los aportes de la semiología y en especial nos referimos a los postulados desarrollados por Roland Barthes, quien en su *La Cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía* distingue dos

---

<sup>22</sup> Soulages, François: *Estética de la fotografía*. la marca. Bs. As. 2005, p 342

<sup>23</sup> Barthes, Roland: *La cámara lúcida*. Paidós. Bs.As. 2004, p. 33

<sup>24</sup> Príamo, Luis: "Fotografía y vida privada ( 1870-1930)" , en Devoto, Fernando-Madero, Marta (comp): *Historia de la vida privada en Argentina*. Tomo II. Taurus. Bs.As. 1999, p. 278

instancias de análisis. Por un lado el studium, *que no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, “el estudio”, sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general...reconocer el studium supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, discutir las en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el studium) es un contrato formado entre creadores y consumidores. El studium es una especie de educación (saber y cortesía) que me permite encontrar al operador [fotógrafo] vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas, pero vivirlas en cierto modo al revés, según mi querer de Spectator [quienes] somos los que compulsamos en los periódicos, libros álbumes o archivos, colecciones de fotos.*<sup>25</sup>

Es decir, el studium barthesiano remite al interés por lo que la fotografía representa, ya sea éste percibido como un objeto artístico, un cuadro histórico o un testimonio político o social. Como “zona de contacto”<sup>26</sup>, involucra la articulación en donde entran en juego diversas esferas culturales: el del fotógrafo, el del/a sujeto/a fotografiado/a y el del/a observador/a de la fotografía y es el Spectator - aquí deberíamos decir historiador/a – el encargado/a de reconocer esos determinados elementos históricos, sociales y culturales, los que a partir de su propio saber personal, viabilicen el establecimiento de una especie de sintonía con los intentos del Operador/fotógrafo, en tanto intérprete /comentarista del contexto en donde se origina la fotografía.

Pero este análisis semiológico se complementa con otro elemento, el punctum, acerca del cual el propio Barthes afirma *es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme... marca... que también remite a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles...el punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta...*<sup>27</sup>. Tal como refiere Prislei, el punctum aplica a aquellos detalles que presentan interrogantes, que enlazados a las alusiones del pasado, adquieren significaciones ulteriores.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Barthes, Roland: *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía..* Paidós. Bs.As. 2004, pp. 35, 58-60

<sup>26</sup> Catarulla, *op. cit.*, p. 36

<sup>27</sup> Barthes, Roland *op. cit.* pp. 58-59

<sup>28</sup> El punctum puede llegar a constituirse en un indicio al modo de las consideraciones de Guinzburg respecto de la microhistoria. Porque si este enfoque aborda el problema de cómo acceder al conocimiento del pasado mediante diversos indicios, signos y síntomas, es porque implica un procedimiento que toma lo particular – en este caso esas señales que “muestran” las fotografías- y procede a identificar su significado a la luz de un contexto específico; un contexto que aquí se revela como un proceso que tiene lugar dentro de los límites fijados por los lenguajes disponibles, y la fotografía como un lenguaje, en tanto producto cultural inscripto en cánones perceptivos imbuidos por la visualidad, es la que hace evidentes a estos detalles.

Prislei, Leticia “Fotografía y cine. La “lectura” de la imagen en perspectiva histórica”, en *Revista Entrepasados*, *op. cit.* p. 15; Levi, Giovanni: “Sobre Microhistoria”, en Burke, Meter (coord) *Formas de hacer historia* Alianza, Madrid, 1993, pp.130-37

Estos dos elementos facultan esa posibilidad de ir más allá de la fotografía como fuente histórica, ya que su articulación abre el camino a considerarla como el indicador de dos sistemas culturales, por un lado el del fotógrafo – en tanto intérprete de su momento histórico – y por otro el del /a sujeta/a fotografiado/a, así como acontecimientos o espacios – en tanto modelos, entendiéndolo por tal, la consagración de la apariencia que viene de la mano de la imbricación entre fotografía y modernidad-.<sup>29</sup>

Esta aproximación semiológica, a su vez puede complementarse con el examen de los diferentes niveles y funciones de sentido. Esto implica el desarrollo de una rejilla analítica en donde la superposición y vectorización de los planos significativos, abren el abanico explicativo y posibilitan el adentrarse en la senda de los ejes habilitadores de esa red sociosemiológica que da cuenta del texto/representación a través del cual rastrear y capturar los detalles, extensión, las diferentes especificidades del contexto.

En pos de esa legibilidad y si en primer instancia, lo que aparece es el nivel de lo evidente, hasta incluso podríamos decir lo obvio, que está en directa consonancia con la asociación - es decir como estas imágenes “pretenden ser la realidad misma”- se hace necesario examinar más profundamente la organización narrativa de la representación – como por ejemplo el caso de las fotografías de estudio-. Una cota, un poco más sumergida, la actancial, pone en juego la intencionalidad del creador/fotógrafo – imbuido de los convencionalismos imperantes en el studium- involucrando no sólo a los actores, sino además a otros contenidos como la luz y el espacio. Si bien esta especie de juego importa un acuerdo entre retratados/as y operator, no debe excluirse al existencia de una relativa espontaneidad, términos que pueden escapar al control del fotógrafo, permitiendo la irrupción de referentes simbólicos no previstos. *En las fotografías instantáneas, los convenios antecedentes son mínimos o no existen, lo que no implica que las intencionalidades subjetivas desaparezcan sino que adquieren otro peso y otros mecanismos de intervención*<sup>30</sup>

Un segundo momento, la vectorización alude a la identificación de los núcleos de sentido que implican el movimiento interno del documento, su punto de partida y direccionalidad. Arteaga Castillo

---

<sup>29</sup> La relación entre fotografía y modernidad bien puede pensarse como un maravilloso juego de espejos en donde el reflejo se convierte en un producto, que inserto en un mundo que paulatinamente se torna en un lugar menos cerrado, más móvil y dinámico, presenta un cúmulo de posibilidades de recientes conocimientos. Y allí, la fotografía que no sólo se asemeja al modelo, se transforma en una extensión del mismo, en un medio para adquirirlo y controlarlo. Porque en este sinnúmero de “rastros”, una fotografía se convierte en un documento de una realidad, cuyo destino es la apropiación. Una construida y delimitada dentro de los parámetros de la experiencia dominante, es decir que una sociedad al expresar su modernidad produciendo y consumiendo imágenes, establece un doble vínculo, por un lado con la situación de producción, y por otro con el resultado que actúa de manera determinante en la construcción de aquella. Diodati, Lilian Op. cit.

<sup>30</sup> Arteaga Castillo, Belinda op. cit pp. 104-105

distingue vectores acumuladores, secantes y de embrague. Los primeros apuntan a la repetición, confirmación y acumulación de indicios que coadyuvan en la identificación de los/as actores/as, su pertenencia a determinados colectivos. Los segundos, secantes, se refieren a las rupturas que implican en traspaso de un sistema de referencia a otro y los terceros, de embrague, facilitan la observación de diversos ángulos fuera o dentro de la superficie planaria.<sup>31</sup>

Todo esto a su vez, nos conduce por una senda transitada por la identificación de los indicios, lo que nos va a permitir montar los enlaces y ligar significados, ya que como elementos singulares confluyen y constituyen la trama y facilitan la aprehensión de contornos. Indicios, que en ocasiones se presentan como elementos articulados de manera tal que su aislamiento presenta algunos inconvenientes, ya que su imbricación responde directamente a la identidad de lo/los/as representado/a. Esta composición aplica primordialmente en el caso de un trinomio particular, que coadyuva a la construcción de personajes y está referido a actores, vestuario y ornamentación de los mismos.

*La relación del cuerpo y su postura, las partes del cuerpo y el movimiento, la proximidad o alejamiento de otros/as, lo "otro", los gestos, el énfasis del rostro<sup>32</sup>;...la mirada [porque] los ojos desarrollan una actividad particularmente intensa, por lo que la atención de los demás se concentra sobre ellos precisamente `porque constituye el centro de expresión de la cara<sup>33</sup> ; el vestuario porque profesa como nexos entre el cuerpo y lo que éste representa, [porque] el vestido es un importante medio de información<sup>34</sup>...siempre significa algo...en relación con la edad, con el sexo, ...con el grado de originalidad o excentricidad, así como con la concepción de la sexualidad y el cuerpo.<sup>35</sup>*

Por otra parte en este tránsito en pos de los indicios, más allá de cuerpos y miradas nos encontramos con todo aquello que no es del/a actor/a; objetos, decorados, que no actúan como un mero relleno, sino que también forman parte de la trama, posibilitando la observar rasgos simbólicos a través de las expresiones de la materialidad.

Pero este trazado no estaría completo si no incluyéramos aquello que atañe al ojo de la cámara, razón por la cual el encuadre, el juego de luces también forman parte de este juego semántico desde donde

---

<sup>31</sup> Ibid. pp. 105-106

<sup>32</sup> Ibid pp. 107

<sup>33</sup> Squicciarino, Nicola *El vestido habla* Cátedra Madrid.1998, pp. 26

<sup>34</sup> Saulquin, Susana *La moda en Argentina*. Emecé Bs.As. 1998, pp. 13

<sup>35</sup> Squicciarino, Nicola, op. cit pp. 39

desgajar conjeturas y certidumbres que faciliten la traducción de este “repertorio representacional” puesto en acto a través de una imagen fotográfica.

Una actualización que viene de la mano de un personaje ineludible a la hora de considerar a la fotografía como objeto de análisis, el fotógrafo<sup>36</sup>. Portador de unas tijeras singulares que recortan y aprisionan fragmentos de tiempo, se erige en una especie de agente encargado de plasmar una elección de un aspecto determinado, de una selección de lo real, sobre las que deposita un determinado tratamiento estético, una organización visual de los detalles que componen el tema, así como la exploración de los recursos ofrecidos por la tecnología; factores que influirán decisivamente en el resultado final y que configuran la actuación del fotógrafo en cuanto filtro cultural. En otras palabras, el registro visual documenta la propia actitud del fotógrafo ante la realidad, su ideología, las que terminan apareciendo en sus imágenes, particularmente en aquellas que realiza para sí mismo en cuanto forma de expresión personal.<sup>37</sup>

#### IV. Conclusiones momentáneas

De todo estos podemos colegir que la fotografía en tanto fuente del análisis histórico confluye al mismo con un bagaje anclado en la discursividad visual y en virtud de ello su diálogo permanente con el conjunto de aquellas otras que hacen al quehacer del historiador/a no solo se hace necesario, sino fundamentalmente imprescindible, ya que toda fotografía en tanto residuo del pasado, al tiempo que ofrece indicios en cuanto a los elementos constitutivos - tema, fotógrafo, tecnología-, propone un registro visual cuyo contenido brinda un inventario de informaciones acerca de un preciso fragmento del espacio-tiempo plasmado.

Fuente histórica y artefacto en tanto medio de información multidisciplinar, incluso estético, toda foto es producida con cierta finalidad, documental, como medio de información, o conocimiento, y deviene en una manifestación de su contexto de producción, una que está atravesada por un mundo conjunto

---

<sup>36</sup> Luis Priamo, tal como él se define *enrolado en el beligerante bando de los editores fotográficos*, sostiene que todas las fotografías -y en particular las fotografías antiguas-, tienen que llevar información sobre el autor, asunto, lugar y fecha donde se tomaron y la colección a la que pertenecen, además, por supuesto del respeto escrupuloso al encuadre original. Estas afirmaciones, si bien podemos identificarlas plenamente con pautas de la crítica externa de las fuentes, también nos llevan a plantearnos la cuestión acerca de cómo proceder en la labor histórica, cuando nos enfrentamos con fuentes fotográficas que carecen de parte de esa información. ¿Deben desecharse por ejemplo aquellas fotografías que no tengan autor, ocasión muy frecuente en el caso de los retratos de diversos integrantes de los grupos familiares que conforman los álbumes, o el caso de las fotografías tipo postales, las cuales confeccionadas por un sinnúmero de estudios o casas fotográficas obviaban la información acerca de los realizadores de las mismas?. Creemos, en definitiva, que en estos casos la labor requerirá de una meticulosa y aceptada interpretación derivada de la utilización de la tecnología en cuestión, de las características y detalles del contenido, y con el soporte de la concurrencia multidisciplinar.

<sup>37</sup> Kossoy, Boris: *Fotografía e historia*. la marca. Bs. As. 2001. pp. 35-36

representacional que al tiempo posibilita su creación a partir de un visible fotográfico. Una fotografía representa un testimonio de una creación, pero simultáneamente se constituye en la creación de un testimonio.

Desde la historia una lectura interesada en la incorporación de fotografía como fuente, también significa conducir el examen hacia su especificidad iconográfica, ya que detenernos en el análisis de la evolución de los procesos fotográficos empleados, no sólo implica entrar en contacto con patrones típicos de la producción fotográfica, - los que absorbidos por los fotógrafos del mundo producen una estética homogénea y específica para los distintos períodos-; sino que además proporciona una herramienta eficaz en el tránsito hacia el significado del contenido. Porque el contenido, a modo del *studium* barthesiano se erige en una especie de “piedra angular” en esta incursión hacia la profundidad de lo representado. Es así que la reflexión resultante debe ser el producto de un desmenuzamiento interrogativo y crítico, en donde la interpretación en tanto herramienta permita recuperar las particularidades del momento histórico reflejado. *El vestigio de vida cristalizado en la fotografía pasa a tener sentido en el momento en que se tenga conocimiento y se comprendan los hechos de la cadena de actos ausentes en la imagen.*<sup>38</sup>

Por lo tanto si la imagen, y en particular la imagen fotográfica, en tanto herramienta de la comunicación, es un signo entre muchos otros que expresa ideas por medio de un proceso dinámico de inducción e interpretación, caracterizada por la analogía con lo representado; trabajar con una imagen visual fija es una elección que pone en juego campos asociativos que implican recorrer el telón sobre trazos asequibles de un pasado. Trazos que plasmados en una placa “no dicen nada por sí mismos”, pero que pueden convertirse en una especie de invitación para delinear algunas estrategias interpretativas, y conducirnos por una senda que posibilite no sólo interrogar al pasado, sino fundamentalmente pensar en el presente y en el futuro; impulsándonos a rechazar una producción cultural como las imágenes fotográficas en tanto producto ensamblado, delimitado, ilustrando solamente acerca de un acontecimiento, un rostro; a que no sean sólo artefactos, *rebanadas no premeditadas del mundo*, unos fragmentos que trafiquen simultáneamente con el prestigio del arte y la magia de lo real, sino a que se transformen de *nubes de fantasía, en cápsulas de información*<sup>39</sup>, brindando la posibilidad de adentrarnos en la esfera de la discursividad visual.

---

<sup>38</sup> Ibid, pp. 90-92

<sup>39</sup> Sontang, Susan *op.cit.* p. 104