**La fotografía**

En un sentido literal, la fotografía es “escribir con luz” (Mirzoeff, 2003: 101). Se trata de una técnica de registro en la cual objetos físicos imprimen su imagen en una superficie por medio de la acción óptica y química de la luz.

¿Cómo surge la fotografía? Los primeros aparatos para sacar fotos se inventaron en Europa a partir de 1820: después de que Nicéphore Niepce (1765-1833) expusiera por primera vez una placa fotográfica a la luz en 1826, él y Louis Daguerre (1789-1851) trabajaron juntos durante casi una década para perfeccionar lo que se conocería como daguerrotipo. En este proceso, se cubría una placa de cobre con productos químicos sensibles a la luz y luego se exponía a la luz, produciendo una imagen positiva sobre la placa. El inconveniente del daguerrotipo es que no podía reproducirse. La verdadera fotografía, en la que una placa expuesta a la luz produce un negativo que, en teoría, puede utilizarse para hacer un número infinito de copias, fue realizada por primera vez por Hippolyte Bayard en Francia, y en Inglaterra por Fox Talbot, aproximadamente en la misma época que el daguerrotipo.(N. Mirzoeff [2003], Una introducción a la cultura visual, Barcelona, Paidós, pág. 103.) Si bien en un principio los aparatos para sacar fotos eran muy caros, la obtención de imágenes era un lujo más o menos accesible al común de la gente. En Francia, a mediados del siglo XIX, se podía comprar un retrato fotográfico a un vendedor callejero por dos francos (el sueldo diario de un albañil era de tres francos y medio). Muchos autores destacan a la fotografía como el primer medio que, distanciándose de la pintura, permitió democratizar las imágenes visuales.

**Recordar a partir de fotografías**

Cuando aparecieron las fotografías muchos decretaron, y con razón, que había nacido una nueva era. El mundo ya no se veía, imaginaba, pensaba y recordaba del mismo modo. Walter Benjamin acuñó la expresión “inconsciente óptico”: “La experiencia pasó a comprenderse como una imagen”(Mirzoeff, 2003: 108).

La fotografía generó un cambio en la experiencia y en la percepción del tiempo: un pedazo de tiempo, un instante único, se podía captar, fijar, congelar, inmortalizar y, perdiendo su carácter efímero, las personas podían volver a ese pasado infinidad de veces: “Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez. La fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 2006: 28-29). “El clic del disparador capta un momento que se convierte en pasado de forma inmediata” (Mirzoeff, 2003: 106).

Dice un historiador argentino de la fotografía, Luis Priamo, que uno saca fotos para recordar (recordarse a uno mismo y a los otros), y luego agrega algo no menor: uno decide qué recordar y qué no recordar. A la hora de recordar, “la fotografía cala más hondo”, dice Susan Sontag (1933-2004), la reconocida intelectual estadounidense, quien ha estudiado con detenimiento el tema de las fotografías. Ella dice que al recordar evocamos fotografías, como si éstas pudieran almacenarse en nuestra mente con mayor facilidad (Sontag, 2003). Un rasgo particular de la fotografía es que es una evidencia de que “algo estuvo allí” y “alguien estuvo allí”, para hacer la toma. Se dice, en consecuencia, que la cámara no miente. La foto es percibida como una especie de prueba que atestigua indudablemente la existencia de lo que da a ver (Dubois, 2001: 20). Por esto a la foto se la reivindicó como el registro de la realidad, su representación más fiel y exacta, el relato más transparente posible. Por este rasgo la foto obtuvo una alta valoración social y se la empleó como evidencia en juicios, investigaciones científicas y para controlar la identidad de las personas como, por ejemplo, en los prontuarios de las cárceles, en los documentos de identidad.

Pero a este atributo de haber estado ahí, atributo de objetividad que se le otorga a toda fotografía, se le agrega un segundo rasgo que, en alguna medida, pone en cuestión al primero: este rasgo constitutivo es el punto de vista del fotógrafo. Siempre hay alguien que selecciona qué mirar; que recorta, que decide, que jerarquiza, que exalta. No es lo mismo fotografiar de lejos o de cerca; desde arriba o desde abajo; con luz o sin luz. Como dijimos, alguien estuvo allí. Y la foto es el testimonio de lo que ese sujeto vio, de cómo lo vio y cómo lo registró. Susan Sontag (2003) señala que la imagen fotográfica no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir.

Una pintura o un dibujo se consideran falsos cuando resulta que no son del artista a quien se le habían atribuido. Una fotografía se considera falsa cuando resulta que se ha engañado al espectador en relación con la escena que al parecer se representa. Una fotografía pretende representar con exactitud lo que estaba frente a la lente de la cámara. Se supone que una fotografía no evoca sino muestra. Por eso, a diferencia de las imágenes hechas a mano, se aceptan como pruebas.

**Los cambios en la tecnología: del trípode al Photoshop. El asunto de la autenticidad**

Con el tiempo, la tecnología de las cámaras fotográficas se fue sofisticando hasta llegar a las actuales cámaras digitales, cada vez más pequeñas y portátiles, y a los trucos del Photoshop. Pero, en un principio, las cámaras eran muy pesadas y trasladarlas resultaba dificultoso. Por eso es raro ver fotos antiguas espontáneas (tal como hoy se entiende la espontaneidad y la soltura): aquellas fotos son más bien impostadas, posadas, actuadas.

Por otra parte, es importante tener en cuenta que la posibilidad de manipular las fotos y componer escenas artificiales existe desde el origen mismo de la fotografía. “Antes de 1880, en la época de la cámara de trípode y los veinte segundos de exposición, los fotógrafos componían las escenas diciendo a la gente dónde debían colocarse y qué actitud debían adoptar, tanto si trabajaban en su estudio como si lo hacían al aire libre” (Burke, 2005: 28). “Para tomar los primeros retratos (hacia 1840) era necesario someter al sujeto a largas poses bajo una cristalera a pleno sol (…) se inventó entonces un aparato llamado apoyacabezas, especie de prótesis invisible al objetivo quesostenía y mantenía el cuerpo en su pasar a la inmovilidad” (Barthes, 2006: 41).

El tema de la manipulación de las imágenes –directamente vinculado con las decisiones de mostrar o no determinados acontecimientos y de qué manera hacerlo– tiene una extensa historia en el rubro de las fotos de guerra. Susan Sontag cuenta que la primera guerra fotografiada fue la de Crimea (1853-1856), y que el fotógrafo oficial que la cubrió, el británico Roger Fenton (1819-1869), tenía una expresa orden de no fotografiar muertos, mutilados o enfermos para dar una impresión más benévola de una guerra cada vez más impopular. Fotografiar era componer, hacer posar; a veces se trasladaba a algún soldado abatido a una zona más agradable a la vista; también se ordenaban las balas de cañón esparcidas por la zona de combate. En ese sentido, estas primeras fotos bélicas también eran trucadas, preparadas, y en absoluto espontáneas.

En la Primera Guerra Mundial (1914-1918), las fotos presentaban paisajes devastados, trincheras, soldados, pero solo se podía registrar el campo de batalla una vez que ya había pasado el arrollador conflicto cuerpo a cuerpo. Hubo que esperar hasta la Guerra Civil Española (1936-1939) para que los fotógrafos, cual reporteros, participaran en la contienda captando el combate en vivo en la línea de las acciones militares. Esto fue gracias al desarrollo tecnológico, a la ligereza de los aparatos, a la emancipación del trípode y a que las películas no necesitaban ser recargadas, todo lo cual brindó una inmediatez inusitada hasta entonces.

Una foto muy famosa, tomada durante la Guerra Civil Española, fue la de Robert Capa (1913-1954), llamada Muerte de un soldado republicano, sacada en el frente de combate el 5 de septiembre de 1936. Esta foto muestra a un miliciano del bando republicano en el preciso instante de recibir un balazo. El soldado está cayendo de espaldas, a punto de soltar el rifle que llevaba en su mano derecha. Esta foto trascendió de manera inusual por haber sido la primera que logró capturar la muerte “en vivo y en directo”. Pero se ha dudado mucho de su veracidad. Se dice que ese día no hubo combate en el frente, o que la foto fue posada, etc. Esta situación plantea varios interrogantes: ¿cuál sería el problema si la foto fuera producida? ¿Acaso no morían día a día muchos soldados republicanos en el frente de batalla? ¿Por qué nos decepciona enterarnos del truco de una foto? Al respecto, dice Sontag: Descubrir que las fotografías que al parecer son el registro de clímax íntimos, sobre todo del amor y de la muerte, están construidas nos consterna especialmente. Lo significativo de “Muerte de un soldado republicano” es que es un momento real, captado de modo fortuito; pierde todo valor si el soldado que se desploma resulta que estaba actuando ante la cámara de Capa. (S. Sontag [2003], Ante el dolor de los demás, Buenos Aires, Alfaguara, pág. 67.) Sontag reflexiona sobre el carácter dudoso de otra foto famosa, tomada por otro gran fotógrafo, Robert Doisneau (1912-1994), que ha recorrido el mundo como símbolo del amor parisino: Robert Doisneau nunca declaró explícitamente que la fotografía para Life de una joven pareja que se besa en una acera cerca del Hôtel de Ville parisino en 1950 tuviera la categoría de instantánea. Sin embargo, la revelación, más de cuarenta años después, de que la foto había sido una escenificación con una mujer y un hombre contratados por ese día a fin de que se besuquearan ante Doisneau provocó muchos espasmos de disgusto entre quienes la tenían por una visión preciosa del amor romántico y del París romántico. Queremos que el fotógrafo sea un espía en la casa del amor y de la muerte y que los retratados no sean conscientes de la cámara, se encuentren con la “guardia baja”. Ninguna definición compleja de lo que es o podrá ser la fotografía atenuará jamás el placer deparado por una foto de un hecho inesperado que capta a mitad de la acción un fotógrafo alerta.

Actualmente, la aparición del Photoshop y de la digitalización de las fotografías sigue desafiando los criterios de autenticidad, y la opción del retoque es mucho más evidente. Pero es importante tener en cuenta que la posibilidad de manipulación de las imágenes ya estaba presente en el origen mismo de este dispositivo de registro.

**Algunos criterios para tener en cuenta en el análisis de una foto**

Una modalidad de análisis de las fotografías es considerar sus características internas, relativas al contenido y forma de la imagen, así como los condicionamientos externos, relacionados con su producción y circulación.

Para analizar las características internas de una foto es necesario prestar atención a lo que figura en la imagen y a la manera en la que esas cosas fueron registradas. Por ejemplo, si la foto muestra un grupo humano, debemos observar quiénes son las personas retratadas, si aparecen hombres o mujeres o ambos, qué edades tienen, cómo están vestidos, a qué sector social pertenecen. También puede observarse la situación o evento en la que fueron retratados y el lugar donde se tomó la foto: ¿es un retrato posado? ¿Es una foto instantánea que relata algo cotidiano? ¿Con qué propósito se tomó? ¿La foto se tomó por encargo de los retratados, fueron fotografiados por sorpresa u obligados a posar? Además, es importante tener en cuenta de qué manera aparecen las personas distribuidas en el espacio, quiénes son puestos en primer plano, quiénes apenas se ven, quiénes están sentados y quiénes parados. Esto último suele brindarnos información valiosa acerca de la jerarquía (si es que existe) de las personas fotografiadas.

Por otra parte, es preciso considerar algunos aspectos técnicos que ayudan a definir el sentido de las imágenes: el encuadre, el punto de vista elegido, los planos, los ángulos, el contraste, la perspectiva, cómo se definió la luz, entre otras cuestiones. El desarrollo tecnológico alcanzado por la fotografía en el momento que fue tomada, así como su grado de difusión en la sociedad, no son datos menores.

En relación con los condicionamientos externos es necesario identificar el contexto en el que fue producida. ¿En qué fecha aproximada fue tomada? Muchas veces, un buen recurso es buscar información que nos permita caracterizar ese momento histórico. Este tipo de información nos permitirá cotejar aspectos de la vida de esas personas que “no se ven” en las fotografías y analizar ejor aquellos que, por el contrario, eligieron resaltarse. Por otra parte, si existen datos sobre el fotógrafo también serán de utilidad: a qué grupo social pertenecía, si alguien le encargó las fotos y para qué iban a ser utilizadas. El grado de publicidad adquirido por las fotos una vez producidas, los lugares por los que circularon y de qué manera lo hicieron son también elementos importantes: si se vendieron, si estuvieron en alguna exposición, si fueron publicadas en algún periódico, revista o libro, qué epígrafes llevaron, qué aspectos de las fotos se resaltaron en las publicaciones, qué maneras de mirarlas se impusieron, etc. Todas estas cuestiones no siempre son fáciles de averiguar, menos aún si las fotos son muy antiguas. De todos modos, mientras más se conozca acerca del contexto histórico y cultural más fácil será descifrar el contexto específico en el cual fue tomada la fotografía.

Entonces, después de haber considerado el contenido y la forma de lo que se ve en una fotografía, es interesante incorporar al análisis aquello que no se ve, producto de la información sobre el contexto sociocultural, la época, la identidad de los fotografiados, la tecnología vigente, etc. Al volver a mirar la imagen con este nuevo bagaje de conocimientos seguramente muchas cosas nuevas saltarán a la vista.

Pero, además de tener en cuenta las perspectivas de las características internas y de los condicionamientos externos en el análisis de una foto, hay otra cuestión para mirar con detenimiento: el corte espacial, que es aquel que se produce cuando el fotógrafo dispara la cámara y toma un fragmento de mundo. Es cierto que la escena puede estar previamente compuesta, arreglada, preparada, pero el momento del clic es una especie de golpe, de “tijeretazo” que deja cosas afuera. Sobre esto, Philippe Dubois (1986) dice lo siguiente: El espacio fotográfico, en tanto corte, extracción, selección, separación, toma, aislamiento, cercamiento, es decir, como espacio siempre necesariamente parcial (en relación con el infinito del espacio referencial), implica pues constitutivamente un resto, un residuo, un otro: el fuera-de-campo o el espacio off. (…) Dicho de otra manera, lo que una fotografía no muestra es tan importante como lo que muestra. Más exactamente, hay una relación –dada como inevitable, existencial, irresistible– del afuera con el adentro, que hace que toda la fotografía se lea como portadora de una “presencia virtual”, como ligada consustancialmente a algo que no está allí, ante nuestros ojos, que ha sido apartado, pero que se revela allí como excluido (…) El espacio off, no retenido por el corte, ausente como tal del campo de la representación, siempre está marcado originariamente por su relación de contigüidad con el espacio inscrito en el marco: ese ausente se lo sabe presente, pero fuera-de-campo, se sabe que estaba allí en el momento de la toma, pero a un lado. (Ph. Dubois [1986], El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción, Barcelona, Paidós).

Por último, queremos terminar el desarrollo de este apartado enlazando los tres dispositivos presentados. Philippe Dubois, un estudioso de estos temas, se ocupa de hacer este ejercicio. Desde su punto de vista la imagen fotográfica es un pequeño objeto congelado, personalizado, que se experimenta en contacto íntimo (se lo tiene en la mano tanto cuanto se mira). El cine se vincula al tiempo perdido, al lugar cerrado, encarna sueños. Y la imagen televisiva, a diferencia de la foto, no se posee como un objeto personal, y, por otro lado, a diferencia del cine, no es proyectada en la burbuja de una sala oscura sino que es transmitida (hacia todos lados simultáneamente). La imagen-pantalla de la transmisión directa de la televisión, que nada tiene de un recuerdo porque no tiene pasado, viaja ahora, circula, se propaga, siempre en presente, donde quiera que vaya (Dubois, 2001: 17).

Comenzamos este eje planteando la centralidad de las imágenes en las sociedades contemporáneas. Llegados a este punto de nuestro recorrido estamos en condiciones de volver al principio pero con nuevas preguntas. En esta civilización de la imagen, ¿cómo se producen las imágenes? ¿Cómo se vinculan las imágenes con la realidad? ¿Por qué las imágenes tienen tanto poder? ¿Qué significa ver? ¿Cuál es el sentido de ver? ¿Para qué sirve mirar? ¿Hay límites a la hora de mostrar, de ver, de exhibir? ¿O todo puede y debe ser mostrado? ¿Las imágenes nos sirven para pensar, para enseñar, para transmitir?

Este ejemplo sirve para ver cómo influye en la comprensión de una foto aquello que no se ve o no se muestra, tanto lo vinculado con la información de contexto como lo que se desprende de su espacio off. Se trata de una mujer parada casi en el borde de la vereda, a la que algo le ha llamado la atención y no sabemos qué es. Su postura corporal es la de haber interrumpido el paso, dándose vuelta levemente. El blanco y negro, la vestimenta de los retratados, los sombreros de los caballeros, nos indican que la fotografía es antigua. La mujer no está mezclada con los hombres, sino a un costado, como recortada. Según asegura el epígrafe, esta mujer está mirando los resultados de las elecciones del año 1931. Si completamos esta información con el dato de que en esa época las mujeres no podían votar, pues faltaban 16 años para que el voto femenino se hiciera efectivo –con la sanción de la ley 13.010 de 1947–, la foto adquiere otros sentidos.

Allí Priamo, al mismo tiempo que analiza una fotografía en particular, destaca la necesidad de que las fotos circulen siempre acompañadas de información sobre el autor, el asunto, el lugar, la fecha, etc. Se ve en este texto cómo ciertos datos son indispensables para ampliar y enriquecer la mirada y la comprensión.