

FOTOGRAFIA I HISTÒRIA DE L'EDUCACIÓ

Mirant a la història i aprenent a experimentar amb nous mètodes

Looking at history and learning to experiment with new methods

Bernardo Riego Amézaga

Universitat de Cantàbria

Data de recepció de l'original: gener de 2010

Data d'acceptació: març de 2010

ABSTRACT

This article reflects on the cultural role of images today, when our society's *hypervisuality* makes them part of the everyday experiences of teachers and students while the *digitality* and the possibilities offered by digital networks are leading to deep-seated changes in research methods.

The second part of the article focuses on photographic images as research sources and examines several of the obvious obstacles posed in their analysis caused by both their different cultural comprehension in the nineteenth and twentieth century, as well as their condition as graphic texts that change meaning according to the viewer and when they are viewed.

KEY WORDS: Photography, History, Research Methods, Images, Nineteenth Century, Twentieth Century, Spain, Education, Socialization, Technology, Digitization, Knowledge Society, Analyzing Images, Viewer, Visual Culture, Education and Technology

RESUM

L'article reflexiona sobre el paper cultural de les imatges en un moment com l'actual, en què la *hipervisualitat* de la nostra societat fa que formin part de l'experiència quotidiana de professors i alumnes mentre s'estan produint profunds canvis en els mètodes d'investigació per la *digitalitat* i les possibilitats que ofereixen les xarxes digitals.

La segona part de l'article se centra en les imatges fotogràfiques com a fonts de recerca i algunes de les dificultats més evidents que plantegen en la seva anàlisi, tant per la seva diferent comprensió cultural als segles XIX i XX com pel problema de trobar-nos davant uns textos gràfics que canvien de significat segons qui els mira i el moment en què ho fa.

PARAULES CLAU: fotografia, història, mètodes d'investigació, imatges, segle XIX, segle XX, Espanya, educació, socialització tecnològica, digitalització, societat del coneixement, anàlisi d'imatges, espectador, cultura visual, educació i tecnologia.

RESUMEN

El artículo reflexiona sobre el papel cultural de las imágenes en un momento como el actual en el que la *hipervisualidad* de nuestra sociedad hace que formen parte de la experiencia cotidiana de profesores y alumnos mientras se están produciendo profundos cambios en los métodos de investigación por la *digitalidad* y las posibilidades que ofrecen las redes digitales.

La segunda parte del artículo se centra en las imágenes fotográficas como fuentes de investigación y algunas de las dificultades más evidentes que plantean en su análisis, tanto por su diferente comprensión cultural en el siglo XIX y XX como el problema de encontrarnos ante unos textos gráficos que cambian su significado dependiendo de quien mira y en qué momento lo hace.

PALABRAS CLAVE: fotografía, historia, métodos investigación, imágenes, siglo XIX, siglo XX, España, educación, socialización tecnológica, digitalización, sociedad del conocimiento, análisis imágenes, espectador, cultura visual, educación y tecnología.

1. ELS REPTES DE LES IMATGES EN UN TEMPS DE CANVIS TECNOLÒGICS

Si aquest text s'hagués escrit fa més de dues dècades, començaria gairebé obligadament amb un entusiasta al·legat en favor de l'ús de les imatges foto-

gràfiques com una font més de l'anàlisi històrica i lamentant la marginalitat que les representacions gràfiques han tingut en l'àmbit acadèmic enfront de la cultura escrita, cosa que molt gràficament Peter Burke ha denominat la «invisibilitat del que és visual».¹

Però al cap de quasi trenta anys treballant amb les imatges, especialment amb les fotogràfiques, recercant sobre la seva pròpia història i intentant entendre la seva posició social i cultural, fins i tot la seva relació en el temps amb altres fenòmens i altres suports de comunicació, no es pot obviar que les imatges són uns materials necessaris però que el seu encontre amb la recerca històrica planteja una sèrie d'exigències i segueix presentant dificultats, atès que malgrat tota la instrumentació tant conceptual com material amb què ja comptem, sembla evident que encara queda molt de treball per fer entorn dels seus significats i els mètodes d'anàlisi que és necessari desenvolupar perquè ens permetin entendre fenòmens del passat a través del que representen les seves escenes.

De l'optimisme que era gairebé obligat els anys que introduïem l'ús de les imatges fotogràfiques en la recerca històrica, més enllà de la seva funcionalitat com a il·lustracions i més enllà de la preeminència que en la seva atenció i interpretació varen tenir tradicionalment els historiadors de l'art, hem passat a un pragmatisme prudent que es reforça molt més quan altres especialistes, amb uns plantejaments sòlids, s'aproximen a entendre les utilitats d'uns materials que són molt diferents dels que tradicionalment han constituït la matèria primera del coneixement històric i es plantegen dubtes raonables i interessants sobre els quals també hem de reflexionar. Tot seguit tornaré sobre aquesta qüestió, que em sembla molt rellevant.

Tampoc no podem obviar que aquests darrers anys han passat moltes coses que afecten cada vegada més les nostres maneres acadèmiques d'accedir al coneixement i a la possibilitat de produir noves aportacions. Ja estem immersos en un canvi profund dels mateixos mètodes de recerca en humanitats i en ciències socials com a conseqüència de l'auge de la *digitalitat*. Tenim a la nostra disposició, gràcies a la xarxa de xarxes, una densitat de material gràfic i textual com mai no havíem tingut en el passat i amb una immediatesa també inèdita, juntament amb una facilitat de consulta a través de la xarxa, cosa amb la qual fins fa ben poc no comptàvem. Tota una tendència que anirà en augment els propers anys, puix les estratègies de la indústria digital estan

¹ BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Ed. Crítica, 2001.

clarament orientades en aquesta direcció de difondre i fer accessible tot tipus de continguts. Fenòmens com Google Books, com a exponent més conegut dels diversos projectes existents per posar en xarxa llibres publicats en tot el món, a la qual cosa se sumen les col·leccions documentals gràfiques i textuais que les institucions estan abocant a Internet i posen a disposició dels usuaris de manera creixent, canviaran radicalment els nostres mètodes de treball de recerca de cara al futur més immediat.

Per si això fos poc, que no ho és, any rere any observem que les generacions d'alumnes que ara formem i a les quals en el seu moment donarem el relleu en la transmissió i creació de nou coneixement arriben a les aules universitàries encastats en una cultura hipervisual, de manera que ja es compleixen plenament moltes de les intuïcions sobre la «societat de l'espectacle» que tingueren molt aviat autors com Guy Debord, que en una data a hores d'ara tan llunyana per a nosaltres com el 1967 va formular algunes de les característiques d'aquest temps en què hi ha tant d'enrenou mediàtic, tanta velocitat i tanta rotació ininterrompuda de temes sobre els quals es posa l'interès col·lectiu que contrasten amb els assossegats ritmes acadèmics del coneixement. Dos mons d'experiència paral·lels en els quals cada dia ens movem tots en una societat en la qual s'estan difuminant obertament els límits i els contorns dels espais públics i privats, i l'existència de les xarxes socials, un fenomen en constant creixement, és un bon exponent d'aquesta tendència.²

En tot aquest context que només esbosso, els nostres alumnes tenen experiències comunicatives i audiovisuals personals cada vegada més i més sofisticades. Molts disposen de diverses pantalles i dispositius tecnològics que transmeten informació i la converteixen en disponible en qualsevol lloc. Uns alumnes amb uns hàbits de lectura diferents dels nostres, ja que una part de les seves experiències informatives fora de l'aula s'ha nodrit intensament de formes narratives que la cultura audiovisual imperant ha difós i que ells han après i, per damunt de tot, «han naturalitzat». De la mateixa manera que en altres moments històrics, i fent servir un terme encunyat en el seu moment amb èxit per Jonathan Crary,³ altres generacions assimilaren les *dislocacions*

² Un bon exemple dels conflictes que plantegen les xarxes socials en la seva barreja del que és públic i el que és privat s'aprecia en un reportatge periodístic que adverteix que els responsables de recursos humans consulten, abans de contractar algú per a un lloc de treball, els perfils dels aspirants en xarxes com Facebook i tenen en compte les tendències i els gustos personals que hi declaren, alhora que aquestes xarxes es consideren ara cada vegada més imprescindibles per «estar en societat». Vegeu: «Los arrepentidos de Facebook». *El País*. Madrid, 11 de novembre de 2009.

³ CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century*. MIT

perceptives que suposaren els viatges en tren o els *canvis en la sociabilitat* que introduí la comunicació telefònica o es varen convèncer del persistent mite cultural que s'introduí en la societat liberal des del segle XIX referent a la *contemplació especular del món* des de la sala d'estar de casa, gràcies a l'adveniment de la televisió com a espectacle domèstic a mig camí entre la tradició del teatre, pels programes en directe, i la diversió cinematogràfica pel seu format d'exhibició audiovisual.

En aquest text parlaré fonamentalment de les imatges, i especialment de les imatges fotogràfiques. Ja fa un quant temps vaig plantejar-me si les representacions gràfiques podien emprar-se com a fonts històriques, i vaig dedicar-me a intentar respondre aquesta qüestió en un context complex com és la cruïlla d'informació gràfica a la premsa il·lustrada del segle XIX, en el mateix espai temporal en què la tecnologia fotogràfica configurava la seva identitat social.⁴ Em proposo ara compartir alguna de les meves reflexions en un tema que segons la pròpia experiència adquirida em sembla que segueix plantejant diversos problemes que es compliquen amb la diversitat de posicions que cada disciplina proporciona a l'anàlisi de les imatges. En conseqüència, no és la meua intenció proporcionar *receptes* tancades i contundents, sinó apuntar idees i possibilitats per a altres historiadors i experts en ciències socials que desitgin utilitzar les imatges fotogràfiques i es trobin amb problemes metodològics concrets. Espero que aquest text els permetrà aclarir uns quants dubtes i estimularà el seu interès per utilitzar les imatges com a documents del passat. Anticipo una idea que tot seguit reprendré: les imatges, també les fotogràfiques, es poden veure com a *textos*, però aquests *textos iconogràfics*, que segons qui els anunciï, des d'una o una altra disciplina, posseeixen diferents característiques, comuniquen d'una altre manera que els *textos cal·ligràfics* o els *textos tipogràfics* que formen part de la nostra experiència acadèmica tradicional.

2. IMATGES CONSERVADES, IMATGES PER INTERROGAR ABANS D'INTERPRETAR-LES

Abans d'abordar la qüestió de l'anàlisi de les fotografies, m'agradaria aproximar-me un breu moment a les imatges en general, per tal com és evident

Press, 1990. (N'hi ha una traducció espanyola recent: CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Ed. Murcia Cultura, 2007).

⁴ RIEGO, Bernardo. *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Ed. Universidad de Cantabria, 2001.

que des del segle XIX, i per primera vegada en la nostra tradició cultural, tenim, respecte a les representacions gràfiques, una posició històrica molt singular pel que ha significat la irrupció de la tecnologia fotogràfica i la seva manera de produir les imatges com una mena de *mirall* de la pròpia realitat. Si contemplem pintures i dibuixos conservats d'altre temps, moltes vegades tenim la satisfacció que podem «entendre» sense dificultat el que ens mostren. Endemés, per un mecanisme de simplificació cultural molt raonable, acostumem a inferir que si una pintura o un dibuix del passat mostren una escena quotidiana, les persones i les coses que representen en realitat devien ser molt semblants a la manera com es mostren a la imatge que veiem i que procedeix d'aquell moment. D'aquesta manera obviem una important qüestió, i és que en altres èpoques no havien de compartir necessàriament el nostre gust cultural pel realisme i la veracitat gràfica o, dit d'una altra manera, tal vegada no necessitaven *mirar* el que era quotidià per representar-ho. En el nostre temps es té una idea visual d'altres èpoques que prové en gran mesura de les escenes cinematogràfiques, que a la vegada s'han inspirat en les mateixes representacions del passat que han arribat fins a nosaltres, moltes vegades amb més esteticisme que fidelitat historiogràfica. El cinema ha posat moviment a moltes d'aquestes escenes i amb la força de la seva seducció ha transmès una idea deformada però a la vegada eficaç de la manera com eren altres èpoques des de l'aparença de les imatges. Però aquesta pràctica, tan quotidiana en els nostres hàbits culturals, no té res a veure amb el fet d'entendre la història a través de les imatges, sinó que el que fa generalment és posar les *il·lustracions* en moviment. Quelcom molt més sofisticat, però molt similar al que practiquen alguns autors quan, per mostrar un fenomen concret del passat, posen una pintura de l'època estudiada devora el text per «il·lustrar» el seu discurs.

Hi ha una altra qüestió evident. No totes les imatges que s'han conservat del passat són fàcils d'interpretar des del nostre temps si no s'ha fet l'aprenentatge necessari. Posem un exemple simple del que diem, sense necessitat d'anar a les representacions d'altres cultures: basta mirar les nostres imatges medievals, abans que s'imposés la tècnica de la perspectiva renaixentista, per adonar-nos que els plans de representació, les escales de les figures a l'escena i fins i tot el ritme narratiu de les pintures o dels còdexs ara són molt difícils d'interpretar, ja que presenten uns codis visuals que és necessari conèixer prè-

viament per entendre el que mirem i que no està adherit a les nostres regles culturals del realisme.⁵

Mentre escric aquest text s'ha divulgat un descobriment arqueològic que em permet expressar més bé aquestes qüestions amb un exemple. En unes excavacions en un poblat maia de Mèxic ha aparegut una piràmide policromada de mil tres-cents cinquanta anys d'antiguitat que mostra aspectes de la vida quotidiana d'aquella civilització, una cosa inèdita, ja que el que s'havia conservat fins ara eren fonamentalment les representacions gràfiques de les elits maies. Segons la informació, «los dibujos hallados ofrecen información sobre las clases sociales, los mecanismos de reparto de la comida y la alimentación, la dieta y la indumentaria de otros miembros de esa sociedad»,⁶ i segons l'equip d'arqueòlegs que ha fet el descobriment, «estos murales describen de manera patente [...] un antiguo mecanismo social de cuya existencia no ha quedado ninguna otra prueba». A les imatges, endemés de mostrar-se gent menjant, venent i en altres actes quotidians, hi ha uns jeroglífics que expliquen el que mostren, a la manera dels nostres «peus» d'il·lustració, que, igual que aquests, sembla que serveixen precisament per «ancorar» o fixar els significats de les representacions que poden tenir significats molt oberts i dispars. Tot i ser una troballa extraordinària, de l'autenticitat de la qual no es dubta, aquestes escenes del passat que s'han trobat tornen a plantejar els problemes davant els quals es troba un investigador amb les imatges com a text per explorar més enllà de l'aparença, que, tal vegada, podrien resumir-se en tres grans qüestions: *Què mostren?* (és a dir, quin grau de realisme contenen o, si no, quin grau de simbolisme tenen les escenes que representen i quines convencions visuals introdueixen que permeten economitjar recursos, sabent que els que les contemplaven en el seu temps entenien aquelles convencions que nosaltres ara hem de desxifrar). *Què contenen?* (o dit d'una altra manera, quina narració articulen i de quina manera ho fan, ja que poden incloure temps o moments distints en un mateix pla de representació, o de quina manera s'organitza la

⁵ Sens dubte, un dels autors que han tractat més bé aquestes qüestions és E. H. Gombrich. Entre tots els seus textos, n'hi ha dos que em semblen enormement suggerents en aquest sentit: «La imagen visual: su lugar en la comunicación», publicat originàriament a *Scientific American* l'any 1972 i que es va publicar en castellà per primera vegada l'any 1987 a *La imagen y el ojo*, Alianza Forma, pàg. 129-151, i al mateix llibre: «El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica», pàg. 163-201.

⁶ La informació apareix a *El País*: «Un vistazo a la vida cotidiana de los mayas», 10 de novembre de 2009, d'on hem transcrit aquests fragments. L'article científic «Daily life of the ancient Maya recorded on murals at Calakmul, México» pot consultar-se a: *Proceedings of the National Academy of Sciences of USA* (PNAS) a l'adreça www.pnas.org, 9 de novembre de 2009. PNAS: 0904374106.

representació). I una tercera qüestió inicial la resposta de la qual ens prepara el camí cap a la seva interpretació: *Per a qui ho mostren?* o, amb altres paraules, el nivell *contextual o institucional* en què la imatge es va produir i es va exhibir (o es va ocultar) en el moment històric de la seva producció dintre d'un complex cultural en el qual tenia el seu sentit i significació.⁷

Podríem plantejar moltes més qüestions inicials a una imatge, puix que, igual que ens passa amb qualsevol altre tipus de document historiogràfic, l'investigador, a priori, no està limitat més que pel seu propi coneixement previ i per la pertinència de les qüestions que es planteja. És evident que la informació que proporciona una imatge, una vegada n'hem validat l'autenticitat, només té efectivitat si es recolza en un saber complex de la societat que va fer possible aquesta producció gràfica, ja que només en aquest marc cultural i ideològic és possible entendre'n els significats i posar-los a la comprensió del nostre temps.

Encara que en el cas de la piràmide maia és possible que sigui molt difícil, hi ha una altra qüestió inicial que és interessant plantejar a les imatges que utilitzem per conèixer el passat. Es tracta d'intentar elucidar la *relació intertextual d'una representació* amb altres vestigis, ja siguin del seu passat o del seu present, que tinguin rellevància cultural. O, expressat en altres termes, es tractaria de preguntar-se si aquesta representació fa referència a altres narracions, siguin escrites, orals o d'un altre tipus, o hi està relacionada. La *intertextualitat* ha estat un fenomen recurrent en tota la història de la cultura. Les narracions es repeteixen, s'alteren, es transformen en altres mitjans d'expressió, adoptant altres formes però finalment remetent a un text o una narració anterior encara que canviï el seu propi significat. En la mesura que siguem capaços d'entendre aquesta interrelació de la imatge que ens interessa amb la mateixa cultura que la va produir, entendrem quelcom més de la seva posició en el complex cultural que la va fer possible. A partir d'aquest moment, i davant aquestes primeres qüestions, una imatge deixa de ser una il·lustració per començar a convertir-se en un *document*, un *vestigi* del passat que comença a estar en disposició de proporcionar-nos informacions d'interès a partir del que representa.

⁷ En el nostre món hipervisual costa entendre que originàriament les imatges s'haguessin produït per ser ocultades, fonamentalment en ritus funeraris. Vegeu en aquest sentit: DEBRAY, Regis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Comunicació, 1994.

3. ELS QUI MIREN I EN QUIN MOMENT HO FAN

Quan comencem a estudiar les imatges com a documents del passat, prest emergeix la qüestió de saber *qui* mira la imatge. No és un problema nou en absolut en l'àmbit de la recerca, puix que existeix tota una tradició que intenta comprendre el que fa a la recepció en la lectura dels textos escrits. El *lector* es transforma davant les imatges en *espectador* o en *observador*,⁸ i una de les maneres d'analitzar les seves reaccions i els seus valors culturals consisteix a indagar les sensacions i reflexions que li produeixen les imatges que contempla i l'impacte de les quals deixa plasmat en diferents escrits. Aquesta és un via clàssica, però no és l'única possible. A més de les arts visuals tradicionals, hi ha una extensa tradició d'espectacles la contemplació dels quals ha deixat la seva empremta. Des del segle XIX hi ha múltiples registres gràfics i escrits de col·lectius mirant imatges, rastres de la sociabilitat que es crea entorn de les representacions, i també de la mirada del creador davant les seves pròpies produccions. En una coneguda imatge del fotògraf peruà Martín Chambi, avui revalorat per les seves escenes de la societat de Cuzco, en la qual va treballar durant anys, apareix Chambi al costat d'una exposició de la seva obra fotogràfica. És l'any 1931, i l'escena ens fa reflexionar sobre la seva mirada i la nostra mirada a les seves imatges. El que ell considera «el seu» treball i és l'objecte de l'exposició, no té res a veure amb les imatges que ara considerem valuoses de la seva obra i que l'identifiquen com un autor fotogràfic rellevant. Hi ha, per tant, diverses mirades sobre una mateixa imatge. La del seu propi temps, la de qui ha creat la imatge i que en general només es comunica a través de la seva producció, i en darrer terme la de qui mira, amb el seu propi coneixement, en un altre moment històric. Saber discernir el paper i la posició de cada mirada és també fonamental per poder fer una exegesi adequada d'un document gràfic.

L'espectador no s'esgota en la seva presència davant una imatge o en les seves reflexions escrites, també les condicions d'exhibició pública o privada de les imatges, que són diferents en cada època, ens ajuden en la interpretació i el valor cultural que té una determinada representació, de la mateixa manera que les concepcions culturals existents en cada moment. Novament, la nostra època, amb la seva tendència a la hiperinformació, tendeix a deformar la realitat del passat. En tenim un bon exemple en la mateixa «història de la fotogra-

⁸ Així ho fa, per exemple, Carlos Reyero, reprenent sens dubte el concepte de Jonathan Crary a la seva obra recent: REYERO, Carlos. *Observadores: estudiosos, aficionados y turistas dentro del cuadro*. Barcelona: Ed. UB, 2008. Es tracta d'una exploració de les diverses posicions de qui mira davant una obra d'art.

fia» que hem estat construint amb imatges procedents de col·leccions des de 1937, en el cas espanyol, des de 1981. Els llibres que recopilen les fotografies donen la sensació d'un extens repertori d'imatges, d'un catàleg d'icones, encara que en realitat n'hi ha moltes que amb prou feines circularen per la societat, ja que durant moltes dècades no hi havia les condicions de reproductivitat que es donen des del segle XX gràcies a l'ús massiu del fotogratat. L'accés extens i universal a les imatges que avui tenim des d'Internet o gràcies als llibres impresos és quelcom relativament nou en la nostra història cultural.

Estic molt d'acord amb la professora María del Mar del Pozo Andrés quan posa objeccions a aquella pretesa història de la visualitat que dona un valor desmesurat a un fenomen que, certament, només té sentit quan el ponderem en el seu marc cultural, social i econòmic i el dimensionem adequadament en aquest espai. El seu interessant treball d'aproximació a les imatges fotogràfiques per incorporar-les a l'estudi de la història de l'educació és un text valuós que mou a la reflexió perquè evidencia les dificultats que presenten les imatges en la seva anàlisi d'una realitat concreta.⁹ Amb postulats molt sòlids, l'autora dubta de moltes de les utilitats de les imatges, en aquest cas fotogràfiques, perquè, sens dubte, els qui treballem en aquest camp especialitzat hem de seguir aprofundint en una sistematització que permeti una millor comprensió a qui s'aproxima a l'estudi des d'altres camps. La imatge no és una mera «eina» per comprendre el passat que s'utilitza, després d'aprendre una sèrie d'utilitats, com fem amb les sèries estadístiques o amb altres recursos historiogràfics. Sinó que es tracta d'una font, o si es vol, d'un «vestigi» del passat, dotada en si mateixa de valors culturals i textuais que s'han d'interpretar a través de l'aparença visual, i les respostes poden ser des de molt literàries fins a molt científiques, depèn del bagatge de qui mira i dels coneixements i estratègies que apliqui en aquesta mirada especialitzada, i en aquest esforç la clàssica crítica externa i interna al document, en aquest cas, gràfic, té tota la seva pertinència. En el meu cas, des de molt al principi vaig tenir una enorme preocupació per entendre *quina* història de la fotografia feiem i d'on procedia la nostra tradició historiogràfica. Ara, els mateixos mètodes i el contingut d'alguns dels relats històrics que s'han anat fent s'han posat definitivament en qüestió,¹⁰ i és molt

⁹ POZO ANDRÉS, María del Mar del. «Imágenes e historia de la educación: construcción, reconstrucción y representación de las prácticas escolares en el aula». *Historia de la Educación. Revista Interuniversitaria*, núm. 25 (2006), pàg. 291-315.

¹⁰ Una variada revisió de la historiografia fotogràfica i els seus possibles desenvolupaments futurs pot apreciar-se a: FONTCUBERTA, Joan (ed.). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar, 2002.

gratificant trobar-se treballs com el que ha realitzat recentment el professor Javier Marzal, que ha fet un esforç de sistematització de les diferents posicions d'anàlisi que en el cas de la interpretació de les imatges fotogràfiques s'han anat configurant en el temps.¹¹ Un esforç que era molt necessari i que el professor Marzal afronta amb el seu rigor característic, proposant alhora un mètode d'anàlisi complex que té la virtualitat que «ensenya a mirar les fotografies», reivindicant en el seu cas la potencialitat semiòtica,¹² mentre altres autors, com és el meu cas, donem més importància al context tecnològic, social i cultural en què es difon una determinada imatge fotogràfica, la qual cosa incideix novament en la diversitat interpretativa que presenten totes i cada una de les imatges en funció de la posició des de la qual s'interpreten.

4. LES FOTOGRAFIES DEL PASSAT, EXPLIQUEN LA REALITAT O LA REPRESENTEN? ALGUNS INDICIS

Em centro ja en les imatges fotogràfiques en el seu encontre amb la recerca històrica, i ho faig reprenent algunes de les reflexions de la professora María del Mar del Pozo en el text al qual feia referència. És cert que, com molt encertadament ha advertit aquesta autora, quan veiem col·leccions d'imatges d'un tema concret, o fotografies de premsa d'una determinada època, o fotografies de persones anònimes fetes en un estudi, tenim la impressió de trobar-nos amb un material gràfic molt ritualitzat, ple de convencions visuals i amb una sensació molt escassa d'espontaneïtat tal com l'entendem en els nostres dies, en què les imatges fotogràfiques i en moviment tendeixen a representar escenes tal com es troben, sense cap tipus de preparació. Passada la primera fascinació de descobrir imatges fotogràfiques de les quals no dubtem que el que mostren fou tal com es mostra en els seus aspectes visibles, és fàcil, quan ens trobem amb materials tan repetitius en la seva composició, posar en dubte la seva capacitat de mostrar-nos realment quelcom més que la mera aparença del passat. Aquesta sensació és més gran a mesura que contemplem imatges fotogràfiques més antigues, ja que les produïdes al segle XIX tenen moltes més convencions que les realitzades durant el segle XX, que, en molts de casos, tenen més espontaneïtat i responen més als nostres hàbits actuals davant la

¹¹ MARZAL FELICI, Javier. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra, 2007.

¹² L'anàlisi que proposa el professor Javier Marzal també pot consultar-se en línia a l'adreça www.analisisfotografia.uji.es.

contemplació d'una imatge. El motiu inicial d'aquesta diferència en la construcció de les escenes fotogràfiques té a veure amb dos vectors que actuen constantment en la fotografia produïda durant gran part del segle XIX, perquè no podem oblidar que tota fotografia és sempre el resultat d'un fotògraf que ha mirat una escena i ha elegit amb la seva millor tècnica possible un punt de vista determinat per mostrar-la. Per una part, les limitacions tècniques de la presa fotogràfica, que obligaven a estratègies com la posa, i al mateix temps, la força de les mateixes convencions gràfiques, que imposaven altres tècniques de representació socialment més influents en aquells moments, com era el cas dels gravats, que dominaven les revistes il·lustrades i on apareixien uns dibuixos informatius que tenien unes condicions de comprensió de la informació visual que les fotografies de l'època no posseïen. Malgrat l'extrema fidelitat de les imatges captades amb una càmera, davant un mateix esdeveniment les fotografies moltes vegades no posseïen la rotunditat visual que proporcionava el gravat. Per aquest motiu els fotògrafs s'esforçaven a aproximar-se als codis visuals imperants i resolien com podien, o de la millor manera que sabien, les limitacions tècniques que el moviment i altres factors com l'òptica o la resposta de les plaques a la llum imposaven al resultat final de les seves imatges.

Convencions com la posa, que fan tan rígid el realisme de les imatges fotogràfiques, són conseqüència d'una limitació tècnica i acaben convertint-se en un recurs narratiu que es trasllada a les revistes gràfiques del segle XX, i avui, que les imatges fotogràfiques amb l'auge de la tecnologia digital van perdre la seva «credibilitat» original, que residia en la capacitat de reflectir «especularment» la realitat, n'hi ha que segueixen mantenint aquest recurs que al llarg del temps es va utilitzar per «omplir» l'espai visual, organitzar-lo jeràrquicament (tal vegada com es feia a les pintures medievals amb les mides de les persones representades) i fer-lo servir en alguns casos d'escala comparativa.

La posa és una convenció recurrent en fotografia, però si traslladem el problema a altres mitjans com el cinema, per exemple, i pretenem entendre l'Espanya franquista a través del NO-DO, observarem de seguida que també el cinema documental és ple de convencions visuals i de rutines narratives, que, analitzades adequadament, en lloc de ser un element de «soroll», ens poden ajudar a entendre alguns valors culturals imperants en la societat que mirava i comprenia aquestes imatges. En el cas de la imatge fotogràfica vuitcentista, la consciència generalitzada existent era que les imatges formaven part de l'alta tecnologia química del seu temps, i representar-se en una fotografia o comprar-ne una en lloc d'una estampa era adscriure's a aquest món modern i

accelerat que la fotografia, com a tecnologia, representava, igual que el vapor, l'electricitat o els ferrocarrils.

Hi ha un element molt determinant en la mateixa història de la fotografia que condiciona la interpretació de les imatges si les mirem en els temps actuals.

Les imatges produïdes al segle XIX i les produïdes al segle XX són diferents pel que fa al plantejament visual, i això es pot veure amb molta nitidesa en les que es publiquen a la premsa. Si ens cenyim al cas espanyol, a començament de 1885 es produirà el primer reportatge fotogràfic imprès en una revista. Es tracta del terratrèmol d'Andalusia, publicat a *La Ilustración* per Heribert Mari-ecurrena.¹³ Falten encara uns quants anys perquè entre nosaltres vagi forjant-se la societat de masses i perquè apareguin les revistes que mostraran el que ha passat a través de fotografies informatives publicades en fotogratat. Revistes com *Actualidades*, *Nuevo Mundo* o *La Esfera*, entre moltes altres, connectaran sense dificultat amb nous lectors, diferents pel que fa a preferències i interessos periodístics dels del segle XIX.¹⁴

Però aquest temps transcorregut és un excel·lent laboratori per observar el que passa. Entre 1885 i 1900, els fotògrafs que treballen per a la premsa descobreixen que una vegada que la informació dibuixada que els servia de referència ha quedat antiquada amb la implantació del fotogratat, encara no tenen llenguatge informatiu propi. I quan aquest llenguatge fotogràfic va consolidant-se lentament, amb moltes indecisions al principi de les revistes gràfiques, és fàcil comprovar, en aquestes revistes que tant es valen de la fotografia, que les temàtiques informatives han canviat i que s'han eixamplat els interessos dels lectors «moderns» respecte als vuitcentistes, i la posada en pàgina està molt influenciada pel sistema de plans múltiples del cinematògraf, tot un fenomen cultural que impregna les maneres de veure dels espectadors d'un nou segle, que, juntament amb el certificat «notarial» que s'atribueix al realisme fotogràfic, està ja enunciant, al mateix temps, que les imatges fotogràfiques no són una còpia mecànica de la realitat com es deia en les dècades anteriors, sinó un

¹³ Sobre el primer reportatge en fotogratat a la premsa espanyola vegeu: RIEGO, Bernardo. «El imaginario fotográfico y sus funciones sociales: de la imagen química a la imagen digital». *5es Jornades Antoni Varés*. Girona, 1998, pàg. 69-94. Aquest text també es pot consultar en línia a <http://www.girona.cat/sgdap/docs/fbupv7ubernardo%20riego.pdf>.

¹⁴ Un dels autors que amb més interès i qualitat ha tractat entre nosaltres la importància del fotogratat i les revistes gràfiques a Espanya és Juan Miguel Sánchez Vigil. El seu recent i documentat llibre *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la Guerra Civil*. Madrid: Ed. Trea, 2008, constitueix una obra de consulta imprescindible per als qui estiguin interessats a conèixer la dimensió cultural d'aquestes tipologies de publicacions, en les quals les imatges són part substancial del contingut informatiu.

sistema d'escriptura o d'expressió personal en què la personalitat de l'autor que ha creat la imatge se suma a la interpretació d'aquesta fotografia. El que «entra» a les imatges fotogràfiques del segle XX és la qüestió de l'autoria, en un pla molt similar al que es dilucida en la història de l'art. D'aquesta manera, la interpretació de la imatge es trasllada a l'àmbit de l'estil i de la personalitat de qui l'ha creat, i perden força els elements contextuais i comunicatius específics de cada una de les fotografies que s'han difós, ja sigui a través de la premsa o a través dels mateixos canals de difusió que havia creat la mateixa indústria de les imatges fotogràfiques.¹⁵

5. MIRANT A LA HISTÒRIA A TRAVÉS DE LES IMATGES FOTOGRÀFIQUES

Es pot entendre el passat a través de les imatges fotogràfiques? Si posem una selecció d'imatges en una col·lecció cronològica, com fem quan muntem una història particular de la fotografia, advertirem que les escenes que hem agrupat canvien perquè la societat ha anat canviant. Les imatges més recents ens semblaran més «naturals» o realistes que les més antigues, encara que aquestes tinguin l'encant de l'antic.

Aquest exercici visual mostra aspectes del passat però no els explica, de la mateixa manera que algú que fulleja una col·lecció de diaris vuitcentistes, si només es queda en la lectura de les notícies i en l'aspecte visual de les pàgines, roman en la simple superfície informativa. Qualsevol investigador que maneja una font periodística comença per interrogar-se per la ideologia del diari, per l'àmbit de difusió, i contrastarà el que s'hi explica amb altres fonts de l'època i amb el coneixement que té sobre el període que consulta en aquestes mateixes pàgines. Es tracta d'una anàlisi contextual que també és necessari realitzar amb les imatges fotogràfiques per fer que deixin de ser meres representacions d'un passat més o menys llunyà, per molt seductores que ens semblin als espectadors d'avui. Novament, Peter Burke està encertat quan assenyala que «les imatges no contenen la seva pròpia història», i sens dubte el coneixement d'aquest context de creació, difusió, ens dona arguments que poden explicar molt de la pròpia imatge. Hi ha fotografies que, malgrat el seu realisme,

¹⁵ No podem obviar l'extensa indústria de producció de fotografies amb seu a Londres i París, però amb ramificacions en tots els països que comercialitzaven imatges variades per a un mercat internacional que les consumia. A Espanya el comerç de J. Laurent i en menor mesura el d'Eusebio Julià seran exponents d'aquesta tendència. Vegeu: RIEGO, Bernardo. *La construcción social...* Op. cit., pàg. 380.

són meres reconstruccions o ficcions teatrals, i moltes altres s'alimenten de les mateixes convencions comercials, segons les quals, les fotografies expliquen el que mostren. Això s'aprecia molt bé en les col·leccions de fotografies estereoscòpiques produïdes als Estats Units al començament del segle xx. Cada país representat tenia assignats uns estereotips que eren acceptats pels compradors de les imatges. Així, Alemanya i Anglaterra eren «industrials», a França o Itàlia prevalia la *monumentalitat* i a Rússia o Espanya les imatges fotogràfiques captades eren «singulars», escenes de bous o de formes de vida i de feina una mica arcaïques per al món modern que suposava ja al país nord-americà la segona revolució industrial, molt desplegada en les seves conseqüències.

Per tant, investigar amb imatges fotogràfiques requereix una destresa d'espectador d'aquestes mateixes imatges, i un bon coneixement social i cultural de l'època que representen, puix en aquest coneixement poden aparèixer claus de la seva pròpia representació. Contava el professor José Álvarez Junco en el seu esplèndid treball sobre Lerroux i el seu discurs populista¹⁶ com el polític republicà, oposant-se a la guerra d'Àfrica, es dirigia als seus mítings a la «mare del soldat» i carregava en aquesta figura bona part de les emocions del discurs polític. No és per casualitat que a les fotografies informatives de la guerra d'Àfrica la presència de «mares» hi sigui constant. Aquest tipus d'interrelacions no les explica la imatge per si mateixa, sinó el coneixement del context social i cultural.

Els mètodes de la investigació històrica i la crítica externa i interna als documents, també es revelen pertinents per a les imatges. El suport i les tècniques utilitzades en els processos fotogràfics ens faciliten cronologies temporals. Per exemple, si ens trobem amb una fotografia a l'albúmina, sabem que ens movem en una producció del segle XIX, i si ens trobem una imatge en una postal il·lustrada amb l'anvers dividit, sabem que va ser feta a partir de 1905. És cert que la identificació dels processos fotogràfics és una tasca dels especialistes en conservació i no feina dels investigadors que fan servir les imatges com a font o vestigi del passat, però un coneixement cultural de l'època representada i tenir l'oportunitat de contemplar moltes imatges d'un mateix període permet entendre més bé les pautes en què es mouen aquestes representacions, més enllà de les singularitats dels autors, ja que en el fons les imatges són una forma d'escriptura visual que obeeix a unes pautes culturals que la pràctica de mirar permet discernir, i els que han vist moltes imatges adquireixen ràpidament aquesta destresa.

¹⁶ ÁLVAREZ JUNCO, José. *El emperador del paralelo: Lerroux y la demagogia populista*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Com intentava explicar al principi d'aquest text, estem en una època en què l'accés a les fonts fotogràfiques és cada vegada més fàcil i immediat, però seguim tenint un dèficit en la nostra comprensió de la importància que ha tingut la mirada en la conformació del nostre coneixement del món. Un aprenentatge cultural que per a l'espectador contemporani es va anar forjant des de la Il·lustració i els projectes enciclopèdics, en què la difusió del coneixement organitzat va consistir també a imprimir imatges fidedignes, cosa que la invenció de la fotografia va contribuir a potenciar dècades després per la seva naturalesa realista, coincidint amb el naixement de la informació liberal, que va assignar a la ploma, que escrivia l'àmbit de la raó, i a les imatges, primer dibuixades i després fotografiades, la capacitat de mostrar amb emoció el que la paraula raonava, mentre que, alhora, els espectacles visuals, igual que fa avui el cinema de Hollywood, divulgaven i popularitzaven aspectes del coneixement científic.¹⁷ Avui, al començament del segle XXI, és evident que imatge i paraula formen part d'una mateixa arrel cultural amb propòsits complementaris. Potser ara és el moment de plantejar-nos la necessitat ineludible d'aprofundir en el coneixement del que significa la nostra cultura visual i la seva capacitat d'organitzar la comprensió del nostre entorn, sense l'estanqueïtat dels textos tipogràfics i els iconogràfics que culturalment estan clarament interrelacionats. Un aprenentatge en què la tecnologia que els crea, ja sigui quirogràfica, fotogràfica, cinematogràfica o digital, i l'espectador que contempla mentre raona o s'emociona hi siguin també presents. En el cas de les ciències de l'educació existeix des de fa anys una disciplina, ara sotmesa a una certa redefinició conceptual, la tecnologia educativa, que a més d'ensenyar destreses amb diferents instruments tecnològics aplicats a l'aprenentatge, sens dubte seria la idònia per organitzar i fer comprensible el coneixement que sobre les imatges han anat adquirint els alumnes al llarg del seu aprenentatge formal i informal. La cultura del nostre temps no es pot entendre sense les representacions gràfiques que també l'han conformat, mostrat i explicat. Sembla que ara, en la hipervisualitat del nostre temps, ja és el moment d'abordar aquest aspecte tan poc atès per la nostra tradició acadèmica. Es pot i s'ha de fer amb el mateix rigor amb què es van construir altres àmbits de coneixement. Mentrestant, les imatges continuen aquí esperant que les llegim, cada vegada interessin i es fan servir més, i sobretot són uns documents sempre fascinants per a qualsevol investigador que s'hi approximi.

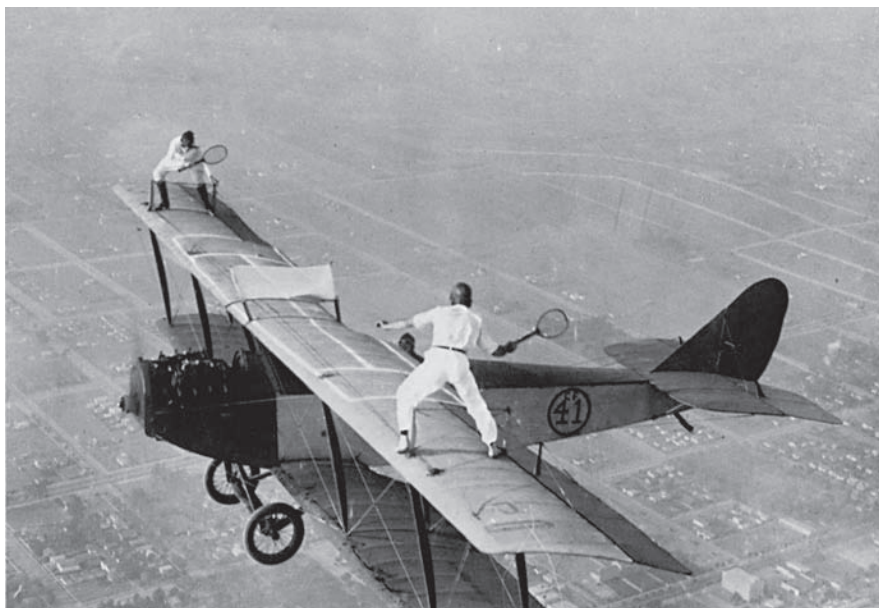
¹⁷ A començament d'aquesta dècada un grup d'investigadors vam abordar la conformació de les diverses etapes de la cultura visual contemporània al catàleg de l'exposició *Memorias de la mirada. Las imágenes como fenómeno cultural de la España contemporánea*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2001.



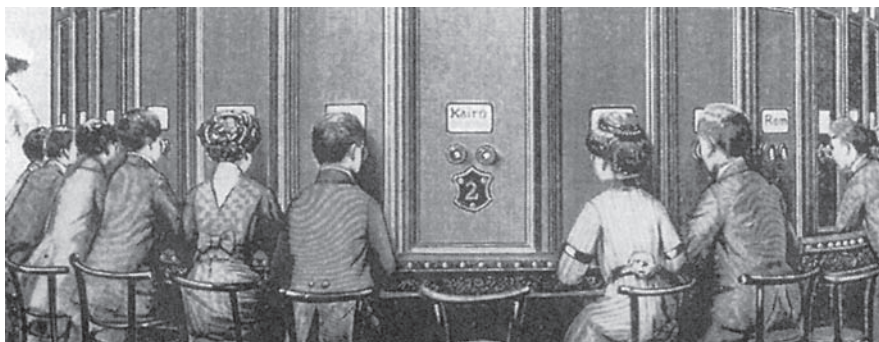
En cada moment històric el rol del fotògraf com a creador de la imatge té un significat específic. L'escena inicial de 1920 mostra la fascinació dels retratats quan la fotografia s'està popularitzant en l'àmbit rural. La segona és una postal grega editada l'any 1985 que fa referència al tipisme d'una fotògrafa rural retratant un turista. Un indicador que el fotògraf ha canviat els seus valors tradicionals d'expert en una tecnologia complexa i reservada als iniciats.



En analitzar fotografies, no podem obviar que una gran part de les produïdes formaven part d'un mercat que les demanava i al qual s'adaptaven els gustos visuals. (Taller de producció d'imatges estereoscòpiques a Londres cap a 1880).



Malgrat l'aspecte realista que sempre presenten les imatges fotogràfiques, no totes capten escenes preses directament de la realitat. Cal explorar el contingut de l'escena per poder analitzar-ne les intencionalitats originals. (Fotografia publicitària d'una pel·lícula de Hollywood cap a 1935).



Comprendre qui mira i en quin temps concret ho fa, és una de les pautes bàsiques de l'anàlisi de les imatges. Mirar és una experiència subjectiva en la qual s'insereixen les creences culturals de cada moment, que han de ser posades en evidència. (Espectadors contemplant escenes fotogràfiques del món en l'anomenat Kaiserpanorama cap a 1875).



Aquesta fotografia del conegut fotògraf peruà Martín Chambi presa en la inauguració d'una exposició amb la seva obra el 1931, mostra la divergència en les mirades. El que Chambi entén com la seva obra artística no són les imatges que avui li han donat reconeixement internacional. (Publicada per cortesia de Lunwerk Editores).



Aquesta fotografia de Charles Clifford mostrant un grup de gitanos a l'Alhambra és un perfecte exemple d'un dels recursos narratius de la fotografia vuitcentista, en la qual la posa dels que sembla que piquen de mans i el guitarrista donen justament la sensació d'un moviment impossible de captar tècnicament en l'època. (Àlbum del viatge a Andalusia de la reina Isabel II. 1862).



La posa, un eficaç recurs tècnic en els inicis, s'estandarditza i amb el pas del temps esdevé una rutina narrativa, que es presenta ja molt arcaica en una escena com aquesta captada en un moment en què la seva utilització ja no és necessària. «España típica» Targeta postal de 1970. (Col·lecció Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. Universitat de Castella - la Manxa).



L'auge de la fotografia a la premsa gràfica coincideix amb el desenvolupament del cinema, de manera que les influències són evidents en la posada en pàgina, mostrant, com a la pantalla, diversos plans d'un mateix fet. Enterrament de Nicolás Salmerón publicat a la revista *Actualidades* l'any 1908.