

La fotografía como documento en el siglo XXI

Juan Miguel SÁNCHEZ VIGIL
Profesor del Departamento de Documentación
Facultad de Ciencias de la Información, UCM

RESUMEN

La fotografía tradicional ha experimentado tal cambio que los teóricos han vaticinado su muerte. No sólo por la pérdida de los valores artesanales y románticos (revelado, selección del soporte, manipulado, etc.) sino por su aplicación. Este momento excepcional, ligado a la fotografía digital y sus amplias posibilidades, plantea dos cuestiones: la revalorización de los documentos fotográficos y la creación de nuevas imágenes. En ambos casos se hace imprescindible la especialización del documentalista.

Palabras clave: Centros de documentación fotográfica, documentación fotográfica, fotografía artística, fotografía digital, fotografía documental, fotografía informativa, fotoperiodismo, fototecas, Instituto Internacional de Fotografía, Junta de Iconografía Nacional, Repertorio Iconográfico Universal.

ETERNA CUESTIÓN: ¿ARTE O DOCUMENTO?

Desde su invención, la fotografía ha seguido dos caminos para representar la realidad: la reproducción del natural (sujeto, objeto, paisaje, etc.) y la creación (composición). A finales del siglo XX la prensa ilustrada acentuó esta división hasta trazar una línea fronteriza entre creadores y documentalistas.

Al referirnos a la fotografía como documento nos interesa su función y aplicación desde los contenidos. Lee Fontanella ha afirmado que el origen de la fotografía está mucho más próximo al documento que a otros sectores: «Si podemos afirmar que la fotografía despegó con intenciones que fueron relativamente utilitarias más que artísticas, entonces podemos tal vez afirmar además que la fotografía documental está más cerca de los principios de la fotografía de lo que están otras modalidades fotográficas, debido al propósito ma-

yormente pragmático de aquella»¹. Estrella de Diego establece una clara línea divisoria: «En la fotografía documental el ojo, la cámara, vuelve a tomar el papel agresor de intruso en las vidas ajenas, algo que la fotografía artística más canónica obvia en un proceso cuidadoso»². Por su parte, Marie Loup Sougez establece dos grupos de autores en relación con la foto documento: «Los informadores gráficos vinculados a la prensa y los aficionados que captan imágenes como testimonio, si bien esporádicamente se difundieron también en revistas y diarios pero sin la característica de la inmediatez»³.

La reivindicación de la fotografía como arte ha terminado con el cambio de siglo; o mejor dicho, el debate ha sido superado. Ya no hay dudas acerca de la sensibilidad del autor, de su intención creativa en la selección, de la búsqueda de una verdad —objetiva o subjetiva— que ofrece envuelta en una visión personal provocadora de aceptación, rechazo o indiferencia.

Arte y documento son dos valores inherentes a la fotografía, y sólo quien la contempla realiza una separación temporal en función de su interés. El receptor puede disfrutar contemplando la imagen, pero ésta es solo una de las posibilidades, porque la oferta es muy amplia: aproximarse a lo desconocido, crear visiones, inventar historias, montar portadas, diseñar folletos, ilustrar libros, decorar escenarios, etc.

Sin embargo, son los propios profesionales quienes se replantean hoy el valor artístico de la fotografía frente a su función documental, estableciendo una barrera intencionada con la que apuestan por el documento, por un modelo de fotografía que pretenden excluyente de determinados valores estéticos. Sebastiao Salgado⁴, uno de los grandes reporteros gráficos del momento, ha vinculado sus trabajos a la economía mundial. Su obra nos muestra al hombre dependiendo de los procesos industriales y de los desequilibrios de la globalización. Pues bien, cuando Salgado se refiere a sus imágenes afirma: «Mis fotografías están ligadas a la economía, son documentos, no las veo como obras de arte».

Cabe preguntarse si la opinión del autor tiene el mismo valor una vez que se ha difundido su obra. Las fotografías de Salgado, además de su aportación documental, de su evidente denuncia, de la solidaridad con los marginados y de

¹ Fontanella, Lee: «Los límites de la fotografía documental», en *Open Spain. Fotografía Documental Contemporánea en España*. Barcelona, 1992, p. 25.

² Diego, Estrella de: «La fotografía después de la fotografía», en *Inicio y desarrollo de la fotografía de creación en España*. Jornadas de Estudio. Nueva Lente. Consejería de Cultura de la C.A.M., 1993, p. 86.

³ Marie Loup Sougez cita como ejemplo a Alfonso (1902-1990), y a José Suárez (1902-1974). Este publicó en la revista *Vida Gallega* desde 1921, expuso en el Círculo de Bellas Artes en 1935 y se exilió al estallar la Guerra Civil. *Historia de la Fotografía*. Madrid, Cátedra, 1994 (5.ª ed.), p. 441.

⁴ Sebastiao Salgado es licenciado en economía por la Universidad de Sao Paulo (Brasil), con ampliación de estudios en París. Trabajó para el Ministerio de Finanzas brasileño hasta 1971 y posteriormente en la Organización Mundial del Café (Londres). Desde 1973 se dedica exclusivamente a la fotografía, con una visión muy particular en la que el hombre aparece siempre condicionado por el trabajo y la economía. Entre sus obras destacan *Otras Américas*, *Las fábricas de la guerra* y *Éxodos*.

otros aspectos de carácter social, tienen un carga emocional que despierta interés en el receptor, y ello con independencia de los contenidos. La cuestión que nos interesa es la insistencia de Salgado en que reconozcamos su obra como documento antes que arte. La respuesta está en su convencimiento de que la fuerza está en el mensaje, al margen de modas e ideologías, y que éste, al igual que la obra de arte, es capaz de sacudir los sentidos.

Este planteamiento, difícil de entender en el caso de Salgado y de los fotoperiodistas que estudian el encuadre y seleccionan determinadas películas para conseguir efectos, debe explicarse teniendo en cuenta varios aspectos. Pensemos que antes de la toma siempre se realiza un ejercicio de composición mental simple o complejo, breve o intenso: elección del tema, selección de contenidos, cuantificación de resultados, etc. Cuando el fotógrafo prepara un bodegón sobre un producto comercial, está elaborando un documento con un mensaje determinado y, al mismo tiempo, está creando una imagen cuyo valor principal es el impacto emocional, que sólo se consigue desde la creatividad. Obviamente, el proceso es el mismo para todo tipo de fotografías, porque el objeto o la escena a fotografiar reclama nuestra atención antes de llevar a cabo la acción. En una primera reflexión las consideraciones son tres:

- El concepto «arte» contiene un peso específico que limita el libre trabajo de los autores al obligarles a un esfuerzo personal innecesario y a la aplicación de técnicas que confunden y restan carga emocional a la imagen.
- La estética puede no ser una primera pretensión, y tal vez ni siquiera ha sido considerada en la toma, pero la pretensión a veces no coincide con el resultado, porque el destinatario no es único sino plural.
- El documento fotográfico es el portador de un mensaje cierto, pero no necesariamente directo y puntual. La interpretación también es diversa y ocurre que muchas instantáneas captadas con intención documental sugieren emociones por la estética (encuadre, luces, sombras, etc.) antes que por los contenidos.

EL TESTIMONIO DE LA IMAGEN

La definición de documento —mensaje sobre soporte— es inherente a la fotografía, porque su contemplación permite, en palabras de Cartier-Bresson, «descubrir que hay un orden en el caos, una estructura en el mundo y la pura alegría de las formas»⁵. Marie Loup Sougez indica que la primera manifestación editorial de envergadura con documentos fotográficos fueron los álbumes de Lerebours titulados *Excursions daguerriennes* (París, 1841-42)⁶, mientras

⁵ Favrod, Charles-Henri: «La revolución Leica», en *Archivos de la Fotografía*, vol. 1, n.º 1, 1995 p. 106.

⁶ Sougez, Marie Loup: «Imagen fotográfica en el medio impreso», en *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*. Madrid, El Viso, 1989, pp. 67-68.

que Jean A. Keim señala 1850 como el año en que se publicaron por primera vez fotografías con el objetivo de difundirlas —difundir es uno de los aspectos fundamentales en la cadena documental— en *The Daguerreian journal devoted to the daguerreian and photographie art* ⁷.

La utilización de la foto como documento fue inmediata, y ejemplo paradigmático fue la *Mission Heliographique* ⁸ que puso en marcha el gobierno francés en 1851. En seguida se tomó conciencia de que la fotografía era un procedimiento que permitía la reproducción y André-Adolphe Disdéri, inventor de la *carte de visite* ⁹, tuvo claro que la imagen de los objetos podía venderse. Buscó así la fórmula de ofrecer a la clientela las obras de arte que tan solo podían contemplar algunos privilegiados en el lugar donde estaban expuestas. Una de sus mayores aportaciones fue la difusión de los fondos de arte del Museo del Louvre gracias al monopolio que consiguió de las autoridades francesas. Con esta idea, imitada en el resto de Europa, aumentó su negocio y potenció el uso de la fotografía como documento; así, en España, el francés Jean Laurent reprodujo, entre otros fondos públicos, los del Museo del Prado y el Palacio Real de Madrid.

Junto a la fotografía informativa, cuyo valor estaba en la inmediatez y en su empleo como fuente para la elaboración de grabados destinados a la prensa, se desarrolló otra actividad de carácter documental que consistió en recoger testimonios sin presiones temporales. Captar o reproducir la realidad o los objetos aportando la ética y estética de autor, sin añadir otros elementos —manipulaciones— para atraer la atención del receptor.

La fotografía como documento fue aplicada a las expediciones científicas del XIX, en las que la figura del fotógrafo fue considerada tan importante como la del resto del equipo. En la Comisión Científica del Pacífico, que recorrió varias repúblicas americanas entre 1862 y 1866, participó como dibujante y fotógrafo Rafael Castro Ordóñez, que obtuvo cerca de mil placas de las que se conservan trescientos positivos de época en el Museo Nacional de Antropolo-

⁷ En 1850 apareció en Nueva York el primer diario fotográfico». Keim, Jean A: *Historia de la fotografía*. Barcelona, 1971, p. 26.

⁸ En 1851 el gobierno francés puso en marcha la llamada *Mission Heliographique*, campaña realizada por todo el país con el objetivo de fotografiar el patrimonio histórico y artístico. Fue patrocinada por la *Comisión de Monumentos Históricos* y por cinco fotógrafos: Edouard Baldus, Henri Le Secq, Gustave le Gray, Mestral e Hipolite Bayard. Recopilaron un total de 300 negativos en soporte papel que se conservan en los *Archives Photographiques* de París, muestra del patrimonio de aquella época, luego deteriorado o destruido en las guerras franco-prusiana y mundiales. Al mismo tiempo, el gobierno francés estableció el Depósito Legal para la fotografía, medida de la que resultó la creación de una magnífica colección en el Departamento de Grabado y Fotografía de la Biblioteca Nacional. Este sistema continúa vigente bajo responsabilidad del organismo *Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites*, encargado de conservar y difundir los reportajes fotográficos de la Dirección del Patrimonio. Los *Archives Photographiques* tienen en sus fondos la colección de la *Mission Heliographique* más los documentos de dos autores carismáticos: Paul Nadar y Eugène Atget.

⁹ El término *carte de visite* fue acuñado por el propio Disdéri. Eran fotografías de pequeño formato (6x9 cm aprox.) montadas sobre cartón, con 1 cm de margen y la firma o el logotipo del fotógrafo estampada al dorso o al pie de la imagen.

gía. Su función fue documentar lugares, personas, animales y objetos como testimonio y referencia para análisis posteriores. En esta línea se realizaron trabajos de carácter etnográfico en toda Europa, como el encargado por la Sociedad Berlinesa de Fotografía a Carl Dammann, que realizó más de seiscientas fotografías de todo el mundo entre 1873 y 1874. Las expediciones, de distinto carácter, continuaron en los primeros años del siglo XX, y algunas recopilaron excelentes colecciones de fotografías, como la que dirigió Ángel Barrera y Lu-Yando en Guinea Ecuatorial hacia 1910.

Apenas cinco lustros después de su invención, todavía sin el carácter popular que alcanzaría la fotografía en la década de 1870 con la proliferación de los estudios, Ángel Fernández de los Ríos propuso la necesidad de utilizarla como testigo de los cambios de la revolución de 1868: «Importa que antes de proceder al derribo de ninguno de los edificios en que la reforma afecta, se saquen fotografías de ellos y vistas del aspecto que ofrece actualmente... para que este testimonio irrecusable conteste a las jeremiadas de los que, andando el tiempo, quieran disfrazar el estado en que las dinastías de Austria y Borbón han dejado a la capital y lo que la revolución ha hecho para transformarlo»¹⁰.

El 13 de agosto de 1876, por real decreto, se creó la Junta de Iconografía Nacional con el fin de recopilar e inventariar los retratos de españoles ilustres, y con la obligación de entregar sus fondos a la Biblioteca Nacional en caso de disolución, hecho que ocurrió en 1970, casi un siglo después. La Junta reunió decenas de miles de fotografías, la mayor parte realizadas o reproducidas por el fotógrafo Vicente Moreno, y con sus fondos fue editado en 1914 el libro *Retratos de Personajes Españoles*. La colección fue ampliada con el archivo de la revista *La Ilustración Española y Americana*, donadas por uno de sus directores, Antonio Garrido y Vilazán.

Es también importante señalar la utilización de la fotografía para la realización, difusión e incluso comercialización de sus trabajos artísticos, práctica habitual que confirman algunas cartas del pintor José Benlliure¹¹. Muchos autores se sirvieron de la fotografía para preparar sus obras, y entre ellos el ejemplo de Alejandrina Aurora Anselma de Gessler (Anselma Lacroix después de contraer matrimonio), que proyectaba sobre los lienzos las fotografías de sus modelos para evitar el engorroso y lento proceso de cuadrificarlos antes de abocetar. Fue así como realizó las pinturas para el salón de la Cachería del Ateneo madrileño¹². Asimismo, la fotografía se aplicó a las actividades académicas de intelectuales en los centros culturales de prestigio y en los locales de las sociedades fotográficas, donde los invitados apoyaban sus

¹⁰ Fernández de los Ríos, Ángel: *El futuro Madrid*, 1868. Edición facsímil. Barcelona, José Battló Editor, 1975, p. 119.

¹¹ Aleixandre, José. *La fotografía en la pintura de José y Peppino Benlliure*. Colección Formas Plásticas. Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 1998.

¹² *Biografía artística de Anselma de Gessler (1861-1905)*. París, Librería de Garnier Hermanos, 1908, pp.32-33. Biblioteca del Ateneo. Madrid.

explicaciones con la proyección de diapositivas, como sucedió habitualmente en el Ateneo¹³.

Este planteamiento no fue general, ya que el valor documental de la fotografía apenas fue entendido por unos cuantos profesionales. De hecho, la mayor parte de los fotógrafos de principios de siglo, tanto los vinculados a la prensa como los galeristas, no conservaron sus fondos, y los que lo hicieron nunca pensaron en su reutilización a medio o largo plazo sino en la comercialización (atención al cliente en la demanda de copias). En consecuencia, los archivos fueron sistemáticamente destruidos y solo una mínima parte han sido salvados del desastre.

Muy pocos autores entendieron que el valor de la fotografía aumentaría con el tiempo, por ello es todavía más destacable el esfuerzo de las asociaciones fotográficas por mantener en sus bibliotecas y archivos las obras de los socios y otros trabajos que consideraron de interés. En la década de los veinte, el Centre Excursionista de Catalunya disponía de «Arxíu Gràfic» con los fondos propios y los donados por aficionados, profesionales y entidades¹⁴. Pero esta era la excepción, puesto que la mayoría de los profesionales no tenían ningún interés por la conservación de las fotos. Fuera de nuestro país la realidad era otra, como en el Reino Unido, donde el industrial Benjamin Stone fundó la *National Photographic Record Association* con el fin de recopilar imágenes sobre las costumbres y tradiciones de las aldeas inglesas, planteamiento claramente documental.

El francés Jean Laurent, con galería en Madrid (Carrera de San Jerónimo) desde mediados de los años cuarenta del siglo XIX, viajó por la península Ibérica impresionando negativos que comercializó a través de catálogos generales y temáticos. En 1873 contaba con más de 6.000 placas de cristal que positivaba según la demanda. Su objetivo principal fue fotografiar monumentos y obras de arte en museos, palacios y colecciones privadas y públicas, siempre con la idea de aumentar el fondo para rentabilizarlo. En 1874 formó sociedad comercial con su hijastra Catalina Melina Dosch y con Manuel Sánchez Rubio. Durante cuatro años funcionaron juntos hasta que Sánchez Rubio abandonó el negocio que pasó a denominarse Laurent y Cía., y en 1879 editó el catálogo actualizado *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinaeraire artistique* con texto introductorio de su yerno, Alfonso Roswag.

A finales del XIX, la fotografía fue empleada para documentar sucesos como los terremotos ocurridos en Andalucía en diciembre de 1884 y enero de

¹³ Antonio Canovas del Castillo escribió a Arturo Mérida el 4 de marzo de 1890: «Sé por los secretarios del Ateneo que piensa usted dar una conferencia sobre la restauración del claustro de San Juan de los Reyes, para lo cual hemos acordado que se hagan las fotografías que usted considere necesario; pero al mismo tiempo que le agradezco su valioso concurso, desearía que sin perjuicio de la expresada conferencia y aprovechando (*sic*) el aparato de proyección, preparase usted para este curso otra conferencia sobre arte, dejando la elección del tema a su buen criterio». Biblioteca del Ateneo de Madrid.

¹⁴ En 1926, Josep María Armengol i Bas donó al Centre Excursionista de Catalunya una colección de 1.000 negativos de diversos temas, y el Reia Cícol Artístic 13 diapositivas del monasterio de Poblet para su proyección.

1885, siendo José García Ayola en Granada y Domingo Orueta en Málaga los encargados de realizar los informes gráficos para valorar los daños. Sin embargo, los acontecimientos más interesantes para los fotógrafos eran las exposiciones temáticas o regionales que permitían su participación como industriales. En la Exposición Aragonesa de 1855 destacaron Areñas, Aragoneses, Abenozí, Almagro y los locales Judez, Escolá, Pescador y Pardo. Fueron premiados Rafael Areñas (Barcelona), Mariano Pescador y Luis Escolá (Zaragoza)¹⁵. El evento que permitió demostrar el valor de la fotografía como documento en nuestro país fue la Exposición Universal de Barcelona celebrada en 1888. Además de los profesionales extranjeros que impresionaron placas para sus respectivos países, destacó por su trabajo documental Pau Audouard, que tuvo el monopolio de las obras. Independientemente de la función informativa o puntual de las imágenes, la mayoría se tomaron para dejar constancia del acontecimiento, como las vistas de la ciudad de Barcelona captadas por J. E. Puig y Antoni Esplugas, que popularizó las imágenes aéreas desde un globo.

Pero la fotografía documental se identificó más con la realidad social, las vivencias y las experiencias de cada día que con los eventos ocasionales. Susan Sontag pone como ejemplo de fotografía documental el libro publicado por Jacob Riis en 1890 sobre los pobres de Nueva York: «La fotografía, concebida como documento social, era un instrumento de esa actitud, esencialmente de la clase media, a la vez puntillosa y meramente tolerante, curiosa e indiferente, llamada humanitarismo, para la cual los barrios bajos eran el más cautivante de los decorados»¹⁶.

A principios de siglo surgió una fuerte demanda de ilustraciones fotográficas desde las empresas periodísticas y editoriales. El desarrollo y crecimiento de las revistas y diarios ilustrados, así como los grandes proyectos editoriales, de los que fue pionera Espasa con el lanzamiento de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, despertaron el interés de los profesionales por reorganizar sus archivos. Estas y otras iniciativas planteadas como proyectos a largo plazo, despertaron la curiosidad de instituciones como el Instituto Internacional de Bibliografía (IIB), que en 1905 creó el Instituto Internacional de Fotografía (IIF) como sección independiente por iniciativa de Ernest Potter, redactor de la *Revue Belge de Photographie*, quien donó su colección como primera aportación a la nueva institución. Su fin primordial era crear un centro de documentación fotográfico que atendiera las demandas de organismos internacionales¹⁷.

Dos fueron los objetivos generales del nuevo Instituto: promocionar el estudio de materias relacionadas con la Documentación Fotográfica y crear un

¹⁵ Centellas, Ricardo y Romero, Alfredo: *J. Laurent y Cia. en Aragón*. Zaragoza, Diputación Provincial, 1997, p. 40.

¹⁶ Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1996, p. 56.

¹⁷ En agosto de 1905 la revista *La Fotografía* informaba que la mayoría de los puntos tratados eran de carácter técnico y administrativo, con excepción del punto 11 dedicado a Bibliografía y Archivos Fotográficos.

Repertorio Iconográfico Universal (colección general y clasificada de fotografías e ilustraciones documentales de origen vario y temática diversa). En poco tiempo el Instituto reunió más de cien mil fotografías y clasificó el 12% mediante el sistema Decimal Universal (CDU). Sobre los aspectos particulares del congreso, los detalles de la catalogación y los fines del Instituto informó W. Boyd Rayward en *El Universo de la Información*¹⁸. El IIF sentó las bases de la documentación fotográfica en Europa, mientras en Estados Unidos el fotógrafo Wickes Hine captaba la llegada de inmigrantes y formaba una de las primeras colecciones de contenido social con escenas en fábricas, suburbios y viviendas. Al tiempo que registraba las vivencias del momento, era consciente de que ejercía la crítica más poderosa al mostrar la miseria del pueblo.

Una de las funciones de la fotografía es la reproducción, que se aplicó inmediatamente a las obras de arte. Según Walter Benjamin, «las realizaciones humanas pudieron ser imitadas por los hombres en todo momento», y tal imitación se realiza desde su función documental: «Este tipo de imitación fue practicada por los discípulos como ejercicio artístico, por los maestros para difundir sus obras, y, en fin, por terceros ávidos de obtener ganancias»¹⁹. Al generar nuevos documentos mediante la reproducción, se produce la difusión masiva del mismo y, en consecuencia, su democratización. En 1917, Zuloaga creó en Fuendetodos el *Museo de Reproducciones Fotográficas* con el fin de exponer la obra de Goya en su pueblo natal. Mediante esta fórmula pretendió reproducir fotográficamente las obras populares que se conservaban en museos y colecciones, sobre todo en El Prado.

En el debate sobre la fotografía como arte y documento participaron la mayor parte de los artistas de principios de siglo. La revista *Camera Work* recogió sus impresiones en varias series de entrevistas. La mayor parte reconoció la fo-

¹⁸ Rayward explica que se compuso un índice de tres cuerpos: carpeta de registro del material adquirido, carpeta temática y carpeta de autores. En cuanto a los fines del Instituto Internacional de Fotografía, los resumió en siete puntos: 1. Conservar para uso público los incontables documentos gráficos en donde aparecen acontecimientos importantes, fecha por fecha, y en los que se reproduzcan objetos dignos de que se les preste atención; 2. Conservar así, para los historiadores del futuro, documentos que retraten aspectos transitorios de la vida moderna y cuya desaparición sería muy probable si no fuesen coleccionados sistemáticamente; 3. Permitir que cualquiera que esté interesado en un tema consiga una idea global del mismo mediante una simple mirada a las ilustraciones correspondientes; 4. Proporcionar a los hombres de ciencia, administradores, hombres de estado y técnicos del campo de esta especialidad y del comercio documentos ilustrativos precisos, exactos, referidos a los distintos temas objeto de su investigación y actividad; 5. Procurar a artistas y artesanos, para la práctica de su arte, los documentos indispensables para su ejercicio; 6. Facilitar documentos destinados a la enseñanza, ilustración de libros, conferenciantes, revistas, periódicos; 7. Presentar un estudio previo a la planificación de viajes. Tomado de Rayward, W. Boyd: *El Universo de la Información*. Traducción Pilar Arnau Rived. Madrid, Mundana Ediciones, 1997, p. 200. Kaulak destacó los valores «documentales incontrovertibles» en la conferencia titulada «La transformación de la fotografía» en la que repasó la historia y proyectó placas positivas con vistas de lugares españoles y extranjeros (Asturias, Salamanca, Madrid, Valladolid, Maruecos, y un reportaje de los Santos Lugares). *La Fotografía*, febrero de 1906, p. 130.

¹⁹ Benjamin, Walter: «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica», en *Archivos de la Fotografía*, vol. III, n.º 2, 1997, p. 16.

tografía como obra de arte, y pocos fueron quienes entraron en otras consideraciones. Matisse dio prioridad al valor documental: «La fotografía, en manos de un hombre de gusto, tendrá aspecto de arte [pero], el fotógrafo debe [...] intervenir los menos posible, de modo que la fotografía no [...] pierda el encanto objetivo que posee de manera natural... La fotografía debiera registrar y darnos documentos»²⁰.

En España, el valor documental de la fotografía fue tratado por Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo en la conferencia que pronunció en el Ateneo de Madrid en enero de 1906, a la que asistieron los miembros de la Sociedad Fotográfica. Justificó sus observaciones indicando que las particularidades del mundo solo podían conocerse gracias a la fotografía y proyectó diapositivas de paisajes y monumentos del mundo.

En 1911, la revista *La Fotografía* divulgó el método del doctor Karl von Arnhard, presentado en la Exposición Fotográfica de Dresde (Alemania), para la reproducción de documentos mediante contacto entre el documento original y una hoja de papel fotográfico al bromuro de plata. Por este sistema se conseguían copiar 60 páginas a la hora, aplicación importante para bibliotecas y archivos²¹. Mientras se divulgaba este procedimiento en nuestro país, los profesionales plantearon al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes la necesidad de dictar una disposición oficial que obligara a los editores de prensa y libros a citar el nombre del autor al pie de las fotografías. La respuesta fue positiva e inmediata (Real Orden de 4 de septiembre de 1911), y aunque se ganaron batallas nunca terminó la guerra porque las empresas continuaron ignorando a los autores²².

A mediados de la segunda década del siglo, el periodista Manuel Bueno vinculó el documento fotográfico al fotoperiodismo, y éste al comienzo de la Primera Guerra Mundial por la penuria de ideas en la información escrita. La presentación de escenas que narran por sí mismas el hecho noticiable fue muy anterior a ese momento histórico, pero la magnitud de la contienda hizo obviar

²⁰ *Camera Work*, 1908, pp. 250-256. Tomado de Scharf, Aaron. *Arte y Fotografía*. Madrid, Alianza, p. 256.

²¹ Cánovas, Antonio: «Reproducción gráfica de documentos», en *La Fotografía*, febrero de 1911.

²² La instancia de los profesionales fue redactada el 14 de febrero de 1911 y presentada el 29 del mismo mes. La respuesta tuvo lugar el 4 de septiembre (Real Orden publicada en la *Gaceta de Madrid* el día 6). Al frente de la petición estuvo Antonio Cánovas del Castillo, y firmaron el documento, entre otros, Ricardo Sanz, Amador, Veronés, José Bueno, M. J. del Villar, Celedonio P. López, José Gaos, A. Nieto, M. Alviach y L. Aguilar: «A instancia de los editores, directores y redactores de libros, revistas y periódicos, ilustrados, vienen gustosa y constantemente entregando para su reproducción, fotografías de personas y sucesos de actualidad, encontrándose, también a veces, con la grata sorpresa de ver reproducidas esas fotografías de algún interés para la publicidad, que sin su conocimiento, dieron a las publicaciones los propietarios de las fotografías, o son los retratados o interesados que las adquirieron... Pero sería justísimo que, a juicio de los que suscriben, que se paguen o no las fotografías que a diario aparecen en la prensa periódica, singularmente en la ilustrada, se estableciera a lo menos en una disposición de carácter general, la obligación ineludible en que editores, directores y redactores de hojas de publicidad están de consignar siempre, al pie de cada fotografía publicada, la firma de su autor».

otros acontecimientos similares y muy anteriores en el tiempo. Para Bueno fue entonces cuando lo visual ganó terreo a la prensa escrita: «El fotógrafo (la fotografía) viene a ser, pues, para el lector, lo que la partera para la mujer encinta. Con este estímulo gráfico de las cosas le invita primero a leer y después le ayuda, en el radio de publicidad que abarquen las personas de su familia, con cuya limitación nada pierde el lector, puesto que acorta la órbita de su originalidad intelectual... Todo lo grande y lo pequeño, lo noble y lo abyecto, lo digno y lo ridículo, todo lo que es condición de los seres pasa ante nuestros ojos, permitiéndonos comprender transitoriamente un espacio social que nuestra experiencia, por lo limitado, no permitiría abarcar... Sin la prensa gráfica ¿Cómo?»²³. Precisamente al comenzar la guerra mundial, Alfonso XIII ordenó la creación de la Oficina Internacional de Guerra, donde se recopilaban todo tipo de documentos con la finalidad de prestar apoyo humanitario, entre los fotógrafos del frente y retaguardia, que pasaron a los fondos del Patrimonio Nacional.

La función de la fotografía como documento también ha sido analizada por su influencia social, por la capacidad para dirigir el pensamiento o para transformar la realidad subjetiva, planteamiento de José Francés en *La Esfera* el 25 de abril de 1914: «Sería curiosa una sección titulada *Lo que dicen las fotografías*. Sería curiosa y terrible a un tiempo mismo... La máquina fotográfica tiene a veces bromas despiadadas de caricaturista. Muestra a los héroes, a las mujeres bonitas, a los hombres célebres, a los altos prestigios del Estado en aspecto no muy de acuerdo con el respeto que deben inspirarnos»²⁴.

En 1923 Vicente Vera escribió sobre la fotografía documental en su condición de medio para conservar la memoria, y como servicio de la administración de justicia, la meteorología, la naturaleza, y otros temas²⁵. Uno de los textos más interesantes sobre la función testimonial de la fotografía lo escribió Dalí a finales de la década de los veinte, planteando una pregunta que ya tenía respuesta en la prensa ilustrada: ¿Cuándo se abandonará al dibujante ineficaz para sustituirle por la emoción viva del testimonio fotográfico?

Los pictorialistas, retratistas y autores de vanguardia no rehuyeron el aspecto documental, si bien algunos pusieron especial interés en destacar personas, formas y objetos, como Joaquín Gomis, Aurelio Grassa o José Ortiz Echagüe, y ello sin perder la creatividad. El término documental ha sido confundido con el de objetividad, cuestión en la que profundiza Fontcuberta al referirse a la obra de Ortiz Echagüe: «Al combinar pictorialismo y documentación se quita la venda de esa pretensión de objetividad que ha sido imperativo metodológico de las ciencias sociales y de sus procedimientos de observación y registro»²⁶.

²³ *La Esfera*, 16 de enero de 1915.

²⁴ Francés, José: «Lo que dice una fotografía», en *La Esfera*, 25 de abril de 1914.

²⁵ Vera, Vicente: «Fotografía documental, fotografía judicial», en *La fotografía y el cinematógrafo*. Madrid, pp. 1923, p. 54-55.

²⁶ Fontcuberta, Joan: «Arqueología de la memoria», en *Ortiz Echagüe. Fotografías 1903-1964*. Madrid, TF Editores, 1998, p. 14.

Fontcuberta ha destacado entre los documentalistas catalanes a Valentí Fragnoli, Josep Esquirol y Joan Pere Ferrer, que dirigió junto a Josep Barber la empresa «Photo Lux» en Barcelona. Los tres mostraron la riqueza de la región a través del retrato y el paisaje.

Durante los años treinta, algunos críticos reivindicaron la función documental de la fotografía para manifestar su disconformidad con los movimientos vanguardistas. Antes, el documentalismo se había presentado como contrapunto al pictorialismo, enfatizando los detalles frente a los resultados difusos. Manuel Abril escribió en el artículo dedicado al IX Salón Internacional de Fotografía celebrado en Madrid: «El mundo visto a través de la lente es tanto más admirable cuanto más nos lo muestra la lente sin deformidades ni amaños. La fotografía pierde su terreno propio y su mejor poderío cuando recurre a las invenciones, sea de formas puras, sea de disfraces. Incumbe a la fotografía el destino gloriosísimo de inventariar la naturaleza, de inventariar la realidad»²⁷.

La función propagandística de la imagen cobró relevancia durante la Segunda República, y al tiempo que las instituciones editaron carteles y libros divulgativos muy ilustrados, en especial guías y textos de viajes, se presentaron obras como la de José María Carretero Novillo (*El Caballero Audaz*), ilustradas con dos centenares de fotos sobre los sucesos ocurridos entre 1931 y 1936, con evidente intención de influir en las masas²⁸. El aspecto más interesante en esta década de los treinta fue la idea de documentar los hechos con fotografías, la necesidad de contar con la prueba que avalara lo que estaba ocurriendo. Los dos proyectos culturales más importantes en aquel periodo, Misiones Pedagógicas y La Barraca, contaron con fotógrafos en sus equipos de trabajo, entre ellos Gonzalo Menéndez Pidal²⁹. En cuanto a las publicaciones periódicas, es el momento en que se presentan revistas de la talla de *Estudios*, *Octubre* y *Nueva Cultura*, que incorporan el fotomontaje al diseño de las cubiertas, con autores como Josep Renau y Manuel Monleón.

El paradigma de los testimonios fotográficos está vinculado a la guerra, y en España la guerra civil (1936-1939) generó millones de documentos de los que se ha conservado buena parte en archivos privados y públicos. La tarea de los centros de propaganda de uno y otro bando fue fundamental, así como la labor de los reporteros. Harto conocidas son las colecciones de los periodistas extranjeros (Robert Capa, Gerda Taro, Hans Namuth, David Seymour *Chim*, etc.) y españoles (Alfonso Sánchez Portela, José Serrano, Agustín Centelles, Manuel Sanchis *Finezas*, etc.).

²⁷ *Blanco y Negro*, 17 de julio de 1932.

²⁸ Carretero Novillo, José María (*El Caballero Audaz*): *La revolución y sus cómplices. Recordatorio gráfico de bolsillo*. Madrid, Ediciones E.C.A., 1936. Álbum de reducido tamaño (9x12 cm) con 176 fotografías de Alfonso, Kaulak, Díaz Casariego y Campúa.

²⁹ Jacinto Higuera, miembro fundador de Misiones Pedagógicas, nos confirmó en conversación personal que las fotografías se realizaban esporádicamente y sin control alguno por carecer de medios económicos. Ninguno de los miembros del equipo asumió oficialmente la función de fotógrafo.

La fotografía social de finales del XIX tuvo continuidad en los trabajos del gobierno de Estados Unidos tras la depresión de 1929, proyecto que se conoció como *Farm Security* y que recopiló excelentes imágenes, entre ellas las realizadas por Dorothea Lange. En Europa, tras la Segunda Guerra Mundial, los movimientos neorrealistas se ocuparon de documentar la situación social, mientras que en España surgieron autores en los años cincuenta y sesenta que, asociados o en el más absoluto anonimato, conformaron un conjunto documental que tuvo entre las firmas destacadas la de Françesc Catalá Roca, premio nacional de artes plásticas en 1983.

En el último tercio del siglo XX las fototecas —nacionales y extranjeras— han aumentado extraordinariamente. Los primeros centros documentales dedicados en exclusiva a la fotografía partieron de cero en los años setenta y hoy están en vanguardia. Citaremos como ejemplo a Oronoz, Aisa, Index o Zardoya, que además de constituir sus propios fondos representan a las grandes fototecas extranjeras. Por lo que respecta a la prensa, se han creado nuevas agencias, entre ellas COVER, que han ampliado los valiosos y cuantiosos fondos de las clásicas EFE y Europa Press. Al mismo tiempo, el nacimiento de publicaciones como *El Mundo*, *La Razón*, *Interviú*, etc., ha abierto nuevos centros de documentación donde la fotografía y sus autores cobran protagonismo informativo.

EL CAMBIO: LA FOTOGRAFÍA DIGITAL

Los centros de documentación en los que se conservan fotografías (archivos, bibliotecas, fototecas, museos, etc.) y aquellos otros que sin cumplir una misión específicamente documental conservan este tipo de fondos (fundaciones, centros culturales, asociaciones de profesionales, etc.) han encontrado en la tecnología digital la solución a uno de los mayores problemas: el almacenamiento de imágenes. Sin embargo se abren nuevas vías de trabajo, puesto que la recuperación de estas imágenes necesita de un estudio previo que debe ser preciso y de las bases de datos adecuadas para conseguir la óptima explotación.

Por otra parte, la modernización de los centros necesita fuertes inversiones cuya rentabilidad debe obtenerse a corto plazo, porque los equipos quedan obsoletos en breve periodo de tiempo. Este inconveniente hace que se contraten los servicios en tiempo cerrado, lo que influye en el resultado final al realizarse trabajos precipitados con indicaciones que no permiten intercambios de pareceres y, generalmente, por personal sin la formación técnica adecuada.

De los viejos soportes (cristales, plástico, papel, etc.) se dice, a veces en tono peyorativo, que forman parte del pasado, pero son la fuente original única, y deben ser tratados para su transformación e incorporación a nuevos fondos digitales. Escáneres, cámaras digitales y programas informáticos son herramientas que nos permiten generar documentos con inmediatez, pero precisamente este factor es uno de principales enemigos del documentalista, que tiende al uso

inmediato para dar respuesta a la demanda sin realizar los pasos siguientes: tratamiento, análisis y almacenamiento de la nueva imagen (el aumento de la producción hace que millones de documentos sean desechados en el mismo momento en que se realizan).

Las grandes empresas informativas, entre ellas por ejemplo la agencia EFE, trabajan en la digitalización de sus fondos históricos al tiempo que obtienen las imágenes actuales con cámaras digitales. Buena parte de las instituciones estatales, en especial los archivos, han invertido en tecnología conscientes de la necesidad de tratar sus fondos. Como ejemplo, el Instituto del Patrimonio Histórico, donde se conservan dos de las colecciones más importantes del país: Ruiz Vernacci (Laurent) y Moreno.

Las fototecas sirven a la carta sus fondos mediante la edición de catálogos (CD Rom), o bien a través de la red en un sencillo proceso en el que el usuario dispone de las imágenes en breve período de tiempo para su estudio y comprobación. Pero aun más, los programas de tratamiento de imágenes permiten resultados extraordinarios a partir de originales de calidad deficiente. Ello supone un nuevo reto para el documentalista fotográfico, que si bien hasta ahora se mantenía al margen de la técnica fotográfica y se limitaba a seguir la cadena documental con los soportes tradicionales, deberá tener los conocimientos técnicos imprescindibles para generar nuevos documentos (reproducción) que permitan mantener la competencia de las fototecas en cuanto a oferta. Todo ello porque la reproducción de cualquier objeto es tan inmediata que los procesos técnicos (revelado, etc.) desaparecen o cambian radicalmente.

El futuro del documento fotográfico es el presente. Cada minuto se generan millones de imágenes que circulan por la red en un bucle universal que pronto acabará con lo desconocido. El siglo XXI es el siglo de la globalización. Ahora bien, esta transformación revalorizará los viejos documentos únicos que serán custodiados en archivos, museos y bibliotecas, y que como en el caso de los libros se denominará con terminología oficial «fondos fotográficos antiguos». Los daguerrotipos serán así los incunables, piezas que solo los privilegiados tendrán ocasión de contemplar. El nuevo debate se centra en la consideración de la fotografía digital como un proyecto global integrado en la visión cultural del siglo XXI. La fotografía tradicional ha muerto porque el cambio ya se ha producido.