

Tratamiento del fotoperiodismo en las historias de referencia de la fotografía

Treatment of photojournalism in reference stories of photography

Hugo Domenech Fabregat¹

Recibido el 3 de abril de 2014 – Aceptado el 30 de mayo de 2014

RESUMEN: Los teóricos del fotoperiodismo advierten de la necesidad de conocer la historia de este ámbito para llegar a alcanzar su dominio práctico y analítico. Sin embargo, la mayoría de las historias del fotoperiodismo aparecen incluidas como un escueto capítulo en las obras generalistas de la disciplina. Este artículo propone un análisis de estos manuales con el objetivo de significar sus líneas expositivas, criterios de estructuración; pero también denunciar ausencias más significativas que condicionan las historias del fotoperiodismo planteadas hasta el momento. Los resultados obtenidos apuntan a valorar la mayor parte de las historias del ámbito como deficientes en relación al estudio del contexto social, tecnológico y cultural de las imágenes seleccionadas.

Palabras clave: Historia de la fotografía, historia del fotoperiodismo, fotógrafo de prensa, manipulación

ABSTRACT: Photojournalism theorists warn of the need to know the history of this field to achieve their practical and analytical domain. However, most of the stories of photojournalism appear included only as a brief chapter on the general discipline manuals. This paper presents an analysis of these manuals in order to signify their expository lines and structuring criteria, but also to report the most significant absences that affect the histories of photojournalism raised so far. The results point to evaluate most of the histories analyzed as deficient in relation to the study of social, technological and cultural context of the selected images.

Keywords: History of photography, history of photojournalism, photojournalist, manipulation

1. Introducción

La imagen fotoperiodística, para catalogarse como tal, deberá reflejar la realidad noticiable y su objetivo

prioritario, entre un amplio conjunto de consideraciones y matices, se centrará en satisfacer las necesidades informativas del público al que se dirige. Es esta premisa la que ha

1 Hugo Domenech Fabregat es Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universitat Jaume I (UJI) y especialista en Fotografía y Arte por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Actualmente es profesor del departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castellón (UJI). hdomenec@com.uji.es

justificado su publicación junto a los textos informativos desde sus primeras impresiones en papel y hasta su actual comunicación en variados soportes digitales. Sin embargo, al día de hoy la variedad de imágenes catalogadas dentro del ámbito fotoperiodístico presenta un número heterogéneo de tipologías y fines, en ocasiones, alejados de los fundamentos informativos (Baeza, 2001).

En este sentido, podemos diferenciar esquemáticamente la disciplina fotoperiodística como una actividad con una doble vertiente fundamental. La primera -y que es objeto central de nuestra reflexión-, queda delimitada por aquellas imágenes fijas que junto al texto informativo apuntan hacia la transmisión directa de la actualidad según los criterios dominantes de noticiabilidad periodística y construyen así su valor informativo. Es decir, el fotoperiodismo que produce y difunde este tipo de imágenes, será indefectiblemente “el resultado de un quehacer informativo especializado que tiene como objetivo fundamental, la captación de lo que subjetivamente se entiende que es lo más expresivo de la actualidad noticiable” (Alonso, 1995, 9). Así pues, el objetivo prioritario de este rango de fotografías se concentra en expresar de forma eficiente la verdad del acontecimiento noticiado; es decir, se referirán irremisiblemente a la realidad informativa de determinado acontecimiento; y, en definitiva, solo así funcionarán como elemento

periodístico de primer orden -fotografía informativa plena- en la comprensión del hecho noticiable. Por el contrario, una segunda categorización -fotografía informativa de tono débil- se refiere a una tendencia regresiva hacia la imagen pseudoperiodística o ilustrativa que, beneficiada por las virtudes de la tecnología digital ha crecido exponencialmente, y presenta fotografías periodísticas con un fin decorativo, redundante con el texto y sin aporte informativo de actualidad (Caujolle, 2002, pp. 28-31). Esta categoría de imágenes ilustrativas pierden su función testimonial y documental al atender exclusivamente -a través de la fascinación y el espectáculo- a valores propios del negocio periodístico-publicitario.

El presente estudio parte de una revisión bibliográfica de las historias más reconocidas de la historia de la fotografía para explorar las diferentes visiones que de este ámbito se ha proyectado en los manuales de referencia. Tal como constata Jorge Pedro Sousa (2003), profesor de Periodismo en la Universidad Fernando Pessoa de Oporto, las obras dedicadas en exclusiva a la historia del fotoperiodismo son escasas. La mayor parte de las historias del medio aparecen incluidas como un escueto capítulo -o incluso un simple epígrafe- en la miscelánea de historias generalistas de la fotografía. El resto de textos, referencias que no buscan articular una revisión histórica del

fotoperiodismo, se localizan bien en los manuales tecnológicos destinados a adoctrinar a los neófitos en la materia o como material complementario a los premios y concursos internacionales (“*World Press Photo*”, “*Pulitzer*”, etc.).

Ante la desigual presencia de la historia del fotoperiodismo en las obras de carácter generalistas, el estudio de las mismas permitirá significar sus puntos coincidentes y sus divergencias más relevantes en los criterios de selección adoptados para la construcción de estas desiguales historias del fotoperiodismo. De esta forma, nos centramos en vislumbrar y resaltar aquellos aspectos que han condicionado tanto la evolución del fotoperiodismo (tecnológicos, temáticos, periodísticos, culturales, éticos, artísticos, etc.) como los criterios que han seguido los teóricos de la fotografía para su “puesta en historia”. El presente estudio tiene como objetivo sintetizar las líneas maestras, los criterios de estructuración y los aspectos significativos, que se alcanzan a inferir tras el examen de las más relevantes historias publicadas.

Tales circunstancias recomiendan la revisión de los principales perfiles historiográficos referentes a la disciplina fotográfica y los discursos teóricos que han dominado en la elaboración de las mismas. Una primera aproximación permite colegir que generalmente éstas se presentan como una relación de imágenes sin prácticamente reflexión sobre su especificidad, sus características

definitorias o sus rasgos principales (Sousa, 2003; Fontcuberta, 2002). Por tanto, se ensaya una exposición de la evolución de la disciplina a *grosso modo* y siempre sin obviar que las diferentes maneras de explicar el pasado de la fotografía están irremisiblemente condicionadas por la discriminación de datos e imágenes según unos cánones de estudio concretos, bien sean propios del historiador o dirigidos por la institución o empresa que subvenciona el estudio.

Consecuentemente, se opta como útil metodológico de análisis la exposición de algunos de los iconos más reconocibles de esta historia de la disciplina fotográfica, así como de las circunstancias específicas de su producción y puesta en página. Según reivindica el profesor Jorge Pedro Sousa, “detrás de las verdaderas historias del fotoperiodismo se esconde la noción de que, por lo menos algunas fotografías periodísticas, son poderosas (...) Esas fotos, si bien no son el día a día de la profesión, permanecen como sus símbolos y corresponden a las cualidades convencionalmente tenidas por deseables en las fotografías de noticias” (2003, p. 20).

Por tanto, y como primera consideración acerca de la revisión histórica de la fotografía publicada hasta la fecha, subrayamos que toda aproximación historiográfica a las imágenes exige un marco de referencia que fundamente la subjetividad en su elaboración.

2. Importancia y límites de los estudios de la historia de la fotografía

En la actualidad parece estar arraigando una toma de conciencia, tanto entre los distintos estamentos formativos como entre los propios fotógrafos, de la verdadera importancia que supone adquirir el conocimiento histórico necesario para alcanzar un adecuado uso creativo y analítico de la fotografía. En realidad, no es hasta la década de los sesenta y en Estados Unidos donde se institucionaliza y populariza el estudio de la historia de la fotografía dentro de las estructuras del saber y la cultura. Y es a partir de esos años cuando la fotografía se ha sentido periódicamente en la necesidad de repensar su historia (Fontcuberta, 2002, 7). La miscelánea de historias de la fotografía nos presentan este recorrido desde diferentes ángulos, pero tal como señala John Tagg:

“Es más útil pensar en fotografías que tienen diferentes historias que pensar en un medio singular con una enorme historia singular. La historia convencional de la fotografía se ha escrito del mismo modo que la historia de la literatura o el arte. Podría entenderse mejor como una historia de textos escritos” (Lister, 1997, p. 25).

La historiadora de la fotografía Marie-Loup Sougez (2007) siempre ha reivindicado que estudiar la historia de

las imágenes es la mejor manera de educar el ojo y de aprender a mirar el mundo fotográficamente. Sin embargo, para Sougez esta actitud no está reñida con el conocimiento de los autores de esas imágenes. En este mismo sentido Joan Fontcuberta (2002, pp. 12-13) defiende con vehemencia el estudio y conocimiento del marco de referencia histórico para fundamentar una relación satisfactoria con la fotografía e insiste que el conocimiento de la historia y las dudas que puedan suscitarse no sólo representan una materia de estudio para los especialistas, sino también un bagaje de datos tan necesarios como útiles para la elaboración misma de las imágenes.

Por otra parte, la mayor parte de teóricos de la fotografía reivindica el estudio no sólo de las evidencias presentadas por la representación fotográfica, sino que propugnan un estudio contextual y detectivesco de las imágenes como método para una mejor comprensión de las mismas, ya que la fotografía sólo puede ser entendida dentro de un complejo cúmulo de aspectos diversos. En esta misma dirección, y en defensa del necesario estudio del contexto histórico y cultural tanto de producción como de recepción de toda obra fotográfica, además de la obligatoria aproximación multidisciplinar al ámbito fotográfico; se pronuncia Boris Kossoy (2001), historiador y fotógrafo brasileño, quien arguye que si el lector de la imagen no dispone de un profundo conocimiento

del momento histórico registrado, no llegará nunca a comprender el sentido de la imagen y se quedará en la mera superficie. Es por esta razón, en su opinión, que no se puede comprender la historia de la fotografía desvinculada de análisis contextual y de la historia de la cultura.

No existe una historia de carácter holístico de la fotografía publicada hasta la fecha. Ian Jeffrey (1999), historiador de la fotografía, defiende que no es posible argumentar una “verdadera historia” del medio ya que nadie está en posesión de una certeza ideológica, e incluso el más mínimo avance tecnológico que afecta a la fotografía está condicionado por una necesidad o interés; por lo tanto, una verdadera historia del medio entraña una teoría del inconsciente colectivo. Sin embargo, justifica estas carencias y limitaciones en los manuales elaborados hasta la fecha pues considera que una obra que lo tuviera todo en cuenta sería demasiado extensa.

Ya en los inicios de la fotografía existió un *decalage* considerable entre el avance y desarrollo de las prácticas fotográficas y sus estudios históricos. Advertimos, por ejemplo, como Walter Benjamín culpa en su *Pequeña historia de la fotografía* del retraso en la aparición de los primeros estudios históricos de la fotografía al hecho de que el Estado francés se apoderara rápidamente del hallazgo de Niepce y Daguerre:

“A ello se debe el que, durante décadas, no se haya prestado ninguna atención a las cuestiones históricas o, si se quiere, filosóficas, planteadas por el auge y la decadencia de la fotografía. Y si hoy día se empieza a ser consciente de ellas, hay una razón muy precisa. La bibliografía más reciente confirma el hecho sorprendente de que el apogeo de la fotografía (la actividad de los Hill y Cameron, de Hugo y Nadar) tuviera lugar durante su primer decenio. Y este decenio es precisamente el que precedió a su industrialización” (2004, p. 21).

En definitiva, no existe una interpretación única de la fotografía, sino que, según los estudios partan de una escuela u otra o desde una esfera u otra, nos encontremos con diferentes y variadas historias de la fotografía. Es André Gunthert, historiador, profesor universitario y director de la revista *Études Photographiques*, quien nos presenta la encrucijada metodológica existente y constata cómo los resultados obtenidos por los diferentes historiadores no son por lo general equivalentes:

“Si comparamos la situación francesa, donde la mayoría de los trabajos relacionados con la fotografía se sitúan mayoritariamente en el campo de la historia del arte, con la situación alemana, donde están

más bien absorbidos por las *Medienwissenschaften* (ciencias de los medios de comunicación) (...) poco versadas en historia, ignorantes de las problemáticas de la imagen, se encuentran arrastradas hacia demostraciones de orden teórico o estético de carácter general, que privilegian el mensaje en detrimento del análisis de sus condiciones formales” (Fontcuberta, 2002, pp. 233-234).

Sin embargo, esta toma de conciencia de la categoría de los estudios históricos dentro del ámbito fotográfico no se juzga que disfrute, ni mucho menos, de una altura plenamente satisfactoria y de hecho se entiende que no existe, y seguramente no existirá nunca, una historia de la fotografía global. Esta idea es confirmada por Daniel Girardin, conservador del Museo del *Elysée* en Lausana, para quien el trabajo historiográfico en fotografía no ha hecho más que comenzar, ya que en su opinión la disciplina que centra su interés específicamente en la fotografía es de hecho muy reciente, y está presente en los planes de estudio de las universidades europeas desde hace apenas unos diez años.

“Durante el siglo XX se han escrito una veintena de historias de la fotografía, empezando con la obra de Josef Maria Eder (1905). Los autores han partido esencialmente de un

planteamiento relacionado básicamente con la técnica y con la continuidad cronológica, como son los casos de Beaumont Newhall (1937), etc.” (Fontcuberta, 2002, p. 85).

Por tanto, y como primera consideración acerca de la revisión histórica de la fotografía publicada hasta la fecha, subrayamos que toda aproximación historiográfica a las imágenes exige un marco de referencia que fundamente la subjetividad en su elaboración. En consecuencia, se certifica que no existe una única historia canónica e irrefutable para la fotografía en general, ni del fotoperiodismo en particular.

3. Historia de la técnica, los fotógrafos y las imágenes

La preeminencia de manuales históricos basados en la técnica y con un marcado carácter episódico concurre desde los orígenes de los estudios historiográficos de la fotografía y han condicionado recurrentemente la elaboración de una correcta exposición de la historia de la fotografía. El nacimiento de la fotografía en el siglo XIX, dentro de un contexto positivista, provocó que estas primeras “historias de la fotografía” fueran una mera acumulación arqueológica de los nuevos adelantos y estuvieran a su vez desprovistas de cualquier alusión contextual. Según insiste el historiador

y fotógrafo Boris Kossoy (2001) estas clasificaciones sin conexión, más cercanas a la botánica que a las ciencias sociales, han traído nefastas consecuencias para el estudio historiográfico de la fotografía, pues éstas llegan a confundirse en la mayor parte de las ocasiones con una suerte de recopilación de las técnicas fotográficas o de los fotógrafos y sus imágenes. En su opinión, la historia de la fotografía es también la historia de sus aplicaciones y de sus usos.

Desde su nacimiento, y durante su evolución hasta llegar a su estado actual, la fotografía ha estado jalonada por la aparición de técnicas y procedimientos para captar e impresionar las imágenes. Es decir, es la historia de un trasunto entre la imagen química y la imagen electrónica: del haluro de plata al píxel.

“La tecnología que ya ha reducido al mínimo el efecto de la distancia que separa al fotógrafo del modelo en la precisión y magnitud de la imagen; suministrado medios para fotografiar cosas inimaginablemente pequeñas y también cosas inimaginablemente remotas, como las estrellas; ha conseguido que la obtención de imágenes sea independiente de la luz misma (fotografía infrarroja) y liberado el objeto-imagen de su confinamiento en dos

dimensiones (holografía); reducido el intervalo entre la visión de la imagen y su apropiación (de la primera *Kodak*, cuando un rollo revelado tardaba semanas en volver a manos del fotógrafo aficionado, a la *Polaroid*, que despide la imagen en pocos segundos); logrado no sólo imágenes móviles (cinematógrafo) sino su grabación y transmisión simultáneas (vídeo) -esta tecnología ha transformado la fotografía en una herramienta incomparable para descifrar la conducta, predecirla y alterarla” (Sontag, 1981, p. 167).

Así inferimos que una completa historia de la fotografía no será aquella que sólo nos hable de fotos y fotógrafos, sino también de los usos sociales que la fotografía a disfrutado en sus distintas épocas. Marie-Loup Sougez, reincide en la carencia que supone la ausencia de una visión crítica que afecta a la construcción de las historias de la fotografía y se basa exclusivamente en la exposición diacrónica de datos, autores e imágenes, sin ir más allá:

“Raras veces se ha llegado a articular una verdadera historia de la fotografía, pues, en la mayoría de los casos, nos encontramos ante híbridos de la faceta arqueológica (...) con añadidos más o menos fiables sobre obras actuales que, a

menudo, tan sólo reflejan la producción más reciente según criterios que obedecen más a la moda y al mercado del arte que a una verdadera visión de conjunto” (Fontcuberta, 2002, p. 33).

Por consiguiente, no sorprende que exista una tendencia generalizada de exponer la historia de la fotografía en función de la historia del arte (Latorre, 2012). Además esta relación ha influenciado negativamente en la creación de monografías históricas significativas. La mayor parte de historiadores de la fotografía contemporáneos recalcan el flaco favor que en muchas ocasiones ha supuesto la aplicación de los parámetros artísticos a las obras fotográficas al señalar que los historiadores del arte han infravalorado la fotografía al considerar la fotografía como el resultado de una técnica de reproducción.

Esta circunstancia metodológica también ha sido resaltada por otros autores y teóricos del medio fotográfico. Así por ejemplo, Joan Fontcuberta, editor de la recopilación de ensayos titulado *Fotografía. Crisis de historia*, enumera las principales historias de la fotografía publicadas, al tiempo que plantea los problemas esenciales que, en su opinión, han condicionado la construcción de corpus más cercanos a una arqueología de la fotografía que a una verdadera historia del medio:

“Las historias, como cualquier producto humano, están controladas por convenciones, creencias y circunstancias de tiempo y de lugar. Deconstruir, pues, el discurso historiográfico constituye una condición previa e imprescindible. ¿Cuáles serían los principales filtros culturales, ideológicos y políticos que han recogido los modelos historiográficos dominantes?” (2002, p. 15).

Luego es necesario para todo investigador que se aproxime a la historia del medio conocer, o cuando menos tener en cuenta, la actuación de estos tamices (culturales, ideológicos, religiosos, etc.) que lastran la elaboración de toda historia de la fotografía universal; y, por añadidura, obstaculizan el efectivo estudio y crítica de tales obras. Por otra parte, para acometer un estudio integral de la historia de la imagen fotográfica sería recomendable, por tanto, aunar conocimientos de disciplinas ajenas a la propia fotografía.

No obstante, otros estudiosos de la historia fotográfica, van un paso más allá y reclaman una metodología propia, unos estudios específicos para la historia de la fotografía y unos procedimientos de análisis originales (Marzal, 2008). De lo contrario, según advierten, la historia de la fotografía continuará constituida por investigaciones basadas en métodos analíticos a menudo específicos de

otras disciplinas, especialmente de la historia del arte, el psicoanálisis o la filosofía.

Así pues, una efectiva y válida historia de la fotografía debería incluir aquellos instantes captados por la cámara que han provocado un impacto sobre el inconsciente colectivo desde la aparición de la fotografía, esos momentos que han revolucionado la historia general del medio. En este sentido, en su artículo “La gran imagen de la guerra”, el pensador Ernst Jünger manifiesta como buen consejo para historiadores y estudiosos de las fotografías -en este caso para las imágenes de guerra- la necesaria combinación del estudio contextual y específico de las instantáneas fotoperiodísticas (2002, p. 161).

En tal caso se medita prioritario tener presente tal circunstancia en la proyectada revisión crítica de los manuales historiográficos en sus apartados dedicados al fotoperiodismo, así como reconocer estas limitaciones o filtros inexcusables que determinan tanto los criterios de selección como la interpretación de los elementos fundamentales de dichas historias.

La mayor parte de los autores, historiadores y expertos de la imagen fotográfica señalan como modelos históricos dominantes y como libros más citados en la elaboración de las historias de la fotografía en la actualidad al triunvirato formado por las siguientes obras o manuales. Las

entrevistas mantenidas por Joan Fontcuberta con una pléyade de teóricos e historiadores de la fotografía -muchos referidos en este análisis- para la elaboración de la obra *Fotografía. Crisis de historia* (2002) confirma que las tres obras más citadas y presentes en sus discursos son:

- Newhall, Beaumont: *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili. (Primera edición, 1937)
- Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, André (ed.): *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca. (Primera edición, 1986)
- Frizot, Michel (ed.): *A new History of Photography*, Colonia, Könemann. (Primera edición, 1994)

Estos manuales historiográficos, considerados en la actualidad como modelos clásicos de la historia de la fotografía, han recibido numerosos parabienes al tiempo que han nutrido gran parte de los debates abiertos en la actualidad en torno a la disertación de la tradición fotográfica. De esta forma, conjuntamente a la revisión crítica del tratamiento que tales manuales han dedicado al fotoperiodismo como género o disciplina incluida en toda historia de la fotografía, se analizan sus características más originales, puntos fuertes y críticas recibidas. Este análisis de los modelos históricos de referencia nos permitirá comprobar si realmente existen diferencias significativas entre

las visiones y enfoques de los expertos en su revisión de la evolución tanto de la fotografía en general como del fotoperiodismo en particular.

4. Primera aproximación a la historia de la fotografía como medio de expresión autónomo

La historia de la fotografía propuesta por Beaumont Newhall (2002), ha sido considerada como la primera del medio y a su autor como el “inventor” de la historia de la fotografía. Este modelo historiográfico se postula como el que mayor influencia ha generado en los manuales posteriores de la disciplina.

“Podría fijarse un antes y un después de Beaumont Newhall, el ftohistoriador que mayor influencia ha ejercido. La historia hasta Newhall no ha sido más que una cronología de hechos que articula una crónica de la evolución de una de las técnicas y de sus efectos sociales; a partir de Newhall la fotografía se convierte en objeto autónomo para la historia, que, ahora, prestará atención a su especificidad estética. Pero aún así uno tiene la impresión de recibir un abrumador acopio de datos sin una estructura teórica subyacente que los interprete y les dé sentido” (Fontcuberta, 2002, p. 14).

Si bien existe un antes y un después de su historia de la fotografía que ha

servido de paradigma para muchas de las historias de la fotografía elaboradas hasta la fecha, hemos de significar -como se explicita en la solapa del propio manual de Newhall- que fue un libro escrito originariamente para el museo “MOMA” de Nueva York en 1937 y que fue el director de éste, Alfred Barr, quien le invitó a montar una exposición de la que su catálogo ilustrado fue la base de esta *Historia de la Fotografía*.

Así pues, este hecho marca para muchos estudiosos su falta de espíritu crítico, ya que Newhall tuvo que elaborar este manual en función del material disponible por el museo y como un encargo pautado. Consecuentemente, se entiende, según las circunstancias de su elaboración, que sea ésta una obra plagada de lagunas significativas. Entre las carencias más destacables podemos citar: el mantenimiento del modelo según el cual se establece un criterio jerárquico entre la alta y la baja fotografía, ciertos prejuicios estético-formales; además de la presentación del discurso de forma diacrónica así como etnocéntrica. Por consiguiente, no es de extrañar que la mayoría de manuales que derivan del modelo historiográfico publicado por Newhall pequen de desplegar una historia descontextualizada de los ámbitos culturales, políticos, sociales y económicos; así como que brinden mayor énfasis al autor por encima de la intencionalidad de su obra y además que privilegia la

visión etnocéntrica, además de adolecer de una conceptualización teórica sólida.

No obstante, también existen defensores del modelo historiográfico de Newhall quienes reivindican la validez y vigencia de su estudio al considerar que respondió a las necesidades planteadas. En este sentido se pronuncia la historiadora Marie-Loup Sougez, para quien la obra de Newhall no es merecedora de tales ataques habida cuenta del momento en que se publica y por el hecho de que se sustente en la historia de la técnica pues acabó explicando la fotografía “como un medio vital para la comunicación y la expresión” (2007, p. 20).

Si bien es cierto que esta historia de la fotografía se convirtió en poco tiempo en modelo de referencia pese a que se enfatizaran sobremanera los argumentos técnicos y estéticos, el modelo del historiador norteamericano elude cualquier análisis crítico y contextualización histórico-social. Así pues, la historiografía que deriva de la escuela Newhall se caracteriza por privilegiar al autor olvidando la intencionalidad y artisticidad de los fotógrafos. En definitiva, se concluye que la escasa conceptualización acerca de los nuevos términos -por ejemplo el de documento fotográfico-, impide que el modelo de Newhall pueda dar respuestas satisfactorias a la realidad fotográfica actual.

En el índice de la obra de Newhall se descubre un epígrafe dedicado al fotoperiodismo que ocupa no más de veinte de las trescientas páginas que conforman el manual. Por otra parte, también destacan otras referencias a la evolución de la fotografía en su uso informativo, aunque de forma somera, en el epígrafe titulado “Una nueva forma de la comunicación” y en el consagrado a la “fotografía documental”.

En el capítulo que Newhall rotula como “Una nueva forma de comunicación” se subraya como a partir de la segunda mitad del siglo XIX los fotógrafos inician una relación estrecha -y que ha permanecido hasta nuestros días- entre la fotografía y la guerra, con la publicación de los primeros grabados en los periódicos a partir de fotografías tomadas en el campo de batalla y como tema fundamental. Así, por ejemplo, Newhall destaca la labor de Roger Fenton en la primera cobertura fotográfica de una guerra. A pesar de incidir en circunstancias obvias como el gran riesgo personal para el fotógrafo, no se menciona en ningún momento una circunstancia crucial para la comprensión de esa incipiente fotografía de los acontecimientos, cómo que las imágenes tomadas por Fenton, y por otros pioneros de la fotografía de guerra, fueron estipuladas por una censura previa y por las escenificaciones preparadas para sus cámaras.

Figura 1



Fotografía de Roger Fenton, Valle de la sombra de la muerte, 1855.

En aquellos momentos las fotografías estaban condicionadas por algo más que las naturales limitaciones tecnológicas. El hecho de que el primer reportaje de guerra hubiera sido previamente censurado es algo bastante conocido, pues la expedición de Fenton fue financiada por la empresa “Agnew” a condición de que no fotografiara nunca los horrores de la guerra, para no asustar a las familias de los soldados.

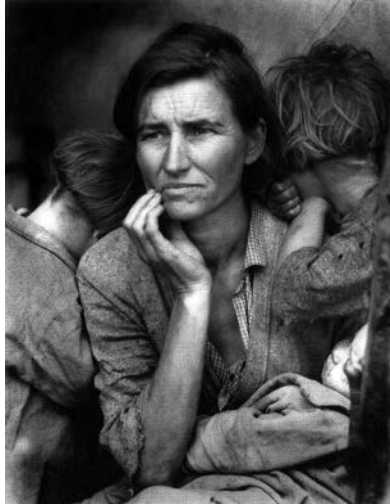
En el capítulo dedicado a la “Fotografía documental” aparece como portadilla a toda página la fotografía de Dorothea Lange conocida universalmente como *La madre migrante*. El historiador norteamericano propone una

definición de la fotografía documental antes de revisar a los pioneros del género como fueron Jacob Riis y Lewis Hine, entre otros, para seguir con su repaso por la escuela documental y los integrantes de la “*Farm Security Administration*” norteamericana, cuyo estilo documental y principios son absorbidos por el fotoperiodismo. Newhall obvia de nuevo las características de elaboración y puesta en escena utilizadas para la producción de la fotografía más emblemática de este periodo, la instantánea de Dorothea Lange conocida como la *Madre migrante* y que constituye un ejemplo paradigmático de la forma de proceder de los fotógrafos en la elaboración de sus imágenes documentales en la época.

En un estudio de la imagen más simbólica de la depresión norteamericana después de la crisis

de 1929 se ha descubierto que la imagen se corresponde con una evidente puesta en escena².

Figura 2



Fotografía de Dorothea Lange, la madre migrante, 1936

Así, se considera esta fotografía como posada después del análisis de los cinco positivos precedentes a esta toma, y en los que la fotógrafa se aproximó sin ningún disimulo hasta apresar la escena que pretendía. Los sujetos presentes en la fotografía se muestran en una actitud pactada o, por lo menos, buscada por Dorothea Lange. Justificamos esta afirmación al haber estudiado la secuencia completa de fotografías que preceden y anteceden a la que nos ocupa, y al evidenciar consentimiento por parte de la

protagonista. La fotógrafa excluyó al padre de esta familia, presente en otras imágenes de la misma secuencia, para que la construcción de la imagen funcionara mejor como icono de la adversidad y el desamparo. Sin embargo, esta imagen funcionó, y lo sigue haciendo, a la perfección al mostrarnos un icono de la dignidad y la miseria humana. La fotografía, por ejemplo, se reprodujo durante la Guerra Civil española en las octavillas republicanas que denunciaban la situación del pueblo. En este mismo

² <http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/anal.php>

sentido también la reprodujeron, aunque en otra época, los Panteras Negras acompañada de la siguiente leyenda: “La pobreza es un crimen y su víctima es el pueblo”. Además, la fotografía está claramente influenciada en esta instantánea por las imágenes de las madonas con niño del Renacimiento, rasgo que se evidencia en una perfecta ubicación de los sujetos, es decir, en la teatralización instituida para la cámara.

Por otra parte, en el capítulo específico dedicado al “Fotoperiodismo” encontramos como fotografía de cabecera y reproducida a toda página la instantánea de Eugene Smith *La hilandera*, que forma parte de su fotoensayo elaborado y construido en la extremeña población de Deleitosa (España) y publicado en 1950. Newhall destaca y describe en este apartado el lento proceso acaecido hasta que la fotografía aparece por vez primera en la prensa, utilizando como hilo argumental la evolución cronológica de las diferentes técnicas de impresión manejadas hasta que la fotografía entró a formar parte de pleno derecho en las revistas ilustradas.

Además, en la argumentación del presente capítulo encontramos repetidas referencias a las nuevas cámaras y adelantos técnicos que vinieron a revolucionar la fotografía en prensa. Newhall señala la aparición de una nueva forma de comunicación fotoperiodística durante la gran época de las revistas ilustradas en la

República de Weimar. Mención especial reciben las norteamericanas *Life* y *Look*, y paradójicamente sin referencia alguna quedan otras de similar trascendencia, como por ejemplo las francesas *Vu* o *Regards*. Llama la atención la omisión del trabajo fotográfico realizado en un periodo de la historia tan prolijo y significativo para la disciplina fotoperiodística como fue la Guerra Civil española, inexcusable para una adecuada comprensión de la actual situación del fotoperiodismo y su evolución en el último siglo.

El capítulo consagrado al fotoperiodismo en la obra de Newhall se cierra con la enumeración de varios de los fotoperiodistas que revolucionaron la profesión. Así pues, Eugene Smith y su fotoensayo sobre la aldea española de Deleitosa quedan referidos de forma destacada, aunque en ningún momento Newhall explique cuáles fueron las curiosas circunstancias de producción de tal reportaje. Sorprendentemente, otros “padres” del fotoperiodismo moderno como pudiera ser el mítico, y proclamado por diferentes expertos como el mejor reportero gráfico de la historia, Robert Capa no merecen en la argumentación más allá de una escueta línea.

5. Una propuesta histórica innovadora desde la especialización

El manual dirigido por los franceses Lemagny y Rouillé y titulado también *Historia de la Fotografía* -editado

originalmente en 1986- imbrica el criterio de varios especialistas en la materia, superando así la visión unívoca y etnocéntrica aportada por Beaumont Newhall. De hecho, en la introducción de la presente obra redactada por Lemagny, el autor critica con vehemencia las primeras historias de la fotografía -entre las que se incluye la obra de Newhall- donde una sola voz resumía la historia global del medio, ya que cómo asevera el historiador francés, ha pasado el tiempo en que un sólo autor podía escribir toda su historia. En definitiva, y según advierten varios de los historiadores contemporáneos de la fotografía esta historia construida por Rouillé y Lemagny constituye un escalón válido, aunque ya superado, dentro de las obras historiográficas publicadas hasta la fecha.

Por otra parte, y como indica en la mismas páginas introductorias Lemagny, este manual busca un equilibrio entre una historia técnica y una historia estética de la fotografía, ya que “si bien las cuestiones técnicas ocupan un lugar importante, los aspectos estéticos dominarán los dos últimos capítulos” (Lemagny y Rouillé, 1988, p. 9). Los editores de esta obra se plantean alcanzar una “verdadera” historia de la fotografía, pues como sentencia Lemagny “la historia ha canibalizado la fotografía”; y así, exhorta a los estudiosos e historiadores a no seguir confundiendo una “historia-a-través-de-la-fotografía” con la verdadera historia de la fotografía.

Además, resalta la inclusión en el referido manual de un epígrafe trascendente donde se analiza la fotografía como teoría. En éste aparecen observaciones de varios de los teóricos más influyentes que han disertado sobre la fotografía. Destacan, por ejemplo, las reflexiones de Susan Sontag, Marshall McLuhan o Victor Burgin; entre otros.

Una primera crítica que no puede obviarse al revisar este manual histórico del medio es su escasa referencia a aspectos relacionados con los usos de las fotografías, con sus circunstancias de producción y la ausencia de algunos de los iconos más representativos de la historia de la fotografía. Muchos de estos tótems e instantáneas de referencia para el medio tan sólo aparecen mencionados en sus últimas páginas y formando parte de la cronología propuesta. A modo de justificación, los autores reconocen en la conclusión de su obra que “aunque todavía corta, la historia de la fotografía es rica, múltiple y compleja. Por lo tanto, hubiera sido ilusorio pretender mostrarse exhaustivos. Más que una imposible suma enciclopédica, hemos propuesto enfoques nuevos, sensiblemente diferentes a los autores que se dedicaron antes que nosotros al estudio histórico de la fotografía” (Lemagny y Rouillé, 1988, p. 256).

No se aprecia una exhaustiva localización de cada una de las referencias al fotoperiodismo que

aparecen en la obra de Lemagny y Rouillé en cuanto se presentan diseminadas por cada uno de los capítulos y epígrafes. No obstante, sí se considera pertinente reconocer y agrupar de forma general aquellos aspectos relacionados con el fotoperiodismo y resaltados en el presente modelo historiográfico. Así pues, destacan las referencias a la vinculación entre la guerra, la manipulación y el fotoperiodismo que se explicitan desde un primer momento al reconocer los autores la censura a la que fueron sometidos los pioneros de la fotografía de guerra.

El capítulo cuarto, elaborado por propio André Rouillé, distingue por encima de todas la figura del reportero de guerra Roger Fenton como uno de los pioneros de la incipiente fotografía de acontecimientos en la que consigue conciliar formalmente una preocupación estética con la necesidad de evocar la guerra. Sin embargo Rouillé no hace hincapié en las fórmulas utilizadas por estos pioneros de la cámara en los conflictos. Así, tal y como afirma el profesor Sousa podemos certificar en diferentes obras que tratan la historia de la fotografía, como por ejemplo la obra de Harry Coleman *Give us a little smile, baby*, “ya a finales del siglo XIX se manipulaba las imágenes en función de los objetivos que nada tenían que ver con la verdad, pero sí con lo creíble. Siendo así, y en aras de la no manipulación, nace el fotodocumentalismo, que, en poco tiempo, sobrepondrá la belleza del arte

a la simple voluntad de registro. Se llega entonces a la idea del *fotógrafo autor* y artista, creador original” (Sousa, 2003, p. 14).

Por otra parte, también sobresale en el capítulo séptimo de esta *Historia de la Fotografía* editada por Lemagny y Rouillé el desglose de la fotografía realizada en Alemania durante la República de Weimar -concretamente en el epígrafe redactado por Ute Eskildsen-, de otro donde se resalta la importancia del documentalismo desarrollado en Estados Unidos por el grupo de fotógrafos de la “Farm Security Administration”. Sin embargo, no encontramos, sorprendentemente, en este texto mención a su imagen más reconocible, *La madre migrante* de Dorothea Lange.

En el apartado reconocido como “La expansión del periodismo gráfico” y elaborado por Colin Osman, la argumentación diacrónica retrocede hasta la época de entreguerras en Alemania para recordar a los padres del fotoperiodismo moderno que brota -entre otros- con Salomon, Man, Umbo o Bill Brandt. A continuación el historiador revisa el fotoperiodismo que en ese mismo periodo se desarrolla en Gran Bretaña, Francia, Canadá, e incluso en México, donde encontramos la figura de Agustín Victor Casasola como único representante del fotoperiodismo moderno fuera del contexto occidental. Osman ensalza la fotografía de los Estados Unidos al repasar con

detalle la vida de la emblemática revista *Life*.

En lo que se refiere a los más reconocidos fotógrafos de la época vuelve a sorprendernos -al igual que sucede en la obra de Newhall-, el escaso eco que el autor confiere a la figura de Robert Capa, al que tan sólo cita para erigirle como “primer padre” de la “Agencia “Magnum” y que nace como reportero de prestigio al albur de la Guerra Civil española, contexto y circunstancias donde el fotoperiodismo da un salto cualitativo y cuantitativo incomparable.

Entre los reporteros más destacados del fotoperiodismo moderno Osman nombra al norteamericano Eugene Smith y halaga su fotoensayo “Aldea española” -ilustración incluida en la obra- y su fotorreportaje acerca del desastre de “Minamata” en Japón; al tiempo que reivindica la integridad moral de su autor. En cierta forma, los autores de esta historia de la fotografía dirigida por Lemagny y Rouillé tienen en cuenta la manipulación como un aspecto distinguido a la hora de realizar la historia del medio, y su particular resumen del pasado de la fotografía informativa publicada en prensa. Así, se concluye que los autores que participan en esta obra coinciden con Gisèle Freund (1983) cuando advierte que el retoque constituyó un hecho decisivo para el ulterior desarrollo de la fotografía, pues su empleo abusivo, en opinión de la teórica, despoja a la fotografía de su valor esencial.

Por tanto, Lemagny y Rouillé reconocen en su introducción que -refiriéndose a la manipulación- “su poder de engañar se reveló como equiparable a su poder de comunicar. A partir de ese momento, sólo la investigación fundamental y desinteresada de los artistas es capaz de mostrar, a través de esas peligrosas ambigüedades, hasta qué punto la fotografía puede ser maestra de verdad” (Lemagny y Rouillé, 1988, 10). Igualmente en las conclusiones de la obra también encontramos una referencia explícita al carácter manipulativo de las instantáneas fotoperiodísticas consideradas en su obra:

“La fotografía de prensa, que se pretendía conocimiento del mundo y de la vida, aparece ahora bajo su verdadero aspecto de imagen ilusoria, de desconocimiento. (...) la imagen fotográfica demuestra ser menos una copia exacta que una metáfora de la realidad” (Lemagny y Rouillé, 1988, p. 255).

Por último, sorprende al revisar la cronología propuesta por los autores cómo al destacar las imágenes más relevantes de cada año se incluyen múltiples instantáneas fotoperiodísticas que, sin embargo; no aparecen descritas y analizadas en el texto histórico propuesto:

1955. Fenton y sus primeras fotografías de guerra.

1936. *Migrant Mother*, Dorothea Lange y *Mort du milicien*, Robert Capa.
 1944. *El desembarco de Normandía*, Robert Capa.
 1951. *Spanish Village*, W. Eugene Smith.
 1975. *Minamata*, W. Eugene Smith.

6. Estudio de la evolución de la fotografía como fenómeno cultural

La *Nueva historia de la fotografía* dirigida por Michel Frizot, investigador del Centro Nacional de Investigaciones Científicas de París, y publicada en 1994 ha sido recibida como savia nueva para lo que la mayor parte de teóricos e historiadores de la fotografía consideran un periodo de “crisis de historia”. Michel Frizot ha dirigido un equipo de especialistas, que han privilegiado un estudio basado en las fotografías sin una lógica cronológica constante. La originalidad del modelo historiográfico radica en relacionar la investigación histórica con las teorías de la fotografía, que hasta este momento a menudo y desafortunadamente, no habían tenido relación directa con unas investigaciones históricas meramente monografías, estéticas y cronológicas. El manual histórico de Frizot es la excepción que no confirma la regla, ya que es fruto del trabajo de un grupo de autores que nos ofrecen una visión histórica de la evolución de la fotografía desde enfoques muy diversos.

De esta manera, esta compilación de

diferentes textos y autores especialistas en la materia no ha recibido más que elogios por parte de los investigadores interesados en el pasado del medio fotográfico al considerarse un verdadero cambio de planteamiento en los manuales de historia de la fotografía al incidir en sus usos y funciones (Sougez, 2007). El historiador Girandin, por ejemplo, enumera varios de los aspectos extraordinarios por los que destaca la obra de Frizot:

“La calidad de la nueva historia de la fotografía iniciada por Frizot prueba que la época de un saber enciclopédico personal y único de la fotografía ya se ha superado, en beneficio de una reflexión colectiva basada en la idea de una verdadera cultura fotográfica. Otra gran ventaja de esta obra es que no sigue los métodos utilizados en la historia del arte cuyos modelos no son directamente aplicables a la especificidad de la fotografía” (Fontcuberta, 2002, p. 86).

La inclusión del fotoperiodismo como disciplina fotográfica tiene en la historia editada por Frizot un peso poco mayor que en la de Newhall o la dirigida por Lemagny y Rouillé. Sin embargo, este manual sí privilegia la Guerra Civil española como contexto clave de la germinación y desarrollo del fotoperiodismo moderno. Destaca así la inclusión de la fotografía más conocida de Robert Capa, *El miliciano muerto*

como portada del capítulo específico dedicado al fotoperiodismo y titulado “Close Witnesses. The involvement of the photojournalist”, elaborado por Fred Ritchin. Además, la fotografía *El miliciano muerto* aparece puesta en página tal y como se publicó en la revista *Life* el 12 de julio de 1937. Otro de los iconos del fotoperiodismo al que la obra de Frizot presta especial

atención es a Eugene Smith del que incluye la fotografía más conocida del ensayo dedicado al desastre de Minamata en 1972: *Tomoko and his mother*. Sin embargo, esta historia tampoco argumenta en ningún momento las circunstancias de elaboración de ésta y de otras fotografías como por ejemplo las pertenecientes al fotoensayo titulado *Spanish Village*.

Figura 3



Fotografía de Eugene Smith, *Tomoko and his mother*, 1972.

Fred Ritchin, uno de los historiadores que colaboran en esta obra, se remonta a la Guerra de Crimea en mitad del siglo XIX para describir la evolución del fotoperiodismo hasta nuestros días. Este recorrido incluye imágenes y referencias de destacados fotógrafos contemporáneos como es el caso de Sebastiao Salgado. Además, la revolución digital a la que se ve sometido el fotoperiodismo actual es uno de los puntos que mayor extensión ocupan en su recorrido por

la fotografía informativa en su devenir histórico. Ritchin vislumbra así algunas de las ventajas que aparecen con la desnaturalización de la fotografía y el abandono de los procesos tradicionales; no obstante el autor también incide y reflexiona sobre los efectos negativos que advierte está provocando sobre la disciplina fotoperiodística la revolución numérica. Según contempla Ritchin la manipulación invisible puede ser otro de los inconvenientes que surgen de la

aplicación de la tecnología digital a la práctica fotoperiodística:

“Con esta nueva eficiencia también devienen problemas potenciales y reales. Desde que los discos son hechos para ser rehusados y no hay negativo ni copia ¿cómo puede uno demostrar que el fotógrafo no ha manipulado o retocado si su sujeto niega que eso ocurriera? Es muy fácil manipular cuando la tecnología es digital, añadir o eliminar elementos es cuestión de segundos y es virtualmente imposible detectar la manipulación” (Frizot, 1998, p. 468).

Estas consideraciones no parecen cuestiones de futuro sino que son el presente más actual y continuo en la práctica profesional de los fotógrafos dedicados a la fotografía de prensa informativa. El autor incide en que esta nueva sofisticación tecnológica y el creciente deseo de los editores de controlar hasta el más mínimo detalle de la fotografía a publicar ha supuesto que, en la actualidad, la mayoría de los periódicos ya hayan impreso noticias fotográficas de dos personas que no estaban en el mismo lugar, dos escenas combinadas en una o incluso una en la que ningún fotógrafo estaba presente.

Por último, el manual de Frizot lanza un mensaje de esperanza tanto para el reportaje fotográfico como para el fotoperiodismo en general:

“El futuro del reportaje no es claro (...) lo que parece claro en la evolución del fotoperiodismo y el reportaje, es su extraordinaria vitalidad, su potencial para crecer en sofisticación, y el gran número de hombres y mujeres en el mundo que están comprometidos en documentar sus propias sociedades. En un mundo cada vez más complejo y problemático, el reportaje fotográfico fuerte y fiable parece más necesario que nunca” (Frizot, 1998, p. 611).

7. Conclusiones

Una vez revisados los principales y variados manuales de historia de la fotografía constatamos que no existe una historia unívoca, verdadera e irrefutable sobre la imagen fija en general y el fotoperiodismo en particular, sino varias; ya que estos manuales historiográficos reproducen frecuentemente idénticas ilustraciones seleccionadas siguiendo criterios elitistas e interesados, además de vertebrar su razonamiento sobre los mismos fotógrafos -obviando la importancia de la fotografía anónima, por ejemplo- y reproducir líneas expositivas similares continuamente cercanas a la relación estética y formal derivada de los estudios de historia del arte. Generalmente las historias analizadas presentan una aspectualización y riqueza ilustrativa deficiente pues en ocasiones las ausencias son más significativas que

las presencias. La mayor parte de estos manuales toman como eje para su argumentación la evolución cronológica de los diferentes avances técnicos que han afectado y condicionado el desarrollo de la fotografía. También cabe sobresalir que estas “puestas en historia” de la fotografía muestran a todas luces una

visión etnocéntrica que dirige su interés hacia occidente obviando otras historias posibles. Por otra parte, el discurso de los manuales analizados también se caracteriza por presentar un recorrido histórico centrado en los propios fotógrafos eludiendo así la historia propia de las imágenes, su contexto social, tecnológico y cultural.

Referencias bibliográficas

Alonso, Manuel (1995). *Fotoperiodismo: formas y códigos*. Madrid: Síntesis.

Baeza, Pepe (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.

Benjamin, Walter (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.

Caujoulle, Christian (2002). Desventuras del fotoperiodismo. (Le Monde Diplomatique. Presse et Photographie, une histoire désaccordée). Septiembre, pp. 28-31.

Fontcuberta, Joan (ed.) (2002). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar.

Freund, Gisèle (1983). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili (Primera edición, 1974)

Frizot, Michel (ed.) (1998). *A new history of photography*. Colonia: Könemann. (Primera edición, 1994)

Jeffrey, Ian (1999). *Revisions: An Alternative History of Photography*. London: Ashgate Publishing: London.

Jünger, Ernst (2002). *Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universitat de Valencia.

Kossov, Boris (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca.

Latorre, Jorge (2012). Fotografía y Arte: Encuentros y Desencuentros. *Revista de Comunicación*, nº 11, 24-50.

Lemagny, Jean-Claude y Rouillé, André (ed.) (1988). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martínez Roca. (Primera edición, 1986)

Lister, Martín (ed.) (1997). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.

Marzal, José Javier (2008): *Como se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.

Newhall, Beaumont (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. (Primera edición, 1937).

Sontag, Susan (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

Sougez, Marie-Loup (coord.) (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

Sousa, Jorge Pedro (2003). *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.