

## **Fotografía, métodos históricos y análisis: retos y nuevos paradigmas**

### **Photography, historical methods, and analysis: Challenges and new paradigms**

**Carmelo Vega**

Universidad de La Laguna. España  
[cvega@ull.edu.es](mailto:cvega@ull.edu.es)

**Bernardo Riego Amézaga**

Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid. España  
[brieame@gmail.com](mailto:brieame@gmail.com)

**Nathanial Gardner**

University of Glasgow. United Kingdom  
[Nathanial.Gardner@glasgow.ac.uk](mailto:Nathanial.Gardner@glasgow.ac.uk)

Toda disciplina vinculada al examen y conocimiento de los fenómenos científicos o humanísticos precisa de un método de análisis que organice y estructure las múltiples aproximaciones para sus diversos objetos de estudio, de unas herramientas conceptuales que nos ayuden a revisar, contrastar y discernir el origen, desarrollo y derivaciones de sus ideas y debates principales, y, por último, de un andamiaje crítico que nos permita transitar y descifrar las tesis, opiniones y argumentos de la historiografía específica sobre la materia en cuestión. El método es, ante todo, un mapa desplegable que nos informa de dónde venimos y hacia dónde vamos, pero, sobre todo, que nos posiciona en el devenir continuo del saber. Podemos avanzar por intuición y sentir el placer de la deriva o podemos trazar una hoja de ruta que nos recuerde las hipótesis y los objetivos iniciales de nuestro trabajo, modulándola en función de los progresos obtenidos o adaptándola a nuevas especulaciones a partir de los hallazgos inesperados o, incluso, de los errores y fracasos eventuales.

Los estudios históricos sobre la fotografía en España son relativamente recientes en comparación con las aportaciones de otras historiografías nacionales europeas y americanas. Salvo algunas contribuciones puntuales de escasa trascendencia, en la década de los 50 y 60, hubo que esperar a finales de

los años 70 y principios de los 80 del siglo pasado, para que empezaran a cimentarse las bases de la investigación histórica y teórica en torno a la fotografía. Sin embargo, la falta de una tradición académica y la nula atención que las universidades habían prestado a este tipo de estudios, coartó el desarrollo normal y esperado de una disciplina –o de un conjunto de disciplinas– que empezaba a buscar su camino en áreas tan diversas como las Bellas Artes, la Historia Contemporánea, la Historia del Arte o la Comunicación Visual. Por otro lado, no hay que olvidar que, en estos primeros momentos, fueron también muy significativas las aportaciones de investigadores independientes vinculados principalmente al mundo de los archivos, de la propia práctica fotográfica o del coleccionismo.

La mayoría de estas primeras investigaciones y publicaciones adolecían de un aparato metodológico claro y no iban más allá de la simple –pero, por entonces, muy necesaria– recopilación de datos y noticias locales sobre autores o periodos concretos, casi siempre, desde los orígenes de la fotografía hasta el comienzo de la Guerra Civil española. De este modo, se dio la particular circunstancia de que la práctica de la historia de la fotografía se fue construyendo sin referentes y sin sistemas conceptuales y críticos que permitieran un análisis en profundidad de tales datos, dando lugar a un “modelo sin modelo” que, aun así, produjo una amplia y notable bibliografía sobre estos temas.

En ese contexto, las escasas aproximaciones a la discusión sobre las metodologías en torno a la investigación histórica de la fotografía denotaban el escaso interés inicial por este tipo de cuestiones. De hecho, no fue hasta 1994, con la aparición del pequeño ensayo *Fotografía y Métodos Históricos, dos textos para un debate*, cuando surgió un primer intento de exposición y evaluación de las prácticas y problemáticas del estudio de la fotografía desde una perspectiva histórica, más allá de las especificidades de la Fotohistoria que, en esos momentos, constituía el único marco de referencia habitual, fuera de la tradición historiográfica internacional. Por desgracia, en estos 30 años que nos separan de la publicación de ese libro, este tipo de análisis no se ha prodigado demasiado, salvo contadas excepciones, entre las que destaca el libro *Crisis de Historia* (2002), cuya edición estuvo a cargo de Joan Fontcuberta, con aportaciones de investigadores, historiadores y críticos nacionales y extranjeros.

Este periodo ha marcado también, de manera sucesiva, la aparición y consolidación de un sistema que, en múltiples ámbitos, propició el desarrollo actual de la fotografía, con un reconocimiento social y cultural que pocas veces había alcanzado en nuestro país. Sin embargo, la irrupción de nuevas tecnologías digitales (con sus derivaciones más recientes en el terreno de la inteligencia artificial) y de nuevos usos de la imagen fotográfica en el contexto de las redes sociales, están propiciando una transformación radical de ese sistema de la fotografía en el que hemos vivido estas últimas décadas. Además, estos cambios coinciden con un importante e inevitable proceso de reemplazo generacional, de modo que, buena parte de quienes protagonizaron la transición renovadora de la fotografía y de su historia, a partir de los años 70, han desaparecido o empiezan a tener un lugar secundario en la escena fotográfica contemporánea.

Por otro lado, en este margen de tiempo, se han acometido nuevas propuestas de investigación, ampliando y actualizando los modos y métodos de interpretación de la imagen fotográfica. En las prácticas docentes e investigadoras, las universidades han incorporado nuevos nombres de especialistas en el estudio de la fotografía y, por supuesto, han aparecido nuevos e interesantes fenómenos que, en aquel ensayo de 1994, ni se contemplaban ni se planteaban. Seguimos pensando que la reflexión metodológica es uno de los aspectos del trabajo de la historia que necesita un continuo reajuste conceptual y una constante puesta al día capaz de asumir e integrar las transformaciones incesantes que operan en torno a la fotografía. Sólo así podremos incentivar los debates y clarificar las ideas, las herramientas y los postulados en el estudio y análisis de las imágenes fotográficas, para atender a nuevos paradigmas y favorecer su inclusión en los discursos historiográficos contemporáneos, abriendo los límites de nuestra disciplina para integrar otros enfoques y líneas de debate, tales como la memoria histórica, las perspectivas de género, las revisiones postcoloniales, la revolución digital, los discursos postfotográficos o las estrategias discursivas del fotolibro.

Los artículos que integran este monográfico de *Fotocinema* inciden, de manera general o a través de casos específicos, en algunas de estas cuestiones cruciales

para actualizar y renovar las metodologías de los estudios históricos y teóricos de la fotografía en la actualidad.

Esta reflexión sobre las cuestiones de método está presente en el artículo “Propuesta de criterios metodológicos para la interpretación histórica desde la fotografía y su análisis documental”, donde sus autores, María Olivera Zaldua, Antonia Salvador Benítez y Juan Miguel Sánchez Vigil, plantean una profunda revisión del estado de la cuestión a partir del trabajo de muchos investigadores durante décadas, atendiendo a nuevos criterios metodológicos que se hacen necesarios por la propia complejidad de las fuentes fotográficas, inicialmente atendidas, sobre todo, en los campos del arte y de la comunicación, pero, que, por su propia transversalidad, necesitan ampliar esos enfoques de análisis.

Resulta muy revelador esa visión global, que han propuesto los autores en su texto, de las tesis doctorales sobre fotografía leídas en las universidades españolas en un espacio de treinta años, en las que la novedad e interés por la materia fue creciente. Tras un detallado análisis de las temáticas y campos de conocimiento en los que se han aplicado las investigaciones, proponen a partir de esa realidad, una completa metodología de trabajo, que sin ninguna duda será de gran utilidad a los investigadores actuales y nos permitirá a todos una nueva comprensión de un ámbito que todavía tiene un gran recorrido metodológico para la interpretación histórica de las imágenes fotográficas como valiosas fuentes documentales, una materia en continua revisión.

Por su parte, Beatriz de las Heras Herrero, desde su extensa experiencia en el estudio histórico de las imágenes fotográficas nos propone superar la primaria e inmediata atracción escópica que éstas ejercen, para entender, e incluso dejar ya atrás, la clásica dicotomía en las que parecían situarse entre documento y monumento y contemplar al vestigio fotográfico desde una nueva perspectiva a explorar. Para la autora, cada imagen es una pieza arqueológica que requiere reflexión y método para poder insertarla en el análisis histórico. Y en ese cometido va desgranando un decálogo que resulta imprescindible para descifrar y trabajar con cada una de esas piezas visuales que, como apunta, son “el resultado de un juego con los tiempos” a las que el investigador que las mira y las interpreta debe atender, pero sobre todo entender. Los diez puntos de anclaje del análisis que nos propone, parten de la necesidad de que los

resultados estén soldados por unas sólidas reflexiones teóricas que hagan mucho más operativa, en el contexto de la investigación histórica, la exégesis de los fragmentos de tiempo que supone cada imagen fotográfica.

Juan Pablo Silva Escobar organiza a su vez un complejo aparato metodológico valiéndose para ello de dos fotografías que muestran la violencia política en Chile en 1903 y 1907. Retomando la potente noción de “imagen dialéctica” de Walter Benjamin y los postulados en torno al síntoma como asalto a la cronología de la historia y el anacronismo enunciados por Didi-Huberman, el autor logra, con una enorme eficiencia conceptual, reflexionar en torno a unas imágenes que, a pesar de su presencia temporal y siguiendo sus palabras, “nunca son inmediatas ni fáciles de comprender, [sino que son] una suerte de laberinto” en permanente tensión con el presente del espectador.

El artículo constata las dificultades conceptuales de usar imágenes del pasado para proponer con ello, no solo una posible lectura política de sus significantes, sino de las inestables relaciones con la realidad con las que se encuentran quienes las contemplan en un momento concreto, porque, finalmente, “son imágenes pese a todo” a las que es necesario intentar otorgarles un sentido. El sistema de análisis propuesto por el autor, que retoma también con acierto las capas de significado establecidas por Roland Barthes –especialmente lo que él denominó “punctum” y “studium” en sus trabajos seminales sobre interpretación visual de la fotografía–, nos permiten afrontar las evidentes dificultades metodológicas de cualquiera de estas fotografías de carácter político que nos interrogan sobre su intrincada relación con lo que muestran y sobre las posibles presencias de la historia a través de sus representaciones visuales, sin obviar la propia naturaleza del tiempo que es, finalmente, la materia prima con la que se constituye la imagen fotográfica.

En “El Archivo de Memoria Fotográfica de la Guerra Civil. La fotografía publicada como objeto de estudio”, Marta Martín Núñez reivindica la importancia académica que debería tener la fotografía publicada, entendiéndose como una variante formal y conceptual de la producción y/o creación fotográfica, con sus características diferenciales que atañen sobre todo a lo que la autora denomina el “análisis de su materialidad” (discurso secuencial, componentes expresivos, diseño, enunciación). Partiendo del caso específico de

la creación del Archivo de Memoria Fotográfica de la Guerra Civil, Martín Núñez define los parámetros metodológicos del proyecto en los ámbitos del archivo, del análisis y de la difusión, señalando también el sistema de catalogación empleado, con el objeto de servir de modelo para acciones futuras similares.

El proceso de recopilación de publicaciones desarrollado a partir de este Archivo de Memoria Fotográfica no solo ha permitido investigar en profundidad las “políticas de la memoria” y la “memoria de las mujeres” respecto a uno de los periodos menos estudiados –o más “silenciados”– de la historia de la fotografía española, sino que ha logrado determinar las lógicas y la permanencia de una “tradición visual” de la Guerra Civil, así como rastrear la eficacia de ciertas prácticas artísticas contemporáneas vinculadas al apropiacionismo y a la refotografía.

El análisis que Hugo Silveira Pereira nos presenta en “Utilizando la fotografía en la historia de la ciencia y de la tecnología: una propuesta metodológica”, emplea imágenes de la ciencia y la tecnología para enfatizar la importancia de las imágenes fotográficas como una fuente primaria en el estudio de la historia. En su texto, el autor nos recuerda que su método puede ser aplicado a la historia de una variedad de campos. Donde Silveira Pereira avanza el estudio de la fotografía es en su empleo de *La Cámara Lúcida*, el texto clásico de Roland Barthes, para acercarse a las imágenes. En sintonía con las propuestas esbozadas por Juan Pablo Silva Escobar en su artículo ya mencionado, su método consiste en usar el *punctum* y *studium* para alcanzar una mayor comprensión de las imágenes tecnológicas: de este modo, relaciona el *punctum* con lo que la foto denota y el *studium* con la connotación de la imagen. El investigador emplea varios ejemplos para concretar su método y, al concluir su discurso analítico, coincide en algunas cuestiones que otros autores de este volumen nos enfatizan también. Silveira Pereira puntualiza que es imprescindible recordar que precisamente porque la fotografía goza de una circulación veloz, posee el poder de operar como una herramienta ideológica. Su texto es una interesante fuente de análisis porque da a conocer la amplia aplicación de Barthes a través de las múltiples categorías fotográficas.

La irrupción y consolidación de los nuevos paradigmas de la imagen digital, en el contexto de los discursos de la postmodernidad y de la postfotografía son analizados por Enric Mira en su artículo “La fotografía digital en perspectiva”, en el que nos propone un exhaustivo repaso de las principales teorías sobre este fenómeno desde principios de los años 90, indagando en los cambios sobre la consideración de la naturaleza del medio fotográfico, la “liquidación” de la fotografía analógica (la quiebra de lo real, el descrédito de lo documental) y los problemas ontológicos de las imágenes digitales. Además, profundiza en las relaciones entre la fotografía digital y las redes sociales, incidiendo en aspectos fundamentales como las nuevas versiones del amateurismo fotográfico, los nuevos roles del fotógrafo como autor, los problemas de la “sobreabundancia en la producción y circulación de la fotografía” en el mundo contemporáneo o la formulación del fotolibro como espacio de desarrollo de permanencia de la “mirada fotográfica”.

Las prácticas amateurs en la fotografía entre el último cuarto del siglo XIX y la década de 1960, entendidas como un relevante y todavía poco conocido territorio de intercambio cultural, de habilidades sociales y legitimador colectivo de saberes artísticos, son abordadas en el artículo de Núria Fernández Rius, para proponer una indagación sobre su epistemología y las necesarias metodologías posibles partiendo de las corrientes de análisis existentes para este tipo de fenómenos entre las diversas prácticas culturales en las que la propia fotografía encontró rápidamente su encaje al seguir las experiencias de los antecedentes pictóricos. Para abordar estas cuestiones, la autora plantea una interpretación transversal que permita ahondar en una metodología de análisis de unas imágenes y de sus resultados, que son forzosamente diferentes a los provenientes de los campos artísticos y profesionales de la tradición fotográfica. Fernández Rius sigue una necesaria interpretación territorial del amateurismo, ya que es éste el que propiciará los nuevos tipos de prácticas culturales, con sus tipologías fotográficas diferenciadas y sus sistemas de asociacionismo para el aprendizaje y la circulación de imágenes fotográficas por espacios públicos y grupos sociales a los que aparentemente no parecía estar destinada. A todo este campo visual, de por sí extenso y poco analizado hasta ahora, aunque relevante por su diversidad, la autora suma el escasamente conocido ámbito de las representaciones privadas y psicoafectivas que abren, en su conjunto, todo un

nuevo espacio de construcción histórica de la fotografía que, sin ninguna duda, ensanchará los planteamientos historiográficos en los años venideros.

Araceli Rodríguez Mateos nos introduce en la figura de Christian Franzen, un fotógrafo muy citado desde los inicios de la recuperación cultural de la fotografía en la década de los años 80, pero del que, paradójicamente, desconocemos su inmensa perspectiva creativa, a pesar de la fortuna que supone contar con su archivo digitalizado en el fondo histórico de RTVE. El artículo indaga sobre una figura que va más allá de su faceta de retratista de las élites madrileñas y de la casa real española y nos muestra su actividad como “reportero o protorreportero”, en palabras de la propia autora. Gracias a la nueva difusión que permitió la tecnología del fotograbado, y la eclosión de las revistas gráficas en los primeros inicios de la sociedad de las masas, los nuevos lectores que deseaban contemplar impresas las escenas fotográficas y no meras ilustraciones dibujadas, encontraron en fotógrafos como Franzen a autores con tratamientos visuales modernos. El artículo nos invita a conocer esta faceta menos difundida de un fotógrafo interesante y versátil y nos permite entender también algunos elementos de la complejidad de un tiempo de cambio en los espacios visuales de unas revistas que comenzaban a mostrar aspectos de la nueva modernidad que ya se estaba fraguando.

El artículo de Enrique Pérez Romero, “La fotografía de Stanley Kubrick como espacio de innovación epistemológica” parte de la idea de que el cine y la fotografía nacen en la misma cuna y, por lo tanto, su relación se puede y se debe estudiar, especialmente en aquellos casos en los que un autor practica ambas artes. Por esa razón, Pérez Romero plantea una metodología que aborda la producción del fotógrafo/cineasta Stanley Kubrick (y que se podría aplicar a artistas similares). Pérez Romero explica que la investigación académica debe contextualizarse aprendiendo el origen del material y revisando de manera minuciosa el archivo fotográfico y el fílmico. De ahí procede un análisis comparativo que nos permite ver la evolución del estilo del artista. Usando su estudio de caso, Pérez Romero concluye que el estilo del cineasta encuentra su origen en sus fotografías. El método aquí presentado subraya un trabajo formidable con el material de archivo. Como también sugieren investigadores



anteriores, el estudio de los archivos debe ser exhaustivo para afianzar las conclusiones.

Por último, Jean Paul Brandt nos recuerda en “Repensar narrativas fotográficas: reflexiones historiográficas sobre Magnum Photos y el legado de Sergio Larraín” que además del trabajo de archivo, nuestras investigaciones deben enfocarse también en el análisis de la representación. Brandt estudia el caso del archivo fotográfico de Sergio Larraín en Magnum, subrayando ciertos aspectos de su amplia producción fotográfica que han primado en las lecturas habituales del mismo mientras otras cuestiones de igual (o más) importancia se han dejado al lado. En el mundo contemporáneo, caracterizado por la rapidez de los intercambios y la circulación de las imágenes, corremos el riesgo de perder de vista la amplia gama de discursos visuales que los fotógrafos han producido y existe el peligro de promover lo novedoso o lo esotérico. Por esto mismo, Brandt argumenta que el remedio a esta situación, consistiría en el estudio de los archivos en su totalidad, llevando a cabo análisis fotográficos de conjunto, que representen las sutilezas de las narrativas fotográficas. Eso, nos dice el autor, puede servir como método para crear análisis más significantes y representativos.

Ese debería ser también, nuestro compromiso para abordar una comprensión global e integral de la fotografía, repensando críticamente nuestras posiciones y revisando nuestras formas de mirar e interpretar las imágenes, para descifrarlas mejor, para leerlas y releerlas desde su dimensión histórica y cultural, para comprenderlas, para comprendernos.