

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

# **La fotografía y el conocimiento de la historia: entre el documento y el acontecimiento visual.**

Delnegro, Mariela L.

Cita:

Delnegro, Mariela L. (2009). *La fotografía y el conocimiento de la historia: entre el documento y el acontecimiento visual*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1016>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## **La fotografía y el conocimiento de la historia: entre el documento y el acontecimiento visual**

Delnegro Mariela

### **Introducción**

Toda imagen visual es un objeto histórico que devela y produce sentidos dentro de un universo social por el que es constituida y que a la vez constituye. No obstante, en su mismo acto fundante, éstas se tornan objetos autónomos respecto de ese particular contexto que les ha dado origen, cuestión que las complejiza al momento de ser abordadas analíticamente, y, mucho más, cuando se las procura utilizar como fuentes para el conocimiento de la historia. Dicha autonomía es uno de los costados más conflictivos de la imagen visual puesto que se trata de una realidad convertida en forma según un entorno social particular, aunque irreductible a esa situación contextual. En primer lugar porque ese contexto es irremediablemente irrecuperable (lo que existe es la ilusión de su recuperación) y, segundo, porque la imagen que se presenta ante nosotros es una materia objetivada con un nuevo horizonte de posibilidades, distinto al de la realidad que le ha dado origen, aunque en la imagen pervivan sus huellas. Por lo tanto toda interpretación que de ella desee realizarse es preciso rastrearla desde su propia estructura.

Sin embargo es frecuente observar que los historiadores que trabajan con fotografías, en general, ensayan distintas posibilidades arqueológicas para restituir a las imágenes su dimensión comunicativa contextualizada. Esto conduce, a veces, a emprender la laboriosa búsqueda de elementos capaces de potenciar su discursividad, hacer legible su mensaje. Para ello se reúnen fuentes históricas, se indaga sobre propósitos e ideales, sobre reacciones contemporáneas, etc.

Por nuestra parte, consideramos que la imagen visual se resiste a cualquier intento de estabilización en ese sentido, que es siempre precario e incierto. Por el contrario sostenemos que la imagen es un cuerpo vivo que en su propia expresividad no cesa de interpelarnos.

En un párrafo de su libro *Ante el tiempo*, Didi-Huberman nos advierte:

*“Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.”<sup>1</sup>*

Así, en pocas palabras, el autor nos señala y confronta con nuestras propias limitaciones existenciales ante la condición enigmática de la imagen en la que confluyen elementos diversos que se nos presentan a la vista, aunque no siempre, por diferentes razones, seamos capaces de advertir. Entre otras posibilidades podemos, por ejemplo, hallarnos frente a imágenes que nos resultan absolutamente indiferentes, descartables. Esto puede suceder porque muchas veces se trata de imágenes que no se ajustan a nuestros esquemas habituales de percepción. Entonces son ignoradas o directamente rechazadas. Tal ha sido el caso de las fotografías con las que aquí trabajaremos, fotografías que en el campo de la historia han resultado indiferentes totalmente o, al menos, en algunos de sus aspectos. Por ese motivo nos sumergiremos en el territorio pringoso de las imágenes indeterminadas, borrosas, vagas, “malas”. No para ver algo donde no hay nada para ver. Por el contrario, para recuperar en ellas una expresión y una experiencia vitales, cuestión que se aparta de los objetivos de las concepciones dominantes en los estudios sobre fotografía e historia, es decir, aquellas que toman a las imágenes como producciones discursivas con un mensaje a descubrir y desmontar.

### **El dilema de la Historia gráfica y la Historia ilustrada**

---

<sup>1</sup> Didi-Huberman, Georges (2000) *Ante el tiempo* Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, p 32

En la diversidad de trabajos académicos relacionados con el papel de la fotografía en el conocimiento de la historia es posible rastrear una fuerte disputa entre las llamadas historia gráfica e historia ilustrada. Con el objeto de distinguirlas, Ricardo Pérez Montfort ha señalado que si bien se trata de un territorio aun confuso "... la historia gráfica toma a la fotografía como un generador complementario de conocimiento, mientras que en la historia ilustrada la fotografía sólo acompaña o ilustra un conocimiento o discurso histórico dado. Aún cuando en ambas la relación entre imagen y discurso puede estrecharse en grado sumo, en el primer caso la fotografía sirve como elemento base a partir del cual se escribe el discurso histórico, mientras que en el segundo la fotografía es sólo una acompañante."<sup>2</sup>. Sin duda, es en la primera donde se ubica el mayor desafío epistemológico y consideramos que como historiadores gráficos es preciso seguir desarrollando herramientas teóricas cada vez más ajustadas a los efectos de no incurrir en aplicaciones imprecisas, como por ejemplo observar e interpretar las fotografías a la luz de las intenciones con que se realizaron, o investigar los documentos relacionados con un suceso para luego cotejar en las fotos lo que en definitiva ya se ha sabido por otros medios.

En este mismo eje de debate, también John Mraz, en su texto "Una historiografía crítica de la historia gráfica" (1998), ha señalado una buena cantidad de trabajos de historia ilustrada cuyos textos no tienen relación con las fotografías, y destaca que en esas mismas fotografías se ven claramente las formas del pasado que la historia gráfica puede iluminar mejor. Para ejemplificar las posibilidades de este abordaje, el autor analiza una serie de casos, entre otros, el de una fotografía anónima perteneciente al Fondo Casasola<sup>3</sup>, donde ha observado que "... por ejemplo, vemos cómo el agua era llevada sobre los hombros de un cargador antes de que existiera agua potable en las casas de Coatepec, las casas sin ventanas de los obreros de Río Blanco; y los efectos de las inundaciones en diferentes lugares de Veracruz. También sirven las fotos simplemente como testigos de la presencia de grupos por lo común ausentes de la historia escrita: las mujeres y los niños"<sup>4</sup>. En este sentido coincidimos con Mraz para quien las fotografías son el soporte de una información que no podríamos obtener por

---

<sup>2</sup> Pérez Montfort, Ricardo, "Fotografía e historia. Aproximaciones a las posibilidades de la fotografía como fuente documental para la historia de México", Cuicuilco, Vol. 5, Núm. 13, Mayo/Agosto 1998, pág. 11

<sup>3</sup> El Fondo Casasola es una colección que desde 1900 ha ido formando Agustín Casasola, fundador de la primera agencia de Fotoperiodismo en México. Véase John Mraz, "Una historiografía crítica de la historia gráfica", Cuicuilco, Vol. 5, Núm. 13, Mayo/Agosto 1998, pp. 77-92.

<sup>4</sup> Mraz, John, *op cit*, pp 89-90

otros medios. Sin embargo, observamos que existe un telón de fondo común a ambas concepciones, ilustración y crítica, y es que parten en todos los casos de una noción de representación ligada al aspecto referencial figurativo de las fotografías, al tema que las imágenes presentan. Incluso los más destacados especialistas en el ámbito de los estudios sobre fotografía e historia señalan la importancia de la identificación del tema representado en la fotografía. Quizás, el caso más extremo sea el de Boris Kossoy, uno de los pilares de la disciplina en la esfera latinoamericana, quien sostiene la imperiosa necesidad de realizar en primer lugar una identificación temática de la fotografía y retoma, de una manera casi literal, el método iconológico de Panofsky.<sup>5</sup>

Es cierto que la imagen fotográfica, por su propia naturaleza indiciaria y alta iconicidad, parecería ofrecernos un registro fidedigno de los acontecimientos del pasado. Pero en este trabajo no nos proponemos pensar la fotografía limitada a una información visual en términos de verdad expresada en la inmediatez de su observación sino por el contrario, intentaremos abordarla siguiendo lo que Didi Huberman denomina como *acontecimiento visual*. Coincidimos con este autor en que al relegar las imágenes a la esfera del documento, las separamos de su fenomenología, de su especificidad, de su sustancia misma.<sup>6</sup> Frecuentemente vemos el modo en que son desestimados los datos materiales y compositivos en ellas condensados en ocasiones sin notar que es su amalgama el que constituye y nos permite descubrir la historia del dispositivo que le es propio. Sostenemos entonces que el detenimiento en estos datos de las imágenes nos posibilita trascender aquella noción de imagen fotográfica limitada a la expresión de una exterioridad, para comenzar a rescatar los aspectos ensombrecidos por la pseudo transparencia icónica.

---

<sup>5</sup> El concepto de iconología en Panofsky está vinculado con la noción de “significado intrínseco” de la obra. Este significado respondería a un “contenido espiritual”, a una “voluntad artística”. Consideramos que Kossoy es impreciso al vincular lo iconológico con el problema del uso que se le ha dado a una fotografía en un determinado momento de la historia. El análisis del caso fotográfico de la “cosecha del café” en San Pablo es ejemplificador de este uso confuso. El autor considera que a través del análisis iconológico se revela que esas fotografías fueron realizadas con el fin de atraer nuevos colonos a las estancias paulistas, y que ante esas fotos estamos ante una trampa seductora, una ficción documental que sólo puede ser develada mediante la interpretación iconológica. En tal sentido consideramos que Kossoy confunde el significado intrínseco, superior de toda intención individual, con el uso que se hace de las fotografías. Véase Boris Kossoy, *Fotografía e historia* Bs. As., La Marca, 2001, cap 5, pp 77-93. Para un análisis pormenorizado del método iconológico, véase Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid. Alianza editorial, 1994

<sup>6</sup> Didi-Huberman, Georges *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004 p. 59

## **Malas fotografías**

Uno de los casos que consideramos más interesantes para desplegar esta problemática es el de las 4 fotografías tomadas en 1944 por los miembros del Sonderkommando de Auschwitz (comando especial de detenidos en el campo, judíos que eran seleccionados para encargarse directamente de la monstruosa tarea de exterminar en masa a sus semejantes). Este comando puso en marcha un dispositivo de acción colectiva de riesgo extremo y elaboró un plan para ingresar una cámara fotográfica desde el exterior del campo para tomar fotos y enviar nuevamente al exterior la película expuesta. De esa película, sólo se han rescatado cuatro negativos.

El Museo del Estado de Auschwitz- Birkenau posee una enorme documentación con toda clase de información visual y escrita del antes, durante y después del funcionamiento del campo. Una de las cuestiones que más llama la atención es el hecho de que una de las 4 fotografías en cuestión no está exhibida en el museo. Tampoco es posible verla a través de su página web. Es una fotografía confinada al archivo, que incluso ha sido desestimada por algunos historiadores por considerarla carente de información reveladora acerca de los acontecimientos del campo<sup>7</sup>. Evidentemente, el aspecto de esa fotografía no concuerda con el horizonte de expectativas de contenido informativo que la harían constituirse como imagen relevante justamente porque se trata de una imagen, podríamos decir, abstracta. No hay nada en ella que sea reconocible. Por el contrario, las otras tres fotografías han gozado de otro estatuto en tanto cumplen con dichas expectativas, ya que en ellas hay aunque sea algo del mundo externo pasible de ser considerado como información relevante. Es más: cada una de estas tres imágenes ha sido nombrada y descripta:

Dos de ellas poseen la misma denominación

Anónimo (miembro del Sonderkommando de Auschwitz)

Incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz, agosto de 1944

La tercera

Anónimo (miembro del Sonderkommando de Auschwitz)

---

<sup>7</sup> Una aproximación a este debate puede verse en Georges Didi-Huberman *op cit*, cap. 3 “En el ojo mismo de la historia” pp 55-68.

Mujeres empujadas hacia la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz, agosto de 1944.

Esta omisión nos conduce a una pregunta inevitable: ¿cuándo una imagen visual es considerada representativa? ¿Bajo qué aspecto debe aparecerse ante nosotros? Sin duda, el criterio de selección del Museo de Auschwitz responde al concepto de representación hegemónico, que ha sido naturalizado fundamentalmente por los estudios sobre arte que se han desarrollado desde sus orígenes como disciplina autónoma, y que fue heredado por la fotografía. Este concepto es el derivado de la idea de mimesis, entendida ésta como semejanza, analogía, figuración, un concepto apoyado en las condiciones de reconocimiento a partir de la referencia externa, como una relación de orden mimético que ésta establece con la realidad. Y esto es porque, de hecho, el arte se ha desarrollado en relación a la naturaleza desde su constitución como tal, y la ha establecido como parámetro exterior a partir del cual conocer y reflexionar, hasta el siglo XIX sobre todo contemplando. Y la fotografía aun hoy, parecería resistirse a ser analizada bajo otro concepto que no fuera éste porque, más que ningún otro medio, se ha desarrollado históricamente según su potencia figurativa. Para el caso que intento problematizar, esta concepción es un gran obstáculo.

Lo que aquí nos proponemos es desplegar algunas líneas en relación con un concepto de representación que incluya términos vinculados a otros modos de percepción en su trama de relaciones. Porque el siglo XX ha demostrado que poseemos la facultad de ejercer reflexiones sobre fenómenos no observables, aunque luego los figuremos para darles un orden, una forma. Pero al volverse forma, ya no son sino una abstracción. En tal sentido, el concepto de representación que subyace en los trabajos de Michael Podro es un gran aporte para pensar sobre estas problemáticas.<sup>8</sup> Podro propone un concepto de representación en un sentido de abstracción, como un proceso de selección de un asunto que luego es conectado y reconstituido en un determinado medio expresivo. El autor opta por la utilización del término “asunto” en lugar de “tema” o “motivo”, justamente porque éstos últimos tienen un sentido muy particular, estabilizado, en la disciplina Historia del Arte, vinculado con los desarrollos de la Escuela de Warburg en relación con lo que las imágenes representan y significan. El término “asunto” permite ampliar

---

<sup>8</sup> Podro, Michael. "Depiction and the Golden Calf", en Bryson, Norman, Holly, Michael y Moxey, Keith (comp.). *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Cambridge: Pility Press, 1991. Traducción: Marcelo Giménez. Rev.: Graciela Schuster y Marcelo Giménez

esa noción a un universo ontológico, con la consiguiente inclusión de todos los aspectos sensitivos del mundo, que a través de algún medio de expresión son absorbidos por el pensamiento interno de la imagen. Si bien el autor desarrolla estos conceptos en relación a la pintura, consideramos que pueden ser extensivos a la fotografía ya que una y otra abstraen y combinan ciertos aspectos del mundo según sus propios procedimientos.<sup>9</sup>

Para Podro, el asunto rehecho en un medio expresivo sólo puede ser visto por un espectador atento a los procedimientos, que mire lo que está presente en la imagen para luego percibir lo que está representado.<sup>10</sup> Podro reviste así a la representación de un carácter fenomenológico. Poner atención a los procedimientos nos conduce, no ya a buscar una apariencia exterior del mundo que involucra una unívoca manera de percibir las cosas sino a dejarnos llevar por la sensación que produciría desde otras posiciones y que redundarían en sensaciones de otros posibles aspectos. Se trata del horizonte de posibilidades que un objeto de la experiencia puede proveer, y cuya sensación está gobernada por nuestra propia percepción general de cómo es el mundo. Y esto incluye por supuesto la sensación de las modificaciones que pueden esperarse según las circunstancias. La fotografía en cuestión nos habla de un entramado de relaciones alteradas que se establecieron entre el cuerpo del fotógrafo, la cámara y la realidad. Alteradas conforme a los términos estabilizados por la “buena fotografía”, cuya historia no es otra cosa que una sucesión de batallas libradas en los límites de la composición, el encuadre, la iluminación, el enfoque. Para nosotros, como señala Didi Huberman, toda imagen es “... lo que ocurre entre el mundo de los signos y el mundo del cuerpo”, de modo tal que la fotografía tomada por Alex, miembro del Sonderkommando de Auschwitz, se constituye como denuncia de la tremenda tensión existente entre la mirada del fotógrafo y el suceso. Reducir las imágenes a un emblema es opacar la complejidad de su montaje específico, es quitarle al gesto su capacidad sintomática y significante, su estatuto de acontecimiento visual.<sup>11</sup>

Algunos escritos sobre fotografía proponen un giro epistemológico en el mismo sentido. Nos referimos a la noción de imagen-acto, idea que deriva de la consideración de la fotografía como huella de lo real, fotografía como índice<sup>12</sup>. Esta noción pone en práctica

---

<sup>9</sup> Podro, Michael, *op cit*

<sup>10</sup> Esta idea corresponde a la noción de “ver-en” acuñada por Richard Wollheim. Véase Podro, Michael, *op cit*

<sup>11</sup> Véase Pedro Romero *Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman* en [http://www.circulobellasartes.com/ag\\_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141](http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141)

<sup>12</sup> Estas consideraciones en torno a la fotografía como huella de lo real han sido desarrolladas por Philippe Dubois en *El acto fotográfico De la representación a la recepción*, Buenos Aires, Paidós, 1983



un desplazamiento teórico de la cuestión del realismo en la fotografía, del ilusionismo mimético a la experiencia referencial. Los debates sobre el estatuto indicial de la imagen fotográfica fueron inaugurados por Charles S. Peirce quien, a partir de su triada semiótica, estudió el signo fotográfico y puso el acento en la situación fundante de la imagen fotográfica. A propósito de Peirce, Philippe Dubois señala que ha sido este autor quien en 1895 ha superado la concepción deslumbradora de la foto como mimesis, desplazando el mensaje y tomando en consideración fundamentalmente el modo de producción, la “circunstancia” que le da origen.

Del estatuto de la fotografía como índice se derivan tres principios que son el de *singularidad* (la fotografía es huella física de algo de lo real único), el de *atestiguamiento* (la fotografía no puede remitir sino al objeto del cual procede). Ahora bien, ni el principio de singularidad ni el de atestiguamiento nos hablan del significado de las imágenes fotográficas. Por que la fotografía sólo *señala, designa* (principio de designación). Cabe aclarar que se trata de una designación que opera a nivel ontológico, independientemente de toda figuración. Estos principios no nos introducen al mundo del sentido de lo que representan. Dice Dubois: “su significación permanece enigmática para nosotros, a menos que formemos parte activa de la situación de enunciación de donde proviene la imagen”<sup>13</sup>. Entonces la imagen fotográfica no puede ser pensada por fuera del acto originario que subsiste en ella como huella. En el caso que nos ocupa el sujeto de la materia no se despliega como tema sino como experiencia que nos conduce a ese momento primordial que actualiza y reaviva la memoria. En tal sentido podemos pensar esta noción en absoluta consonancia con el concepto de representación de Podro. Un concepto que recupera en la imagen lo procedimental en su asunto, y viceversa. Y dado que dicha imagen es autónoma, el acontecimiento deja de comportar interés como rastreo de recomposición sino como captura de lo que en ella ha quedado marcado.

Si volvemos a esas cuatro imágenes tomadas en Auschwitz, como señala Didi Huberman, vemos que es preciso comprenderlas bajo su estatuto de *acontecimiento visual*. La fotografía descartada, sobre todo, se nos brinda como acción que no cesa, gesto, acto fotográfico, “... es el testimonio de lo que fenomenológicamente nos ofrece el propio fotógrafo: la imposibilidad de enfocar, el riesgo que corrió, la urgencia, la carrera que quizá tuvo que emprender, la poca destreza, el deslumbramiento por el sol

---

<sup>13</sup> Dubois Philippe, *op cit*, p

de cara, el jadeo, quizás”<sup>14</sup> Por supuesto, esa imagen no es el resultado del intento de un fotógrafo que desea escapar del iconismo ni tampoco el fruto de una política de *invisibilidad estratégica*<sup>15</sup>. A pesar de ser consecuencia de un intento frustrado de mostrar la realidad del campo, esa invisibilidad nos perturba porque nos ofrece a la vista el rastro de una experiencia violenta que no cesa, a la vez que ilumina los elementos existentes en las otras 3 fotografías que no han sido leídos o, directamente, descartados, porque la sola presencia de los cuerpos humanos en dichas imágenes encandiló a los historiadores, obturándoles la visión del sitio desde el cual las fotografías fueron tomadas: la propia cámara de gas.<sup>16</sup>

En lo indeterminado de nuestra imagen en cuestión es justamente donde se despliega por un instante la verdad, no como una proposición lógica, objetivada y muerta del mundo sino como expresión viva de una subjetividad amenazada. Confinar esa imagen/gesto al archivo es arrebatarle al autor su último impulso vital, es relegarla por su “escaso valor de uso” cuando lo que ella reclama es su valor y derecho de existencia.

## IMÁGENES

---

<sup>14</sup> Didi-Huberman G., *op cit*, p 65

<sup>15</sup> Gruner, Eduardo, *El sitio de la mirada*, Buenos Aires, Grupo Norma Editorial, 2001, p.75

<sup>16</sup> Didi-Huberman G., *op. cit* p. 63



Fotos 1 y 2. Anónimo (miembro del Sonderkommando de Auschwitz) Incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz, agosto de 1944.



Foto 3. Anónimo (miembro del Sonderkommando de Auschwitz). Mujeres empujadas hacia la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz, agosto de 1944.

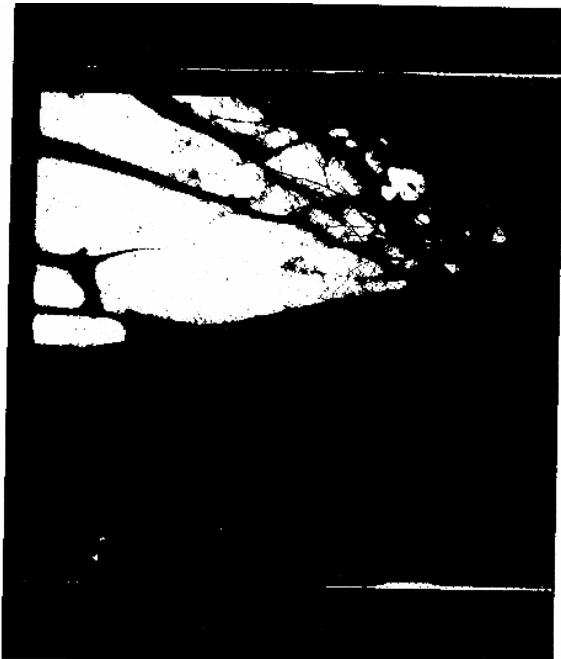


Foto 4. Anónimo, sin título, publicada en Georges *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004.