

LA FOTOGRAFÍA COMO PATRIMONIO CULTURAL

Rescatando la memoria histórica de la Colección E. Courret de la Biblioteca Nacional del Perú

Laura Isabel Martínez Silva¹

«La fotografía es el documento humano que siempre mantendrá el presente y al futuro en contacto con el pasado».

Lewis Hine

A medida que pasa el tiempo, la historia va llenando sus vacíos, va quedando poco espacio para el silencio y el olvido. Sus estudiosos han empezado a ampliar el interés, y solo ambicionan conocer y explicar los acontecimientos políticos, coyunturas económicas y estructuras sociales, además ahora se investigan las mentalidades, la vida cotidiana, la cultural material, del cuerpo, del género, etc.; sin embargo, no habría sucedido de haberse limitado a las fuentes tradicionales, como son los documentos de las instituciones oficiales o producidas por los administradores y conservadores de archivos.

El gran avance de la ciencia ha impactado notablemente en el quehacer histórico, desde hace varias décadas se utilizan distintos tipos de fuentes, entre las cuales ubicaremos a las de origen literario, las memorias personales, además del testimonio reflejado en las imágenes. Por citar un caso, cuando se hace historia de la medicina del siglo XIX o XX, no solamente se usan las memorias, cuadernos médicos, documentos administrativos, sino también se utilizan imágenes fotográficas, que sirven como guía para visualizar los cambios físicos de las personas, ampliando sustancialmente su visión y análisis.

Hay que recordar que para la historia como disciplina y ciencia en construcción, la fotografía es, relativamente, un fenómeno bastante reciente. Se da como fecha de su nacimiento a 1829, con ella se inició una etapa novedosa para el estudio de la existencia humana. La imagen fotográfica es uno de los caminos para conocer el pasado: transmite un mensaje. Por lo tanto, la fotografía tiene una importancia artística, informativa y también documental. De esta manera, desde su aparición en el siglo XIX,

¹ Licenciada en Historia y egresada de la maestría de Sociología por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente, se desempeña como investigadora en la Biblioteca Nacional del Perú en la Dirección de Patrimonio Documental Bibliográfico.

pasando por su afianzamiento en el siglo XX, la fotografía cumple un papel decisivo en la configuración de la memoria histórica tanto individual como colectiva.

Pero a pesar de sus amplias posibilidades, las fotografías por lo general se utilizan como referencias o como simples ilustraciones pasivas, en especial desde las ciencias sociales y las humanidades, desaprovechando todo su valor y contenido como documento histórico. El insuficiente valor otorgado a la fotografía como fuente cultural ha retrasado la sistematización y el establecimiento de metodologías propias del análisis fotográfico e histórico, obstaculizando la protección, cuidado y ubicación del material fotográfico, promoviendo negativamente al descuido y deterioro de gran parte de nuestro acervo cultural.

En este artículo se plantean algunas reflexiones histórico-metodológicas sobre la posibilidad de construir conocimiento histórico a partir de fotografías como fuentes de información e interpretación, presentando como caso a la Colección de E. Courret, por ser uno de los primeros estudios fotográficos, además porque actualmente forma parte del patrimonio fotográfico y cultural del Perú, y se encuentra en proceso para su registro como parte de la Memoria del Mundo.

LA FOTOGRAFÍA COMO PATRIMONIO CULTURAL: RESCATANDO LA MEMORIA HISTÓRICA

DE LO PICTÓRICO A LO FOTOGRAFICO

Desde tiempos muy remotos, las imágenes forman parte de la vida de los seres humanos; si hacemos un breve repaso, podríamos hacer una línea de tiempo basados en las primeras manifestaciones culturales, que van desde el arte rupestre hasta la actual cultura del *selfie*.

Por citar el primer caso, las representaciones pictóricas, a pesar de ser muy artesanales y rudimentarias dejaron un rastro importante de registro y experiencia humana. Basta con recordar una de las joyas del arte paleolítico, las pinturas en el techo de la cueva de Altamira, donde se aprecian escenas en movimiento de animales en caza, reproducciones manuales que dejaron huella de su vida cotidiana. Desde su descubrimiento muchos especialistas intentaron limitar la explicación a un análisis del arte por el arte, olvidando por un momento su rico valor como fuente histórica, que con el tiempo y desarrollo de las ciencias han permitido entender la interrelación entre el ser humano primitivo y la naturaleza, demostrando que los hombres del paleolítico superior eran seres mucho menos salvajes de lo que en un inicio erróneamente se pensaba, y contaban con una cultura muy avanzada.

Podríamos seguir citando otros casos más pero, en resumen, el estudio del dibujo, la pintura, el grabado y la fotografía, etc., han sido durante siglos los principales medios para documentar de alguna forma la realidad, manifestando en sus imágenes el devenir histórico de las diferentes culturas que han aparecido, emergido y desapa-

recido a lo largo del tiempo, así como sus costumbres y condiciones materiales. Por lo tanto, el estudio de la imagen fotográfica, a pesar de ser una fuente muy atractiva, y a la vez peligrosa, no puede reducirse al análisis artístico puro y duro, sino que debe ampliarse y contextualizarse con su proceso histórico.

LA FOTOGRAFÍA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO HISTÓRICO

Imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con él ahora es dialéctica: no es discurrir, sino una imagen, en discontinuidad.²

Desde la aparición de la fotografía, cuando el francés Joseph Nicéphore Niepce, aprovechando los avances tecnológicos, sus conocimientos en óptica y haciendo buen uso de la acción de la luz sobre sustancias químicas consigue capturar imágenes fijas, no solo se inicia una forma de registro visual sino también una nueva forma de exposición y comunicación de los seres humanos. Pero, a pesar de que la fotografía sea parte del día también es un tipo de fuente muy tediosa de manejar. Por esa razón, y a partir de una visión historiográfica, es necesario conocer por principio las posibilidades y los límites que caracterizan a esta importante fuente.

La fotografía es, muy aparte de sus cualidades estéticas o artísticas, «un testimonio ocular», que nos ubica, de alguna forma, en un ángulo más amplio de la historia. Sin embargo, muchos investigadores, y los dedicados al quehacer histórico, no dan mucha importancia al abundante contenido de las imágenes fotográficas, al respecto Peter Burke señala que:

Son relativamente pocos los historiadores que consultan los archivos fotográficos [...]. Cuando utilizan imágenes, los historiadores suelen tratarlas como simples ilustraciones, reproduciéndolas en sus libros sin el menor comentario. En los casos en los que las imágenes se analizan en el texto, su testimonio suele utilizarse para ilustrar las conclusiones a las que el autor ya ha llegado por otros medios, y no para dar nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones.³

No hay que ser especialista para saber que la fotografía es imprescindible para la construcción del discurso histórico moderno, y sería mucho más productivo si se tu-

² Benjamin, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, p. 464.

³ Burke, P. (2005). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, p. 12.

viere sistematizado y conceptualizado los principios básicos del uso de la fotografía como fuente histórica. En el mismo libro, Burke explica la importancia del uso de las imágenes como principales fuentes a la hora de hacer historia de la vida cotidiana, de las actitudes políticas, entre otras especialidades; cita como ejemplos los casos de los historiadores de la cultura como Jacob Burckhardt (1818-1897) y Johan Huizinga (1872-1945), quienes, además de ser artistas, estudiaban el Renacimiento y la Edad Media respectivamente, fundando sus descripciones en análisis de monumentos, esculturas, pinturas e interpretaciones de la cultura de Italia y de los Países Bajos de artistas de la talla de Rafael o Van Eyck, elementos que brindan una lectura sobre las estructuras del pensamiento de la época.

Una mención especial merece el lingüista e historiador holandés Johan Huizinga, que en un ensayo titulado «El elemento estético del pensamiento histórico»,⁴ ubicado dentro del libro *El hombre concepto de historia y otros ensayos*, señala el rol del elemento estético para el pensamiento histórico, sin dejar el sentido del contexto y el pasado; sosteniendo que el estudio de la historia involucra también la amplitud de conocimientos sobre concepciones, imágenes y visiones.⁵ Legado que sería utilizado en la historia cultural como el método del mosaico. De la misma generación, destaca Aby Warburg (1866-1929), quien se había iniciado en Historia del Arte, pero terminó haciendo Historia de la Cultura utilizando tanto las imágenes como documentos para hacer sus estudios.

En esa misma línea, también podemos ubicar al historiador y sociólogo brasileño Gilberto Freyre (1900-1987), quien también utilizó imágenes, fotografías y textos para elaborar sus estudios, su obra *Casa Grande & Senzala*⁶ es considerada como la pionera para el entendimiento y comprensión de la cultura brasileña y, en diversos aspectos, es la precursora de la historia de la vida privada.⁷ Le siguen los pasos historiadores como el americano Robert Levine,⁸ quien elabora un estudio inicial muy importante sobre la fotografía como documento histórico sobre la vida en América Latina.

A pesar de muchos esfuerzos, los estudios que han incluido a la fotografía como documento histórico se han limitado a seguir los lineamientos metodológicos y esquemas

⁴ Publicación de 1905, en una sesión inaugural en la Universidad de Croningen, Holanda.

⁵ Ríos, M. (Julio de 2008). «Johan Huizinga (1872-1945): Ideal Caballeresco, juego y cultura». *Tiempo* N.º 9, pp. 71-80.

⁶ Freyre, G. (1933). *Casa Grande & Senzala* (alojamiento de los esclavos). Río de Janeiro: Maia & Schmidt. La obra, según Peter Burke, refleja el microcosmos de la sociedad patriarcal y esclavista en la plantación de azúcar. «Historia social y cultural de la casa». *Historia Crítica* N.º 39. Setiembre de 2009, pp. 11-19.

⁷ Giucci Schmidt, G. (Junio de 2007). «Gilberto Freyre. Una Biografía cultural. La formación de un intelectual brasileño (1900-1936)». *Poligramas* N.º 27, pp. 1-36.

⁸ Levine, R. (1989). *Images of history: Nineteenth and Early Twentieth Century Latin American Photographs as Documents*. Durham, Duke University Press.

interpretativos plagiados, de alguna forma, de la historia de la fotografía europea o norteamericana y en su mayoría se encuentran invadidos por la técnica de la historia del Arte.⁹

Se pueden rastrear trabajos pioneros desde 1930, entre los primeros destaca la obra del historiador del arte Heinrich Schwarz (1894-1974), considerado como uno de los primeros en escribir una monografía académica sobre el fotógrafo David Octavious Hill (1931),¹⁰ además de analizar la relación entre el arte y la fotografía. Según el especialista Anthony Hamber:

*Schwarz was a pioneer of the study of photography's historical evolution and development and its relationship with the traditional pictorial arts. He proposed that photography benefited from the 'inner-preparedness' it had been given by the fact that the 'fixed viewpoint had become the alpha and omega of the aesthetic credo.'*¹¹

Una mención especial merece Walter Benjamin, quien introduce la visualización del pasado bajo una experiencia fragmentada obtenida a través de la fotografía, tesis desarrollada en casi toda su obra, pero en especial en su *Pequeña historia de la fotografía* (1931),¹² donde deja la narración tradicional y la cronología lineal, deteniéndose en los detalles, en los fragmentos, pedazos y crisis, con el objetivo de revisar todo el aporte que trae consigo la fotografía como testigo del tiempo. Asimismo, Benjamin se muestra crítico con la forma de pensar a la fotografía en su época, señalando que:

[...] los teóricos de la fotografía procuraron a lo largo de casi un siglo confrontarse, sin llegar desde luego al más mínimo resultado, con este concepto fetichista del arte, concepto que era radicalmente antitécnico, ya que lo único que intentaban era legitimar al fotógrafo ante el mismo tribunal que éste derrocaba.¹³

Lo importante fue reconocer que la fotografía forma parte de los nuevos medios de reproducción masiva, y por lo tanto es «el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario»¹⁴ y democrático.

⁹ González, L. (2009). «Una perspectiva global de la fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX», ponencia presentada en el 53.º Congreso Internacional de Americanistas, México.

¹⁰ Schwarz, H. y Parker, W. E. (1987). *Art and Photography: Forerunners and Influences*. Chicago: University of Chicago Press.

¹¹ Hamber, A. J. (1996). *A Higher Branch of the Art: Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*. Amsterdam: Gordon and Breach Pubs, pp. 23-24.

¹² Muñoz Millane, J. (Trad.). (2004). «*Kleine Geschichte der Photographie*». [«Pequeña historia de la fotografía»]. En *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, p. 29.

¹³ Benjamin, W. «Pequeña historia de la fotografía», óp. cit., p. 23.

¹⁴ Benjamin, W. (2003). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En D. Moreno Soto (Ed.), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1936)*, México: Itaca, p. 50.

En este breve repaso sobre los pioneros del uso de la fotografía como fuente histórica, es obligatorio referir a la fotógrafa y socióloga francesa Gisèle Freund, quien publica su tesis doctoral titulada *La fotografía como documento social*,¹⁵ donde «expone la importancia de la fotografía en tanto como procedimiento de reproducción y el papel que desempeñó en sus orígenes dentro de la evolución del retrato individual, y luego dentro de la del retrato colectivo, es decir la prensa»,¹⁶ un estudio monumental que abarca desde la aparición de la fotografía hasta la década de los setenta.

El aporte metodológico para el desarrollo de la historia de la fotografía lo ofreció el historiador del arte Beaumont Newhall,¹⁷ quien fue bibliotecario del Museo de Arte de New York (MoMA) y realizó una exposición fotográfica en conmemoración de los cien años de la fotografía en 1937 y, posteriormente, dio lugar al Departamento de Fotografía del MoMA. Toda la muestra se publicó en el libro titulado *The History of Photography, from 1839 to the Present*.¹⁸ Con esta obra inmortaliza un clásico de la historia de la fotografía durante la segunda mitad del siglo XX, aunque la perspectiva del autor defendía a la imagen como medio de expresión, preponderó la visión de la fotografía como si fuese parte de la Historia del arte.

El modelo Newhall fue utilizado e irradiado por gran parte de la historiografía de la fotografía occidental, estableció un modelo tan influyente que es utilizado hasta nuestros días; sin embargo, tiene muchas limitaciones, entre ellas está el reducirse a la descripción y el análisis de las imágenes, empobreciendo el fenómeno fotográfico. Esta debilidad se hace evidente cuando se intenta historizar las recientes prácticas fotográficas especializadas, donde intervienen archivos públicos y privados, fotografías anónimas que se han ido adquiriendo protagonismo y se escapan del modelo Newhall. Es necesario mencionar que esas intenciones universales provenían de la situación política de los Estados Unidos, que tenía que priorizar su hegemonía no solo a nivel económico sino también en lo artístico y académico.

Para 1980 y 1990, se desarrolló una visión renovadora que tenía mayor interés en acoger a la fotografía en su contexto histórico; por lo tanto, atender también una política para su cuidado y protección. Esta generación innovadora estuvo dirigida por Jean-Claude Lemagny y André Rouillé.¹⁹ Su trabajo abarcó desde descu-

¹⁵ Título original de la obra *Photographie et Société*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de la Sorbona, es la primera en su género en el marco universitario, 1936.

¹⁶ *La fotografía como documento social* (3.ª ed.). En J. Elias (Ed. Español). Barcelona: Edición Gustavo Gili, 1983, p. 9.

¹⁷ Riego, B. (2004). «De la “escuela Newhall” a las “historias” de la fotografía: experiencias y propuestas de futuro». En Fontcuberta, J. (Comp.), *Fotografía: Crisis de historia*. Barcelona: Actar.

¹⁸ Newhall, B. (1983). *Historia de la fotografía: Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili.

¹⁹ Lemagny, J.-C. y Rouillé, A. (1988). *Historie de la Photographie*. París: Bordas, 1986. Ed. Cast. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

brimiento y difusión de la fotografía por el mundo, pasando por su penetración en las mentalidades y manipulación de la imagen alrededor de todo el siglo XX, deteniéndose en el papel social que adquiere en el periodo de las guerras mundiales, convirtiéndose en asunto de Estado, sea este comunista, fascista o democrático.²⁰ Sin quedarse relegada, América Latina también se ha iniciado en el estudio de la historia de la fotografía en la región. A pesar de contar con varios estudios pioneros, exposiciones y actividades de especialistas, aún existen falencias en torno a relacionar la fotografía con los procesos políticos, económicos y sociales; atender esta demanda es fundamental. Para examinar las iniciativas latinoamericanas es necesario revisar el contexto de 1960. El triunfo de la Revolución cubana y su impacto hacia los demás países generaron una actitud crítica hacia la visión totalizante liderada por los norteamericanos, conceptos como «nuestra América»,²¹ fundados por José Martí, promovieron una coyuntura favorable para poder pensar en el estudio de la fotografía latinoamericana como tal. Es en esta coyuntura que en la ciudad de México se desarrolla la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea y el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía: «Hecho en Latinoamérica»,²² ambos en 1978, eventos que marcarán un hito importante para los estudios de fotografía en el continente. El coloquio reunió distintos investigadores de América Latina (México, Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Perú y Venezuela), entre ellos destacaron personajes como Pedro Meyer, Pablo Ortiz Monasterio, Lázaro Blanco y otros, incluso se contó con la presencia de críticos de arte como Raquel Tibol. La mayoría de ellos formaban parte del Consejo Mexicano de Fotografía, institución creada con el objetivo de promover la investigación sobre la fotografía mexicana. A pesar de que muchos de los trabajos presentados se encontraban notablemente influenciados por europeos y norteamericanos, perspectiva que limitaba hacer una propia historia de fotografía latinoamericana, se permitió proponer entre los participantes una visión con una identidad cultural regional y que esta se plasmaría en la forma de abordar el estudio sobre la fotografía. Un estudio de Sara Facio señala que:

La importancia de este evento para conocernos fotográficamente y aclarar las pautas estéticas que nos guían fue definitivo. También lo fue el eco y entusiasmo internacional que despertó. Como toda disciplina, la fotografía se rige por cúpulas que dictan normas y otorgan certificados de calidad. En este caso se dio certificado de nacimiento y se celebró con brillo.

²⁰ Lemagny, J.-C. y Rouillé, A., óp. cit., p. 8.

²¹ Quijada, M. (1998). «Sobre el origen y difusión del nombre de América Latina». *Revista de Indias*, vol. LVHI, N.º 214.

²² Consejo Mexicano de Fotografía. (1978). *Hecho en América Latina: Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México: Consejo Mexicano de Fotografía-Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública.

El anuario «Time-Life» dedicó al evento un capítulo completo por haber sido uno de los acontecimientos del año. La revista suiza «Camera» dedicó varios números al Coloquio y sus diversos asistentes, además de publicar fotos, artículos y comentarios afirmados por fotógrafos de estas latitudes.

Revistas internacionales especializadas, como «Printletter», suizo-germana, todas las revistas de Europa, Estados Unidos y obviamente México, en especial la excelente «Artes Visuales», que edita el Museo de Arte Moderno, se ocuparon extensamente del acontecimiento.

Como efecto directo, al año siguiente la muestra Hecho en Latinoamérica fue expuesta en Italia en el marco de la monumental exposición internacional Venezia 79; La fotografía, tres meses abierta al público.

En la misma ciudad se realizó un simposio donde la fotografía de nuestro continente fue el tema y los oradores, fotógrafos conocidos de la Argentina, México, Venezuela, Guatemala y Brasil

-Estilo y estética

Una ligera mirada sobre la muestra Hecho en Latinoamérica, hasta el momento la más significativa de todos los tiempos, demuestra que el interés de sus fotógrafos es netamente social. El noventa por ciento de las obras tiene como característica documentar una forma de vida de bajo nivel económico, social y cultural. Fotos que muestran el lado doloroso de la vida, que indudablemente existe, pero que está dominando la totalidad como queriendo señalar el lado ofensivo de la realidad. Ofensivo a todo sentimiento de justicia y belleza.

Nuestros fotógrafos creativos independientes han querido mostrar el lado malo de la medalla, el opuesto a la imagen en tinte color, papeles transparentes y miel que ofrecen hasta el cansancio los mercaderes de la sociedad de consumo. Es la rebeldía del artista.²³

No pretendo extender el estudio explicando detalles de todos los trabajos que marcaron tendencia en América Latina,²⁴ pero sí es importante señalar la temática de las fotografías, inicialmente se tiene registro de imágenes y escenas de la vida cotidiana, eventos sociales y populares, paisajes naturales, rurales y urbanos, además de los grupos nativos, negros y en especial de las grandes migraciones, aún marcada con esa

²³ Facio, S. (24 de diciembre de 1980). «Fotografía de nuestro continente: Balance de un coloquio». *El Clarín*.

²⁴ Para mayor detalle revisar el trabajo de Sampaio, C. A. (2011). «Balance historiográfico de la fotografía latinoamericana a partir de una perspectiva brasileña. Metodologías y ejes de análisis». En E. Bohoslavsky, E. Geoghegan y M. P. González, (Coords.), *Los desafíos de investigar, enseñar y divulgar sobre América latina. Actas del taller de reflexión TRAMA*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

visión de retratar lo exótico y lo oculto de los habitantes del Nuevo Mundo.²⁵ Entre las tendencias que invadieron el siglo XX fueron la *straight photography* (fotografía directa), el fotoclubismo (Brasil) y el surrealismo para toda la región, entre ellos destacan los trabajos del mexicano Manuel Álvarez Bravo, además de lo propio en Argentina con Horacio Coppola, por solo mencionar algunos.

LEYENDO LA IMAGEN: LA INTERPRETACIÓN FOTOGRÁFICA

«Partimos del presente para hacer un inventario de aquellos objetos, hombres o lugares que pertenecen a la herencia colectiva».

Pierre Nora

Existe un gran debate y una abundante producción académica sobre la relación que existe entre los seres humanos y la fotografía, que va desde del plano artístico, filosófico, histórico, técnico e incluso del semiótico, que intentan explicar el acto de fotografiar, compuesto por el ojo del fotógrafo y su elección a inmortalizar los hechos en imágenes, que dan como resultado la fotografía.

Fotografiar es la acción o efecto de fijar un instante decisivo en una imagen fotográfica. Además, la fotografía contiene un mensaje propio; pero a diferencia de los textos escritos, su discurso se encuentra bajo un esquema gráfico, y, como todo documento histórico, está limitado por sus interpretaciones.

Entre las primeras interpretaciones encontramos la perspectiva realista que trataba de captar y reproducir objetivamente *la realidad*, la imagen tenía que «hablar por sí misma» y no requería de mayor análisis. Otra tendencia en paralelo fue dirigida por la escuela pictoralista, que rescataba el lado artístico de la fotografía, centrándose en la estética y la técnica fotográfica.

La interpretación realista fue fuertemente criticada, gran parte de ella provino de la semiótica. Las fotografías al igual que otras representaciones gráficas están compuestas de signos que expresan mensajes y significaciones, tal como señala Susan Sontag:

[...] las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos. [...] Recientemente la fotografía se ha transformado en una diversión casi tan cultivada como el sexo o el baile, lo cual significa que la fotografía, como toda forma artística de masas, no es cultivada como tal por la mayoría. Es sobre todo un rito social, una protección contra la ansiedad y un instrumento de poder.²⁶

²⁵ Kossoy, B. (1994). «La fotografía latinoamericana en el siglo XIX: la experiencia europea y la experiencia exótica». En W. Wattriss y L. Parkinson Zamora (Eds.), *Image and memory: photography from Latin América 1866-1994*. Austin: University of Texas Press-FotoFest.

²⁶ Sontag, S. (2014). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Debolsillo, pp. 16-17.

Sin embargo, también nos advierte que con tantos usos narcisistas y folclóricos llega a convertirse en un instrumento poderoso para despersonalizar nuestra relación con el mundo, por lo tanto entenderla y atenderla exige a su observador, lector e investigador, un adiestramiento especial para poder situar mejor la carga subjetiva además de aprovechar su riqueza documental.

Ante esta advertencia, el semiólogo francés Roland Barthes señala que la fotografía va adquirir significado real y concreto dependiendo directamente de quien la observe, elemento de vital importancia para entender la relación que se logra a partir de esa interacción, considerado por Barthes como un puente afectivo —mensaje continuo—,²⁷ tal como lo presenta en su libro *Image, Music, Text*. Además, señala que es de suma relevancia detenerse a analizar la forma en que se fotografían los objetos, porque esto implica un efecto de sensibilidad e interés humano por la fotografía, según él, tiene dos partes: la primera dedicada al *studium* y la otra denominada *punctum*.

En latín existe una palabra para designar esta herida, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; [...] lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: un pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza).²⁸

Otro elemento que se suma a estos conceptos es el factor tiempo, llamado *stigma*, pues se refiere a la evidencia de «lo que sucedió», a ese espacio temporal que se asume hasta la actual interpretación y que nos hace observar de diferente manera las imágenes fotográficas.

Como se puede observar, detenernos en el estudio de la interpretación y lectura de las imágenes puede ser un tema muy espinoso; sin embargo, ratifica la posibilidad de tender puentes afectivos que permitan fortalecer no solo el conocimiento histórico de determinado grupo social o colectividad, sino que admite que podamos recuperar y mantener parte de esa memoria particular que guarda gran parte de nuestro patrimonio cultural. A partir de los aportes de Barthes y Sontag, se advierte que el patrimonio fotográfico tiene que ser explicado desde su experiencia técnica hasta su visión comunicadora; el último elemento es de vital importancia porque nos permite introducirnos en el conocimiento del objeto, del otro y del nuestro.

²⁷ Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, p. 17.

²⁸ Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., p. 59.

DE LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA A LA HISTORIA CON LA FOTOGRAFÍA

«[...] El verdadero valor de una fotografía depende de la habilidad del fotógrafo para seleccionar entre un cúmulo de detalles, que llaman la atención y que confunden a la vez, aquello que le parezca más característico. Los conocimientos técnicos no son decisivos, lo más importante es aprender a ver».

Giséle Freund

Es indiscutible el valor histórico que ha ido adquiriendo la fotografía con el pasar de los años, sin embargo, como hemos visto en su desarrollo historiográfico, no se ha tomado la debida atención al tratamiento de la fotografía como fuente histórica. Pero antes de comprometernos en hacer historia con la fotografía, es necesario conocer los estudios de historia de la fotografía, es obligatorio ubicar los trabajos fotohistóricos, es decir mapear los textos en donde se hayan utilizado imágenes fotográficas de los diversos operadores fotográficos hasta los aficionados de inicios del siglo XIX de los cuales se tenga registro, con la intención de atender las necesidades de investigación y de la perspectiva a desarrollar.

En el Perú, son pocas las investigaciones históricas que usan las imágenes fotográficas como documento histórico, pero a pesar de ello es necesario indicar que han existido enormes esfuerzos por algunos especialistas sobre historia de la fotografía en el Perú para dar a conocer tan importante patrimonio. Mención especial merecen publicaciones como *Documentos: Tres décadas de la fotografía en el Perú (1960-1990)*²⁹ trabajada por Natalia Majluf junto con el especialista en fotografía Jorge Villacorta, también podemos mencionar el texto *La recuperación de la memoria. Perú 1842-1942*³⁰ editado por Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden; estos, además de otros trabajos vinculados a las «prácticas fotográficas realizadas en la zona andina del país a través de los lentes de Martín Chambi, los hermanos Vargas, Baldomero Alejos o Juan Manuel Figueroa Aznar»,³¹ han tenido grandes aproximaciones en torno al estudio del contenido artístico y, de alguna forma, se acercaron al mensaje fotográfico.

Por otro lado, parte de las argumentaciones que explican la resistencia de los investigadores, historiadores o aficionados a usar la fotografía como fuente al mis-

²⁹ Majluf, N., Villacorta, J. (1997). *Documentos: Tres décadas de la fotografía en el Perú (1960-1990)*. Lima: MALL.

³⁰ Majluf, N., Wuffarden, L. E. (Eds.) (2001). *La recuperación de la memoria. Perú 1842-1942*. Lima: MALL-Fundación Telefónica.

³¹ Zevallos, C. (2016). *La resistencia de la imagen fotográfica: prácticas y discursos artísticos en la fotografía limeña contemporánea*. Tesis para optar el grado de magister en Antropología Visual en la PUCP. Lima, p. 26.

mo nivel que las documentales, se debe a la falta de formación académica, debido a que en la mayoría de universidades o centros de investigación no se enseña teoría de la imagen, manejo de corrientes historiográficas, antropología visual,³² semiología, entre otras herramientas teóricas, que permitan desmenuzar los códigos visuales y los estereotipos de las fotografías, en especial del siglo XIX, donde se empieza a producir fotografía en el país.

Otra de las razones radica en no tener completamente mapeadas, ubicadas y registradas las piezas, colecciones y archivos de material fotográfico. Problema que tiene que ver con el tardío reconocimiento de su carácter patrimonial, que exige una política institucional para su cuidado, protección y preservación. Responder esta demanda permitiría reconciliar el enfrentamiento que tienen las imágenes con la investigación histórica.

Un artículo donde se presenta un alcance metodológico sobre los puntos a tener en cuenta al usar la imagen fotográfica como fuente histórica lo realiza el español Emilio Lara en su texto «El historiador y la fotografía: una relación *antropológica*», en donde señala que:

Las imágenes fotográficas, en suma: a) son documentos históricos autónomos equiparados en importancia al resto de fuentes tradicionales; b) han de ser debidamente contextualizadas por medio de su cotejo con fotos de la misma temática desde una doble perspectiva sincrónica y diacrónica; c) nos surten de un ingente caudal informativo social, cultural, político y material; d) poseen una naturaleza polisémica que el historiador-antropólogo ha de saber. La Fotografía, por consiguiente es un soporte para la memoria, un dispositivo para atesorar recuerdos.³³

Leyendo con las herramientas adecuadas, se puede obtener mucha información de la fotografía, por eso es imprescindible que se entienda la teoría de la imagen de la misma manera que los procesos sociales, políticos y, en general, culturales que envuelven la fotografía. Las imágenes fotográficas permiten reconstruir y visualizar escenarios sociales de un periodo concreto y conllevan a entender mejor las transformaciones experimentadas en determinados espacios de tiempo.

Es importante entender que con la fotografía no solo se puede historizar determinados acontecimientos o hechos en sí mismos,³⁴ sino también se pueden desarrollar

³² Es necesario mencionar que desde hace algunos años, y gracias a la maestría de Antropología Visual que ofrece la PUCP, en el Perú existe un desarrollo importante en investigaciones sobre el uso de la imagen como fuente visual.

³³ Resumen hecho por Lara, E. (2015). «El historiador y la fotografía: una relación antropológica». *Fotocinema*, N.º 6 10, p. 82, del texto de Devoto, E. (2013). «La imagen como documento histórico-didáctico: algunas reflexiones a partir de la fotografía». *Revista de Educación* N.º 6, pp. 73-94.

³⁴ Conocido como la «historización del acontecimiento», donde se captura el instante o se congela el momento.

investigaciones de larga temporalidad. Gracias a los grandes aportes del historiador francés Fernand Braudel, el tiempo histórico se puede entender de tres formas: tiempo corto, medio y largo.³⁵ Si se usa la imagen fotográfica en tiempo corto se pueden hacer estudios microhistóricos o de determinados hechos y acontecimientos; por otro lado, si nos detenemos en elaborar un estudio de tiempo medio nos dedicaríamos a la coyuntura, definida por Pierre Vilar como «el conjunto de condiciones articuladas que entre sí caracterizan un momento en el movimiento global de la materia historia».³⁶ Para situarnos mejor, citaremos un ejemplo: la violencia política de 1980 al 2000 en el Perú, en donde se puede hacer un estudio sobre las mujeres y su participación política, de los movimientos juveniles en las universidades, de la participación de los prisioneros en las principales cárceles, entre otros más. En el caso del tiempo largo, este sería un análisis que demanda un estudio en un periodo largo, porque involucra revisar toda la estructura o andamiaje de nuestro tema de investigación, por citar un caso, se podría estudiar la vida cotidiana de las élites en el siglo XIX si se revisara detenidamente la Colección Courret.

El documento fotográfico puede permitirnos elaborar un sinfín de temas, los cuales podríamos ubicar dentro de la historia cultural, de estudios subalternos, de los de abajo, etc., sin dejar de lado las corrientes tradicionales de la historia. Lo importante es tener la teoría y metodología adecuada; ojo, tampoco se exige que el historiador se atiborre de información o se sature de las propias fuentes, sino que elabore un trabajo integral, sumado al análisis y al contraste de las fuentes tradicionales que puedan corroborar y argumentar la investigación.

EL TESTIMONIO DE LAS IMÁGENES: CASO E. COURRET

«Archivo Courret es: “el reflejo de toda la sociedad limeña de la segunda mitad del siglo XIX y los primeros lustros del siglo XX”».

Raúl Porrás Barrenechea

Cuando la fotografía ingresa al Perú, es asumida como «medio de definición visual y cultural de la identidad de la burguesía, luego permea todo el espacio social y se dispersa a nivel vernacular».³⁷ Sin embargo, como ya hemos venido explicando ante-

³⁵ Braudel, F. (Noviembre del 2006). «La Larga Duración». *Revista Académica de Relaciones Internacionales* N.º 5.

³⁶ Vilar, P. *Iniciación al vocabulario histórico*. Barcelona: Crítica, 1980, p. 81.

³⁷ Entrevista a Jorge Villacorta. «En el Perú no hay un orgullo por el patrimonio fotográfico, hay un orgullo por los nombres». En portal de LAMULA. Ver en línea <http://bit.ly/2sSXzG2>

riormente, aún no se ha estudiado y mucho menos usado al detalle como exclusiva fuente histórica, pero para explicar mejor esta situación hemos elegido a la Colección Fotográfica E. Courret,³⁸ por ser uno de los primeros estudios fotográficos, además porque actualmente forma del patrimonio cultural del Perú y se encuentra en proceso para su registro como parte de la Memoria del Mundo.³⁹

Existe una extensa literatura sobre el arte de Courret; no obstante, sería muy ambicioso revisar cada uno de ellos porque implicaría un estudio aparte y de otras proporciones, pero si es preciso mencionar los más resaltantes para explicar la importancia de la colección como fuente documental histórica. Entre ellos destaca el estudio clásico sobre historia de la fotografía peruana a cargo de Keith McElroy con su tesis *La Historia de la fotografía en el Perú en el siglo XIX: 1839-1876*,⁴⁰ prolijo trabajo publicado en inglés por la Universidad de Nuevo México; otro estudio relacionado lo realiza Liliana Peñaherrera con su tesis *Historia de la fotografía en el Perú*,⁴¹ quien prioriza el papel de la fotografía como documento a nivel de las fuentes tradicionales. Estos trabajos, junto con los anteriormente mencionados a cargo de Natalia Majluf, son los que han delineado la columna vertebral sobre el estudio de historia de la fotografía en el Perú.

Pero sigamos con el caso Courret. Cabe mencionar el estudio del fotógrafo e investigador Henry Schwarz, quien explica al detalle el proceso de despliegue de los hermanos Courret dentro del escenario fotográfico peruano para el siglo XIX en su artículo sobre los «Fotógrafos franceses en el Perú del siglo XIX».⁴² El Perú se inserta en el escenario mundial fotográfico cuando llega al puerto del Callao el primer daguerrotipo en 1842,⁴³ donde se destaca la notable adición de fotógrafos de nacionalidad francesa, entre ellos están: Philogone Daviette, Fournier, A. de Lattre, Amic Gazan y Émile Garreaud.⁴⁴

³⁸ El Archivo Fotográfico Courret de negativos fotográficos representa el mayor archivo fotográfico del Perú, está compuesto de imágenes primigenias que posteriormente se positivaron y reprodujeron como ilustraciones en publicaciones (libros y revistas) de la época, así como en colecciones públicas y privadas, como el álbum *Recuerdos del Perú* (1873), que se empleaba como muestra en la galería del Estudio Courret para vender vistas de Lima y Callao.

³⁹ El Archivo Fotográfico de Courret cumple con los requisitos pautados por la Unesco para formar parte del registro de Memoria del Mundo, además de estar en consideración del artículo 1 del Título I, de la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, Ley N.º 282696.

⁴⁰ McElroy, D. K. (1977). *The History of Photography in Peru in the Nineteenth Century, 1839-1876*. PH. D. Tesis: University of New Mexico.

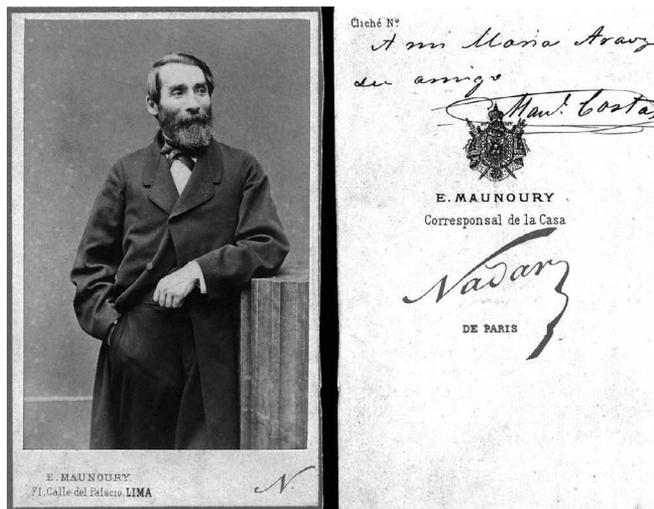
⁴¹ Peñaherrera, L. (1983). *Historia de la fotografía en el Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Programa de Letras y Ciencias Humanas.

⁴² Schwarz, H. (2007). «Fotógrafos franceses en el Perú del siglo XIX». *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* N.º 36 (1): *Miradas cruzadas sobre la influencia intelectual, cultural y científica entre Perú y Francia*, pp. 39-49.

⁴³ Gestión hecha por Maximiliano Danti, quien se estableció en la calle Mantas.

⁴⁴ En el mismo artículo Schwarz señala que Émile Garreaud «abandona la técnica del daguerrotipo y propaga el nuevo método del colodión húmedo (negativo de vidrio) que permite, a diferencia de la copia única del primero, la múltiple reproducción de la imagen», p. 39.

Es importante recordar que luego del proceso revolucionario francés, el siglo XIX empieza a sugerir nuevas transformaciones en las relaciones sociales sobre todo por el impacto de los avances tecnológicos, entre ellos el de la fotografía, y mientras Francia contaba con el estudio Nadar (1821?-1910),⁴⁵ en el Perú se tenía el estudio de Eugène Maunoury, quien populariza la tarjeta de visita,⁴⁶ además de tener entre sus colaboradores a Eugène Courret. Como toda relación de arte y negocios también estaba envuelta en conflicto, y, finalmente culminó en un divorcio de mutuo acuerdo. Para marzo de 1863 los hermanos Courret se separan del fotógrafo Eugène Maunoury, para luego inaugurar su propio estudio fotográfico que bautizaron con el nombre Fotografía Central,⁴⁷ con ellos se implantó una nueva forma de graficar a los ilustres ciudadanos de Lima y alrededores.



Retrato de Manuel Costas. Encargado del Gobierno del Perú
Fotografía en papel de albúmina de E. Maunoury.
Lima, 1860. Tarjeta de visita. Colección Herman Schwarz⁴⁸

⁴⁵ Gaspard-Félix Tournachon, apodado, según un juego del segundo nombre de Michel Ardan, Nadar, fue precursor del origen del género contemporáneo del retrato, de la grabación y reproducción de imágenes y sonidos. En su álbum fotográfico de 1855-1870 destacan las personalidades más ilustres de su momento: artistas como Delacroix, Corot, Manet, Millet, Monet, o Rodin, y escritores de la talla de Baudelaire, Gautier o Víctor Hugo. Para mayor detalle ver el trabajo de Coronado, D. (1998). «Fotografía e Impresionismo: de Nadar a Manet y Toulouse-Lautrec». En *Laboratorio de Arte* N.º 11, pp. 301-319.

⁴⁶ El término tarjeta de visita deriva del francés *carte de visite*, que era una tarjeta de presentación y se usó hasta entrado el siglo XIX tanto en América como en Europa, eran básicamente fotografías montadas sobre tarjetas de cartón.

⁴⁷ Actualmente se puede apreciar la fachada de su último local, en donde se leer: «Fotografía Central E. Courret y Cia. A. Dubreuil. Sor Fundada en 1865», ubicada en el Jirón de la Unión en el Centro de Lima, antes era conocida como la Calle Mercaderes 197.

⁴⁸ Tomado del artículo Schwarz, «Fotógrafos franceses...». Consultar la imagen en <http://bit.ly/2sQsG5m>

Según Schwarz, los Courret también hicieron uso del monograma de la Casa Nadar de París pero solo desde finales 1865-1868, también cambiaron el escudo francés por el peruano en 1868 y para 1873 dejan de usar el logotipo de Courret hermanos y aparece solo E. Courret, esto sugiere que Aquiles Courret, hermano de Eugene, regresa a Francia, quien había sido responsable de la administración del estudio. Entre los trabajos más representativos, se encuentra su participación en la primera Exposición Industrial organizada por el presidente José Balta, cuyo objetivo era «fomentar el trabajo y la industria nacionales y dar a conocer las riquezas naturales del territorio»,⁴⁹ se presentan una serie de fotografías en el contexto del combate del 2 de Mayo de 1866, con la cual obtiene la medalla de plata, y años más tarde, en 1872, se le otorga la medalla de oro.



Fachada del Estudio Fotográfico Courret a inicios del siglo XX
Lima. Colección E. Courret de la Biblioteca Nacional del Perú

Durante el periodo de la guerra con Chile, el estudio de los Courret junto al de Rafael Castillo fueron las únicas casas fotográficas que sobrevivieron. Se sabe tam-

⁴⁹ Majluf, N., Makoswski, C. y Stastny, F. (2001). *El arte en el Perú: Obras de la Colección de Arte de Lima*. Lima: El Museo.

bién que utilizaron su procedencia francesa para no verse afectados por las desmanes a cargo de las tropas chilenas, esta información es reforzada por las capturas sobre la ocupación del balneario durante la Guerra del Pacífico, además de tomas de oficiales y soldados de la armada chilena.

Luego del cambio de nombre del estudio a Fotografía Central E. Courret y Cía. A. Dubreuil,⁵⁰ cerca de 1890, los Courret retornaron a su natal Francia y continuaron con su trabajo de fotógrafos, según la información rescatada de la Biblioteca Nacional por Schwarz. Su hijo, Adolfo Dubreuil, se encargó de la administración hasta la llegada de su hijo René, y es en 1935 donde cierran el estudio. Las causas que los llevo a la quiebra están relacionadas a la gran competencia de otras casas fotográficas, como medio de pago indemnizatorio dejaron los equipos y placas de vidrio a sus trabajadores.

No cabe duda, que la Casa Fotográfica Courret llegó a convertirse en el estudio más importante e influyente de finales del siglo XIX hasta su clausura en 1935. Gran parte de la toda la colección es resguardada por la Biblioteca Nacional del Perú,⁵¹ gracias a las gestiones del director Juan Mejía Baca y de los herederos de Carlos Renjifo Farromeque, en 1987,⁵² quien recibió en retribución e indemnización una gran parte de las placas de vidrio por ser el último heredero de los Dubreuil.

A pesar de los pocos avances de la historiografía peruana y de las limitaciones técnicas al usar la fotografía como fuente, existen algunos estudios que intentan otorgarle el valor de fuente histórica documental; no obstante, muchas piezas del archivo Courret siguen siendo utilizadas como acompañantes de texto, desmereciendo su carácter de fuente histórica. Si solo nos enfocamos al tiempo histórico corto, podríamos reconstruir algunos temas durante el periodo de la Guerra del Pacífico, como por ejemplo: la destrucción del balneario de Chorrillos, los años de la ocupación chilena de la ciudad de Lima, así también, aprovechar las tomas realizadas en el estudio de oficiales y soldados chilenos.

Por otro lado, si diversificamos las investigaciones a nivel de estudios de historia socio-cultural, y abandonamos las cadenas de lo superficial y trivial, podríamos aprovechar las imágenes de la colección para propiciar estudios de microhistoria y en general de los protagonistas de la vida cotidiana.

Por situar un caso, podríamos analizar las relaciones de la familia, su composición interna, visualizar cuántos la integraban, identificar quienes eran los principales tratados, cómo se vestían, entre un sinfín de temas. Por lo tanto, sería muy oportuno elaborar la historia de la familia haciendo un examen minucioso y detallado del importante contenido que ofrecen las imágenes capturadas por el lente Courret.

⁵⁰ Nombre que identifica una asociación con su hijo, Adolfo Dubreuil.

⁵¹ La Biblioteca Nacional del Perú posee importantes archivos fotográficos, entre ellos destacan: A. Courret, A. Ugarte, A. Castillo, A. Garreaud.

⁵² Mori, J. (1998-1999). «Archivos fotográficos de la Biblioteca nacional del Perú». *Fénix* N.º 40-41, p. 149.



Retrato familiar
Lima, 1899. Colección E. Courret de
la Biblioteca Nacional del Perú.
Código: 23F1501



Retrato de grupo dos damas y dos niños. Belle Époque
Lima, 1899. Colección E. Courret de la
Biblioteca Nacional del Perú.
Código: 24D1602



Retrato familiar
Lima, finales del XIX. Colección E. Courret de
la Biblioteca Nacional del Perú. Código: 06B0519



Retrato familiar
Lima, 1922. Colección E. Courret de
la Biblioteca Nacional del Perú.
Código: 18G3205



Familia García Calderón Rey
Lima, 1897. Colección E. Courret de
la Biblioteca Nacional del Perú.
Código: 19C0115



Retrato familiar
Lima, 1912. Colección E. Courret de la Biblioteca Nacional del Perú.
Código: 18G3811



Retrato familiar. Lima, inicios del XX.
Colección E. Courret de la
Biblioteca Nacional del Perú.
Código: 06B1110



Retrato familiar. Lima, finales del XIX.
Colección E. Courret de la
Biblioteca Nacional del Perú.
Código: 06B0902

A la par del desarrollo de la fotografía en el siglo XIX a través de las imágenes gráficas, en ellas también se consolidó la idea de representar la realidad del momento, con esto se materializan y se immortalizan los discursos sobre la nación, el género, la raza y las clases sociales, discursos en los que se encontraba inmersa gran parte de la sociedad peruana y que aún queda pendiente estudiar.

Según la *Memoria de gestión 2010-2016* del Dr. Ramón Mujica Pinilla, el Archivo Fotográfico de la Colección E. Courret, que resguarda la Biblioteca Nacional del Perú, está conformado por 56 359⁵³ negativos en placa de vidrio de múltiples formatos (9 x 12cm, 13 x 18cm, 18 x 24cm y 21 x 27cm); además de 11 libros manuscritos a manera de inventario de las piezas fotográficas, considerados documentos únicos, originales y auténticos por su materialidad y contenido.

Es necesario señalar que a pesar de las inclemencias y deficiencias de todo el sistema cultural del Perú; en la actualidad, la Biblioteca Nacional ejecuta una serie actividades que de manera sostenida se dedica a la gestión, conservación y difusión del

⁵³ Cifra de la *Memoria de gestión 2010-2016*, p. 53. Consultar documento en <http://bit.ly/2rO8SQ3>

Archivo Courret, además desde 1999 puede consultarse por la web institucional de la Biblioteca.⁵⁴

En general, el Archivo Courret comprende un acervo fotográfico inestimable y significativo. En toda su obra se puede apreciar vivencias, paisajes, personajes, costumbres y otros acontecimientos de esa época, por ende es importante estudiar su contenido histórico en todas sus dimensiones. Recuperar el patrimonio no solo es tenerlo y resguardarlo en bonitos depósitos, sino también darle el valor que merece en la construcción de nuestra historia.

REFLEXIONES FINALES

Son recientes los avances académicos y teóricos sobre el uso de la fotografía y estudio de su contenido situado dentro de determinado contexto histórico; sin embargo, es importante atender la imagen fotográfica como fuente histórica porque nos permitirá construir una historia integral y global, «colectiva e interdisciplinaria, una historia crítica y contextual [buscando...] identificar los problemas comunes y de tropos iconográfico».⁵⁵

Como primer paso a la consideración de la fotografía en las investigaciones históricas, es necesario superar la visión de la imagen fotográfica como un género netamente estético o artístico, hay que insertarla en la problemática de lo visual y cultural, para poder entender sus vinculaciones y conexiones con otras fuentes similares (pintura, grabado, carteles, además de la documentación archivística). Pero antes de leer e interpretar las fotografías o de utilizarlas como un testimonio histórico, es importante prepararse con las herramientas teórico-metodológicas adecuadas, recordemos que las imágenes en general no han sido creadas para uso exclusivo de los historiadores, sus creadores han atendido a su propia intencionalidad y preocupación individual o cultural creando un lenguaje propio en particular, es vital una formación iconográfica, metodológica y crítica de la imagen fotográfica.

Por otro lado, las fotografías en una investigación tienen que estar enmarcadas dentro de una problemática histórica definida, deben ser entendidas como el medio para la búsqueda de información de los aspectos tradicionales de la organización, funcionamiento y transformación de la sociedad, así como también del abanico de posibilidades que ofrece la historia cultural. Por último, las fuentes históricas no son objeto de nuestra investigación, pero sí la humanidad en su paso por el tiempo, por eso hay que entenderlas en sus dimensiones; solo teniendo claro ello se puede resolver parte de los problemas históricos a través de las fuentes visuales.

⁵⁴ Archivo Courret revisado en <http://bit.ly/2sTmJEz>

⁵⁵ González, L. «Una perspectiva global de la fotografía...», p. 9.