

L'ús pedagògic de la fotografia històrica

Pedagogical use of historical photography

Antonio Rodríguez de las Heras

Universitat Carlos III de Madrid

Data de recepció de l'article: febrer de 2010

Data d'acceptació: març de 2010

ABSTRACT

This paper aims at exposing some pedagogical possible uses of historical photography. The pedagogical proposal is based on an original method to study photography. The paper is divided in two parts. The first one is dedicated to present a method to study photography, which lays the foundation for the pedagogical proposal to be formulated in the second part of the paper. The proposed method operates according to the following principle: the photography should be interpreted as a fragment; a fragment of time and a fragment of space. As a result of this interpretation, the mentioned fragments are studied from an archaeological point of view, just as a ceramic fragment is. Consequently: 1) every fragment contains meaningful information and relationships; a perceptive observation is required to take out from its details that information and those relationships. 2) But the fragment needs also to be immersed in an external information solvent, because by means of a kind of osmosis with the contextual information, the information provided by the fragment will be consequently enriched. 3) As a fragment, it may be fitted in with other fragments; so when we fit one photo as a time fragment with another photo the result is not two instants but one process; hence the change can be perceived compared to only two instants. In the same way, it is very expressive to join two or more photos as space fragments because, as the author tries to demonstrate in this paper, this makes easier to pass from singularities to abstract concepts. This first part of the paper does also

deal with relationships created into a picture considering that the picture is the result of a look and not only the product of viewing through a viewfinder.

It is easy to deduce from this method for the analysis the photography a number of possibilities to be implemented for educational purposes. In the second part it is tackled this transfer of the method of analysis to the pedagogical practice; furthermore two original computer applications are set out to work the photography by this method in education. These applications can be used at every educational level.

KEY WORDS: History, Photography, Methodology, ICT, Pedagogy

RESUM

La proposta de l'ús pedagògic de la fotografia històrica es basa en un mètode d'anàlisi de la fotografia que s'exposa a la primera part de l'article. El mètode parteix de la interpretació de la fotografia com un fragment de temps (instant) i com un fragment d'espai (mirada). A partir d'aquesta visió es va deduint la forma de treballar amb la fotografia, que es pot resumir en els passos principals següents: extracció de la informació que conté el fragment; introducció del fragment en una «solució informativa» o context, ajustament de la fotografia com a fragment de temps amb altres fragments per obtenir com a resultat la percepció de processos; i ajustament de la fotografia com a fragment d'espai amb altres fragments per a facilitar assolir, mitjançant l'observació de singularitats com les fotografies, un nivell d'abstracció i no tan sols descriptiu. A partir de l'exposició del mètode, és fàcil fer-ne derivar la seva aplicació pedagògica i la intensificació d'activitats intel·lectuals com l'extracció d'informació, l'observació i l'anàlisi, la creació de relacions, la percepció dels processos i l'exercici de l'abstracció.

PARAULES CLAU: història, fotografia, metodologia, TIC, pedagogia.

RESUMEN

La propuesta del uso pedagógico de la fotografía histórica se basa en un método de análisis de la fotografía, que se expone en la primera parte del artículo. El método arranca de la interpretación de la fotografía como un fragmento de tiempo (instante) y como un fragmento de espacio (mirada). A partir de esta visión se va deduciendo la forma de trabajar con la fotografía y que se puede resumir en los siguientes prin-

principales pasos: extracción de la información que contiene el fragmento; introducción del fragmento en una “solución informativa” o contexto; ajuste de la fotografía como fragmento de tiempo con otros fragmentos para obtener como resultado la percepción de procesos; y ajuste de la fotografía como fragmento de espacio con otros fragmentos para facilitar alcanzar mediante la observación de singularidades como las fotografías un nivel de abstracción y no tan solo descriptivo. A partir de la exposición del método es fácil derivar su aplicación pedagógica y la intensificación de actividades intelectuales como la extracción de información, la observación y análisis, la creación de relaciones, la percepción de los procesos y el ejercicio de la abstracción.

PALABRAS CLAVE: historia, fotografía, metodología, TIC, pedagogía.

Primer presentarem una aproximació metodològica a la fotografia històrica, per explicar d'aquesta manera les propostes d'ús de la fotografia històrica en educació.

LES FOTOGRAFIES COM A FRAGMENTS

El punt de partida d'aquesta forma d'interpretar la fotografia està a veure-la com un fragment: com un fragment de temps i d'espai. Una fotografia és el resultat d'un clic de la càmera, que fragmenta el temps i deixa retingut un instant. I, ahora, és també resultat d'un enquadrament, d'una mirada a través de l'objectiu, per tant, una reducció de tot el que es pot veure en el fragment que es mira. Una fotografia a les nostres mans és, aleshores, un fragment, és a dir, una part d'un tot i d'una unitat. El temps flueix incessantment i l'espai ens envolta; però quan s'acciona la màquina fotogràfica, es trenca el temps en un instant, o fragment de temps, i l'espai es fracciona en una mirada o petita part de tot el que es pot veure. De manera que podem acostar-nos a l'estudi de la fotografia amb l'ànim d'arqueòlegs: treballem amb restes i rastres del passat.

Per tant, tota fotografia té un *allà* i un *aleshores*. Té la seva localització en un determinat moment i en un lloc. Quan s'aconsegueix que aquest fragment «trobat» se situï en la línia del temps i en un punt de l'espai —va passar *aleshores* i *allà*—, proporciona ja una informació que sense aquestes coordenades espaciotemporals no es revela. Per tant, una primera tasca de l'estudi d'una fotografia serà determinar-ne la cronologia i la localització.

Veiem amb admiració com els científics que treballen amb restes del passat aconsegueixen extreure d'un petit fragment —d'os, de pedra, de ceràmica...— informació molt significativa. D'igual manera, es pot extreure informació de cada fragment de temps i d'espai que són les fotografies. Per a això cal afinar, i fer rigorosos, els mètodes d'observació i d'anàlisi. Per això, una mirada, entre les moltes que hi ha, per veure-hi en una situació i tan sols un instant del que succeeix en aquesta situació poden proporcionar molta i interessant informació si se sap extreure dels detalls del fragment.

REUNIR FRAGMENTS

Però si la fotografia és un fragment, llavors podem trobar-ne d'altres que s'hi ajustin, d'igual manera que la paciència de l'investigador recompon peça a peça part o la totalitat d'un objecte fragmentat. Com encaixen els fragments en cas que siguin instants i mirades, és a dir, fotografies? Vegem primer els fragments de temps. Un instant i un altre instant no donen com a resultat dos instants, sinó que poden oferir un procés. Un clic de la càmera talla el moviment, però amb una successió d'instants, de fotogrames, podem recuperar per als nostres ulls aquest moviment inicialment perdut, ja que s'ha fragmentat el temps i, en conseqüència, tallat el moviment. No obstant això, la labor interessant no és recuperar el moviment, sinó encaixar uns fragments per mostrar el procés. Recorro amb freqüència, per mostrar aquesta diferència, a dues fotografies de Robert Capa preses gairebé a final de la Segona Guerra Mundial, ja en territori alemany.¹ A la primera fotografia, que ell obté des de l'interior d'un habitatge, es veu a terra, al costat d'una balconada, un soldat nord-americà, abatut per un tir. Amb aquest sol fragment de temps, la impressió de qui veu la fotografia és que és davant un soldat mort. Però si ara recorrem a la segona fotografia que Capa ha aconseguit uns quants segons més tard i des de la mateixa posició, veiem el soldat nord-americà en idèntica postura però en un toll de sang. Així que amb el primer fragment de temps més el segon hem obtingut un procés: el de l'agonia. No veiem un soldat mort, qui sap en quin moment anterior, sinó una persona agonitzant. No necessitem la pel·lícula del succés, ens basten dos fragments d'aquest. Rebem dos punts de suport i construïm l'arc del procés. Aquest cas de Capa és molt evident, però hi ha una tasca molt interessant que exigeix especial perspicàcia i habilitat per trobar aquests fragments que encaixen en un procés. Poden ser dos o més

¹ LACOUTURE, Jean (text). *Robert Capa*. París: Centre Nacional de la Photographie, 1988. (Photo Poche)

fragments i separats potser per molt temps, però quan s'uneixen brolla la percepció del procés. Fenòmens de canvi en la societat, en una persona, en un lloc..., canvis materials o de mentalitat o d'organització, pròxims en el temps o de lenta transformació, queden molt ben reflectits amb uns instants encertadament encaixats. Alguna cosa tan important com la visualització d'un procés, que potser es gesta al llarg de molts anys o es refereix a valors i no tan sols a coses tangibles, es pot aconseguir amb unes quantes i diminutes restes de temps fossilitzat.

Una altra tasca és estudiar les fotografies com a fragments d'espai, és a dir, connectar diverses mirades. Fragments de successos, d'escenaris diferents i allunyats, es posen en contacte, i d'aquesta associació en pot sortir, per reforç o per contrast, una visió més àmplia, més intensa o distinta que la proporcionada per un sol fragment. Per exemple, sovint també recorro a aquesta sèrie de fotografies de diferents llocs i successos per exposar de forma fàcil aquest treball de selecció i ajustament: una mare amb el fill a coll caminant per la via, sota la neu, i amb el fons de cases de Berlín i un seguici de dones i nens tremolosos de fred;² una altra mare amb dos fills, un a coll i l'altre penjat al braç, caminant precipitada, sota el sol, a Cerro Muriano, camí de Còrdova, el 1936, amb la cara crispada, i darrere d'ella altres persones en la mateixa actitud de fugida;³ i dues dones de trets orientals amb tres nens, també amb el petit en braços de la més jove, travessant un riu amb l'aigua al coll.⁴ Tres mirades que unides produeixen la sorpresa de la coincidència dels gestos, de la debilitat dels personatges i del desemparament de la fugida que produeix la guerra. Tant és que aquesta sigui la Segona Guerra Mundial, la Guerra Civil espanyola o la del Vietnam. El que veient una sola fotografia pot semblar un fet concret, es fa una constant, una característica de la guerra quan reverbera la dona, la fugida, el desemparament, en tres o més mirades. Tres o més fragments ajustats dilaten el camp de la mirada i acabem contemplant, ja no una guerra, sinó la guerra, ja no un fet o accident, sinó una presència, ja no una singularitat, sinó un concepte. Amb observació i agilitat s'arriba a associacions de tot tipus molt significatives. Observació per descobrir els detalls d'una fotografia i agilitat per saltar dels uns als altres per allunyats que en una primera impressió en resultin els continguts.

² HOPKINSON, Amanda. *150 Years of Photo Journalism*. London: The Hulton Deustch Collection; Köln: Könemann, 1995, vol II, pàg. 129

³ LÓPEZ MONDÉJAL, Publio. *Las fuentes de la memoria II: fotografía y sociedad en España, 1900-1939*. Madrid: Ministerio de Cultura; Barcelona: Lunwerg Editores, 1992, pàg. 207.

⁴ GARIBALDI, Luciano; BLITZER, Wolf. *Century of War*. Vercelli (Italy): White Star Publishers, 2001, pàg. 353.

QUÈ HEM D'ENTENDRE PER FOTOGRAFIA HISTÒRICA?

Quan hem de dir que una fotografia és una fotografia històrica? Ja hem raonat que el fragment d'espai i de temps, la mirada i l'instant, suposa que hi ha un *allà* i un *aleshores* en tota fotografia. Per tant, si el que veiem fossilitzat va ser *allà* i *aleshores*, resulta ser un testimoniatge del que va passar en el passat, és un testimoni que queda d'alguna cosa que ha desaparegut, i per la materialitat de la fotografia, és un document. La pertinença a la categoria de fotografia històrica no significa que hi hagi una frontera divisòria que marca si hi pertany o no, sinó que hi ha un grau de pertinença més gran o més petit i, a més, variable. Per exemple, la fotografia de l'explosió de la bomba que llança l'anarquista Mateo Morral al pas de la carrossa dels reis Alfons XIII i Victòria Eugènia al carrer Major de Madrid el 1906⁵ és un document històric indiscutible, però també ho és la fotografia de l'interior d'una taverna de principi del segle XX en mans d'un historiador que estudia els espais de sociabilitat de la classe obrera d'aquell temps. I aquelles fotografies que avui no són valorades com a document històric poden arribar a tenir aquesta valoració en el moment que per a l'estudi d'un historiador continguin en els seus detalls una informació significativa. Igual que passa amb altres restes i rastres del passat.

Acabem d'assenyalar que una fotografia és un testimoni d'alguna cosa passada perquè per realitzar-se va caldre ser *allà* i *aleshores*. Comparem ara dues fotografies de Bletchley (Anglaterra), en les quals apareixen la casa victoriana i el seu entorn on, durant els anys de la Segona Guerra Mundial, es va desenvolupar el primer computador de vàlvules, el Colossus, amb el qual s'intentava vèncer una altra màquina, Enigma, que l'exèrcit alemany feia servir per codificar els missatges. Una apassionant història de la tecnologia durant aquella guerra sobre l'esforç per construir una màquina que vencés una altra màquina. Doncs bé, una de les fotografies d'aquest escenari històric la vaig fer jo fa uns quants anys, per tant, té l'*allà* però no l'*aleshores*. En canvi, l'altra fotografia,⁶ pràcticament amb el mateix enquadrament, va ser feta *allà* i *aleshores*, quan en una estona de descans alguns dels científics i tècnics passegen i conversen davant de l'edifici. Fins i tot hi podria haver entre ells el genial Alan Turing. Aquesta és una fotografia històrica; la primera, en canvi, és una fotografia d'un edifici històric. En podem

⁵ GUTIÉRREZ-RAVE, José. *Historia gráfica (1891-1960): a través del archivo de Prensa Española*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1961.

⁶ Bletchley Park Archives.

donar altres exemples. És el cas de la fotografia⁷ en què es recull l'assalt dels revolucionaris al Palau d'Hivern el 25 d'octubre de 1917, poc després que fos abandonat pels cosacs. Tampoc no és de llavors, encara que es va fer *allà*. I encara que hagi aparegut en llibres d'història i manuals per il·lustrar aquell moment revolucionari, la fotografia es va fer anys més tard, en una posada en escena del Teatre de la Sàtira Revolucionària (Terevsat) al lloc real de l'assalt. Possiblement entre els figurants hi havia alguns dels participants en aquell esdeveniment històric. Hi ha una altra fotografia,⁸ molt difosa, del moment històric que el físic Szilárd visita Einstein l'estiu de 1939 per demanar-li que escrigui la que serà després la famosa carta al president Roosevelt, en la qual li presenta el risc que els alemanys iniciïn el desenvolupament d'una descomunal bomba basada en la fissió nuclear. A partir de la decisió del president una vegada llegida la carta, començarà el projecte Manhattan, que durà el 1945 a la creació i utilització de l'energia nuclear com a arma. Doncs bé, la fotografia no és d'aquest moment, sinó de temps després, quan els dos científics —personatges de la història de la ciència— escenifiquen la conversa i la redacció de la històrica carta.

MIRAR ÉS ORDENAR EL MÓN

Quan mirem el món, només amb els nostres ulls o a través de l'objectiu d'una càmera, el trossegem, per tal com la mirada suposa crear un marc en el qual unes coses queden dintre de la nostra percepció (i de la fotografia, si escau) i unes altres en queden fora, absents. Però la mirada no únicament produeix això, sinó que crea relacions entre les coses que hi queden dintre. Per mostrar l'existència d'aquestes relacions que crea la mirada, utilitzo algunes fotografies molt expressives. Una és una fotografia de Leonard Freed (Überlingen am Bodensee, Alemanya de l'Oest, 1965).⁹ La trossejo de manera que només presento una part de l'escena, en la qual apareix un matrimoni ancià, que ha baixat d'un cotxe i camina amb un ram de flors. I d'altra banda presento una làpida en la qual hi ha una fotografia d'un jove militar alemany amb uniforme de l'última guerra.

⁷ JAUBERT, Alain. *Le commissariat aux archives: les photos qui falsifient l'Histoire*. Paris: Éditions Bernard Barrault, 1986, pàg. 45. Edició en anglès: *Making People Disappear: An Amazing Chronicle of Photographic Deception*. Washington: Pergamon-Brassey's Internacional Defense Publishers, 1989, pàg. 69.

⁸ HERMANN, Armin. *La nueva física: de camino hacia la era atómica*. Munich: Heinz Moos Verlag; Bonn: Inter Naciones, 1979, pàg. 100.

⁹ LACOUTURE, Jean; MANCHESTER, William; RITCHIN, Fred. *In Our Time: the World as Seen by Magnum Photographers*. New York and London: W. W. Norton & Company, Inc., 1989, pàg. 105.

Si l'autor de la fotografia hagués mirat per sobre del mur del cementiri, només ens hauria ofert la fotografia dels ancians. I si ho hagués fet per sota de la vora del mur, tindríem exclusivament la imatge de la làpida. Com que Leonard Freed va mirar d'una altra manera, ens presenta una fotografia en la qual es veu d'un costat del mur els ancians amb les flors acostant-se al cementiri, i d'aquest costat del mur una làpida amb el jove militar alemany. El resultat d'aquestes relacions és que es crea la història possible i emotiva dels pares ja vells tornant una vegada més al cementiri on jeu el fill mort en la terrible guerra mundial.

Fer això de trossejar els detalls de la fotografia i convertir-los en fotografies independents, fins i tot presentar aquestes fotografies resultants sense cap connexió entre si, és un mètode eficaç per fer veure el paper creador de la mirada. Perquè la mirada ordena el món. I l'ordena perquè crea unes relacions entre les parts que entren en la mirada. Aquesta anàlisi ajuda a descobrir les relacions entre les parts, el relat que produeixen, i com el que veiem és el resultat d'un ordre que ha creat qui ha mirat així.

Una fotografia de Marc Riboud (carrer Da Sha La del vell Pequín, 1965),¹⁰ a la qual recorro sovint, serveix de bella i adequada metàfora per mostrar com per mirar trossem el món, però no per això l'esmicolem, sinó que l'ordenem. És feta des de dins d'una botiga. Es veu un tranquil carrer xinès a través d'un finestral que té una estructura de fusta que el divideix en petites finestres de grandàries diferents. Resulta llavors que dins cada marc del finestral apareix un motiu distint: una joveneta que passa per davant de la botiga i mira curiosa a dintre; unes nenes jugant; gent gran que conversa asseguda a la porta d'una casa. Cada imatge emmarcada pel reticle irregular de la fusta del finestral podria ser una fotografia, una mirada, però si prescindim d'aquests marcs, la mirada ens ofereix la vida reposada d'un carrer xinès, amb els seus vells, els seus nens, els seus transeünts.

RETENIR L'IMPERCEPTIBLE

Si un clic talla l'espai i el temps, llavors també talla el moviment. Evident en la fotografia. Però aquest tall no suposa minvament, sinó que, al contrari, desvela allò que en moviment no percebríem. El nostre cervell processa a una determinada velocitat les imatges, es podria dir que com una tira de fotogrames. Doncs bé, l'instant que captura el clic de la càmera pot mostrar una imatge que estaria entre dos «fotogrames», per tant, imperceptible per a qui hagués estat

¹⁰ LACOUTURE, Jean; MANCHESTER, William; RITCHIN, Fred. *Op. cit.*, pàg. 362.

observant l'escena. Hi ha una fotografia de Hitler, feta pel fotògraf Heinrich Hoffmann (al llibre *Hitler Wie ihn Keiner Kennt*, 1932),¹¹ que el mateix Hitler va censurar, en la qual apareix sortint d'una església, amb el cap inclinat, i una petita creu de la reixa de la porta se situa exactament sobre la seva coroneta. Així doncs, la fotografia és reveladora d'una informació que el cervell no pot processar quan s'està produint. Per tant, al marge de fotografies anecdòtiques com aquesta a la qual acabo de referir-me, i que serveixen per mostrar de forma molt evident i xocant aquesta capacitat de la fotografia, la fotografia aconsegueix retenir i manifestar una informació que en part no es pot percebre en el moment que es produeix l'acció. Per aquest motiu, per breu que sigui l'instant, diminut el fragment de temps, conté una informació que possiblement no s'ha pogut percebre en el moment i que, en conseqüència, es pot extreure de la fotografia si s'observa amb atenció i rigor. D'igual manera que hem raonat que encara que la fotografia, per ser mirada, és un fragment d'espai, per la forma com s'ha fracturat es creen en el seu interior unes relacions entre els detalls, un ordre, que donen significació al fragment. Un fet visible té il·limitades mirades, formes d'ordenar-ne els components, i, per tant, de discórrer-hi, és a dir, de crear un discurs de les coses. Fer-ho veure de la manera tan rotunda en què es mostra a la fotografia és molt instructiu i aclaridor. I allunya la temptació de les visions absolutes i rigidament objectives d'un món aliè a qui l'observa.

OSMOSI INFORMATIVA

Ara bé, com a fragment que és, tota informació complementària, externa a la continguda a la fotografia, ajuda a donar més significació a aquesta imatge. Com passa amb qualsevol altre document, amb qualsevol altra resta material. Es produeix llavors una osmosi i la informació externa a la fotografia hi penetra i revela coses que no es percebrien sense aquest context. No obstant això, aquest procediment és molt important i delicat, perquè hi ha el risc de dissoldre el fragment amb un aportament excessiu d'informació externa.¹² Un exemple d'aquesta aportació adequada i reveladora el pot proporcionar la fotografia de Fred Morley (9 d'octubre de 1940).¹³ Es veu un repartidor de llet, amb la seva

¹¹ JAUBERT, Alain. *Op. cit.*, pàg. 69.

¹² JEFFREY, Ian. *Cómo leer la fotografía: Entender y disfrutar los grandes fotógrafos, de Stieglitz a Doisneau*. Barcelona: Electa, 2009. Al meu entendre, aquí hi ha fotografies que pateixen d'aquest excés d'informació afegida.

¹³ HARGREAVES, Roger; DEEDS, Hill. *Daily Encounters: Photographs from Fleet Street*. London: National Portrait Gallery, 2007, pàg. 80.

jaqueta blanca, portant una cistella d'ampolles de llet, i caminant decidit i somrient entre els enderrocs de les cases derruïdes d'un carrer de Londres a causa d'un dels bombardejos soferts durant la Segona Guerra Mundial. La informació externa a la fotografia ens permet saber que el qui apareix a la imatge és l'ajudant del fotògraf, que es va posar la jaqueta i va agafar la cistella. Per què? Perquè la censura durant la guerra prohibia que als diaris apareguessin escenes dels efectes dels bombardejos alemanys a les ciutats angleses. Però amb aquesta fotografia va poder aparèixer aquesta imatge de destrucció camuflada darrere el detall que atreia la primera atenció: un repartidor somrient, fent la seva tasca diària, com a mostra de normalitat entre la població.

L'ESPAI EXPOSITIU

Els rastres i restes del passat són estudiats pels científics, però aquests fragments compleixen, a més, una altra funció si serveixen per compondre un discurs en un espai expositiu, com ara un museu. Doncs bé, igual consideració té la fotografia interpretada com a fragment. Cal exposar-la, cal construir discursos amb fragments en un espai adequat. En quin espai expositiu? En un llibre? En una sala d'exposicions? No s'exclouen, però l'espai digital ofereix per a aquest fi unes possibilitats molt atractives per treballar amb la imatge. Especialment, el mètode de treball amb la fotografia que aquí hem presentat es projecta molt bé en aquest nou espai enfront dels tradicionals. Es pot treballar amb paper, una paret o la projecció sobre una pantalla mural, però no s'arriba així a tota la capacitat expressiva que ofereix el suport digital. L'escriptura multimèdia que resulta d'utilitzar aquest suport possibilita una fusió entre imatge i paraula, i una presentació d'ambdues, inassolibles a la pàgina o a la paret.¹⁴ Ja no parlo aquí, perquè és òbvia, de la capacitat d'emmagatzematge i registre, així com de tractament i manipulació, que té la imatge en suport digital.

SENTIT PEDAGÒGIC DEL MÈTODE DE LA FOTOGRAFIA COM A FRAGMENT

Veurem aquests nous espais expositius, però, primer, explicitem l'ús pedagògic de la fotografia quan s'interpreta aquesta com un fragment de temps i d'espai. Aquest és el mètode d'estudi de la fotografia que propo-

¹⁴ Vegeu un exemple d'aquesta trobada entre imatge i paraula en el suport digital a *Fotografia e historia*. <http://web.me.com/rodriguezdelasheras/fh>.

sem i del qual es deriva amb facilitat una aplicació en l'educació, i a diferents nivells de l'ensenyament. Per això he volgut presentar primer el mètode d'aproximació a la fotografia històrica, i no simultàniament, ja que, una vegada raonat el mètode, és fàcil deduir la translació pedagògica que té. Fer veure a l'alumne que té davant ell o a les seves mans una peça arqueològica, en forma de fragment de temps i d'espai, predisposa a un interès indagador que aguditza l'atenció i l'observació sobre l'objecte. I que se n'ha d'extreure el que no és evident, sinó que es troba en els detalls, que cal analitzar. Però aquests detalls no són inconnexos, sinó que existeixen, en aquell instant fossilitzat, unes relacions entre els detalls que són molt significatives, tant, que si les tallem, la fotografia perd part important del seu contingut (per això és una bona pràctica trossejar la fotografia, perquè quedi de manifest). El fragment cal introduir-lo en una solució —no aquosa, sinó informativa— perquè la quantitat adequada, i no més, penetri i reveli així altres detalls de la fotografia. Preparar aquesta «solució» —l'alumne sol, en grup o amb el professor— és una tasca delicada consistent a obtenir la informació necessària, en la justa mesura, per introduir-hi la peça d'estudi i que així reveli més informació que la que pot mostrar en una primera observació.

Cada detall extret d'un fragment pot ser molt formatiu. De vegades, i segons nivells educatius, els detalls ajuden a veure la profunditat del temps. Estem tancats en la nostra personal experiència vital i costa sortir-ne per imaginar correctament escenaris temporals allunyats de les nostres vivències; així doncs, aquests escenaris sovint estan afectats per anacronismes i mancances. D'aquí la importància de la datació de la peça. La percepció de la profunditat del temps es comporta com la de l'espai: contemplem un paisatge, i a mesura que la mirada se n'allunya, es contreu la distància i no es diferencia la separació que hi ha entre els objectes llunyans, ni fins i tot distingim si un està més prop que un altre de nosaltres. D'igual manera és profitós realitzar l'estudi comparat de dos o més fotografies perquè pels seus detalls es pugui determinar la distància temporal o espacial que les separa.

També és fàcil deduir que el treball d'ajustar dos o més fragments de temps resulta una pràctica didàctica interessant. L'alumne troba a través de dos o més instants reunits un procés, és a dir, percep com un fenomen de canvi (social, mental, econòmic...) deixa unes traces en els escenaris que les fotografies mostren. El més útil des del punt de vista pedagògic és presentar a l'alumne aquests fragments i que ell aconsegueixi aixecar l'arc del procés mitjançant l'observació dels canvis i permanències que es manifesten en passar d'una fotografia a una altra.

D'igual manera és profitós el treball amb les fotografies com a fragments d'espai, és a dir, com a mirades. Amb l'associació de fragments provinents de situacions i llocs distints es busca ajudar que s'aconsegueixin abstraccions, no generalitzacions. Veient una sola fotografia es manté o fins i tot es reforça la idea d'irrepetibilitat: la fotografia ha capturat un fet singular. Quan aquest fragment s'uneix a uns altres en els quals es manifesta el mateix però en escenaris distints, llavors —com hem raonat abans— s'ha creat un estímul per a alguna cosa també difícil en la formació relativa a les àrees socials i en l'estudi de la història en particular: l'abstracció, l'adquisició de conceptes, alhora que cal evitar el risc de la generalització.

Resta parlar sobre les possibilitats que obre l'espai digital per treballar amb la imatge fotogràfica en els diferents nivells de l'educació. Em referiré a dos casos concrets en els quals es crea un espai per treballar amb la fotografia.

LES FOTOGRAFIES SOBRE UN MUR

EducaLab¹⁵ és un mur digital treballat al Laboratori EducaRed de Formació Avançada, que dirigeixo, pertanyent a la Fundació Telefònica. Amb EducaLab la pantalla de l'ordinador es converteix en un mur digital sense límits que s'estén a dalt, a baix, a un costat i a l'altre de la pantalla electrònica. Quan es crea apareix net, sense límits, però a partir d'aquest moment hi ha la possibilitat d'escriure-hi textos, aferrar-hi fotografies i mapes, incrustar-hi vídeos i àudio, o assenyalar enllaços que ens duguin a qualsevol lloc de la web. Aquests objectes distribuïts pel mur de la manera que es vulgui, i sempre disponibles per ser remoguts i recol·locats, poden estar units per traços —com es fa sobre la pissarra— o una paraula d'un text o un detall d'una fotografia, i es poden relacionar mitjançant un traç amb un altre detall, paraula o objecte instal·lat al mur. La forma de moure's pel mur és molt senzilla i intuïtiva, i és possible tenir una visió panoràmica de tota la composició o acostar-se al mur per veure'l amb més detall. Com que és un mur, està oberta la possibilitat que el creador decideixi si s'hi pot acostar altra gent a treballar-hi. És a dir, també és un espai *wiki*. El mur està en xarxa i s'hi pot, per tant, accedir des de qualsevol ordinador i treballar des de diferents llocs.

¹⁵ Vegeu una aproximació a EducaLab a través dels murs següents:

Nuevos lectores. Otra escritura

Qué es EducaLab

Cómo trabajar con EducaLab

Fotografías en el muro

en <http://web.me.com/rodriguezdelasheras/fh>.

Si aferrem una fotografia al mur, se'n pot analitzar la informació i de cada detall s'hi pot marcar un traç que ens dugui a un comentari, a una altra imatge, a un enllaç a la web... Alhora, qualsevol cosa col·locada sobre el mur es pot retirar. D'igual manera, al costat d'aquesta primera fotografia s'hi poden col·locar altres fragments de temps i d'espai per obtenir una associació significativa, com ja hem vist. Les anotacions al mur són molt còmodes, fins i tot es disposa de l'opció d'usar post-it de colors per aferrar-los com a comentaris provisionals sobre objectes instal·lats al mur.

És, doncs, un espai intuïtiu i còmode per treballar amb la fotografia d'acord amb l'enfocament metodològic i didàctic presentat aquí. Un professor exposa, així, una anàlisi d'una o més fotografies, o reuneix sobre el mur diversos fragments d'espai i de temps, i hi afegeix les notes, els comentaris i qualsevol informació complementària que consideri oportú (mitjançant text, àudio o vídeo). El seu treball es llegirà com si estigués exposat en un tauler o en una paret. Una manera, per tant, distinta del que permet fer la pàgina o la diapositiva (de cel·luloide o digital). També hi ha l'opció que s'acosti al mur un grup d'alumnes i des dels seus ordinadors treballin en la seva composició.

TORNAR A L'ART DE LA MEMÒRIA

L'altre espai de treball és *esKai*.¹⁶ El vaig dissenyar per a l'ús pedagògic de l'Institut de Tecnologia Educativa del Ministeri d'Educació. Ambdós espais han estat desenvolupats per l'empresa Bestiari. En aquest cas, consisteix a utilitzar la metàfora d'un teatre. El teló el constitueix una imatge, encara que, si l'autor vol, pot col·locar-ne més, ja que el teló s'estén cap a la dreta de la pantalla tant com sigui necessari. Suposem que l'elecció és una fotografia. Una vegada col·locada al teló, l'autor selecciona els detalls en els quals vulgui que es desplegui darrere seu més informació. De manera que quan es fa clic sobre el detall de la fotografia, s'aixeca el teló i apareix un escenari format per les peces d'informació que decideixi l'autor: text, imatges, vídeo, àudio, enllaços web. Quan es conclou la lectura d'aquesta escena, s'abaixa el teló i queda disposada la fotografia per fer clic a un altre detall i es repeteix el procés d'aparició d'altres peces multimèdia d'informació.

esKai resulta útil per aplegar molta i variada informació multimèdia sota els detalls d'una imatge, que s'ha convertit així en una interfície. El lector ha

¹⁶ Vegeu una aproximació a *esKai* i els seus fonaments pedagògics a: <http://web.me.com/rodriguezdelasheras/fh>.

d'explorar la imatge, i quan intervé sobre aquesta, es desplega la informació que conté. Aquesta informació apareix explícitament relacionada perquè es troba sota els detalls de la imatge, i haver de tornar una vegada i una altra a la imatge interfície reforça aquesta percepció de les relacions existents en el contingut de la informació que hi ha darrere de la imatge. Aquesta forma d'escriptura pot estimular l'atenció i l'observació, intensificar la percepció de les relacions entre les diferents parts d'una informació i ajudar a retenir-la. *esKai* ens torna a enviar al vell i eficaç art de la memòria, utilitzat durant tants segles, i que es basa en el poder de la imatge per memoritzar. Durant segles s'han utilitzat imatges per, de forma similar, aplegar sota els seus detalls les paraules. Una vegada fixada l'atenció sobre aquest detall, brollaven les paraules retingudes. Ara, quan la regla mnemotècnica de l'art de la memòria es realitza amb un ordinador, hem passat a la *mnemòtica*, però el principi que sustenta aquesta pràctica és el mateix. No és necessari explicar l'ús que es pot obtenir d'*esKai* quan la imatge interfície és una o més fotografies històriques i s'aplega en els seus detalls informació que desenvolupa el tema a què es refereix aquest petit fragment de temps i d'espai, però amb la riquesa de detalls suficient per contenir sota seu aquesta informació. Quant als detalls que contenen informació, poden estar marcats amb algun senyal o fins i tot cartel·la o pot passar que aquesta aparegui quan es col·loca el cursor sobre aquest detall, o bé que tan sols canviï la forma del cursor. Tot depèn del grau d'indagació que vol l'autor que realitzi el lector sobre la imatge. També cal assenyalar que, com en l'altre espai, és possible el treball en grup, ja que *esKai* és un espai *wiki* que es troba a la xarxa.

No hi ha dubte que, no sols saber triar la imatge interfície, sinó buscar i seleccionar encertadament els fragments per usar-los d'acord amb el mètode proposat, és fonamental per al rendiment d'aquest plantejament pedagògic de la fotografia històrica.