



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

REALIDADES FICTICIAS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Simulaciones de la realidad en el mundo contemporáneo

Tesis doctoral presentada por:

Sabrina Molinari Tato

Dirigida por:

Dra. Ma. Dolors Tapias Gil

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Enero 2016, Valencia, España

FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

REALIDADES FICTICIAS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Simulaciones de la realidad en el mundo contemporáneo

PROGRAMA DE DOCTORADO:

FOTOGRAFÍA Y NUEVOS MEDIOS AUDIO VISUALES: DE LO ANALÓGICO A LO DIGITAL

A mis padres
Patricia y José Luis

Quiero agradecer a:

Mis padres y a mi hermana Ariadna por su apoyo incondicional a Alessandro por su amor y su paciencia, también al Dr. Josep Benlloch Serrano, por su ayuda.

Y un especial agradecimiento a la Dra. Ma. Dolors Tapias Gil por aceptarme como alumna, dedicándome parte de su valioso tiempo. Sus consejos, dedicación y asesoramiento me permitieron concretar la presente investigación.

*Toda fotografía es, antes que espejo, especulación,
ya que es esencialmente una manipulación
más o menos inconsciente
Joan Fontcuberta*

Índice |

RESUMEN | 8

INTRODUCCIÓN | 11

OBJETIVOS | 19

CAPÍTULO 1 | EL DOCUMENTAL FOTOGRÁFICO

1.1. Realidad como elemento fotografiable | 20

1.2. El documento y la fotografía como documento | 23

1.3. El género documental | 27

1.4. Usos y significación de la fotografía documental | 45

1.4.1. El documento social | 49

1.4.2. El documental en el arte | 58

1.4.3. El fotoperiodismo y los medios de comunicación | 83

CAPÍTULO 2 | MANIPULACIÓN FOTOGRAFICA

- 2.1. Manipulación del medio fotográfico | 114
- 2.2. Orígenes de la manipulación | 119
- 2.3. La intervención del fotógrafo | 151
- 2.4. Ambigüedad, contexto, y descontexto de la imagen | 174
- 2.5. Ficción en la fotografía | 192
- 2.6. Desarrollo de la manipulación fotográfica | 203
- 2.7. El fotomontaje | 209

CAPÍTULO 3 | FOTOGRAFÍA, MANIPULACIÓN Y SIMULACIÓN DE LA REALIDAD EN LA ERA DIGITAL

- 3.1. La fotografía en la era digital | 240
- 3.2. La postfotografía y la búsqueda de la imagen perfecta | 251
- 3.3. La fotografía documental y la prensa digital | 273
- 3.4. Paradoja entre manipulación y credibilidad de las imágenes fotográficas en el ambiente digital | 288
- 3.5. Fotomontaje digital, su desarrollo y efecto en los medios de comunicación | 295
- 3.6. Manipulación de la información a partir de la puesta en escena de imágenes oportunistas | 332
- 3.7. Industria de la manipulación fotográfica y la creación de imágenes digitales | 340

CONCLUSIÓN | 345

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 353

Resumen |

La presente tesis doctoral analiza, de manera cronológica, las circunstancias históricas y los múltiples factores que dan origen a la manipulación fotográfica, así como las repercusiones implícitas en la recepción de estas obras por parte del público.

El hilo conductor de esta investigación es la fotografía documental y periodística, ya que en estos ámbitos es en los que las consecuencias de la manipulación, sean del tipo que sean, producen mayores efectos en la sociedad y la cultura contemporánea.

Al plantear los tipos de manipulación, se ha creído conveniente hacer una pequeña revisión histórica para comprender las características y aportaciones de la manipulación fotográfica en la cultura y sociedad de otras épocas.

Pero el núcleo esencial de la investigación se encuentra en el capítulo 3 en que se investiga y ejemplifica con casos de estudio el papel de la manipulación y la simulación fotográfica digital y las implicaciones que ha generado en el público, creando una postura generalizada de desconfianza hacia la veracidad de la imagen y aquello que cuenta.

Abstract |

The present doctoral thesis analyzes, chronologically, the historical circumstances and multiple factors that create photographic manipulation, as well as the public's reception of a doctored image.

The guiding thread of this research is the documental and journalistic photography. Since these fields are were the consequences of doctored images produce greater impact into society and contemporary culture.

By raising different kinds of doctored photography, it has been regarded convenient to make a small historical review about manipulation, in order to comprehend the characteristics and creative contributions in the culture and society from other era.

But the essential part of this investigation is on the third chapter, where is analyzed and is exemplified, with different cases, the role of simulation and manipulation of digital photography, as well as, the implications that has on the observer, developing profound mistrust about the truth of images and what really counts.

Resum |

La present tesi doctoral analitza, de manera cronològica, les circumstàncies històriques i els múltiples factors que donen origen a la manipulació fotogràfica, així com les repercussions implícites en la recepció d'aquestes obres per part del públic.

El fil conductor d'aquesta recerca és la fotografia documental i periodística, ja que és en aquests àmbits en que les conseqüències de la manipulació, siguin del tipus que siguin, produeixen majors efectes en la societat i la cultura contemporània.

En plantejar els tipus de manipulació, s'ha cregut convenient fer una petita revisió històrica per comprendre les característiques i aportacions de la manipulació fotogràfica en la cultura i societat d'altres èpoques.

Però el nucli essencial de la recerca es troba en el capítol 3 en què s'investiga i exemplifica amb casos d'estudi el paper de la manipulació i la simulació fotogràfica digital i les implicacions que ha generat en el públic, creant una postura generalitzada de desconfiança cap a la veracitat de la imatge i allò que explica.

Introducción |

Vivimos en un mundo donde la cultura, la representación de las ideas y la información se dan en gran medida y cada vez más a través de las imágenes. La fotografía, gracias a su condición multidisciplinar, su valor estético y su carácter testimonial, se ha convertido en un elemento indispensable para la sociedad contemporánea. Razón por la cual es utilizada en el comercio, la publicidad, la prensa, la ciencia, la política, la historia, el arte, la cultura, la seguridad pública y militarizada, y una larga lista de etcéteras.

La fidelidad con que captura fragmentos de la realidad, así como la fuerza que poseen las imágenes para atraer la atención del espectador, ha permitido que la fotografía sea usada ampliamente por los medios de comunicación para informar sobre lo que

acontece en el mundo, ya que al mirar una imagen tendemos a creer en la información que nos aporta.

Al día de hoy, nos encontramos rodeados de cámaras, y continuamente se realizan imágenes de todo tipo, por lo que la fotografía se ha convertido en un medio omnipresente a nivel social. Los acontecimientos, así como la información, es vista y compartida por el público con ayuda de las nuevas tecnologías, y dicha información casi siempre viene acompañada de imágenes fotográficas. Debido a las características propias del medio fotográfico es que desde su invención se le ha empleado como un elemento de representación objetiva para reflejar la realidad sobre el mundo. Se ha utilizado como un medio para preservar la memoria, siendo testigo en las transformaciones de las ciudades y las diferentes épocas, lo que le ha valido protagonismo en la historia del hombre, sus actividades y todo lo que le rodea.

Una buena parte de los acontecimientos que han marcado la historia, han sido capturados por la cámara fotográfica, pero además, la información que las imágenes nos pueden aportar sobre el pasado tiende a ser más precisa, más cercana a la realidad. De ahí que se hayan empleado conceptos para referirse a la imagen fotográfica como “espejo de lo real” o “espejo con memoria”. Es por esto que la fotografía se ha tomado como

herramienta testimonial que aporta información que va a ser una característica fundamental para ser considerada documental.

Mi interés por la fotografía como elemento documental empieza a partir de haber colaborado en el 2005 en un proyecto que incluía la conservación, restauración y catalogación del Fondo Weitlaner. Este fondo está constituido principalmente por imágenes fotográficas que datan de entre 1928 a 1960, además de dibujos y mapas de diversas regiones indígenas en México. Es uno de los archivos más extensos e importantes que tiene la Dirección de Etnología y Antropología Social (DEAS) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en México.

Este archivo es una valiosa fuente de información para entender rasgos étnicos y culturales, así como la distribución en varias zonas de la República Mexicana de diferentes grupos indígenas desde 1920. A partir del trabajo que realicé con el Fondo Weitlaner en colaboración con Investigadores del INAH, fue que me di cuenta de la importancia de la imagen fotográfica como documento histórico y como herramienta que permite comprender cuestiones sobre nuestro pasado.

Ahora bien, llama la atención que pese a toda la información que la imagen fotográfica aporta sobre los acontecimientos relacionados con el hombre y todo lo que le rodea, la fotografía ha

demostrado también ser una técnica altamente flexible que da pie a la manipulación del medio. La fotografía despierta fascinación como elemento que desvela verdades sobre el mundo, pero al ser manipulado genera otras versiones del acontecimiento que difieren de la realidad. Esta manipulación se da en muchas formas, y se ha extendido su empleo con las nuevas tecnologías para diversos fines, ha servido como un elemento creativo en las artes, el diseño y la publicidad, entre otros. Se ha empleado en muchas ocasiones intentando conseguir una mejor imagen, pero también ha sido empleada para engañar, mal informar y condicionar a la opinión pública sobre algunos acontecimientos.

Pero, la manipulación fotográfica antecede a la era digital teniendo sus inicios casi desde la invención misma de la fotografía. Desde entonces surgió la curiosidad por manipular la imagen con la idea de despojarla de su inherente característica de fijar la realidad de forma fiel.

Esta investigación parte del interés por estudiar dos conceptos diferentes que parecieran totalmente contrarios pero que han estado en contacto y se han entrelazado en numerosas ocasiones en el transcurso de la historia de la fotografía, hablamos del documental y de la manipulación. Por lo tanto, la presente investigación pretende estudiar el vínculo que existe entre estos

dos conceptos, de qué modo se han empleado dentro de la fotografía y cuáles son las causas que han llevado a la manipulación fotográfica en el ámbito documental.

Podríamos pensar que esta concepción de la imagen como elemento manipulado representa una paradoja dentro del género documental, puesto que la imagen puede y es utilizada para representar fielmente fragmentos del mundo, y a la vez al ser manipulada la imagen ya no nos presenta la realidad tal como es, sino que nos muestra una simulación de la misma. Entonces la fotografía sirve tanto para contar realidades, como para contar eventos ficticios. Y es aquí donde entra en conflicto la concepción de la fotografía como representación de lo real, ya que la imagen fotográfica no mostrara la realidad sobre lo acontecido sino una versión de lo real.

Uno de los principales intereses de la investigación es la manipulación de la fotografía documental, por lo que fue necesario determinar la conexión entre documento y manipulación. Para ello se consultaron infinidad de fuentes bibliográficas, tanto libros como revistas especializadas y documentos en línea que abarcan artículos de periódico, revistas, blogs y tesis. Posteriormente se contrastó la información de los diversos autores para tener una visión más amplia sobre el tema.

Esta investigación se divide en tres capítulos. Lo primero que se estudió fue la importancia de la fotografía como documento. Por lo tanto, el primer capítulo servirá como una introducción al mundo documental y presentará: qué se entiende por documento, las características que posee la fotografía para emplearse como tal, así como el surgimiento del género documental, las ramificaciones que tiene y sus posibles usos.

En el segundo capítulo se desarrollará el tema de la manipulación, se indagará sobre sus orígenes para desentrañar que fue lo que llevó en un principio a modificar la imagen. Se analizará en qué consiste la manipulación fotográfica y los elementos que intervienen para que una fotografía se considere manipulada, sustentando el análisis con los conceptos que han sido importantes en la construcción del corpus de esta investigación y volcándolos en el examen de algunas imágenes manipuladas que han hecho historia pasando a formar parte del imaginario colectivo. Se establecerá una clasificación y análisis sobre los tipos de manipulación fotográfica, los propósitos a los que sirve y como ha evolucionado su empleo en el transcurso de los años tanto en el arte como en los medios de comunicación. El estudio de estas imágenes ayudará a determinar el porqué de su manipulación y cómo es que algunas se consideran documentos a pesar de no ser una representación fiel de los acontecimientos.

Una de las cuestiones que llaman la atención y por lo tanto se estudia en el transcurso de la investigación es el papel que ha tenido la manipulación fotográfica en el fotoperiodismo y, en consecuencia, en los medios de comunicación. El fotoperiodismo, al ser una herramienta informativa al servicio de los medios de comunicación, ha poseído la credibilidad frente al público. Durante gran parte del siglo XX se ha creído que el fotoperiodismo muestra de forma fiel los acontecimientos capturados por la cámara. Con la popularización de los medios digitales, la creencia de que la fotografía es una imagen fiel de la realidad está cambiando. Los nuevos medios han democratizado la manipulación fotográfica, por lo que a día de hoy el público es bastante más consciente de que las fotografías pueden mentir. Los medios digitales han demostrado lo fácil que es modificar una imagen, dando paso a la incredulidad ante lo que se observa. Sin embargo la cámara sigue empleándose como un artilugio para mostrar verdades sobre el mundo, aun cuando se ha puesto en evidencia la flagrante manipulación del medio. Llama la atención como, a pesar de ser evidente la maleabilidad de la fotografía, seguimos confiando en la imagen para aportarnos información veraz sobre lo que acontece a nuestro alrededor.

En el tercer y último capítulo, se indagará sobre la imagen digital y los nuevos usos que se le está dando en las redes

sociales, se hablará de la evolución de la fotografía documental y periodística dentro de los medios de comunicación y en concreto en los medios de comunicación digital. Se estudiará de qué manera esta evolución ha facilitado la manipulación fotográfica. Se analizarán varios ejemplos de fotografías manipuladas digitalmente, que nos permitirán entender las consecuencias del empleo de estas imágenes en los medios de comunicación. Para comprender los cambios que se suscitan con los nuevos medios será necesario considerar el papel de la fotografía en el mundo contemporáneo, comprender a que se debe su popularidad y de qué modo la manipulación afecta a la idea de que las imágenes fotográficas son un reflejo de la realidad.

Objetivos |

Estudiar los tipos de manipulación fotográfica y sus usos artísticos, sociales y políticos.

Estudiar la recepción de las imágenes manipuladas y las repercusiones sociales y políticas

Estudiar en qué punto la edición fotográfica deviene manipulación fotográfica.

Analizar las consecuencias de usar de forma descontextualizada las imágenes documentales.

Observar las consecuencias del uso indiscriminado de la post producción fotográfica en la modificación sustancial de la toma directa fotográfica.

Estudiar los efectos y la recepción que ha tenido la manipulación fotográfica en los medios de comunicación y en consecuencia en la sociedad.

Capítulo 1 |

El documento fotográfico

REALIDAD COMO ELEMENTO FOTOGRAFABLE

Casi desde su invención y debido a sus características, a la fotografía se le asignó la tarea de capturar fragmentos sobre el mundo. Lo que la convirtió en un elemento que reproduce la realidad sobre los acontecimientos que rodean al ser humano. Dubois, (1986/2010) explica que: “El efecto de realidad ligado a la imagen fotográfica se atribuyó de entrada a la semejanza existente entre la foto y su referente. La fotografía, al comienzo, es percibida por el ojo natural como un <<análogo>> objetivo de lo real” (p.20). Es decir que, la realidad percibida en la imagen fotográfica corresponde a la copia fidedigna del suceso, persona u objeto que ha sido inmortalizado por la cámara en un momento

determinado. Pero, para entender lo que en verdad captura la imagen fotográfica habría que especificar más a fondo a qué nos referimos cuando hablamos de realidad.

En un artículo de Juan A. Roche Cárcel (2005) titulado “La construcción cultural de la realidad social en la Modernidad”, analiza el concepto que posee la sociedad contemporánea sobre la realidad social en occidente. Roche menciona que “Se puede considerar la expresión «realidad», en su carácter evolutivo, desde varios puntos de vista y desde diversos campos culturales como la filosofía, la ciencia o el arte.” (Roche, 2005, p.12). Roche afirma que la realidad está hecha por intelectuales, lo que ha llevado a toda una serie de investigaciones, análisis y debates sobre el concepto de realidad. En su artículo refiere que algunos intelectuales nominalistas sostienen que la realidad es de carácter individual, mientras que otros intelectuales, los realistas, difieren argumentando que la realidad es la sociedad. No importando si es individual o social, la realidad se encontrará sin duda supeditada a la ideología y al pensamiento humano, construyéndose en la vida cotidiana.

Todo ello nos deja pensar que la realidad se va a percibir de manera diferente de acuerdo a la época y la diversidad en la cotidianidad de cada país. En otras palabras, no todo mundo

percibirá la realidad del mismo modo, ni la realidad va a ser igual para todos. Si nos enfocamos a la fotografía, la realidad de lo que haya sido capturado por la cámara variará de acuerdo a quien realiza la imagen y su entorno. Siendo parte importante la cultura y el momento en el que la imagen es realizada.

En relación a este planteamiento Fontcuberta (1997) afirma que: “La realidad es sólo un efecto de construcción cultural e ideológica que no preexiste a nuestra experiencia.” Por lo tanto, refiere que la realidad va ligada a las experiencias que como individuos tengamos en la vida, es decir, una realidad individual que terminará en el momento que dejemos de existir. Ahora bien, Fontcuberta nos habla de un enfoque sobre la realidad que va en concordancia con el acto fotográfico y afirma que: “Fotografiar, [...], constituye una forma de reinventar lo real, de extraer lo invisible del espejo y de revelarlo.”(p. 45).

Considerando entonces las afirmaciones de Roche y Fontcuberta sobre la realidad podemos deducir que la realidad va a estar constituida o determinada por nuestro entorno social y cultural, y que al vincularla con la fotografía, la realidad se vuelve subjetiva y maleable. Por su parte Boris Kossoy (2014) comparte esta idea de subjetividad en cuanto a la realidad fotografiada afirmando que:

La fotografía tiene una *realidad propia* que no corresponde necesariamente con la realidad que envolvió el asunto, objeto de registro, en el contexto de la vida pasada. Se trata de la realidad del documento, de la representación: *una segunda realidad*, construida, codificada, seductora en su montaje y en su estética, de ninguna forma ingenua, inocente, pero que es todavía, el eslabón material del tiempo y el espacio representados pista decisiva para que desvelemos el pasado. (p.154)

Es decir que, la realidad fotografiada difiere necesariamente de la realidad del acontecimiento, esto no necesariamente quiere decir que lo que percibimos a través de la fotografía no es real, podemos tomarlo simplemente como un punto de vista sobre la realidad, el cual se verá influido por diversos factores de los que se hablará más adelante.

Ahora bien, de acuerdo con lo mencionado por Kossoy la realidad capturada por la cámara corresponde a la realidad del documento. Queda entonces vinculada la realidad con el documento y la fotografía.

EL DOCUMENTO Y LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO

Fragmento de realidad, <efecto-verdad> (Ledo 1998 p. 13), prueba ligada a los hechos, testimonio y referencia

sobre diferentes épocas, lugares y personas; todos estos son algunos de los adjetivos que hacen referencia al significado de documento. El diccionario define documento, entre otras cosas, como: “testimonio de épocas pasadas que sirve para reconstruir la historia” (Moliner, 2002 p. 1029). Es decir, a pesar de que el diccionario privilegia definiciones que vinculan al documento con un testimonio escrito, también se le puede entender como un conjunto de informaciones que tienen un valor y una utilidad determinados, los cuales nos permiten entender y reconstruir acontecimientos del pasado.

La técnica fotográfica, por su parte, es una excelente herramienta que proporciona pruebas sobre el mundo y ha resultado muy eficaz al capturar la realidad y representarla. “La necesidad de <<ver para creer>> se encuentra ahí satisfecha. La foto es percibida como una especie de prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestigua indudablemente la existencia de lo que da a ver” (Dubois 1986/2010 p.20).

La fotografía tiene entonces la capacidad de contener y ofrecernos conocimientos sobre el mundo, al representar los objetos, personas y lugares de forma precisa, por lo que sirve también como herramienta testimonial. ¿Podríamos afirmar entonces que la fotografía tiene validez como documento?

Autores como Susan Sontag (1973) y John Berger (1982/2007) califican a la fotografía como elemento que proporciona pruebas y verdades sobre el mundo. En sus propias palabras, Berger, M. (1982/2007) considera que la imagen tiene “un uso ideológico, que trata la evidencia positivista de una fotografía como si representara la verdad fundamental y única” (p.111). Al mirar una imagen sobre un acontecimiento determinado, aunque no hayamos sido testigos presenciales del mismo, la imagen que lo representa se plantea como una huella que hace referencia a la existencia de aquello que observamos, la cual se convierte en testimonio visual de un momento determinado de la realidad. Al respecto William J. Mitchell (1994/2001) comenta:

One way or another, a photograph provides evidence about a scene, about the way things were, and most of us have a strong intuitive feeling that it provides better evidence than other kind of picture. We feel that the evidence it presents corresponds in some strong sense to reality, and (in accordance with the correspondence theory of truth) that it is true because it does so. (p.24)¹

1 Puede traducirse como: “De un modo u otro, una fotografía proporciona evidencia acerca de una escena, acerca de como las cosas fueron, y la mayoría de nosotros tenemos un fuerte sentimiento intuitivo de que proporciona una mejor evidencia que cualquier otro tipo de imagen. Sentimos que la evidencia que presenta corresponde en un sólido sentido de la realidad y (de conformidad corresponde a la teoría de la verdad) es la verdad por que es así.”

Por tanto al mirar una fotografía no nos cuestionamos si lo que miramos es cierto, simplemente asentimos y nuestra mente da por cierto lo que observamos, tomando la imagen fotográfica entonces como un elemento de credibilidad sobre los acontecimientos representados.

Boris Kossoy menciona que “toda fotografía representa en su contenido una interrupción del tiempo y por tanto de la vida. Un fragmento seleccionado de lo real, a partir del instante en que fue registrado, permanecerá para siempre interrumpido y aislado en la bidimensional superficie fotosensible” (Kossoy 2001 p.36). La fotografía es entonces una forma bidimensional de representar el mundo, y el documento simboliza credibilidad sobre lo que se está representando y al mismo tiempo le atribuye un valor informativo e histórico. Por lo tanto, dada la información registrada sobre las dos dimensiones de la imagen, esta última se convierte en documento.

“Todas las fotografías son posibles contribuciones a la historia” (Berger, Mohr, 1982/2007, p.109). El documento fotográfico asume un papel de verificación, gracias a todas aquellas informaciones que aporta. Al constituirse como evidencia respecto a la realidad y autenticar los hechos acontecidos, la imagen fotográfica permitirá al espectador tener una idea más clara sobre el evento y le servirá

de herramienta para hacer una reconstrucción de lo acontecido. Este tipo de fotografías se emplearán en investigaciones históricas como medios de información visual que soporten la información escrita para una mejor comprensión de los hechos del pasado.

Sin embargo, como veremos más adelante, no todas las fotografías se considerarán documentos, pues dependerá de la información que en realidad aporten y del uso que se les dé a las imágenes.

EL GÉNERO DOCUMENTAL

“La confianza en la cámara [...] es uno de los vértices sobre los que se construyó la tradición documental” (Ledo, 1998 p. 13). La confianza a la que se refiere Ledo se genera a partir de la técnica fotográfica que permite obtener reproducciones de la realidad a detalle y de forma fiel. Al respecto, Martha Rosler (2007) argumenta que: “El rasgo esencial de la imagen documental es su particularidad, el hecho de que representa un ‘lo que es’ espacio temporal específico” (p. 255). Si consideramos al documento como conjunto de informaciones que nos permiten entender el mundo y cuestiones sobre el pasado de manera clara y concisa, entonces las características técnicas que nos aporta la fotografía sirven muy bien a los propósitos del género documental.

La percepción del documento fotográfico ya se venía gestando desde el siglo XIX debido a la información descriptiva que aportaba. “La fotografía parecía prometer una imagen más perfecta de la que el arte pudiera producir. Finalmente se podía documentar el mundo objetivamente, libre de las vaguedades propias del artista” (Adatto, 2008/2010 p. 65). Uno de los primeros usos documentales que se le dio fue en expediciones para reconocer el mundo.

Un ejemplo es el del francés Désiré Charnay, quien en 1857 viajó a México para explorar las ruinas arqueológicas mesoamericanas: “En el proyecto de Charnay se mezclaban, formando una sólida unidad, la exploración arqueológica y la investigación etnográfica con la utilización de la fotografía como instrumento de registro y análisis” (Sougez, et al., 2009 p. 44).

También se usó, casi desde sus inicios, como instrumento para registrar conflictos armados, como es el caso de la guerra de Crimea, en 1854 (Mulligan & Wooters [eds.], 2012, p. 251), en donde el fotógrafo Roger Fenton, uno de los primeros corresponsales de guerra, realizó una serie de imágenes para mostrar lo cruento de los conflictos armados. Al emplear la imagen fotográfica en este tipo de acontecimientos, ya se empezaba bosquejar una estructura de lo que se conocería años después como documental fotográfico.

Sin embargo, no es hasta los años 20 del siglo pasado que se define la fotografía documental como tal (John Grierson, 1926). Es entonces que documento deja de ser solo una cualidad de la imagen fotográfica para convertirse en todo un género fotográfico, el género documental:

El término documental aparece a finales de los años veinte en la terminología fotográfica [...]. Apareció por primera vez en 1926, en el artículo de John Grierson sobre la película *Moana*, de Robert Flaherty. Esta aplicación al cine, para designar un tipo de película basada en la realidad más que en la construcción de una ficción, es bastante anterior en francés dado que la idea de escena documental está acreditada desde 1906 y *la de film documentaire* (película documental), sustantivo en documental desde 1915 (Lugon, 2001/2010, p. 20).

Tiene entonces sus orígenes en Francia, aunque en realidad figura poco en la escena parisina, pues será en Estados Unidos y Alemania donde su papel sea más importante. Hubo dos elementos importantes que permitieron el desarrollo del documental: por un lado, estaba la parte estética que viene de la mano con los movimientos artísticos que se estaban gestando durante los años veinte y los años treinta; y, por otro, el interés por los problemas políticos sociales y las diferencias económicas.

“Si puede hablarse legítimamente de una corriente de <<estilo documental>> entre las dos guerras mundiales, no es solo porque aparezcan imágenes de este tipo -hacía mucho que existían-, sino sobre todo porque encuentran de pronto un nombre, un marco teórico porque emergen como categoría estética” (Lugon, 2001/2010, p. 32).

Antes de los años veinte, los preceptos del documental se consideraban completamente contrarios a los de cualquier género artístico. Sin embargo, esto cambia radicalmente entre los años veinte y treinta. Es entonces que en Alemania y Estados Unidos hubo un verdadero movimiento, tanto en lo social como en lo artístico, que permitió al género documental establecerse.

En Alemania, porque estaban surgiendo tendencias artísticas que involucraban a la fotografía como elemento creativo, pero con una tendencia a reflejar las propiedades técnicas del medio fotográfico; y en Estados Unidos por los problemas sociales y dificultades económicas a las que se estaba enfrentando la sociedad estadounidense, a la par de los movimientos estéticos y artísticos que también se gestaban en el país. Fue en esas naciones en donde surgió el arte documental como tal, cuando diversos fotógrafos empezaron a generar discursos artísticos que a su vez tenían una base documental.

“La idea de un arte documental adquiere desde entonces una connotación eminentemente positiva [fidelidad a las especificidades del medio y, por tanto, pureza, honestidad moral] y goza de un prestigio inaudito” (Lugon, 2001/2010 p. 22). Fue así que personajes del ámbito fotográfico, como Berenice Abbot, Izis, Eugène Atget o August Sander, entre muchos otros, realizaron fotografías de carácter documental que capturaban la “esencia de la época”, al tiempo que se posicionaron dentro del ámbito artístico. A partir de este momento hay una constante relación entre el género documental y el arte, por lo que se mantendrán vinculados estos dos conceptos aparentemente tan diversos. Lo anterior nos permite darnos una idea de cómo estas dos tendencias se van a ir interrelacionando y los géneros irán siendo transgredidos. Sin embargo, pese a esta vinculación que cambió el curso del documental dentro del ámbito artístico, se sigue manteniendo una delgada línea entre el enfoque documental y artístico. Walker Evans (1971), citado por Lugon (2001/2010), menciona que: “Un documento tiene una utilidad, mientras que el arte es realmente inútil. Así, el arte nunca es documento, pero puede adoptar su estilo” (p. 24).

Desde la primera década del siglo XX, teniendo en cuenta que existe un antecedente pictorialista y que parte de los fotógrafos de la época pretenden deslindarse de este

movimiento, se empieza a mostrar en Estados Unidos un interés por la reproducción nítida y fiel de los objetos, dando paso a lo que se conoce como fotografía directa o *straight photography*: “ [...] según un término que se extiende desde comienzos del siglo y que puede traducirse como ‘desprovista de artificio’, ‘directa’, ‘pura’” (Lugon, 2001/2010 p. 42).

Esta tendencia fotográfica, encabezada por Alfred Stieglitz, fue un acercamiento de la fotografía a las esferas artísticas, el cual aprovechaba las posibilidades técnicas del medio —como la nitidez y profundidad de campo— y ponía mayor interés en reflejar el mundo tal como se ve, sin ningún tratamiento que altere la imagen. Los preceptos de la fotografía directa, que abogan por una representación fiel, sin ningún tipo de filtro o modificación, se acercan a los del documento y anteceden al género fotográfico documental desarrollado posteriormente.

A partir de este momento, la fotografía va a adquirir su pleno desarrollo visual como documento social imprescindible para la configuración de la nueva conciencia colectiva, la identidad social y un conocimiento inédito del mundo. Imperará a partir de entonces el registro de los momentos fugaces y efímeros de la vida cotidiana sobre aquellos hechos pretenciosamente “idealizados e intemporales” que pretendían inmortalizar los pictorialistas. (Gómez, 2005, p.14)

La fotografía directa tuvo una gran aceptación entre la población, debido a que estas cualidades de imagen desprovista de artificio le permitieron asociarse a ideales nacionalistas de rectitud y transparencia, en los que se reconocía la misma sociedad estadounidense. Ello generó que se convirtiera en uno de los movimientos creativos más prestigiosos de la época, además de ser uno de los primeros acercamientos de la fotografía artística dentro de un ámbito social y político.

Se elogia en ella el respeto al tema, la exactitud de la reproducción y una calidad técnica desconocida en Europa [...]. Sin énfasis en la búsqueda de un acceso inédito al mundo de la naturaleza o de la técnica, las imágenes americanas evocarán más bien una contemplación tranquila y natural (Lugon, 2001/2010 p. 50).

Se habla de una fotografía simple, sencilla, precisa e imparcial, la cual va teniendo cada vez mayor aceptación hasta darse a conocer también en Europa, donde se estaba ya gestando otro tipo de fotografía. En la Alemania de la posguerra se observa una importante actividad respecto a la fotografía moderna; géneros como la Nueva Visión y la Nueva Objetividad estaban en boga cuando llega la fotografía directa —*straight photography*— a la escena europea. Se dan a conocer entonces imágenes de fotógrafos estadounidenses como Edward Weston, Imogen

Cunningham, Paul Outerbridge, Charles Sheeler, entre otros. Estos autores comenzaron a tratar la fotografía desde otro ángulo, explotando las características inherentes de la imagen fotográfica y dejando de lado procedimientos pictorialistas, proponiendo así una nueva forma de entender la fotografía.

La contraposición de géneros tan diversos produce un debate entre artistas y fotógrafos, debido a la forma en la que se maneja la fotografía. Algunos defendían la pureza del registro fotográfico, su realismo y pureza documental, como es el caso de Alfred Stieglitz, citado por Fontcuberta (1997), quien aseguró que “La función de la fotografía no consiste en ofrecer placer estético sino en proporcionar verdades visuales sobre el mundo” (p.12).

Otro ejemplo es el del fotógrafo Paul Strand, quien al igual que Stieglitz apostaba también por una reproducción fiel de objetos, personas y lugares. Mientras tanto, otros aplauden la flexibilidad en cuanto a la manipulación de la técnica, como en el trabajo realizado por László Moholy-Nagy durante la Bauhaus y la Nueva Visión, cuyo autor pensaba que “para alcanzar su potencial máximo, la humanidad debía de pensar en términos de un mundo ilimitado” (Jeffrey, 2008/2011 p. 126).

Moholy-Nagy jugaba entonces con las posibilidades que le aportaba el medio fotográfico, experimentando en sus

composiciones con perspectivas inusuales y fotogramas. Su intención, como menciona Oliver Lugon (2001/2010), era “abrir y liberar la visión humana, con la ayuda de la cámara fotográfica concebida ante todo como una herramienta de perfección, una herramienta que permite ver más y mejor” (p. 43).

Independientemente a la diversidad en cuanto al empleo de la imagen fotográfica, la “*Straight Photography*, defendida por fotógrafos como Alfred Stieglitz y Paul Strand, y apoyado por el ensayo de Sadakichi Hartmann, *A Plea for Straight Photography* (1904)” (Rubio, Koetzle, 2006, p. 20), se impone sobre los géneros del momento; su claridad y objetividad son aplaudidas no solo en Estados Unidos, sino también por el público alemán. Esto se debe quizá a que presentan características diferentes a las tendencias fotográficas de la época. Por un lado, la Nueva Objetividad se enfocaba en representar objetos y aprovechaba las posibilidades que ofrece la técnica fotográfica en cuanto a la nitidez para representarlos, realizando acercamientos para mostrar particularidades y detalles del objeto de forma sencilla, y utilizando al mismo tiempo la luz para jugar con formas y texturas.

La Neue Sachlichkeit (nueva objetividad), concretamente, nació como un movimiento que propugnaba la mera descripción de la realidad en contra del sentimentalismo del “arte burgués”.

El artista, según esos principios debía de trabajar para restituir de forma clara y precisa las cosas, la gente y la naturaleza. (Fontcuberta, 1997, p.106)

Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, H. Gorny, Fritz Brill o W. Zielke [...] vuelven su mirada hacia la técnica y la expresión precisa del mundo contemporáneo con una voluntad de ruptura y de innovación apoyando en las cualidades inherentes al medio: precisión de la puesta a punto y profundidad de campo, primer plano que aísla, luz que genera la forma [...] La noción de *Sachlichkeit* (objetividad) es determinante en la historia de la fotografía, pues supo dar a esta otra dimensión, negándose a enmascarar su carácter técnico y sirviéndose de él como medio de exaltación del objeto (Rubio & Koetzle, 2006 p. 22).

Si bien este tipo de imagen dejaba de lado cualquier tipo de manipulación y mostraba fielmente un fragmento de un elemento cotidiano como forma de presentar la realidad, se tornaba a su vez abstracto. Esto se debe a los acercamientos de la toma —los primeros planos—, pues en ocasiones se perdía la idea de lo que se estaba observando. La Nueva Visión, impulsada por el trabajo de Moholy-Nagy, se relaciona con los preceptos la Bauhaus y, a diferencia de la Nueva Objetividad, hace uso de encuadres más rebuscados, ángulos de visión inusuales, picados y contra picados, así como contrastes de luz y formas (Lugon, 2001/2010)

p. 43). Esta nueva forma de representación del objeto a través de encuadres, ángulos inusitados y una estética poco habitual, planteó nuevas posibilidades en el uso de la técnica fotográfica, como medio para percibir la realidad.

Estas dos tendencias en un primer momento fueron muy bien recibidas por el público, pues representaban una forma novedosa de apreciar la fotografía que dejaba de lado todas aquellas manipulaciones pictorialistas y permitían valorar características como la fidelidad de reproducción de la realidad, la cual proporcionaba el medio fotográfico y permitía mirar el mundo a través de una estética diferente y novedosa. Sin embargo, poco antes de empezar los años 30, estas imágenes comenzaron también a ser criticadas:

La tranquila sencillez, la aparente modestia contemplativa de estas imágenes contribuyen a hacer que rápidamente parezcan decorativos y artificiales los recortes espectaculares de la *New Sachlichkeit*. [...] En el verano de 1929, las apreciaciones negativas se multiplican (“manierismo”, “academicismo”, “tópico”, “formalismo”). Y no más allá de 1931 el desgaste parece general (Lugon, 2001/2010 p. 42).

A pesar de que mostraban fragmentos de la realidad a detalle y, en el caso de la Nueva Objetividad, con extraordinaria nitidez y

una estética interesante, parecían imágenes vacías. Centrabán su interés en la belleza de las formas y los contrastes de los objetos, pero no decían nada, carecían de significado, por lo que no tenían utilidad. Mostraban fragmentos de objetos creados por el hombre o por la naturaleza, pero sin ninguna pretensión informativa ni social. Al respecto, Lugon (2001/2010) menciona que:

[...] Hacia 1930, la polémica se articula esencialmente en torno a la cuestión del realismo y del valor documental de estas imágenes. Ahí donde meses antes se elogiaba su “realismo absoluto” [...] y el acceso que permitían a un mundo no mediatizado, ya no se ve apenas otra cosa que su formalización decorativa. Especialmente el primer plano, hasta entonces concebido como herramienta de investigación y análisis, como apertura de realidades inéditas, es desacreditado como simple proveedor de recortes arbitrarios y ornamentales (p. 42).

Por un lado, estas imágenes sí tienen un carácter documental, ya que nos hablan de los objetos, de la estética del momento, de cómo veían el mundo los artistas y fotógrafos de aquella época, además de que claramente nos presentan fragmentos del mundo y la realidad. Tanto la Nueva Visión como la Nueva Objetividad son géneros fotográficos que intentan escapar de la concepción de fotografía como elemento pictórico. Se contraponen a los procesos que empleaba el pictorialismo (gomas bicromatadas,

bromolio, tintas grasas o carbones), y sencillamente se inclinaban a representar objetos cotidianos, desde una percepción artística, pero siempre con un enfoque sobre lo real. Sin embargo, pese que estas dos tendencias, se sirven de las características de la técnica fotográfica, de fondo su significado y por ende su finalidad sigue siendo puramente estético.

Era una época en donde claramente ya se estaba planteando el concepto de documental, pero en ese entonces el documento fotográfico solamente se asociaba a cuestiones sociales y humanitarias, sobre todo aquellas que nos aproximaban a la realidad de los más desfavorecidos. Por lo tanto, todas aquellas imágenes que no reflejaran los problemas socioeconómicos y políticos de un país no se consideraban documentales.

Dadas todas estas combinaciones y maneras en las que se va concibiendo y utilizando la fotografía, se observará un cambio en los movimientos fotográficos de la época: “Los criterios aplicados al juicio estético evolucionan, en parte bajo la presión de las prácticas fotográficas” (Rosler, 2007, p. 255). Por un lado, observamos que las tendencias de la Nueva Visión, la Nueva Objetividad y la fotografía directa están ligadas a la escena artística del momento, pero también se empieza a reconocer una base documental en la imagen fotográfica, debido a su honestidad y a

la precisión de las imágenes. Se percibe una constante relación entre fotografía, arte, documento y sociedad. Dicha relación se va haciendo tan fuerte que poco a poco se irá disolviendo la delgada línea que separa los términos “artístico” y “documental”: “Ambos términos ya no solo no se excluyen, sino que de inmediato son percibidos como indisociables” (Lugon, 2001/2010 p. 42). Empieza a desarrollarse un interés hacia las problemáticas políticas y sociales que se manifiesta a través de las imágenes fotográficas de los artistas. Lugon (2001/2010) menciona el caso de Paul Strand o Willard Van Dyke, en cuyas imágenes observamos un notable interés por la temática social. Estos artistas comienzan a expresar, a través de un lenguaje estético, su preocupación hacia los acontecimientos y su forma de pensarlos. De este modo, se funden los conceptos de arte y documento, y surge lo que conocemos como arte documental.

La fotografía es un sistema expresivo enormemente complejo que abarca desde su categorización como signo icónico hasta la multitud de funciones que cumple en diferentes registros o normas comunicativas; a lo que se suma la dificultad de aplicar, como se ha visto ya, las nociones de género o estilo como parámetros de clasificación (Baeza, 2001, p. 28).

Con el paso de los años y el engrosamiento del corpus fotográfico, se va haciendo cada vez más difícil clasificar una

fotografía o a un autor dentro de un género fotográfico. Se encuentran, por ejemplo, imágenes que se usan en el ámbito publicitario, pero que son de carácter documental. Del mismo modo, muchos fotógrafos trabajan en un plano multidisciplinar, pues no se ciñen a una tendencia o género específicos, sino que su trabajo abarca muchas facetas y sus imágenes poseen atributos que se superponen, por lo que a nivel visual no dejan claro qué tipo de fotografía estamos observando. Esto se aprecia muy bien en el ámbito artístico, donde muchos fotógrafos emplean el documental con pretensiones estéticas.

Un ejemplo de lo anterior es el trabajo realizado por el fotógrafo alemán Albert Renger-Patzsch, quien es un exponente muy importante de la Nueva Objetividad. El trabajo de Renger es interesante, pues nos permite apreciar una evolución en su propuesta fotográfica y artística. Hacia los años 20, las fotografías de Renger se centran más en lo particular, en primeros planos, en encuadres cerrados donde se perciben imágenes sencillas que muestran nítidamente detalles de objetos cotidianos o plantas buscando una estética adecuada y particular:

En el mundo es bello (1928), Albert Renger Patzsch extrae objetos cotidianos de su contexto, estudia los efectos de la luz y de la sombra y les hace adquirir una vida autónoma y específica.

Utensilios de cocina, tubos de máquinas y válvulas son objeto de un mismo tratamiento fotográfico (Rubio, Koetzle, 2006 p. 22).



Imagen 1 |

[Albert Renger-Patzsch](#), *Heterotrichum Macrodon*, 1922. Colección MoMA, Número de inventario: 147.1967
Impresión fotográfica en gelatina y plata, 38.3 x 28.5 cm
Imagen tomada del sitio del MoMa: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%253AAD%253AE%253A4866&page_number=3&template_id=1&sort_order=1
(Fecha de actualización: 26 de febrero de 2015)



Imagen 2 |

[Albert Renger-Patzsch](#), *Mixing Plant, Hördor Verein - Kohlenmischanlage (Dortmund)*, antes de 1929.
Colección Tate
Número de inventario: P7995
Impresión fotográfica en gelatina y plata, 222 x 166 mm.
Imagen tomada del sitio del TATE: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/renger-patzsch-horder-verein-coal-mixing-plant-dortmund-p79952>
(Fecha de actualización: 26 de febrero de 2015)

Con este tipo de imágenes obtuvo popularidad dentro del movimiento de la Nueva Objetividad. Sin embargo, hacia los años 30, su trabajo fotográfico da un giro importante y comienza a realizar imágenes con encuadres mucho más amplios, enfocándose en la amplitud de los paisajes. También comienza a mostrar un interés por la arquitectura y la industria, exhibiendo en sus imágenes composiciones en las que se aprecian fábricas, la cotidianidad de las mismas, la producción en serie y hasta a sus trabajadores.

Con estas imágenes, Renger da un salto en su trabajo como fotógrafo. La importancia de sus primeras imágenes radicaba en acentuar las formas y los contrastes para conseguir una apreciación estética de los objetos. Estas fotografías iban enfocadas a las exposiciones artísticas, mientras que la segunda parte de sus proyectos fotográficos se enfoca más en un trabajo documental. Estas imágenes siguen teniendo una carga estética muy interesante y particular, pero a la vez ponen en evidencia un interés social, histórico y humanitario, el cual se contrapone al modelo de la Nueva Objetividad.

Otro ejemplo son las fotografías aéreas de Robert Petschow, imágenes interesantes por su abstracción, que nos ofrecen un nuevo eje de visión, a través del cual se observan particularidades de la naturaleza desde otra perspectiva, muy novedosa para su

época. En principio, lo hace con un enfoque puramente estético, donde lo fundamental es el juego de texturas y la diversidad en las formas geométricas.

Sin embargo, este tipo de imágenes aéreas comienzan a tener otro interés más científico y geográfico, por lo que poco a poco van mostrando también una cualidad documental. En los años 30 sería cuando la fotografía tomaría un camino más hacia lo documental, consolidándose finalmente como género, en contraposición con lo que planteaban tendencias como la Nueva Visión y la Nueva Objetividad.

Con la inauguración del documentalismo fotográfico se consolidan los principios distintivos de la fotografía moderna. Su principal característica respecto a estrategias anteriores será la asunción natural de su capacidad técnica para registrar la realidad cotidiana (trivial y vulgar) despojada de cualquier idealización o disfraz de “belleza”.(Gómez, 2005, p.14).

El documental a partir de entonces asume un papel de verificación sobre el mundo otorgando al espectador información sobre acontecimientos, lugares y personas. Intentando ceñirse a capturar la realidad con objetividad, e integrándose a la vida social y a la escena artística.

USOS Y SIGNIFICACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

“El documento fotográfico, fragmentario por naturaleza, es el resultado final de elaboradas construcciones técnicas, estéticas y culturales desarrolladas a lo largo de la producción de la representación: de ahí que se preste a miradas y usos ideológicos determinados” (Kossoy, 2014, p.318).

Ahora, cabe preguntarse cuál es el objetivo del documento fotográfico. El documento como tal tiene muy diversos usos dentro de la sociedad, y a través de los años se han percibido múltiples cambios en su utilización, por lo que es difícil delimitarla: “[...] Aparece en el campo artístico y especialmente, en las ciencias sociales y naturales, en el derecho, en la historiografía, etc. [...] Adquiere a lo largo del siglo XX significados cambiantes en momentos históricos diferentes” (Ribalta, Roca, 2009 p. 7). Esto querría decir que la imagen documental se aprovechará en ámbitos muy diversos, ya que se apreciará su valor como herramienta portadora de informaciones sobre acontecimientos pasados. Se utilizará, por ejemplo, en investigaciones científicas, históricas o antropológicas, y de igual manera la emplearán artistas como periodistas.

Cada uno apreciará atributos diferentes de la imagen, y su significado y aplicación dependerá del medio en el que se la

encuentre, pero siempre tendrá para todos, un objetivo en común: aportar información.

Desde finales de los años 20, los surrealistas la consideraron “un fragmento de realidad bruta, libre de toda intención cultural y por tanto totalmente abierto a interpretaciones más libres y a las asociaciones subjetivas” (Lugon, 2001/2010 p. 33). La información que nos puede proporcionar la fotografía es muy diversa ya que una misma imagen puede contener infinidad de significados. Primero tenemos el significado que le da el autor a la hora de realizar la fotografía, que sería el significado original, pero cuando la fotografía ya ha sido tomada y es vista por otras personas, su lectura cambia. Esta lectura va a variar de acuerdo al contexto en donde se encuentre, el uso que se le dé y la interpretación de quien la observa. A este respecto John Berger menciona que:

Un instante fotografiado sólo puede adquirir significado en la medida en que el espectador pueda leer en él una duración que se extiende más allá de sí mismo. Cuando encontramos una fotografía con significado, le estamos dando un pasado y un futuro. (Berger, Mohr, 2007, p.89).

Ciertamente las imágenes fotográficas contienen en sí mismas una gran cantidad de información sobre un acontecimiento determinado. Dependiendo de cómo sea procesada y

descodificada dicha información puede llegar a aportar diferentes significados lo que dará como resultado que una sola imagen cuente diferentes historias.

Sabemos que el observador dará significado a la imagen, su lectura y en consecuencia su significado estará sujeto a diferentes interpretaciones que en parte dependerán del conocimiento en materia del observador, su bagaje cultural, sus orientaciones políticas, y por otro lado de si la imagen cuenta o no con información escrita que ayude al espectador a comprender lo acontecido. Del mismo modo dos personas que observen la misma imagen, le estarán proporcionando dos significados diferentes pues cada persona tiene una forma particular de ver y entender el mundo.

El documento fotográfico cuyo interés es “la construcción de discursos”, usando como base lo real, juega un papel importante en la transmisión, conservación y reproducción visual de actividades científicas, sociales, políticas, históricas o culturales, muchas veces con carácter e interés estéticos. No solo nos habla de acontecimientos, sino también de personas y lugares.

Debemos señalar que un elemento fundamental para apoyar la “construcción de discursos” y en consecuencia concederle un significado a la imagen, será el contexto. Roland Barthes (2004), ha indicado al respecto que aquello que define a la fotografía es

el contexto y las motivaciones particulares que engendra en el observador, sin importar el tipo de criterio clasificatorio que se emplee (p.31-34). Por lo tanto, el contexto así como el texto que acompañan a la imagen determinarían su lectura. Cabe destacar que existen otros factores que influyen en la significación de la imagen documental, uno de ellos es el tiempo. Es decir, que no percibimos la imagen de la misma manera en el momento en que se ha realizado la toma, que cuando ha pasado un tiempo determinado. Su significación se modifica en relación al entorno y al tiempo. Rosler plantea que una imagen documental tiene dos momentos:

(1) el “inmediato”, instrumental, en el que una imagen es captada o creada a partir del flujo del presente y validada como testimonio como “evidencia” en su sentido más jurídico, para abogar a favor o en contra de una práctica social o de sus ideológicos y teóricos; y (2) el momento “estético – histórico” convencional, con límites menos definidos, en que la capacidad de argumentación del espectador cede al placer “orgásmico” que se deriva de la corrección estética o bella forma (no necesariamente formal) de la imagen. (Ribalta ed. 2004, p.83-84).

Este análisis nos permite entender las diferentes situaciones por las que pasa una misma imagen y como con el tiempo su

significado va cambiando. En primera instancia en el momento de la captura, tenemos la imagen como testimonio, tanto si es social como si no, es una fuente de información sobre un acontecimiento.

En el segundo momento de la imagen documental, lo importante es la estética. La fotografía tiene una base histórica ya que captura un momento determinado de lo acontecido. Pero con el pasar del tiempo las intenciones con las que la imagen fue tomada, así como su significado se van haciendo menos evidentes y más ambiguas. Con lo cual, el carácter histórico de la imagen queda en segundo plano, delegando importancia al carácter estético de la misma, convirtiéndola en la característica predominante de la imagen.

EL DOCUMENTO SOCIAL

“El documento como género fotográfico y cinematográfico adquiere a lo largo del siglo XX significados cambiantes en momentos históricos diferentes” (Ribalta, Roca, 2008 p. 7). Por ejemplo; uno de los objetivos más reconocidos de la fotografía documental ha sido mostrar cómo viven las poblaciones. En la medida en que se interesa por mostrar cuestiones relacionadas con las actividades humanas, se establece como documento social. Se enfoca en el entorno sociopolítico con un estilo

narrativo, y se apoya en la producción de imágenes fotográficas útiles que muestren los fallos sociales. Lo hace muchas veces con el objetivo de incitar a la opinión pública a generar una transformación colectiva, de modo que promueva el bienestar social. El interés por lo social ha sido, entonces, parte sustancial de la consolidación del género documental.

Desde que John Grierson [...] definiera el género documental como “tratamiento creativo de la actualidad”, éste se ha constituido en un género que a través de la historia ha ido de la mano con la construcción de discursos, tanto sobre el realismo en la fotografía y el cine como sobre el impacto de persuasión que poseen las imágenes en la opinión pública para provocar cambios (Ribalta, Roca, 2009 p. 7).

Esto implica que uno de los objetivos del documento fotográfico es formar un registro de acontecimientos del mundo, con el fin de informar y persuadir a la población a modificar su comportamiento.

Numerosos autores coinciden en el hecho de que el desarrollo del género documental está íntimamente relacionado con la representación de estratos sociales desfavorecidos.

Ribalta (2008) entiende “el documento como un género

constituido históricamente sobre la representación de grupos y clases subalternos” (Ribalta & Roca, p. 9). Martha Rosler por su parte menciona que “El documental, tal y como lo conocemos, transmite (vieja) información sobre un grupo de gente sin poder a otro grupo considerado socialmente poderoso” (Ribalta, ed. 2004, p.75).

Siguiendo la misma línea de pensamiento que Rosler, Susan Sontag (1973/2006) plantea una idea similar al afirmar que “La fotografía ideada como documento social fue un instrumento de esa actitud propia de la clase media, a la vez celosa y meramente tolerante, curiosa e indiferente, llamada humanismo, para lo cual los barrios bajos eran el decorado más seductor” (p. 86). Todas estas afirmaciones nos dan una clara idea de cómo el género documental por un lado ha tomado como argumento la problemática generada por la desigualdad económica en la sociedad. Su argumento se centra en la pobreza y los diversos movimientos sociales que se van gestando, planteándose como objeto de interés para la clase media.

Este tipo de imágenes han causado sensación en los medios de comunicación, y uno de los primeros ejemplos donde se aprecia la fotografía como documento social es el trabajo que realizaron Lewis Hine y Jacob Riss entre 1904 y 1920 en las zonas

marginales de Nueva York. Su objetivo era promover un cambio en la sociedad, y su trabajo se enfocó en retratar la situación en la que vivían los migrantes, así como la explotación laboral, las condiciones precarias de trabajo de los obreros y la pobreza en la que estos vivían.

Hine orientó más su trabajo fotográfico a la explotación laboral infantil. “Entre 1908 y 1918 realizó numerosos viajes fotográficos por encargo de la NCLC², documentando con su cámara a niños que trabajaban en granjas y en fábricas manufactureras textiles y minas” (Mulligan & Wooters [eds.], 2012, p. 251). Estas imágenes fueron parte de lo que después se conocería como documental reformista, pues se sucedieron en una época en la que se estaba gestando una reforma social en Estados Unidos y permitieron crear un registro de los problemas sociales de la época.

El documental reformista se crea a modo de denuncia política, y el objetivo de las imágenes de Hine y Riss era dar a conocer la realidad de muchas familias, la explotación laboral y

² Siglas para National Child Labor Committee (Comité Nacional de Trabajo Infantil). Organización fundada en 1904 por un grupo de reformistas progresistas, cuya intención era la abolición del trabajo infantil en los Estados Unidos. Su modo de trabajo era reunir información sobre las duras condiciones en las que trabajaban los niños y luego organizaban exhibiciones con fotografías y estadísticas para enfatizar la mala situación en la que se encontraban estos niños. (“Photographs of Lewis Hine: Documentation of Child Labor,” n.d.)



Imagen 3 | [Jacob Riss](#), Boys in a Cigar Factory,
(Chicos en una fábrica de cigarros), Indianapolis, Agosto 1908
National Archives and Records Administration Número de inventario: 523076
Records of the Department of Commerce and Labor, Children's
Imagen tomada del sitio de National Archives:
<http://www.archives.gov/education/lessons/hine-photos/>
(Fecha de actualización: 26 de febrero de 2015)



Imagen 4 | [Jacob Riss](#), Children Working in a Bottle Factory
(Niños trabajando en una fabrica de botellas) Indianapolis, Agosto 1908
National Archives and Records Administration, Número de inventario: 523080
Records of the Department of Commerce and Labor, Children's
Imagen tomada del sitio de National Archives:
<http://www.archives.gov/education/lessons/hine-photos/>
(Fecha de actualización: 26 de febrero de 2015)

la desigual económica en el mundo industrializado, con el fin de generar una conciencia social colectiva y persuadir a la opinión pública a promover un cambio social a través de la publicación y distribución de dichas imágenes.

Riss y Hine, y otros reformistas (que no periodistas) como Jane Addams y Lillian Wald, tenían la convicción de que si se veía a los trabajadores pobres, se entendería la dignidad que nos une a todos a pesar de la pobreza y de las circunstancias degradantes. (Rosler, 2007, p.208).

A partir de este momento la fotografía adquiere en Estados Unidos una función de carácter social y documental, al tomar como tema central la vida de la gente más humilde y hacer un retrato de la clase obrera y los movimientos sociales por los derechos civiles. Los fotógrafos documentales usaban la cámara como instrumento de denuncia política para exigir la transformación ante los estragos de la desigualdad social.

Otra cosa que hay que tomar en cuenta es que no todas las imágenes documentales son de carácter social. Ya desde principios de siglo, como se va viendo en la historia de la fotografía, existía un interés por generar un archivo de imágenes que aportaran información sobre diversos temas. Muchos de ellos no tenían que ver con el ámbito social y más bien implicaban realizar un registro

gráfico del mundo, como retratos del paisaje y la arquitectura. Tales son las fotografías de Berenice Abbott, quien centra su trabajo fotográfico en el realismo documental como testigo del mundo moderno, pero con un enfoque más preocupado por detalles sobre la arquitectura; o el trabajo de Walker Evans, quien delinea un bosquejo de la sociedad estadounidense, pero se interesa más por el entorno que por el sujeto:

Su “estilo documental” no tiene en su caso relación alguna con ningún tipo de compromiso social. Su paso a un registro simple, frontal y centrado en el sujeto, a comienzos de los años treinta, se corresponde por el contrario con una atención especial a la arquitectura [...] Incluso la producción posterior de Evans en el seno de la FSA se mantiene más orientada a la arquitectura y hacia lo “popular comercial” (Lugon, 2001/2010 p. 39).

Esto significa que se ve una marcada diferencia entre cada una de las décadas del siglo XX, y se observa que en cada una hay un interés por la fotografía documental, el cual se va enfocado de formas muy distintas.

En el caso de Evans como menciona Hacking (2015). “<<Su estilo documental>>, o <<documental lírico>>, le permitió tomar fotografías que parecían, al mismo tiempo, registros directos y poemas visuales” (p.137).



Imagen 5 | [Walker Evans](#), Cocina de Granja, Hale County, Alabama, 1936
Extraída de: Juliet Hacking, Vidas de – Los grandes Fotógrafos, Editorial Blume, 2015, p. 135.

Lo anterior claramente también tienen que ver con los intereses del autor, pues no todos los autores estaban interesados en representar las mismas cosas; algunos se interesaban más por cuestiones políticas y sociales, mientras que a otros les interesaban temas como la arquitectura y el paisaje. De modo que cada uno documentaba a través de sus imágenes su modo de ver el mundo. También se percibe una diferencia importante entre la fotografía estadounidense de los años 20 y 30 y la fotografía europea de la misma época.

Tenemos por ejemplo que, a principios de siglo, con el trabajo de Riss y Hine, ya se percibe un interés de carácter social. Después, hacia los años 20, con los movimientos de la época — la Fotografía Directa (con exponentes como Paul Strand y Alfred Stieglitz), la Nueva Objetividad (con el trabajo de Albert Renger-Patzsch o Karl Blossfeldt) y la Nueva Visión (László Moholy-Nagy, Edward Weston) — se da una mayor importancia a la estética de la imagen, al juego de las formas, la luz y el contraste, y se deja de lado el tema social.

Sin embargo, hacia los años 30, se observa cómo con el trabajo documental de autores como Walker Evans o Dorothea Lange se retoma un carácter más humanístico y social. Sin importar si la fotografía documental es de carácter social o no, todos los cambios que se gestaron están influenciados por los acontecimientos políticos y sociales de las diferentes épocas, pero también por los intereses de los autores.

La imagen tiene sobre el espectador un fuerte poder de persuasión, e influye en gran medida en la opinión pública, lo que facilita su uso para fines políticos y propagandísticos. Pepe Baeza (2001) menciona que: “Cuando hablamos de fotografía tendemos a usarla como desencadenante de nuestras opiniones sobre lo que en ella aparece representado: esa es la fuerza de

la aplicación documental, y también su riesgo, su vulnerabilidad a la manipulación” (p. 48). El periodo entre guerras daría a la imagen fotográfica un impulso tanto a nivel documental como a nivel de objeto de manipulación. Asimismo, las vanguardias artísticas servirían como fuente de inspiración y experimentación fotográfica.

EL DOCUMENTAL EN EL ARTE

Desde sus inicios, la imagen fotográfica ha ido de la mano de los procesos artísticos de las diferentes épocas, ha servido a los artistas como instrumento de creación, y al mismo tiempo se ha visto influenciada por acontecimientos históricos. Se observa también cómo gran parte de los fotógrafos, aun cuando su trabajo era más documental, se llegaron a considerar artistas. Así tenemos, por ejemplo, al francés Eugène Atget, quien no solo fue reconocido por los surrealistas por su trabajo documental, sino que además fue reconocido dentro del ámbito artístico.

El caso de Atget es peculiar pues si bien poseía pocas pretensiones artísticas se le considera uno de los fotógrafos más importantes dentro de la historia de la fotografía. Su pasión por la fotografía lo llevo a documentar París de una forma muy particular. “Atget called his photographs documents. Today they hang in art museums largely because, in the 1920s, the collector/dealer

Julien Levy and the photographer Berenice Abbott understood the originality of Atget's vision" (L. Michaels, 2009, p.2).³

A partir de este momento infinidad de fotógrafos desfilan en el ámbito artístico, las exposiciones museográficas y los medios de comunicación. La imagen fotográfica juega un papel importante dentro de los movimientos artísticos, pero es durante el periodo de entre guerras (1918-1945) "cuando la fotografía se implica plena y profundamente en los movimientos de transformación social para acabar integrándose en casi todas las tendencias de vanguardia como una disciplina más dentro de las artes visuales" (Gómez, 2005 p. 14-15).

Justo en el periodo de las vanguardias se estableció una relación estrecha entre fotografía y arte, pues esta permitía desarrollar la creatividad de los artistas a través de la experimentación. La fotografía se desarrolló como medio de expresión muy versátil, ya que fue un medio donde se generaron gran cantidad de técnicas que dieron como resultado infinidad de variaciones estéticas.

³ Se puede traducir como: "Atget llamó a sus fotografías documentos. Hoy están colgados en museos de arte, principalmente porque en 1920 el vendedor y coleccionista Julien Levy y la fotógrafa Berenice Abbott entendieron la originalidad en la visión de Atget".

Fue tal su desarrollo que se valoró su introducción en las escuelas de arte. Tendencias como la Bauhaus, la Nueva Visión, la Nueva Objetividad y el Constructivismo son algunos ejemplos en los que la fotografía participará activamente. Al mismo tiempo muchos de los proyectos fotográficos de artistas reflejaban su preocupación por los problemas sociales y políticos del momento. A través de la expresión del artista, la imagen toma partido y se usa como instrumento de denuncia, como medio para expresar opiniones. De este modo, se apodera de los medios para divulgar ideas. Por lo tanto, aquellos fotógrafos que se relacionaron con una o más de estas tendencias vanguardistas también fueron considerados artistas.

Sin embargo, es durante los años 30 que, como menciona José Gómez Isla (2005), “por contagio de la fotografía, el arte en general se dedicará a reflejar su propio tiempo histórico (representación de la vida moderna), y no el tiempo mítico propio de los géneros pictóricos de épocas anteriores” (p. 12). La escena artística utilizará durante esta época la técnica fotográfica como medio creativo, pero enfocando su interés en la reproducción fiel del mundo. Y se observará también cómo muchos artistas emplean la imagen para expresar sus intereses a través de la fidelidad que aporta la técnica fotográfica en cuanto a la reproducción del entorno.

Surgen autores como Edward Weston o Paul Strand, quienes emplearon la imagen como medio de creación artística, mezclando la estética y el realismo junto con un interés por lo social: “La claridad de la reproducción se mantiene en general al servicio de composiciones que conservan todos los rasgos de la obra de arte tradicional: juegos de líneas elegantes, encuadres que aíslan elaboradas estructuras geométricas, exaltación del dominio artesanal y del refinamiento técnico” (Lugon, 2001/2010 p. 42). Imágenes como las de estos fotógrafos, cuya temática denota un claro compromiso social, ponen en evidencia, por un lado, su intención artística y, por otro, su interés por el empleo de la fotografía a un nivel que se acerca a los preceptos del documental.

“Los creadores de vanguardia se plantearon un acercamiento estrecho entre arte y vida, lo que a menudo provocó la disolución completa del arte en la existencia cotidiana, haciendo imposible su diferenciación” (Gómez, 2005 p. 12). Artistas como August Sander emergen con un claro sentido documental. Estos son ejemplo de cómo el documento fotográfico se incorpora al medio artístico, generando todo un estilo, el cual expresa no solo las intenciones y preferencias del fotógrafo, sino que además nos da una serie de informaciones sobre los diferentes estratos sociales de una época. En el caso de las imágenes de Sander, él presenta

un retrato de la sociedad alemana. Al respecto, Lugon (2001/2010) menciona que:

[...] a mediados de los años veinte es cuando Sander se lanza a la realización concreta y a gran escala de sus *Hombres del siglo XX*. El primer documento escrito que se conserva data de 1925. Se trata de una carta al historiador de la fotografía Erich Stenger. En dicha carta, Sander explica cómo con ayuda de la “fotografía clara, pura”, “absoluta”, pretende realizar un “corte” de la sociedad de la época, agrupando sus retratos en una serie de carpetas organizadas según las diversas categorías sociales y profesionales. Una segunda sección estará dedicada a la descripción del entorno de dicha sociedad, “desde el campo hasta la metrópolis más moderna” (p. 74).

Este proyecto fotográfico fue uno de los más extensos y más importantes en la vida de Sander, que fotografió a gran cantidad de ciudadanos alemanes de diversas condiciones sociales y profesiones, clasificándolos en distintos grupos. La manera de organizar y clasificar sus imágenes en categorías dio origen a un archivo documental, que sentaría las bases para un estudio antropológico de la sociedad alemana de los años 20.

Su trabajo se pudo ver en exposiciones como en el Kunstverein de Colonia en 1927, y *Das Lichtbild*, en Múnich; esta

última exposición tenía especial interés en la fotografía científica y dejaba de lado las experimentaciones vanguardistas (Lugon, 2001/2010, pp. 74-76).

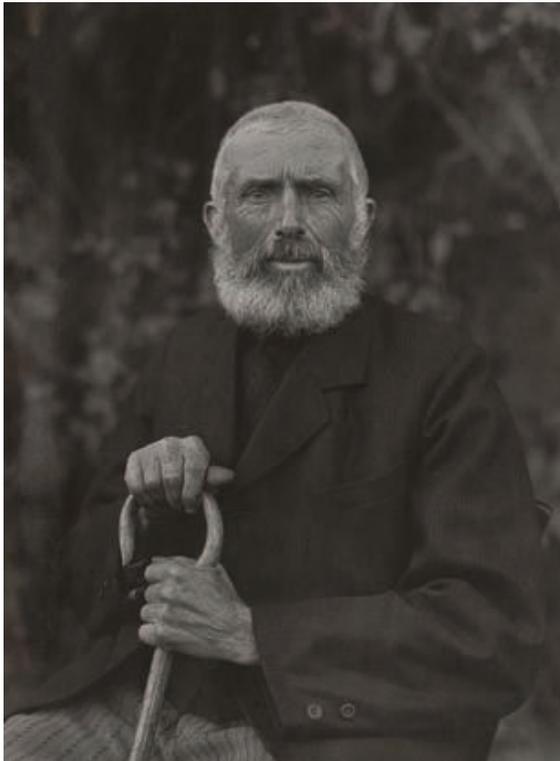


Imagen 6 | [August Sander](#) *The Earthbound Farmer* 1910

Colección MoMA, Número de inventario: 390.1953, I

mpresión fotográfica en gelatina y plata, 24.5 x 18.1 cm

Imagen tomada del sitio del MoMa: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5145&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

(Fecha de actualización: 26 de febrero de 2015)

El proyecto de Sander se presentó y fue alabado como una nueva forma de percibir la fotografía artística, pues se alejaba de tendencias como la Nueva Objetividad y la Nueva Visión al plantear una temática con tintes sociales y al interesarse en el hombre como sujeto a retratar, no en el objeto. Debido al carácter documental que tienen las imágenes de Sander, el proyecto *Hombres del siglo XX* podría interpretarse a su vez como un acercamiento con fines históricos.

Sander reconoció el retrato de estudio con la fotografía documental [...]. En la actualidad se le considera un ejemplo temprano del arte conceptual y desde luego ha influido en diversas evoluciones de las bellas artes. Por tanto Sander y su obra retratista contribuyeron considerablemente al reconocimiento de la fotografía como forma de arte (Stephan, et. al. 2006 p.20).

Es interesante destacar el trabajo fotográfico de August Sander pues engloba dos conceptos fundamentales: por un lado está el trabajo documental como retratista y por otra la valoración de su trabajo dentro del medio artístico. Su trabajo representa la unión perfecta entre documento y arte.

Chevrier menciona que “la historia del arte reciente que escribimos hoy no puede ignorar las imágenes fotográficas y, más allá, la creación fotográfica en sí misma.” (2006 p.122). Lo

que nos lleva a pensar en la importancia de la fotografía como herramienta fundamental para el desarrollo creativo de muchos artistas. Así mismo, Chevrier afirma también, que el historiador de la fotografía opta por la representación artística, respondiendo “a los intereses del presente, según los cuales la fotografía ya no es tanto testimonio o descripción sino experiencia e interpretación y, por tanto, copia fotográfica (denominada “original”) o cuadro más que una imagen reproducible.” (2006 p.122). De este modo, es que la imagen fotográfica pasa a ser más que una representación de la realidad, ya que comienza a formar parte del vasto mundo de la creación artística, convirtiéndose no solo en una herramienta al servicio de las artes, sino en una obra de arte por sí misma.

Esta fue una etapa de expansión para la fotografía, su papel como elemento para estimular la creación artística se fue afirmando durante el periodo de vanguardias. En algunas ocasiones desempeñó su función como documento, en otras tomó el papel de obra de arte, sirviendo también como herramienta de protesta y propaganda. La historia nos demuestra como la fotografía se fue convirtiendo en una técnica indisociable entre arte y documento.

La libertad expresiva del documentalismo, que está en la base de su traslado a los círculos del arte, se hizo patente en los años cincuenta, al romperse el esquema de visión “neutra”

que hasta entonces se había considerado como estilo “natural” de la foto documental; empiezan a establecerse de esta manera los valores de autoría de los fotógrafos de la realidad, en esa evolución hacia la subjetividad, adoptan influencias, prueban caminos, marcan rupturas que han ido acercando el documental a los círculos artísticos [...] (Baeza, 2001, p. 44).

Hacia finales de los cincuenta y principios de los sesenta aparecieron en la escena estadounidense nuevos fotógrafos que darían un giro en el ámbito artístico y documental, tal es el caso de Robert Frank, Garry Winogrand, William Klein, Diane Arbus o Lee Friedlander quienes con sus imágenes buscarían un modo de expresarse de manera más personal, documentarían así lugares, escenas de la calle y ciertos grupos de la sociedad estadounidense, pero siempre con un enfoque y una estética particular que caracterizaría el trabajo que cada uno de ellos. Recordemos el trabajo de Robert Frank, quien desarrolló todo un estilo que se fue fraguando a partir de que migró a los Estados Unidos y abandonó la fotografía comercial para dedicarse al documental. Hacia 1955 Robert Frank recibió la beca Guggenheim con la que decidió emprender un viaje por el país, capturando con ayuda de su cámara, todo aquello que llamaba su atención. Documentaba la sociedad y el paisaje que circundaba las grandes urbes norteamericanas, llegando a desarrollar una especie de

“diario visual” sobre su viaje. Blake Stimson (2006/2009) sugiere que con las imágenes obtenidas durante su viaje:

Frank iba a identificar una serie de formas y hábitos que funcionaban como mediadores en la vida social americana de los años cincuenta: banderas y políticos, actores y máquinas de discos, coches y autopistas, razas y racismo compromiso social y distanciamiento. (p.161)

Avanzando por las carreteras y adentrándose en la periferia de las ciudades estadounidenses, reunió toda esta serie de fotografías que formarían parte de uno de los proyectos más reconocidos en el ámbito de la fotografía documental: “The Americans” (*Los americanos*).

During his trip, Frank shot 767 rolls of film yielding about 27,000 images. He edited that down to about 1,000 work prints, spread them across the floor of his studio and tacked them to the walls for a final edit. Out of a year and a half of work, Frank chose just 83 images. (Cole, 2009)⁴

4 Puede traducirse como: “Durante su viaje, Frank tomó 767 rollos de película formando alrededor de 27,000 imágenes. De estas, editó alrededor de 1000 impresiones, las esparció por el piso de su estudio y las apiló en las paredes para una edición final. Después de un año y medio de trabajo Frank escogió 83 imágenes”.

Esas 83 fotografías constituyeron el proyecto que fue publicado por primera vez en 1958 en París por Robert Delpire, y posteriormente en Estados Unidos en 1959. Esta última versión acompañada de textos escritos por el novelista y poeta de la Generación Beat Jack Kerouac.

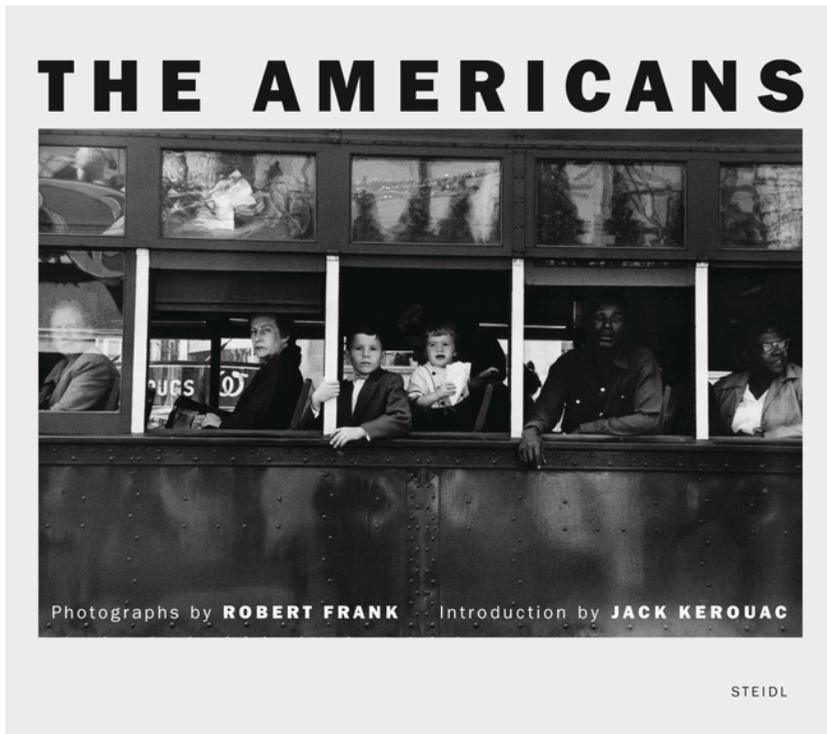


Imagen 7 | [Robert Frank](#), The Americans, 1959

Portada del Libro The American. Extraído de: <http://erickimphotography.com/blog/2013/01/07/timeless-lessons-street-photographers-can-learn-from-robert-franks-the-americans/>

(Fecha de actualización: 03 de agosto de 2015)

El afamado escritor estadounidense hace una reflexión sobre las sensaciones que despiertan las fotografías de Frank. En la introducción del libro Kerouac menciona:

That crazy feeling in America when the sun is hot on the streets and the music comes out of the jukebox or from a nearby funeral, that's what Robert Frank has captured in tremendous photographs taken as he traveled on the road around practically forty-eight states in an old used car (on Guggenheim Fellowship) and with the agility, mystery, genius, sadness and strange secrecy of a shadow photographed scenes that have never seen before on film. For this he will definitely be hailed as a great artist in his field. (Frank & Kerouac 2006/2008, p.3).⁵

Frank documentó todo tipo de escenas: "They were rarely seen sides of a country going through vast cultural and sociopolitical changes that seemed surreal even to those who lived through them" (Selwyn-Holmes, 2012)⁶.

5 Puede traducirse como: "Esa loca sensación en América cuando el sol calienta las calles y la música sale del jukebox o de un funeral cercano, eso es lo que Robert Frank a capturado en tremendas fotografías sacadas mientras viajaba por carretera alrededor de casi 48 estados en un viejo coche usado (becado por la Guggenheim) y con la agilidad, el misterio, el genio, la tristeza y el extraño secreto de una sombra ha fotografiado escenas que nunca antes habían sido vistas en película. Por esto sin duda será celebrado como un gran artista en su campo."

6 Se puede traducir como: "Eran sitios del campo raramente vistos, que estaban pasando a través de cambios culturales y socio políticos que parecían surrealistas, incluso para aquellos que las vivían."

Gracias al estilo de Frank para capturar la cotidianidad en los suburbios, es que “The Americans” revolucionó el documental fotográfico, convirtiéndose en uno de los libros de fotografía más importantes después de la Segunda Guerra Mundial.

Este cúmulo de imágenes, desvelan la vida de la sociedad estadounidense como nunca antes se había mostrado, sin ningún tipo de filtro, de forma natural y directa, evidenciando escenas de la vida cotidiana, que hasta el momento pasaban desapercibidas por la misma población.



Imagen 8 | [Robert Frank](#), Funeral. St. Helena, South Carolina, 1955” (“The Americans”)

Extraído de: <http://blogs.20minutos.es/trasdos/tag/robert-frank/>

(Fecha de actualización: 29 de septiembre de 2015)

The National Gallery of Art en Washington, presentó en el 2009 la exposición *Looking In: Robert Frank's "The Americans"*. Al respecto de esta exposición, en su página web el museo hace una reflexión interesante sobre las imágenes que conforman el proyecto de Frank: “[...] the book looked beneath the surface of American life to reveal a profound sense of alienation, angst, and loneliness.” (NGA, 2009).⁷

Pero esta forma de representar la sociedad estadounidense no fue bien recibida en los Estados Unidos al publicarse el libro en 1959. Al respecto la curadora de la exposición realizada en The National Gallery of Art, Sarah Greenough menciona:

The Americans was actually reviled when it was first published in the United States. Popular Photography asked a number of writers to critique the book and almost all of them were very negative, it was described as a sad poem by a very sick person. (Cole, 2009)⁸

7 Puede traducirse como: “[...] el libro mira por debajo de la superficie de la vida americana, para revelar un profundo sentido de alienación, desasosiego y soledad.”

8 Se puede traducir como: “Cuando los Americanos se publicó por primera vez en Estados Unidos fue menospreciado. La revista Popular Photography pidió a varios escritores criticar el libro y casi todas las críticas fueron negativas, fue descrito como un poema triste proveniente de una persona muy enferma.”

Y es que las fotografías de Frank desvelan una sociedad que, como menciona Tom Cole, no vivía el sueño americano de los años cincuenta. Frank representaba con sus imágenes la vida de la gente en los suburbios como realmente era: sin idealizaciones. “They were factory workers in Detroit, transvestites in New York, black passengers on a segregated trolley in New Orleans. Frank didn’t even get much support from the art world, he recalls” (Cole, 2009).⁹ En definitiva Frank mostraba una realidad que incomodaba, pues no era el ideal de vida que prodigaban las revistas donde la igualdad de oportunidades y libertad permitía que la gente lograra sus objetivos con empeño y determinación.

Sus fotografías reflejaban la complejidad de la sociedad americana acentuando el panorama de la desigualdad y segregación en la cotidianidad de grupos afroamericanos, travestis o migrantes. En un artículo para el New York Times Nicholas Dawidoff menciona:

Frank hoped to express the emotional rhythms of the United States, to portray underlying realities and misgivings — how it felt to be wealthy, to be poor, to be in love, to be alone, to be young

9 Puede traducirse como: “Eran los trabajadores de las fabricas en Detroit, travestis en Nueva York, pasajeros negros en un tranvía segregado en Nueva Orleans. Frank no obtuvo mucho apoyo del mundo del arte, él recuerda.”

or old, to be black or white, to live along a country road or to walk a crowded sidewalk, to be overworked or sleeping in parks, to be a swaggering Southern couple or to be young and gay in New York, to be politicking or at prayer. (Dawidoff, 2015)¹⁰

Esta manera que tenía Robert Frank de representar a la sociedad en la espontaneidad del momento, cambiaría la visión de los fotógrafos y por tanto la forma de ver el documental fotográfico, por lo que con el pasar del tiempo *The Americans* se convirtió en una referencia dentro del ámbito artístico y documental.

Como menciona Stimson (2006/2009): “*Los americanos*, contribuyó a redefinir el viaje por carretera como género de la experiencia y la representación” (2006/2009, p.166). Y es que, a diferencia del trabajo realizado por los fotógrafos de la FSA en los años treinta, marcado por ciertas directrices ya que era un trabajo de encargo, cuyo fin era documentar los problemas sociales y económicos derivados de la Gran Depresión.

10 Puede traducirse como: “Frank esperaba expresar el emocional ritmo de los Estados Unidos, retratar subyacentes realidades y recelos -como se sentía ser rico o pobre, estar enamorado o estar solo, ser joven o viejo, ser blanco o negro, vivir al lado de un camino rural o caminar en una acera llena de gente, tener un exceso de trabajo o dormir en una banca, ser una pareja sureña y petulante o ser un joven gay en Nueva York, estar en politiquería o en oración”.

Las imágenes que realizó Robert Frank durante su viaje, iban marcadas por un deseo personal de capturar escenas de la sociedad de la América profunda, de una forma natural. La mirada de Frank nos deja entrever momentos de la vida cotidiana donde los retratados no posan para la cámara.

La fuerza de *Los americanos* estriba en que iba a desplazar el foco principal de atención de la fotografía documental del objeto al sujeto, del objeto de la fotografía -la gente, los lugares y las cosas, las condiciones sociales y la historia tal y como la vivían los sujetos fotografiados- a la propia experiencia del fotógrafo durante el proceso. La de Frank iba a ser fotografía de carretera per se, no fotografía de destino, e iba estar marcada principalmente por el intervalo de tránsito y no por la disposición típica del visitante (Stimson, 2006/2009, p.169).

Otro ejemplo interesante fue el trabajo que realizó Lee Friedlander, que al igual que Robert Frank documentó la vida de la sociedad estadounidense. Friedlander, describió su propio que hacer fotográfico como “la documentación <<[d]el paisaje social americano y sus condiciones>> [...] sus fotografías constituían un dialogo entre el observador, el paisaje social americano y sus condiciones, tal como se puede ver en Ciudad de Nueva York, una serie de autorretratos de Friedlander.” (Mulligan & Wooters [eds.], 2012, p.658).

A diferencia del trabajo de Robert Frank, Friedlander imprimió en sus imágenes un detalle peculiar. Su serie de autorretratos es poco convencional, ya que al realizar los encuadres, Friedlander jugaba con la dirección de la luz para que su sombra apareciera dentro de la fotografía, conformando así una curiosa disposición de los elementos dentro de la imagen.



Imagen 9 | [Lee Friedlander](#), Ciudad de Nueva York, 1966

Copia al gelatinobromuro de plata, The George Eastman House Collection,

Número de inventario : 84:0837:00004.

Extraído de: Mulligan, T. & Wooters D. (Eds.). *The George Eastman House Collection, Historia de la Fotografía de 1839 a la actualidad*, Nueva York, Ed. Taschen, 2012. p.659.

A ojos inexpertos en cuanto al trabajo de Friedlander, este detalle podría parecer un error fotográfico, sin embargo, al igual que Robert Frank, Friedlander juega con la experimentación del medio en la búsqueda de un lenguaje propio.

La mancha oscura, antes considerada como un simple defecto de realización es vista como un indicio que revela de manera providencial los procedimientos puestos en práctica en la obra fotográfica. Las sombras de la fotografía, que eran consideradas simples defectos de la misma, se volvieron de este modo el lugar privilegiado para explorar el medio fotográfico. (Chéroux, 2009, p.94)

De este modo, pese a que podría tratarse de un documento fotográfico como cualquier otro, Friedlander imprime en sus imágenes una característica más personal. El autor pasa a ser también parte de la composición, convirtiéndose de una forma poco convencional en un elemento más de la misma narración.

Friedlander se esforzó por comprender qué aspecto tenía el mundo cuando se fotografiaba; en otras palabras, cómo la realidad se transforma a través de la fotografía en algo diferente, algo que siempre será una imagen y en ocasiones una obra de arte. (Mulligan & Wooters [eds.], 2012, p.659).

Sus imágenes son decididamente documentales pero poseen un estilo artístico que se desprende de la forma de representar la realidad, donde se observa un modo más íntimo de expresión. Este tipo de representación de los fotógrafos documentalistas se percibe con ligeras diferencias en las décadas siguientes, como comenta Víctor de Río (2008):

“En el arte de los años sesenta y setenta se constata, [...] un proceso de apropiación y tratamiento del documento en nuevos contextos. Por medio de la integración en discursos artísticos de fotografías científicas o descriptivas éstas liberan nuevos significados [...]” (p.25).

Otros autores reflejan con sus fotografías problemáticas colectivas y sociales, acercándose más hacia el fotoperiodismo, pero conservando un tratamiento artístico. Tal es el caso de Josef Koudelka quien en 1968, por ejemplo, documentó la invasión del ejército soviético en Praga.¹¹

En un artículo para el diario El País, Ángeles García (2015) menciona que Koudelka:

11 Para ver más imágenes sobre la invasión del ejército soviético en Praga se puede visitar la web: <http://inmotion.magnumphotos.com/essay/invasion>

[...] estaba empeñado en mostrar al mundo lo que ocurría en aquella invasión. Consiguió que las imágenes se conocieran, pero empezó para él un largo exilio durante el que fue un indocumentado que se tenía que esconder de noche en las fronteras y dormir en el suelo como tantos otros. Artista más que fotoperiodista, desde entonces dirigió el foco de su cámara a todos aquellos desastres que tienen que ver con la maldad del hombre: la invasión, la marginación, el exilio y la discriminación. (García, 2015)



Imagen 10 | Josef Koudelka, Warsaw Pact troops invade Prague. August 1968.

Número de referencia: KOJ1968004W00509/X © Josef Koudelka/Magnum Photos

Extraído de: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3RHXD417>

(Fecha de actualización: 30 de septiembre de 2015)

El caso de Koudelka es muy particular pues él no era un fotoperiodista y no había fotografiado escenas de guerra anteriormente. Su pasión por la fotografía lo había llevado a documentar la vida de los gitanos en Rumania. Sin embargo, ante la inminente invasión soviética a su país, tomó su cámara y registró este momento crítico que dio fin a la libertad política de Checoslovaquia. Como menciona un artículo en *The Guardian* (2011) sus imágenes:

[...] became the defining visual narrative of those bitter days of bloodshed, showing crowds of unarmed people confronting the invading troops, sometimes taking on tanks with their bare hands. The pictures were smuggled out and published a year later – anonymously – all over the world. They exposed the official lie that the invasion was “fraternal help” to a fellow socialist state in the grip of counter-revolutionaries; and, as a puppet Soviet government took control, they became a testament to lost hope. (Parfitt, 2011)¹²

12 Se puede traducir como: “se convirtieron en la definición visual y narrativa de esos amargos días de matanza, mostrando una multitud de gente desarmada que confrontaba a las tropas invasoras, a veces tomando los tanques con sus manos. Las imágenes salieron de contrabando de Praga, siendo publicadas un año después - de forma anónima - por todo el mundo. Ellas expusieron la mentira oficial de que la invasión era “una ayuda fraternal” a los compañeros del estado socialista, en las garras de contra revolucionarios; y como marionetas del gobierno soviético tomaron el control, ellas se convirtieron en un testamento de una esperanza perdida.

Son numerosos los fotógrafos y artistas que han empleado la fotografía documental como herramienta de expresión. Con los años la tradición documental se ha ido acentuando y ha evolucionado, surgiendo “toda una nueva gama de estrategias documentales que no solo toman sus referencias de la historia de la fotografía, sino también de la historia del arte [...]” (Bright, 2005 p.158). Así es como surgen nuevos artistas como Martin Parr, Nan Goldin, Pedro Meyer, o Allan Sekula. Esta tradición documentalista tomó diversos caminos de acuerdo a los intereses de cada fotógrafo.

Algunos se interesaron por capturar acontecimientos más íntimos como en el caso de Nan Goldin con su serie *The Ballad of Sexual Dependency* o Pedro Meyer con su proyecto titulado *I photograph to remember / Fotografío para recordar*. Estos fotógrafos imprimieron a través de sus imágenes vivencias personales, mostrando la fragilidad del ser humano y desvelando sus propios sentimientos.

El caso de Nan Goldin, quien ha documentado de manera exhaustiva su propia vida y la de sus amigos. La espontaneidad con que nos muestra sus avatares, junto con la precariedad de los medios utilizados, dan a sus reportajes un carácter cálido, entrañable como de álbum familiar. Sin embargo, la crudeza de la realidad que nos muestra, es decir de su propia realidad, queda

patente en los documentos desgarrados en los que nos habla de ausencias, de vidas rotas de muertes prematuras. (Gómez, 2005, p. 87).



Imagen 11 | Nan Goldin, Nan after being battered, 1981

Extraída de: The Hasselblad Award 2007 | The Beautiful Smile, Ed. Steidl, p. 37.

El documental de Nan Goldin desvela una parte de su vida privada y de la gente que le rodea. Muchas fotografías las realiza dentro de las casas de sus amigos, desde la intimidad de su hogar, mostrándonos sus relaciones familiares, afectivas y sexuales, así como las peleas y los problemas de pareja. Con sus imágenes nos muestra diferentes momentos que van desde la tristeza, la soledad y la introspección, a los momentos de alegría, de amor y

compenetración con el otro. Todo desde un punto de vista muy personal. Al mirar las imágenes de Goldin casi pareciera que los espectadores estamos presentes en el momento de la toma.

Las historias que se nos presentan con las imágenes documentales de todos estos fotógrafos, nos invitan a la reflexión, e inclusive podría decirse, que nos permiten imaginar diversas historias. A diferencia del trabajo realizado en décadas anteriores, las fotografías de estos artistas documentales, “están más abiertas a la interpretación por parte del espectador, usando la ambigüedad como un punto fuerte en vez de dar pie a una voz autoritaria que dicte significados” (Bright, 2005, p.158). Cada autor imprimirá en sus imágenes su visión y sus intereses sobre el mundo, pero siempre desde un punto de vista documental y con una sensibilidad estética que les permite ser consideradas obras de arte. En el arte contemporáneo se observa que la fotografía documental continua apoyándose de la ambigüedad para la búsqueda de múltiples significados que enriquezcan a la imagen.

Desde la ruptura con la tradición con la tradición fotográfica del siglo XIX, abanderada en los albores del siglo XX por Alfred Stieglitz y el grupo Photo-Secession, pasando por el documentalismo americano (representado por Walker Evans,

Berenice Abbott, Robert Frank, Eugene Smith o Lee Friedlander), y el modelo francés del reportaje humanista o “fotografía humanista” (con Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau o los miembros del Grupo de los XV) , hasta los caminos abiertos por la “nueva objetividad” alemana (encarnada por Albert Renger-Patzsch, August Sander y Karl Blossfeldt durante los años veinte y treinta), toda práctica fotográfica que no fuese considerada artística o al servicio exclusivo de una renovación estética, pasaba por asumir una apariencia realista: un apariencia escrupulosamente descriptiva, que se había fraguado durante décadas a partir del reportaje fotográfico y su publicación en la prensa escrita. (Gómez, 2005, p.20).

EL FOTOPERIODISMO Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Walter Lippman (1922), citado por Sontag escribió que “las fotografías ejercen en la actualidad la misma suerte de autoridad en la imaginación que la ejercida por la palabra impresa antaño, y por la palabra hablada antes. Parecen absolutamente reales” (Sontag, 2003/2004 p.35). Esta autoridad ejercida a través de la representación fiel del mundo, debida a la captura de la realidad a detalle, le atribuye a la imagen un poder de fascinación, sugestión y persuasión sobre el espectador. El observador, por tanto, no solamente es atraído por la fotografía, sino que además acepta el significado impuesto a la imagen. Todo ello ha permitido a la

imagen fotográfica incorporarse a los medios de comunicación, resultando ser un recurso muy eficaz para generar y difundir la fotografía documental. Margarita Ledo (1998) menciona el papel de la fotografía en los medios de comunicación como un elemento que permite una conexión del sujeto con el mundo:

La foto como materia de los medios, como foto marcada por parámetros comunes de tiempo y de lugar, pasa a relatar la realidad entre el ciudadano y el mundo, la posibilidad de compromiso entre el ciudadano y el mundo, el sentido que el autor y el receptor, con la foto como mediación, le otorgamos al mundo. (p. 21).

La fotografía documental dentro de los medios de comunicación permite estudiar y/o hacer un análisis sobre las actividades del ser humano, tanto de su pasado como de su presente, aportando información sobre aquellos sucesos que considere importantes.

El fotoperiodismo tiene la función de proporcionar y difundir a la población información veraz sobre los acontecimientos que muestra, usando como soporte los medios de comunicación (periódicos y revistas). Al proporcionar esta información, se conforma como documento. Dicho de otro modo, el fotoperiodismo es una de las formas que adopta el documental fotográfico.

Sin embargo, a diferencia del documentalismo, cuyo interés de base en cuanto a la temática es más libre ya que sigue solo los intereses de su autor, la labor del fotoperiodismo se hará por encargo: “El fotoperiodismo define en cambio la aplicación de un tipo de documentalismo que depende de un encargo o de unas directrices marcadas por un medio de prensa sobre temas más bien coyunturales y vinculados a valores de información o noticia” (Baeza, 2001 p. 41). Estará entonces sujeta a intenciones específicas de los medios de comunicación, enfocándose principalmente a sucesos políticos o sociales del momento, o cuestiones que sean noticias potenciales. Por tanto, el fotoperiodismo estará siempre supeditado a los intereses de la prensa.

El auge de la fotografía de prensa o <<fotografía live>> se inicia entre 1904 y 1919 en Nueva York. Los procesos técnicos en la fotografía permitían usar cámaras más rápidas y la prensa supo explotar económicamente las fotos de sensación. (Buñuelos, 2008, p.59)

La fotografía ha tenido tal aceptación dentro de los medios de comunicación que ha pasado a formar parte fundamental de los mismos: “Para 1930, prácticamente todas las ilustraciones que podían encontrarse en la prensa impresa eran fotografías” (Frizot, 2009 p. 37).

De hecho, la fotografía tuvo una influencia favorable en el crecimiento de los *mass media*, y así fue que se crearon un gran número de publicaciones como *Life*, *Paris Match*, *Look* o *El Daily News*, en las cuales las imágenes eran las protagonistas, presentando la problemática social junto con la vida cotidiana. Es a partir de ahí que la fotografía al servicio de los medios de comunicación se enfoca a retratar aquellos acontecimientos que considera importante difundir.

“La impresión fotográfica en publicaciones masivas ofreció a los lectores un contacto directo con la realidad inmediata” (Adatto, 2010, p.157). Las imágenes publicadas en periódicos y revistas presentaban de forma eficaz detalles de la vida cotidiana, al tiempo que abordaban problemas sociales de la época, demostrando la preocupación por informar sobre la actualidad política y económica de un país. Por dar un ejemplo: “para la revista *Life*, las fotos eran una forma de revelar el drama de los sucesos. [...] Las noticias eran entretenimiento y el entretenimiento era noticia” (Adatto, 2010, p.161).

Dentro de los medios, la fotografía se convierte en reflejo de las palabras para describir el acontecimiento de modo visual, destacando así la información contenida en la publicación. Por tanto la noticia contada con imágenes permitirá al lector

comprender más fácilmente lo que ha acontecido. Al respecto del papel que juegan las palabras en relación a la imagen, John Berger menciona que:

[...] la fotografía reclama una interpretación y las palabras la proporcionan la mayoría de las veces. La fotografía, irrefutable en tanto que evidencia, pero débil en significado, cobra significación mediante las palabras. Y las palabras, [...] recuperan una autenticidad específica gracias a la irrefutabilidad de la fotografía (Berger, Mohr, 1982/2007 p. 92).

Esta debilidad en cuanto a la significación de la imagen, es una característica inherente a la técnica fotográfica. Y se debe a que la representación del acontecimiento que ha sido capturado por la cámara, nos muestra solamente un pequeño momento del suceso.

En otras palabras, no queda registrado el acontecimiento completo sino solamente una fracción de él. Al fragmentar el acontecimiento se pierde información, en consecuencia el significado de la imagen pierde fuerza y genera ambigüedad.

Todas las fotografías son ambiguas. Todas las fotografías han sido arrancadas de una continuidad. [...] La discontinuidad siempre genera ambigüedad. Sin embargo, a menudo esta ambigüedad, no es obvia, porque cuanto una fotografía es

utilizada con palabras, juntas producen un efecto de certeza, incluso de afirmación dogmática. (Berger, Mohr, 1982/2007 p.91)

Pese a que la ambigüedad es una característica de la fotografía y que, como hemos visto anteriormente, dentro del documental artístico es bienvenida gracias a las posibilidades y a las diferentes historias que una sola imagen puede aportar, dentro del fotoperiodismo y el fotorreportaje es inadmisibles. Esto se debe a que el objetivo de la imagen periodística es documentar y aportar suficiente información que nos permita entender lo que estamos observando. Por lo tanto, estas imágenes se apoyan de las palabras para sostener su carácter como evidencia y prueba irrefutable de lo acontecido. A este respecto Berger menciona:

Los reportajes gráficos son el testimonio de un testigo presencial más que una historia, y es por esto por lo que tienen que depender de las palabras para poder superar la inevitable ambigüedad de las imágenes. En los reportajes, las ambigüedades son inaceptables; en las historias, son inevitables (Berger, Mohr, 1982/2007 p.279).

En otras palabras, para entender adecuadamente el significado de las imágenes destinadas al reportaje gráfico, es necesario, que se complemente con información y documentación

escrita, que permita descifrar lo que estamos observando. De este modo, se reduce significativamente cualquier tipo de malentendido o lectura equivocada que pudiera darse de la imagen. Dando así al lector las herramientas adecuadas para descifrar el significado original de la imagen documental.

Sontag comenta que “la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo” (Sontag, 2003 p.31) Por ende la conjunción de imágenes con información escrita permite al lector disponer un mayor número de elementos que le permitirán discernir el acontecimiento.

De este modo será más claro para el observador entender el significado de la imagen. Al mismo tiempo la suma de estas informaciones le permitirá recordar con mayor facilidad un acontecimiento, debido a que previamente ha asociado el acontecimiento a la imagen.

Ahora bien, no hay que perder de vista que si bien el texto define el significado y por tanto la lectura de la imagen. “En el fotoperiodismo impreso, cuyas imágenes, una vez asociadas al signo escrito, pasan a <<orientar>> la lectura del receptor con objetivos no siempre inocentes” (Kossoy, 2014, p.113). Por lo tanto, el significado de la imagen puede volverse tendencioso, en cuyo caso no reflejará una representación objetiva del acontecimiento.

“Los fotógrafos de prensa idealistas de principios de siglo – en los años veinte y treinta – creían que su misión era desenmascarar la verdad al mundo.” (Berger, Mohr, 2007, p.97). Idealizaban la imagen fotográfica presentándola como un elemento comprometido con la verdad. Utilizaban la técnica fotográfica para capturar fragmentos de lo acontecido, abordando los fenómenos sociales del momento. Consideraban que el papel fundamental de la fotografía era reflejar a detalle y de manera objetiva la realidad, dotando entonces a la imagen de una credibilidad absoluta. Esto permitía que la sociedad estuviera informada además de tener una conciencia social.

El editor del primer tabloide ilustrado en 1919, el *Daily News*, declaró que: “La historia contada con fotos engancha inmediatamente” (Adatto, 2010 p. 69). Las imágenes tienden a llamar más la atención que un texto y retienen el interés del lector por más tiempo. Esto tiene relación con el hecho de que “[...] la fuerza del documental deriva en parte de que las imágenes pueden ser más inquietantes que los argumentos que las envuelven (Ribalta, ed. 2004, p.72). Los medios de comunicación han entendido el efecto que produce la imagen en el público, y es por esto que muchas veces las fotografías encabezan la noticia. Actualmente se observa que casi todas las publicaciones, ya sean medios impresos o digitales, incluyen fotografías.

W. Eugene Smith (1948) también menciona la importancia de la imagen y el efecto que produce en el espectador: “El fotoperiodismo, debido al enorme público al alcance de las publicaciones que lo usan, influye más sobre el pensamiento y la opinión del público que ninguna otra rama de la fotografía” (Fontcuberta ed. 2003/2013 p. 209). En consecuencia, gracias al impacto que las fotografías producen en el espectador, se han empleado como técnica de “persuasión visual”.

La importancia de la fotografía de prensa es que, al introducirse en la circulación diaria de periódicos, semanarios y revistas, establece una visión de la realidad, una forma de mirar, modela los conceptos y la visión de las grandes colectividades humanas que las reciben. (Buñuelos, 2008, p.59)

Esto quiere decir que una de las funciones de la imagen en los medios de comunicación será no solamente la de transmitir una noticia, sino también la de orientar y dirigir a la opinión pública a través de las imágenes, para diversos fines. Por lo tanto, lo que observemos en las imágenes definirá nuestro punto de vista sobre algún acontecimiento

El documental es indisociable de las técnicas de persuasión visual, tanto a través de la página impresa como de la exposición, que son espacios discursivos públicos por excelencia de la

fotografía. Es, por tanto, un género que plantea cuestiones sobre la relación entre imagen, percepción y producción de ideología (Ribalta, Roca, 2008, p.9).

La imagen influye en el espectador y en su apreciación sobre el mundo. Es tan fuerte su poder de persuasión que puede llegar a determinar la forma de pensar del individuo sobre un determinado suceso. Lo que le permite a su vez tener un control sobre la forma de comportamiento del individuo.

Las fotografías narrativas, cuyo interés engloba conflictos sociales, políticos, económicos, así como situaciones extremas a las que se enfrenta la población (guerras, catástrofes naturales), serán aquellas que llamen más la atención de los espectadores. Al respecto Susan Sontag (2003/2004) menciona que: “La búsqueda de imágenes más dramáticas (como a menudo se les clasifica) impulsa la empresa fotográfica, y es parte de la normalidad de una cultura en la que la conmoción se ha convertido en la principal fuente de valor y estímulo al consumo” (p. 32).

La expansión y el consumo de este tipo de fotografía documental serán explotados a través de los medios de comunicación. Aquellas imágenes testimoniales cuyo contenido sea más impactante serán las que tengan mayor resonancia dentro de la prensa y las revistas: “Las nuevas revistas ilustradas de los

años treinta también explotaron el drama inherente a las fotos. El primer número de *Life* llevaba el titular “No hay drama como la realidad”, resumiendo sucintamente la combinación entre drama y documentación propia de las fotos en las revista populares” (Adatto, 2008 p. 71).

La inclinación de la fotografía que encontramos en la prensa abarca un amplio abanico de posibilidades, que van desde la fotografía documental, el fotoperiodismo, la fotografía de moda, la publicitaria, la fotoilustración, entre otras. Por lo mismo, hay que tomar en consideración que no todas las imágenes publicadas en los medios serán documentales. Sin embargo, aquellas que nos interesan, las de carácter documental, se caracterizan porque utilizan la fotografía como herramienta para contarnos una historia sobre algo que ha acontecido: la noticia. Una sola imagen será insuficiente para contener la información que aporta el acontecimiento y, para ello, el documentalismo fotográfico, sea fotorreportaje o no, se apoyará en la realización de series para entender mejor el acontecimiento. El objetivo es tener una secuencia de imágenes sobre un mismo suceso que formen una estructura narrativa, de modo que permitan entender mejor la historia que se está observando, ya que una sola imagen no da suficiente información sobre los acontecimientos.

Otro aspecto importante dentro del documentalismo, principalmente dentro del fotoperiodismo, será la forma de capturar el acontecimiento. Joan Costa (1991) considera que el hecho de que la imagen sea un documento o un testimonio de lo real está determinado por la capacidad de instantaneidad del proceso de registro fotográfico. Considera fundamental la simultaneidad del momento para capturar el evento tal como ha sucedido; es decir, que no exista una previa planificación de lo que se va a retratar (p. 45). Se consideran más valiosas dentro del ámbito periodístico aquellas imágenes donde el autor ha capturado el suceso de forma espontánea, sin ningún tipo de preparación previa, sin poses y sin encuadres minuciosos. Muchas de las imágenes consideradas documentales que encontramos en archivos o periódicos, no cumplen con esta característica, y no por esto pierden su pureza documental. A través de la historia de la fotografía observamos que el documento fotográfico es polifacético y abarca la simultaneidad del momento, pero también la preparación concienzuda del tema a capturar, e inclusive, en algunas ocasiones también la manipulación, por lo que es difícil encasillar el documento fotográfico a una forma de proceder y generar la imagen.

Entre los años 20 y 30, los medios de comunicación juegan un papel muy importante en colaboración con la fotografía

documental. Es a partir de la crisis económica en Estados Unidos (1929) que hay un *boom* por el documentalismo fotográfico, “el ‘estilo documental’ se utilizará mucho en Estados Unidos para describir los efectos de la Depresión, [...] el creciente predominio del género documental corresponde exclusivamente, como ha mostrado Sally Stein, a la forma institucionalizada de dicha reacción política y social” (Lugon, 2001/2010 p. 38).

Lo que influyó en gran medida a sentar las bases del documental fotográfico fue, por un lado, la problemática social, económica y política que estaba sucediendo, y, por otro, el interés de instituciones públicas que intervinieron fomentando el empleo de la imagen fotográfica documental con un fin informativo y de divulgación.

Se desarrolla entonces en Estados Unidos un proyecto fotográfico con el nombre de Farm Security Administration, el cual en cierto modo marcó el estilo documental, al tratarse de imágenes que mostraban a través de retratos y paisajes la cara de la escasez, el desempleo y la crisis. “Debido a su fascinación por el realismo de la fotografía, los americanos comprendieron desde el principio que el retrato fotográfico era un arte: el arte de interpretar una imagen que dice la verdad sobre el sujeto” (Adatto, 2010 p. 67).

Al entender la importancia y el impacto que pueden tener las fotografías en el público, se genera esta campaña fotográfica que se promovió a partir de una política intervencionista denominada New Deal. Esta política fue implementada por el presidente Franklin D. Roosevelt, entre 1933 y 1938, con el fin de realizar una serie de reformas a nivel social y agrícola que permitieran ir resolviendo los problemas económicos y sociales generados por la depresión económica de 1929.

El trabajo documental realizado por Farm Security Administration fue una iniciativa del Estado que surgió de la necesidad por dar a conocer las consecuencias que estaba teniendo la depresión económica en la población rural del país. El enfoque de la imagen en esta época ha permitido “identificar la fotografía documental como una forma de reportaje social, que muestra sin maquillaje la vida de las clases más desfavorecidas con el fin de sensibilizar al espectador contemporáneo” (Lugon, 2001/2010 p. 15).

Durante esta época, el documental se abocó al reportaje fotográfico como medio para mostrar la desigualdad social. “La FSA permite situar en la segunda mitad de la década de 1930 una definición histórica de lo documental en su contexto de construcción del imaginario de lo cotidiano entre la clase media

norteamericana” (Del Río, 2008, p.32). Con este proyecto se dio a conocer a través de las fotografías la cara de los más afectados por el desempleo, la crudeza de la miseria y el hambre generada por la desintegración de la banca y la sequía en la que se vio inmerso el país durante esos años.

“La producción de imágenes sobre los desfavorecidos ha sido un instrumento ideológico, simbólico y comunicativo constitutivo de la ideología implícita en el Estado liberal, un medio en la conquista de derechos sociales” (Ribalta, Roca, 2008 p. 9).

El objetivo de mostrar esta realidad tan cruda era llamar la atención para despertar la conciencia social y así dar paso a un cambio que permitiera mejorar las condiciones de vida de los más necesitados.

La crisis económica y las experiencias de politización de las representaciones a partir del modelo soviético van a permitir caracterizar de modo claro la peculiaridad del género documental frente al reportaje y otras formas de las prácticas periodística.

En cierto sentido se pone de manifiesto en estos momentos una demanda interna de abordar la realidad fuera de una estetización que violentaría la génesis de un imaginario en una situación de conflicto social. (Del Río, 2008, p.31)

El documento fotográfico anterior a 1930 tenía otra significación: no tenía un hilo narrativo y muchas veces solamente mostraba fragmentos del mundo. Es a partir del Farm Security Administration cuando cambia el significado de la fotografía documental, pues se profundiza más en temas sociales, políticos y humanísticos. Roy Stryker, contratado por el departamento de agricultura de los Estados Unidos como jefe de la sección histórica de la FSA, fue el encargado de organizar el proyecto. Stryker citado por Fontcuberta menciona que:

“El documentalismo es una actitud y no una técnica, es una afirmación y no una negación [...] La actitud documentalista no implica menospreciar los elementos plásticos, que deben quedar como criterios esenciales en cualquier trabajo. Simplemente dota a estos elementos de limitación y dirección. De ahí que la composición devenga énfasis, y la nitidez de línea, formas, filtraje, tono -todos los componentes incluidos en el vago concepto de 'calidad'- aparecen para servir a un fin: hablar lo más elocuentemente posible de la cosa que debe de ser descrita mediante el lenguaje de las imágenes. El trabajo consiste en saber lo bastante del tema, averiguar su significado propio y en relación con su entorno, tiempo y función (Fontcuberta ed. 2003/2013 p. 42).

Con respecto a lo mencionado por Stryker, Fontcuberta refiere que “Esta mayor preocupación formalista por un lado pero también casuística diferenciará el documentalismo del fotoperiodismo” (Fontcuberta ed. 2003/2013 p. 42).

El proyecto de la FSA constituye, por tanto, uno de los más grandes e importantes proyectos documentales en Estados Unidos. Se reconoce su importancia debido a que demuestra ser una importante herramienta al servicio del Estado. En este proyecto participaron gran cantidad de fotógrafos entre los cuales destacan: Walker Evans, Dorothea Lange, Theodor Jung, Edwin Roskam, Louise Roskam, Ben Shahn, John Collier, Sheldon Dick, Jack Delano, Russell Lee, Carl Mydans, Gordon Parks, Arthur Rothstein, John Vachon, Marion Post Wolcott, Charlotte Brooks, Esther Bubley, Marjory Collins, Harold Corsini, Arnoldo Águila, Sol Libsohn, Martha Roberts McMillan, Richard Saunders. “A lo largo de las décadas de 1930 y 1940, los fotógrafos de la FSA fueron los profesionales más destacados y con un compromiso social más definido de la fotografía documental americana” (Mulligan & Wooters [eds.], 2012, p. 573). La FSA es especialmente representativa en el área documental como archivo visual cuyo fin es proporcionar información sobre los problemas sociales y económicos, pero con una fuerte carga estética que realza el dramatismo de las imágenes.

La presencia de referentes humanos de la FSA desnuda desde la mirada frontal de sus personajes una realidad refractaria a cualquier aproximación estetizante. Sin embargo, el despliegue fotográfico, sobre el terreno de Evans, Lange o Shan se muestra por los mismos motivos necesarios. (Del Río, 2008, p.31)

Todo ello fue abriendo un nuevo sendero para la fotografía, consolidándose así un tipo de fotografía que se enfrentaba a los preceptos estéticos y semióticos de géneros como la Nueva Visión y la Nueva Objetividad, y da paso a lo que se conocerá como género documental.

La cámara ligada a la actualidad y a la noticia, que tuvo su esplendor en la Alemania de la República de Weimar y su cenit en la América de *Life*, debía sacrificar los valores estéticos por los semánticos, es decir, por aquellos que condensasen el carácter de un hecho de la forma visualmente más descriptiva [...] La fotografía de reportaje aplicada a los medios de información, por otra parte dio pie con su articulación final (tipografía, diagramación, diseño, etc.) a introducir un nuevo lenguaje verboicónico de enorme capacidad narrativa.(Fontcuberta ed. 2003/2013 p. 42).

Con el auge de la prensa gráfica y los avances técnicos, la fotografía periodística ha ido generando un gran movimiento al

pasar de los años dando paso a nuevos fotógrafos documentales. Todo ello viene desde la época de las vanguardias artísticas donde “la prensa gráfica cobra una fuerza inusitada en estas fechas y fomenta la aparición de numerosos profesionales, sea para reportaje sea para documentación gráfica. El florecimiento de publicaciones ilustradas incluye desde diarios y semanales hasta revistas de lujo.” (Sougez, et al, 2009, p. 324)

El trabajo que realizaron muchos de ellos marcaría el camino que desempeñaría el fotoperiodismo hasta la actualidad. Muchos fotoperiodistas a pesar de estar al servicio de periódicos y revistas, se independizaron abriendo sus propias agencias fotográficas lo que les daría la ventaja de trabajar de un modo más libre y elegir su campo de acción. Estas agencias estaban dedicadas a la producción de imágenes directas comprometidas en mostrar la realidad de manera objetiva y trabajando de forma autónoma vendiendo sus imágenes a revistas y periódicos de la época.

Uno de los ejemplos más emblemáticos ha sido la Agencia Magnum, fundada en 1947 por un grupo de fotógrafos entre los que se encuentran el célebre Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, George Rodger y David “Chim” Seymour. La agencia Magnum ha sido una de las más importantes y con gran resonancia a nivel mundial, teniendo actualmente oficinas editoriales en Nueva

York, Londres, París y Tokio, así como una red de quince sub-representantes. “Magnum provee de fotografías a la prensa, editoriales, a la publicidad, televisión y galerías alrededor del mundo.” (Magnum | Photos History of Magnum [en línea]¹³). Actualmente hay una gran cantidad de agencias fotográficas entre las que se pueden destacar: Reuters, EPA (*European pressphoto agency*), Corbis o AP (*Associated Press*). El fotoperiodismo ha tenido un papel sustancial en los medios de comunicación como herramienta para difundir información. Este papel se ha ido extendiendo a partir de la evolución de los mismos medios, de modo que ha ido ganando terreno no solo en los medios impresos, también en la televisión y el internet.

La honestidad que debe desempeñar el fotógrafo se percibe en el modo de abordar los fenómenos sociales, asumiendo el compromiso de documentar de forma fiel y plasmar la realidad objetivamente, procurando mantenerse al margen de las circunstancias en las que se encontraban al realizar su trabajo periodístico e intentando ser ante todo, ecuanímes a la hora de realizar las fotografías. Dentro de la labor periodística y documental

13 Magnum Photos | History of Magnum Recuperado el 21 de febrero 2015, Disponible en: http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3

es importante la cuestión técnica para conseguir una fotografía que sobresalga dentro de la mayoría de las imágenes que se producen.

Dentro de la fotografía de reportaje existe una gran diversidad de temas casi siempre de carácter social. Pretende documentar la realidad desde diversos puntos de vista, informando a la población sobre los sucesos importantes que marcarán la historia, y muchas veces con la intención de mejorar el mundo, haciendo evidente a través de las imágenes los problemas que existen en la sociedad: las injusticias y desigualdades. Todo esto con la idea de que la fotografía de algún modo influya en el pensamiento del grueso de la población para que esta tome partido y pueda darse un cambio.

Muchos fotoreporteros han mantenido una conciencia social, comprometidos con las injusticias y desigualdades que les rodean. Estos fotógrafos buscan que sus imágenes sean empleadas como una voz de denuncia a través de una narrativa visual sobre lo acontecido.

La idea es que las imágenes sean impactantes de modo que generen compasión en el espectador para que este participe en la búsqueda de un cambio. “A pesar de la negación o la indiferencia gubernamental, la evidencia ofrecida por la cámara

en ocasiones se ha convertido en un claro llamado para la acción, y en consecuencia algo se ha logrado hacer (aunque no mucho).” (Ritchin, 2009, p.158).

A pesar de que es sabido que la influencia de la fotografía como mecanismo para el cambio es reducida, el interés de los fotógrafos, de usar la cámara fotográfica como instrumento de denuncia para retratar problemáticas políticas, económicas y sociales, se ha mantenido al pasar de los años.

Ejemplo de ello, son algunas de las imágenes que realizó Eugene Smith en 1951. Al respecto Ritchin (2009) comenta:

Las fotografías de W. Eugene Smith publicadas en la revista Life en 1951, que muestran a Maude Callen, una dedicada enfermera y partera afroestadounidense que atendía a una empobrecida comunidad rural, provocaron que los lectores donaran una suma tal de dinero que se pudo construir una clínica. [...].

Mientras estas y otras fotografías, fungieron como hitos que dieron forma al paisaje moral y delinearon las prioridades de la sociedad, la fotografía se convirtió en el medio de referencia y el predilecto de aquellos interesados en temas sociales. (p.158)



Imagen 12 & 13 | [W. Eugene Smith](#), Maude Callen enfermera y partera, 1951
Impresión fotográfica en gelatina y plata, Imagen tomada del sitio de Time Magazine:
<http://time.com/26789/w-eugene-smith-life-magazine-1951-photo-essay-nurse-midwife/>
(Fecha de actualización: 25 de Septiembre de 2013)

Otro ejemplo es el trabajo que ha realizado Gideon Mendel. Este fotógrafo de origen Sudafricano ha trabajado para un gran número de publicaciones entre las que se cuentan National Geographic, The Sunday Times Magazine, The Guardian Weekend, entre otros. Su trabajo documental es de carácter humanístico y se ha enfocado en gran medida, a retratar los problemas que surgen a partir de la pobreza, desnutrición, enfermedades y desastres naturales.

En sus años como fotoperiodista ha documentado una gran cantidad de problemáticas en diferentes lugares del mundo.

El periódico The Guardian¹⁴ muestra una buena parte de los fotorreportajes en los que ha trabajado, que van desde el problema del hambre en Kenia, las inundaciones en Nigeria, Pakistán o Inglaterra, así como el impacto que ha tenido la enfermedad del Sida en diferentes partes del mundo.



Imagen 14 | [Gideon Mendel](#), *Christopher John Durana and his children, outside the state legislature building, Tacloban, 8 de noviembre de 2013*

Imagen tomada del sitio de The Guardian: <http://www.theguardian.com/world/gallery/2013/dec/06/typhoon-haiyan-philippines-gideon-mendel> (Fecha de actualización: 13 de Agosto de 2015)

14 Para ver los fotorreportajes de Mendel se puede consultar la web: <http://www.theguardian.com/profile/gideonmendel>

Gideon también colaboró en la realización de un proyecto fotográfico artístico y humanístico con UCLA Art & Global Health Center, llamado Through Positive Eyes¹⁵, donde a través de retratos de personas de diferentes partes del mundo que han sido diagnosticadas con el síndrome de inmunodeficiencia adquirida, se le pone rostro a cuatro décadas de la epidemia del VIH. El proyecto está constituido por fotografías y vídeo que relatan la vida de personas que padecen VIH y que viven en las grandes ciudades alrededor del mundo.

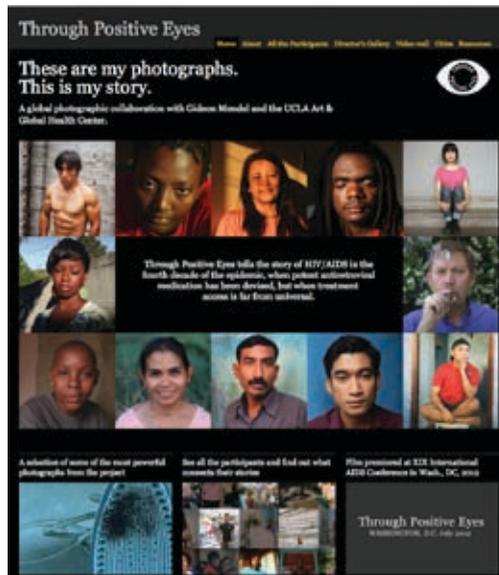


Imagen 15 | Portada de la web Through Positive Eyes <http://throughpositiveeyes.org/>
(Fecha de actualización: 13 de Agosto de 2015)

15 Para ver más sobre el proyecto está la web: <http://throughpositiveeyes.org/>

Con este proyecto se generaron una gran cantidad de ensayos fotográficos en sitios tan diversos como Rio de Janeiro, Ciudad de México, Los Ángeles, Mumbai, entre otros. Esta iniciativa fotográfica parte de la preocupación por el bienestar de personas infectadas con el virus del VIH. El proyecto va enfocado a grupos que no tienen las posibilidades económicas para un tratamiento que les permita sobrellevar la enfermedad de manera digna, además de que viven con el estigma social que acompaña esta terrible enfermedad. El UCLA Art & Global Health Center menciona que el proyecto:

Through Positive Eyes (throughpositiveeyes.org) gives photographic voice to people living with HIV in major cities around the world, empowering HIV-positive people to pick up their own cameras and make their own artistic statements. In doing so, they create powerful tools for combating stigma, one of the most formidable barriers to reducing the spread of AIDS today. (UCLA Art & Global Health Center | Through Positive Eyes, s.f., en línea)¹⁶

16 Puede traducirse como: “A través de una mirada positiva (throughpositiveeyes.org) da una voz fotográfica a las personas que viven con el VIH en ciudades grandes alrededor del mundo, empoderando a las personas VIH positivas, para tomar sus propias cámaras y hacer su propia declaración artística. Haciendo esto, ellos crean poderosas herramientas para combatir el estigma, una de las más formidables barreras para reducir la propagación del SIDA hoy en día”.

Este programa es interesante pues usando los medios de comunicación se mezclan arte y fotorreportaje, en la búsqueda de una conciencia social, empatía y apoyo para las personas que sufren esta enfermedad. Algunas de estas imágenes fueron realizadas por los participantes a quienes, antes de empezar el proyecto, se les dio una cámara y un pequeño curso fotográfico, el cual fue impartido por el mismo Gideon. La idea era que se pudieran fotografiar a sí mismos, a sus familiares, su casa y su entorno, y mostrar desde una perspectiva muy íntima su día a día y el estigma con el que luchan debido a la enfermedad.

Gideon colaboró también realizando retratos de los participantes en sus casas y su entorno, además de realizar los vídeos que conforman una parte importante del proyecto. Las imágenes y vídeos realizados para este proyecto buscan reducir la discriminación que sufren tanto las personas que padecen VIH como sus familiares. Los retratos de las personas que participaron en el proyecto permiten que el público tenga un panorama más amplio, sobre la vida que llevan muchos pacientes con VIH, dando un enfoque único y personal de la lucha contra la enfermedad, la marginación y el prejuicio que genera la misma.

Así como Gideon existen muchos otros fotógrafos implicados en la búsqueda de un bienestar social, como el caso del brasileño

Sebastiao Salgado quien ha colaborado con la Organización de Médicos sin fronteras y Unicef. Salgado colaboró con Unicef en la campaña de vacunación contra la Poliomielitis.



Imagen 16 | [Sebastiao Salgado](#) del proyecto El Fin de la polio, 2003
En colaboración con Unicef, Parte del proyecto: The Art of saving a life
Imagen tomada de:

http://elpais.com/elpais/2015/01/13/planeta_futuro/1421163721_380017.htm fin de la polio

(Fecha de actualización: 13 de Agosto de 2015)

Así mismo, forma parte del proyecto para el impulso de la vacunación a nivel mundial llamado *The Art of Saving a Life*¹⁷ (el arte de salvar una vida), patrocinado por la Fundación Gates. Este

17 Para ver más sobre el proyecto está la web: <http://artofsavingalife.com>

proyecto ha reunido a numerosos artistas con el fin de transmitir a través de sus obras la importancia de la vacunación como medio para erradicar las enfermedades.

En un artículo para el diario El País, el periodista Manuel Viejo (2015) comenta que lo que pretende la campaña es: “contar desde la mirada del artista, sensibilizar a través de su obra, concienciar sobre la importancia que han tenido y tienen para el progreso tanto los descubrimientos de las vacunas mismas como su uso a nivel mundial.” (El País | en línea)

Otro caso es el fotoperiodista catalán Kim Manresa, cuyo interés y preocupación por la educación le ha llevado a realizar toda una serie de imágenes que forman parte de un proyecto llamado “Escuelas de otros mundos”. Manresa se dio a la tarea de reflejar con sus imágenes las escuelas de treinta países entre los que se encuentran: Mali, Nepal, Guatemala, Etiopía, Vietnam entre otros.

Las imágenes de este proyecto hablan sobre la pobreza, nos muestran realidades donde los niños tienen que caminar kilómetros para llegar a la escuela. Lugares improvisados y muy rudimentarios donde muchas veces no hay un techo y mucho menos material para el aprendizaje. En una entrevista Kim Manresa comentó:

[...] que la educación es un ámbito que siempre le ha "interesado mucho" y añadió que decidió retratar este tema porque "aquí está al alcance de todos, pero no es así en muchas partes del mundo". Kim Manresa considera que la educación "cada vez va a peor, es una cosa catastrófica, el mundo global sirve para una pequeña parte de la población pero nunca a los niños". (El País, 2006)



Imagen 17 | [Kim Manresa](#) del proyecto: Escuelas de otros mundos

Imagen tomada de:

<http://www.vivalebio.com/en/cultura/416-expos-desaparecidos-escuelas-otros-mundos.html>

(Fecha de actualización: 13 de Agosto de 2015)

Tanto el fotoperiodismo como las publicaciones que emplean fotografías han ido evolucionando acorde con los cambios que se han generado en los nuevos medios de comunicación. El trabajo que realizan fotoperiodistas como Mendel, Salgado o Manresa nos da una idea clara de que independientemente del cambio impuesto por las nuevas tecnologías, se mantiene una constante que es informar sobre lo que acontece en el mundo, buscando concientizar a la población sobre las problemáticas que existen, para encontrar soluciones que permitan una mayor equidad económica menor injusticia y una vida digna para todos.

El documental fotográfico además de confrontar los cambios sujetos a las nuevas tecnologías, ha tenido que enfrentarse también a las manipulaciones que se suscitan desde la invención de la fotografía misma. Por lo que profundizaremos a continuación sobre lo que implica la manipulación fotográfica, los diferentes tipos de manipulación que hay, como se emplean y de qué modo han influido en la historia y en la sociedad.

Capítulo 2 |

Manipulación Fotográfica

MANIPULACIÓN DEL MEDIO FOTOGRÁFICO

La fotografía al ser un medio maleable y estar en continuo contacto con el medio artístico se ha prestado a la experimentación de todo tipo, tanto a nivel técnico (visual) como a nivel de significado. Al alterar los componentes que constituyen la imagen estamos hablando de manipulación. Según la RAE, manipular significa: “Intervenir con medios hábiles y, a veces, arteros, en la política, en el mercado, en la información, etc., con distorsión de la verdad o la justicia, y al servicio de intereses particulares.” (Diccionario de la lengua española | Real Academia Española. [en línea])

En términos que atañen a la fotografía nos interesan los conceptos “intervenir”, “distorsión de la verdad” y “al servicio de intereses particulares”. Estaríamos hablando de que la manipulación fotográfica plantea una variación entre la realidad y la representación de la realidad; es decir, se entiende como una modificación técnica, conceptual y/o contextual de la imagen para diversos fines.

Lorena Amorós (2005) menciona que “La fotografía es algo más que una forma mecánica y objetiva de fijar las apariencias de la realidad: sobre todo constituye un lenguaje en el que cabe la mentira, en el que la técnica puede dejar paso a la intención como elemento central” (p.34). Esto implica que la intencionalidad de la fotográfica influye en su significación, no importando si se está hablando de un acontecimiento verídico o no.

Esta modificación de la imagen que da paso a “la mentira” influye negativamente en la concepción que se tiene de la técnica fotográfica como medio que permite verificar lo acontecido. “La acción de manipular arrastra unas connotaciones peyorativas: consistiría en actuar en beneficio propio y en perjuicio de otros y, además, en hacerlo con deliberación y alevosía” (Fontcuberta, 1997 p. 122). Por lo tanto, a primera vista, la manipulación fotográfica podría plantearse como contraria a la concepción de documento

fotográfico, el cual está en favor de representar fielmente la realidad sobre un acontecimiento determinado. En consecuencia, la manipulación altera nuestra percepción de la fotografía como artilugio para mostrarnos verdades sobre el mundo. “Claro que la fotografía puede provocar un engaño, siempre pudo. Lo que es más, su naturaleza abierta en cuanto al significado siempre ha sido usada para apoyar cualesquiera que sean las intenciones del fotógrafo” (Meyer, 2000, p. 3).

Como veremos más adelante, la utilización de la manipulación como instrumento de propaganda, medio de expresión y de protesta le ha conferido a muchas de estas imágenes un tinte documental. Algunos ejemplos de manipulación fotográfica que se comentarán más adelante, aunque no representan fielmente la realidad, se perciben como documentos, o como elementos propagandísticos, algunos publicitarios y otros como obras de arte. La importancia de muchas de estas imágenes es que a pesar de la manipulación empleada, han generado historia.

Kossoy (2014) refiere que la interpretación de una imagen y su manipulación se va a dar a lo largo de la vida de la fotografía y, para que se lleve a cabo, va a involucrar varios aspectos entre los que se cuentan: el fotógrafo (que registra y crea), el tema, el cliente o contratante (quien confía la misión de retratar o

documentar), la empresa que publica y los diferentes receptores (el público que ha tenido contacto con la imagen). La interacción entre estos elementos para manipular e interpretar de la imagen se irá desarrollando en los siguientes apartados.

La manipulación fotográfica se puede concebir de diferentes maneras. Haciendo un estudio acerca de los diferentes tipos de manipulación de los que ha sido objeto la fotografía en el transcurso de su historia, Fontcuberta (1997) plantea tres formas en donde se resume la manipulación de la imagen:

1. En primera instancia, tenemos la propia manipulación del mensaje, es decir, del soporte físico de la imagen fotográfica [...] Cuando entendemos la manipulación en el sentido de intentar variar el contenido original de la imagen, los procedimientos clásicos por antonomasia son el retoque, el reencuadramiento y el fotomontaje. (p.126)

Esta manipulación implicará la modificación y reconstitución de los elementos de la toma, para la composición de la imagen final. Dicha modificación se da después de la toma, lo cual significa que estamos hablando de una posproducción de la imagen.

2. La segunda instancia corresponde a la manipulación del objeto. Representa un *modus operandi* más sutil, que trasciende al simple bricolaje del fotomontaje. Aquí puede tratarse de la

construcción de ficticios, es decir, de simulacros que suplantán otros objetos [...] o de escenas más sofisticadas como serían las “reconstrucciones” que hacen muchos programas televisivos y que han sido objeto de fuertes polémicas. El cine y la fotografía han sido los que verdaderamente han abonado el terreno, la manipulación del objeto. (p.128)

Estaríamos en este caso hablando de una modificación que influye en la construcción de la imagen y afecta también la composición, pero desde la toma. Esto es, una preparación anticipada de la toma en la que se consideran todos los elementos que constituirán la imagen, de modo que no se deje nada al azar. El resultado es una imagen prefabricada, una puesta en escena.

3. La tercera instancia de la manipulación afecta al contexto, a la plataforma institucional en la que la imagen adquiere su sentido. [...] Se trataría aquí de incidir en el contexto, a la manera de los *ready made* de los *dadaístas*, para alterar la naturaleza del mensaje. (p.129)

Esta forma consiste en la descontextualización y recontextualización de la imagen, lo que implica utilizar la fotografía en un ambiente diferente al original y modifica necesariamente su significación original.

ORÍGENES DE LA MANIPULACIÓN

La manipulación fotográfica la vamos a encontrar desde los inicios de la historia de la fotografía. Es en 1840 cuando se produce la primera imagen que representa el inicio del uso de la fotografía como artificio para generar realidades alternativas a la verdad, abriendo un campo hacia lo ilusorio y la ficción. Me refiero al autorretrato como el ahogado de Hippolyte Bayard. Ante el descontento de no ver su trabajo (los avances técnicos en cuanto al procedimiento de positivado en papel) reconocido por la comunidad científica de su época, realiza un autorretrato un tanto perturbador y mórbido para la época. Amorós (2005) comenta al respecto:

[...] no obtuvo la honra ni la atención que merecía debido a cuestiones políticas, por lo que sintiéndose como un “suicidado de la sociedad” se propuso crear una imagen reaccionaria que abordase tal situación. El resultado de esta premisa fueron tres variaciones de la misma composición, conocidas como *Le Noyé* (“El ahogado”). En cada una vemos el mismo cuerpo del hombre desnudo, cubierto de cintura para abajo con un paño reclinado sobre un banco y apoyado junto a la pared. (p.31)

Esta imagen es una puesta en escena, un montaje que pone en evidencia el hecho de que no todo lo que la fotografía

captura es una representación fiel de la realidad. En este caso, la imagen de Bayard plantea una simulación de su propia muerte, mostrándonos algo que pudo haber ocurrido pero que en realidad nunca sucedió. Baudrillard diría que “La simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo ‘verdadero’ y de lo ‘falso’, de lo ‘real’ y de lo ‘imaginario’” (1979/2001, p.12).



Imagen 18 | [Hippolyte Bayard](#), *Le Noyé*, (El ahogado), 1840

Positivo Directo. Imagen tomada de: http://hoaxes.org/photo_database/image/portrait_of_the_photographer_as_a_drowned_man

(Fecha de actualización: 05 de abril de 2015)

A partir de aquí, el fotógrafo queda libre para inventar con la cámara lo que se le antoje, para crear escenas del pasado, episodios de la historia de la literatura, la mitología, etc. No es extraño que el “inventor” de este mundo de ficción sea Bayard. “Con este autorretrato como ahogado en el Sena, Bayard abrió muchas puertas, pero la principal se la abrió a la imaginación para que entrara en el campo de la fotografía por la puerta grande e hiciera de él su casa” (Sougez, et al., 2009, p.229).

El autorretrato de Bayard denota las posibilidades que tiene el medio fotográfico como elemento para la construcción de imaginarios. Para entender mejor esta idea debemos puntualizar el significado de imaginario. Jacques Aumont (1992/2013) define el imaginario como “patrimonio de la imaginación, entendida como facultad creativa, productora de imágenes interiores eventualmente exteriorizables. Prácticamente es sinónimo de ‘ficticio’, de ‘inventado’, y opuesto a lo real” (p.125). Así pues, el autorretrato de Bayard se puede considerar la primera mentira fotográfica, la cual dio pie a la introducción de la ficción en la fotografía y dotó al medio de libertad para idear, recrear y construir puestas en escena sobre el mundo.

Muchos de los primeros fotógrafos cuyos intereses eran principalmente artísticos empezaron a manipular sus imágenes con el fin de obtener composiciones que, dadas las restricciones técnicas de la toma fotográfica, no era posible de alcanzar en una sola toma. Técnicas como el de impresiones combinadas, que se conocen como las técnicas antecesoras del fotomontaje, se emplearon regularmente para conseguir mejores resultados.

Un caso representativo de la época fue el trabajo que realizó el artista sueco radicado en Londres Oscar Gustav Rejlander. En 1853, Rejlander comienza a realizar fotografías con negativos de

colodión húmedo y hacia 1855 se dedica exclusivamente a ella, debido a que le permite conseguir sus fines con rapidez. Se ganaba la vida realizando retratos de estudio y a la vez experimentaba con las combinaciones de negativos, desarrollando composiciones pictóricas, observando con atención y estudiando cuidadosamente la disposición de los elementos, consiguiendo así resultados originales que lo alejaban de los retratos convencionales de la época. Rejlander opinaba que sus “cuadros múltiples”, en relación con la pintura, podían “demostrar al artista cuán útil puede ser la fotografía como ayuda para la creación artística, no solo en los detalles, sino también para preparar lo que puede considerarse como el esbozo más perfecto de una composición” (Ades, 1976-2002, pp.7)

Algunos de sus proyectos más reconocidos son temas alegóricos, como su obra “*Los dos caminos de la vida*”, la cual, como menciona García Felguera (Sougez, et al. 2009), es una de las primeras composiciones realizadas a partir de la yuxtaposición de imágenes, cuando la técnica fotográfica y, en consecuencia, los diferentes procesos fotográficos estaban floreciendo y evolucionando. Para su realización, Rejlander combinó 32 negativos, positivando cada imagen por separado hasta conseguir los resultados deseados.



Imagen 19 | [Oscar Rejlander](#), *Two Ways of Life*, (Los dos caminos de la vida) 1858

Número de inventario GEH NEG: 17238 78:0841:0001,

Impresión fotográfica en gelatina y plata, 41.0 x 79.0 cm. Imagen tomada del sitio de George

Eastman House: http://www.geh.org/fm/rejlander/HTMLSRC/m197808410001_jpg.html

(Fecha de actualización: 2 de marzo de 2015)

Una alegoría sobre la vida de un joven que tiene que decidir cómo va a ser su vida de adulto. Bañuelos (2008) explica el significado sobre esta representación:

La alegoría presentada por Rejlander representa a un venerable sabio que introduce a dos hombres jóvenes a la vida. Uno que es calmo y plácido, se vuelve hacia la religión, el estudio, la caridad, la industria y las obras vistosas; mientras que el otro corre locamente desde su guía hacia los placeres del mundo, se deja arrastrar por la holgazanería y el vicio, la lujuria, lo que representa el suicidio, la locura y la muerte. El centro de la figura, al frente de ambos bandos, representa el arrepentimiento con el emblema de la esperanza. (p.49)

Esta imagen posee una marcada estética que rememora la pintura del renacimiento. Bañuelos (2008) comenta que para su realización Rejlander contrató a un grupo de teatro ambulante y fotografió a cada personaje por separado en las diferentes escalas en las que aparecerían, de modo que le diera la profundidad adecuada a la composición. Ya en el laboratorio armó la fotografía final, colocando todos los elementos y realizando varios positivados en el mismo soporte, y obtuvo como resultado final una imagen única.

En el siglo XIX se acostumbraba a utilizar una impresión combinada como método para añadir figuras a una fotografía de paisaje, o bien para imprimir un cielo diferente. Este último tipo de impresión combinada servía para compensar los defectos de los primeros procedimientos fotográficos, ya que era casi imposible obtener en una sola exposición un nítido detalle en primer plano y celajes interesantes. (Ades, 1976-2002, pp.7-11)

El trabajo realizado por Henry Peach Robinson, quien fue pintor, grabador y posteriormente fotógrafo, también se destacó por emplear este tipo de impresión combinada.

Su trabajo fotográfico consistía en la composición de escenas de la vida cotidiana a través de la utilización de trozos de diferentes negativos.

Una de sus fotografías más reconocidas es “Los últimos instantes” (*Fading Away*, 1858), en la cual utilizó cinco negativos para obtener una imagen.



Imagen 20 | [Henry Peach Robinson](#), *Fading Away* (Los últimos instantes) 1858

Albúmina y plata de negativo de vidrio, 23.8 x 37.2 cm.

Imagen tomada del sitio de The Metropolitan Museum Art:

<http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId={36d81705-241d-4934-ab02-fd7c8dbbb3e5}&oid=302289>

(Fecha de actualización: 2 de marzo de 2015)

En esta imagen se pueden apreciar a la perfección el cielo y las nubes, cosa que hubiera sido prácticamente imposible si se tratara de una sola toma directa y no de la composición de varios negativos. Robinson trabajaba sus imágenes con una marcada visión pictórica, cuidando hasta el último detalle, lo cual es probable que derive de su trabajo como pintor y escultor. El mismo Robinson (1869) afirmó que:

Cualquier artimaña, truco o conjura, de la clase que sea, está permitida al fotógrafo, para que pertenezca a su arte y no sea falsa a la naturaleza [...] es un deber imperativo evitar lo malo, lo pobre, lo feo, corregir lo que no sea pictórico. (Bañuelos, 2008, p.54)

The Metropolitan Museum of Art realizó una exposición en octubre del 2012 con el título *Faking It: Manipulated Photography Before Photoshop* (Simulación: Fotografía manipulada antes de Photoshop). Esta exposición muestra la historia de la fotografía manipulada hasta antes de la era digital. En ella se pueden apreciar trabajos de diferentes autores que van de 1840 hasta 1990.

Las imágenes escogidas para esta exposición, a pesar de estar manipuladas, mantienen la apariencia realista de las fotografías convencionales. *Fading Away* forma parte de esta exposición, y en el catálogo digital se explica la escena representada realizada por Henry Peach Robinson de la siguiente manera:

The scene centers on a bedridden young woman dying of tuberculosis—or possibly of a broken heart, as suggested by the Shakespearean title of a preliminary study, “She Never Told Her Love”. The picture was notorious both for the “artificiality” of its technique and for its subject matter, which was considered too morbid and painfully intimate to be represented photographically.

(Henry Peach Robinson | Fading Away | The Metropolitan Museum of Art. [en línea])¹⁸

Tanto el trabajo que realizaron Oscar Gustav Rejlander como Henry Peach Robinson es muy significativo y singular, uno más alegórico y el otro más real, pero los dos denotan un cuidado exhaustivo en el montaje de la imágenes, en la perspectiva de los elementos y los personajes representados, con el fin de darle la mayor precisión al resultado final, de modo que la manipulación se distinga lo menos posible.

Tomando en cuenta que todo el proceso de montaje era analógico y todavía no se había dado la evolución digital que existe en la actualidad en cuanto a manipulación de la imagen, el resultado en ambos casos es excepcional. Cabe mencionar que este tipo de obras contradicen la idea de la fotografía como medio que aporta información real sobre el mundo, ya que son construcciones generadas a partir del imaginario del fotógrafo.

18 Se puede traducir como: “Esta escena se centra en una mujer joven postrada en cama que está muriendo de tuberculosis o posiblemente de un corazón roto, como sugiere el shakesperiano título de un estudio preliminar ‘Ella nunca confesó su amor’. Este retrato fue notorio tanto por la *artificialidad* en el tratamiento técnico, como por el tema, el cual fue considerado demasiado mórbido, e íntimamente doloroso como para ser representado fotográficamente”.

En el caso de estos dos autores, la pretensión de las escenas representadas era puramente artística. Al respecto, Fontcuberta (1997) menciona que:

A lo largo de la historia de la fotografía la idea de manipulación se ha utilizado de una manera más emparentada con la estética. A menudo la crítica especializada ha contrapuesto las categorías de “fotografía directa” *versus* “fotografía manipulada”. [...] La fotografía manipulada [...] suponía la inclusión de efectos plásticos practicados por otras disciplinas (el dibujo, la pintura, las técnicas de estampación, etc.) y legitimaba cualquier recurso que el fotógrafo quisiera introducir. (p.123)

En definitiva, lo que nos muestran los trabajos de Rejlander y Robinson es que, desde los inicios de la fotografía, uno de los motores para la manipulación fotográfica ha sido el quehacer artístico, pues la manipulación se ha tomado como un medio de expresión para la creación. En otras palabras, la manipulación de la imagen va a estar íntimamente relacionada con las actividades artísticas y por lo tanto con la introducción de la fotografía en el arte. Sin ir más lejos, se puede mencionar el pictorialismo, el cual fue el primer acercamiento de la fotografía al cenáculo del arte:

Pictorialismo y fotografía artística son dos denominaciones equivalentes. El término más utilizado procede de la lengua

inglesa (*pictorial*) y alude a su condición de imagen (*picture*). [...] Los pictorialistas definen que la fotografía puede ser una obra de arte, como lo es una pintura o un dibujo, [...] vienen a responder la pregunta que se hacía Robert de la Sizeranne desde 1897, “¿Es arte la fotografía?” y reivindican la posibilidad de hacer arte con la máquina de fotos. (Sougez, et al., 2009, p.238-239)

Al mismo tiempo, el pictorialismo se presenta a nivel mundial como el primer movimiento que permitió el desarrollo de técnicas para manipular, el cual además experimentó y modificó la fotografía (ya fuera al positivar o durante el proceso de la toma) con el fin de obtener imágenes con efectos texturizados y fuera de foco que le quitaban nitidez. Con ello generaba estas escenas tan características del movimiento pictorialista.

A pesar de que el arte ha sido un motor importante para la manipulación fotográfica, también a lo largo de la historia de la fotografía se perciben otros intereses alternativos a la escena artística que promovieron la modificación de la imagen. Ha habido cuestiones políticas y sociales que han motivado la manipulación.

Ahora bien, Fontcuberta plantea que el proceso fotográfico, es decir la acción de realizar una fotografía, comprende en sí mismo una serie de modificaciones; por lo tanto, al hablar de fotografía

estamos hablando de manipulación. Entonces la manipulación se presenta como una condición inherente a la creación y por tanto a la fotografía misma:

La elección de entre diversas posibilidades representa una pequeña “manipulación”: encuadrar es una manipulación, enfocar es una manipulación, seleccionar el momento del disparo es una manipulación... La suma de todos esos pasos se concreta en la imagen resultante, una “manipulación” sin paliativos. Crear equivale a manipular, y el mismo término de “fotografía manipulada” constituye una flagrante tautología. La noción de manipulación quedaba así rehabilitada, desprovista así de intención perversa, pasaba a adoptar un tono ostensiblemente neutro. En definitiva la manipulación se presentaba como una condición *sine qua non* de la creación. (Fontcuberta, 1997, pp.126-127)

Estaríamos hablando de que todas las decisiones que se toman antes de realizar una fotografía, todos los preparativos previos, así como la acción misma de realizar la fotografía, implican una manipulación. En consecuencia, cualquier imagen fotográfica constituye una reconstrucción de la realidad, una representación ficticia. Al respecto de la construcción de la fotografía, Kossoy (2008) comenta que:

La imagen fotográfica siempre está construida, por más “documental” que sea su contenido. [...] Con la fotografía *construimos realidades* no tan sólo en el plano político e ideológico, sino también a partir de la ideología del propio sistema de representación visual sobre el cual se apoya tradicionalmente la fotografía. (p.3)

Cuestiones tan simples como es “la pose”, que “se refiere en primer término a la actitud del retratado, [...] quien debe mantenerse inmóvil a lo largo de la toma” (Frizot, 2009, p.44), implican una preparación previa del sujeto, lo que conlleva a la construcción de nuevas realidades. En consecuencia, hablamos de manipulación. Es innegable que los primeros usos de la fotografía ya implicaban manipulación. Recordemos los retratos que se hicieron en los estudios daguerrotipistas y posteriormente la *carte de visite*. Ambos son claros ejemplos donde la postura de los personajes, la ropa que llevaban e inclusive el escenario que se utilizaba durante la realización de la fotografía fueron previamente calculados, lo que implica la construcción de la imagen. Dicha imagen, aunque construida por medios artificiales, nos aportará información sobre un acontecimiento y reflejará el contexto político, social y cultural de la época en la que fue realizada. Boris Kossoy, al igual que Fontcuberta, considera que todo acto fotográfico incluye manipulación, pero además indica que en dichas modificaciones

intervienen componentes culturales que por un lado dependen de la finalidad de la fotografía y que influyen de forma determinante en la imagen final. Ante esto Kossoy (2008) refiere que:

No importando cual sea el equipamiento o la tecnología, la imagen fotográfica está siempre manipulada puesto que se trata de una representación según un filtro cultural: son las interpretaciones culturales, estéticas/ideológicas y de otras índoles las que se encuentran codificadas en las imágenes. Esas interpretaciones y/o intenciones se gestan [...] antes, durante y después de la producción de la representación, en función de las finalidades a las que se destinan las fotografías y reflejan la mentalidad y la ideología de sus creadores. (pp.6-7)

Un caso particular son las imágenes que realizó Roger Fenton en su estudio en 1859, las cuales son retratos poco ortodoxos para la época. Se trata de una serie de escenas imaginadas de la vida cotidiana en el mundo islámico. Gordon Baldwin, quien había sido curador del *J. Paul Getty Museum*, realizó un estudio sobre dichas imágenes, el cual fue publicado en 1996 por el *J. Paul Getty Museum* con el título de *Roger Fenton Pasha and Bayadère*.

En el primer capítulo del libro titulado *Through Victorian Eyes: An Inventory of Photograph* (A través de los ojos victorianos: Un inventario de la fotografía), Baldwin (1996) comenta que Fenton

realizó 51 imágenes en total, de las cuales sobreviven algunas impresiones conocidas bajo el nombre de *The Orientalist* (El orientalista).¹⁹

Estas imágenes son representaciones artísticas que intentan mostrar la vida diaria de una cultura (exótica) muy diferente a la occidental y de la que se sabía muy poco en Inglaterra a mediados del siglo XIX. Baldwin hace un análisis detallado sobre una de las imágenes que forma parte de la serie de estudios *The Orientalist* de Fenton, la imagen conocida como Pasha and Bayadère (1858). Esta fotografía es una puesta en escena muy singular donde se observan tres personajes, uno de los cuales representa a un oficial otomano que mira con especial atención a la *Bayadèr* (bailarina).

19 En su libro, Baldwin (1996) menciona que el término *Orientalism* (Orientalismo) se utilizó de diversas maneras en el tiempo, pero en el medio artístico (principalmente pictórico) se refiere a representaciones de la vida del Imperio Otomano y su relación con el Medio Oriente y el norte de África. En el siglo XIX, solo un pequeño grupo de europeos había tenido contacto directo con la cultura musulmana. A principio de siglo, había muy poca familiaridad con esta cultura, por lo que las imágenes orientales eran más bien ficciones imaginadas. La vida musulmana se proyectaba con un esplendor romántico, develando despotismo, barbarismo, sensualidad, indolencia y lujo [...]. Como fenómeno en las artes pictóricas la popularidad de la imagería oriental alcanzó su apogeo en la segunda mitad del siglo XIX” (p.22).



Imagen 21 | [Roger Fenton](#), *Pasha and Bayadère*, 1858, Londres Inglaterra, Impresión de albúmina y plata, 45 x 36.2 cm. Tomada del sitio de: The J. Paul Getty Museum <http://www.getty.edu/art/collection/objects/60151/roger-fenton-pasha-and-bayadere-english-1858/> (Fecha de actualización: 6 de marzo de 2015)

Baldwin (1996) explica que a simple vista se podría pensar que se trata de una escena que fue capturada de manera espontánea. Sin embargo, si se observa detenidamente la imagen, se pueden apreciar lo que parecen ser dos cuerdas que sostienen las muñecas de la bailarina.

Esto sugiere que el tiempo de exposición de la toma fue demasiado largo, por lo que Fenton se sirvió de estas delgadas

cuerdas para que la modelo que hacía de *Bayadèr* pudiera mantener la postura por un tiempo tan prolongado. Esta imagen nos habla de cómo la manipulación no solo incluye la pose que adopta el retratado, sino también la composición de la imagen; es decir, cuando el fotógrafo elige los elementos (tanto objetos como personas) que va a retratar y los acomoda en el espacio para conseguir la composición deseada. El propio Fenton, citado por Hacking (2015) afirmó:

[Los artistas] saben que la cámara les presentara la transcripción más fiel de la naturaleza, con la misma perfección en el detalle y la amplitud, mientras que les dejará el ejercicio de la decisión, el juego del adorno y el poder de la invención. (p.139)

Esta afirmación pone de manifiesto el poder que tiene el fotógrafo a la hora de la composición fotográfica. Pongamos otro ejemplo, las fotografías que realizaron Alexander Gardner y Timothy O' Sullivan durante la guerra de secesión en Estados Unidos (1861-1865), en la Batalla de Gettysburg en Pensilvania.

Estas imágenes, junto con las de Roger Fenton y Felice Beato, fueron de las primeras fotografías que registraron los conflictos bélicos. Fueron consideradas testigo ocular del conflicto, por lo que son muy significativas. Por un lado, aportan una carga testimonial

sumamente importante como documentos fotográficos, pero, por otro, algunas de estas imágenes son manipuladas. Tanto Gardner como O' Sullivan no fotografiaban muchas veces los sucesos tal como ocurrían, sino que recomponían el escenario modificando elementos antes de realizar la imagen.

La franqueza de las fotos más memorables de *Gardner's Photographic Sketch Book of the War* [Libro de bocetos fotográficos de la guerra, de Gardner] (1866) no implica que él y sus colegas hubieran fotografiado necesariamente a los sujetos tal como los encontraron. (Sontag, 2003/2004, p.65)

Tal es el caso de dos fotografías en concreto: “La guarida de un francotirador rebelde” [*Home of a Rebel Sharpshooter*], tomada por O' Sullivan, y “El último sueño de un francotirador” [*A Sharpshooter's Last Sleep*], realizada por Gardner (1863).

Estas fotografías destacaron por ser sumamente impactantes para la época, ya que acercaban a los espectadores a la crudeza y la barbarie de la guerra:

This bit of *pictura poesis* provides an example of the way in which these photographs, like the history paintings they seek to emulate, possess the power of realism yet lend themselves to interpretation within a preexisting system of mythological themes,

in this case nationalist myths of sacrifice for the higher cause and “truths dearer than life”. (Griffin, 1999, p.136)²⁰

Esto de algún modo podría explicar por qué este tipo de imágenes provocaron en su momento un impacto tan fuerte en el público. Hay que tomar en cuenta que eran los primeros reportajes fotográficos de guerra que se generaban. En aquella época, los fotógrafos se veían muy limitados debido a que los equipos fotográficos eran grandes y pesados, y los tiempos de exposición eran muy largos.

El material donde se capturaba la imagen (el soporte) era delicado, pues estamos hablando de que por lo época se solía trabajar todavía con placas de vidrio y además se debía llevar a cuestas el laboratorio para revelar las imágenes. Todo ello daba como resultado que las expediciones para estos primeros fotorreporteros no fuera nada sencilla. Probablemente esto tenga que ver con el hecho de que las primeras imágenes de guerra se enfocaban a retratar el acontecimiento posterior a la batalla.

20 Se puede traducir como: “Este fragmento de *pictura poesis* aporta un ejemplo de cómo estas fotografías, como en el caso de las pinturas históricas, poseen el poder del realismo, pero aun así se prestan a interpretación, dentro de un sistema preexistente de temas mitológicos, en este caso mitos nacionalistas de sacrificio por una causa mayor y ‘verdades más valiosas que la vida’”.



Imagen 22 | [Timothy O'Sullivan](#), *Home of a Rebel Sharpshooter*, (La guarida de un francotirador rebelde) Gettysburg 1865. "Gardner's photographic sketch book of war" [libro de bocetos fotográficos de la guerra, de Gardner]. (1866). Impresión de albúmina y plata, 17.8 x 22.9 cm. Imagen tomada del sitio del MoMa: http://www.moma.org/learn/moma_learning/alexander-gardner-home-of-a-rebel-sharpshooter-gettysburg-from-gardners-photographic-sketchbook-of-the-war-1865 (Fecha de actualización: 4 de marzo de 2015)



Imagen 23 | [Alexander Gardner](#) *A Sharpshooter's Last Sleep* (El ultimo sueño de un francotirador) 1863 "Gardner's photographic sketch book of war" [libro de bocetos fotográficos de la guerra, de Gardner]. (1866). Impresión de albúmina y plata, 17.5 x 22.5 cm. Imagen tomada del sitio del Smithsonian American Art Museum Museum http://americanart.si.edu/collections_search/artwork/?id=76449 (Fecha de actualización: 4 de marzo de 2015)

Ahora bien, analizando las imágenes de *Home of a Rebel Sharpshooter* y *A Sharpshooter's Last Sleep* se perciben dos composiciones diferentes; sin embargo, el cadáver que aparece es el mismo en las dos fotografías: “El historiador William Frassanito [...] estudió en profundidad cada una de las imágenes de Gardner, estableciendo un análisis comparativo con otras imágenes suyas y llegó a comprobar que unos mismos ‘cadáveres’ estaban colocados en distintas posturas” (Sougez et al., 2009, p.394).

John Mraz (2003), en un artículo para la revista *Zone | Zero*, hace mención de cómo es posible que se hayan llevado a cabo estas dos imágenes:

Después de tomar tres fotografías del cadáver en el sitio donde originalmente lo hallaron, los fotógrafos aparentemente se sintieron atraídos por las posibilidades fotográficas que ofrecía la posición de un tirador a poco menos de cuarenta metros de distancia, donde los francotiradores confederados habían construido una trinchera en la “Devil’s Den” (Guarida del diablo).

El lugar era idóneo para tomar la fotografía, pues las rocas planas con las que los soldados habían erigido una pared entre dos peñas constituían un trasfondo de magnífica textura. Como no encontraron cadáveres alrededor de este escenario, Gardner

mandó que transportaran el cadáver cuarenta metros arriba sobre una sábana hasta la “Devil’s Den” y que lo colocaran frente al fondo fotogénico (Frassanito). Los fotógrafos luego colocaron el rifle contra la pared de rocas para atraer la atención visual hacia sus contornos, y voltearon la cabeza del cadáver hacia la cámara. (2003, Pte. 3)

“La intencionalidad de Gardner para crear estas ‘escenografías’ obedecía a su sentido de la realidad, pretendiendo una imagen mucho más directa al público” (Sougez et al., 2009, p.394). Siguiendo esta idea, Gardner y sus colaboradores reorganizaban los elementos y sujetos para obtener una disposición más equilibrada y/o impactante, de modo que diera mayor fuerza al significado de las imágenes. Lo que pretendían modificando los elementos para la composición de las imágenes no era cambiar el contexto ni la significación de la imagen, sino simplemente acentuar el dramatismo en las fotografías para generar una mayor impresión en el espectador.

Con respecto a este tipo de fotografías, Sontag (2003) refiere que: “Fotografiar era componer (poner sujetos vivos y posar) y el deseo de arreglar los elementos de la fotografía no desapareció porque el tema estuviera inmobilizado o inmóvil” (p.65). No importaba si se trataba de elementos inanimados, de personas vivas o muertas; lo importante era la composición y el mensaje

que se quería transmitir con estas imágenes. El objetivo era simular la confrontación entre ambos ejércitos, haciendo pasar el mismo cadáver como si se tratara de dos hombres distintos. Sin embargo, la intención de Gardner para crear este tipo de fotografías trucadas no solo era transmitir a la población información sobre lo cruento de los conflictos bélicos, sino además crear conciencia para evitar que se repitieran estas atrocidades.

En nombre del realismo estaba permitido —se exigía— mostrar hechos crudos y desagradables. Semejantes fotos también transmiten “una moraleja útil” al mostrar “el horror nítido y la realidad de la guerra, en contraste con su boato”, escribió Gardner en el texto que acompaña la foto de O’ Sullivan de los soldados confederados caídos, con sus rostros agónicos dirigidos al espectador. (Sontag, 2003, p.64)

La manipulación de estas imágenes no demerita su importancia como documento portador de información sobre la crudeza de la guerra, aunque no nos muestren la realidad tal como sucedió. Ahora bien, podemos pensar que “una reproducción de la realidad no explica nada de la realidad. [...] La realidad es una construcción” (Lugon, 2001/2010, p.65). Si la fotografía se plantea como una “construcción de discursos”, entonces la realidad que queda plasmada en la fotografía no es más que una interpretación de la verdad, por lo que no representa la realidad tal

como es. En todo caso estamos hablando de una reinterpretación del acontecimiento, una versión de la realidad.

La fotografía presenta escenarios constituidos por objetos inmóviles, inanimados, paisajes urbanos o naturales o que abrigan situaciones y que sirven de fondo a acciones, hechos que tienen al elemento humano como personaje. [...] Estamos frente a una nueva realidad, una *segunda realidad* cuyo contenido arquitecturado en función del nuevo espacio que carga en sí, su larga duración y la visión de mundo de su operador. (Kossoy, 2008, p.2)

El afán por componer para conseguir la fotografía ideal dio como resultado una gran cantidad de fotografías bélicas trucadas y prefabricadas. Así como estas fotografías de guerra, hay muchos otros casos donde el fotógrafo realiza una preparación concienzuda previa a la toma fotográfica que revela que los hechos no sucedieron como nos cuenta la imagen. Incluso antes de las fotografías de Gardner y O' Sullivan, el propio Fenton, quien participó como fotógrafo durante la Guerra de Crimea (1856), también buscó darle mayor dramatismo a sus imágenes, modificando los elementos en la composición. A diferencia de sus predecesores, Fenton pretendía que sus imágenes ofrecieran un testimonio del conflicto menos dramático, por lo que en las composiciones que realizó en el transcurso de la guerra procuró

obtener imágenes objetivas acerca del conflicto, evitando mostrar el horror del conflicto armado. Esto se debió principalmente porque su expedición a Crimea le fue subvencionada por el gobierno británico, “a condición de que no fotografiara nunca los horrores de la guerra para no asustar a las familias de los soldados” (Freund, 1974/2011, p.97).

Tras su regreso de Crimea en el verano de 1855, sus fotografías de la guerra se expusieron en Londres y en otros lugares de Inglaterra. Ese septiembre se publicaron en una carpeta en tres partes: *Photographic Pictures of the Seat of War in the Crimea*. (Hacking, 2015, p. 141.)

Dentro de las fotografías que realizó en el campo de batalla, se encuentran dos imágenes llevadas a cabo en un valle bombardeado en las proximidades de Sebastopol, a la cual tituló *Valley of the Shadow of Death* [El valle de la sombra de la muerte].

Se trata de dos exposiciones desde la misma perspectiva: en una de las imágenes se observan una gran cantidad de balas de cañón acumuladas en una cuneta a la izquierda del camino, mientras que en la otra imagen además se observan balas cañón dispersas por la superficie del camino.

Foto A



Foto B



Imagen 24 & 25 | [Roger Fenton](#), *The Valley of the Shadow of Death*, 1855

Impresión en papel salado de negativo en vidrio de colodión húmedo

© Library of Congress, Print & Photographs Division.

Extraídas de: Morris Errol, *Believing is Seeing*, New York, The Penguin Press, 2011, pp. 4-5.

Estas dos imágenes han sido objeto de especulación: ¿cuál de las dos se tomó primero?, ¿cuál de las dos fue modificada?, y ¿realmente hubo intervención por parte del fotógrafo en alguna de las imágenes para darle mayor fuerza a nivel compositivo? Errol Morris (2011), en el primer capítulo de su libro *Believing is Seeing (Observations on the Mysteries of Photography)*, hace un análisis acerca de estas dos imágenes.

Este análisis está basado en cartas que escribió Fenton a su esposa durante su estancia en Crimea (1855), las cuales ayudan a situar la fecha en la que se tomaron las imágenes, mas no dicen nada acerca del acomodo de los elementos en la composición, por lo que Morris se apoya también de una serie de

entrevistas que realizó a especialistas como Ulrich Keller, autor de *The Ultimate Spectacle: A Visual History Of the Crimean War* (2001); Mark Haworth-Booth, curador de fotografía del *Victoria and Albert Museum* en Londres; el ya retirado curador del *J. Paul Getty Museum* en Los Ángeles, Gordon Baldwin; Malcolm Daniel, curador de fotografía en el *Metropolitan Museum of Art*; y Richard Pare, autor de una biografía sobre Fenton, entre otros.

En estas entrevistas se observa entre los especialistas una diferencia marcada de opiniones. Por ejemplo, tanto Keller como Haworth-Booth coinciden en que la segunda imagen tomada, es decir, la imagen donde se modificaron elementos en el espacio antes de la toma, ha sido en la que se aprecian las balas de cañón dispersas por superficie del camino (Foto B).

Keller asegura que es muy probable que Fenton sacara las balas de la cuneta y las esparciera por el camino después de realizar una primera toma (Foto A), de modo que se intensificara el drama en la escena haciendo parecer que estaban siendo atacados en ese preciso instante.

Tanto Gordon Baldwin como Malcolm Daniel apoyan una teoría diferente; creen que la primera imagen que tomó Fenton fue la de las balas de cañón esparcidas por el camino (foto B) y que días después tomó la segunda fotografía (foto A) cuando

los soldados británicos habían recuperado algunas de las balas que se encontraban esparcidas por el campo de batalla para reutilizarlas posteriormente.²¹

Sin embargo esta teoría no explica por qué, de las 360 fotografías que Fenton realizó durante su estancia en Crimea, solamente hizo dos imágenes tan parecidas y tomadas desde la misma perspectiva.

Y si los soldados estaban recuperando balas de cañón para reutilizarlas, como sostiene Gordon, ¿por qué entonces solo recuperaron las que estaban dispersas en el camino y no las que se encontraban en la cuneta? Esta teoría nos deja entonces con más preguntas que respuestas. Richard Pare, en una entrevista que le hizo Morris (2011), afirmó:

Fenton made two versions of the image and by imposing the one on the other it is possible to see that the second and published version is in all likelihood an arranged image. It makes the message of the image more emphatic and is a photographic solution that was unique. It has no precedent and no successors;

21 Fenton hace referencia una de sus cartas a su esposa el hecho de que los soldados británicos recolectaban las balas de cañón para volver a dispararlas (Morris, 2011, p.17).

it is a stark description of a dreadful subject. The first iconic photograph of war. (pp.17-18)²²

Si observamos detenidamente la foto B, asumiendo que se tratara de una imagen espontánea, llama la atención la disposición de las balas en la carretera. Es una distribución aleatoria, pero no parece del todo natural; las balas parecen estar muy bien separadas unas de otras, cosa que no ocurre en la cuneta, lo que podría hacernos pensar que se trata de una imagen preparada. Ahora bien, Baldwin y Daniel respaldan una teoría en la que el movimiento de las balas de cañón no fue realizado por Fenton, sino por el ejército británico, lo que implicaría que ninguna de las dos imágenes fue en realidad manipulada por Fenton. Esta teoría, como menciona Morris (2011), preserva la reputación (o el buen nombre) del fotógrafo, mientras que la teoría que maneja Keller y Haworth-Booth implica una manipulación por parte del autor. No sabemos con exactitud cuál de las dos teorías es la correcta.

Sin embargo, no es descabellado pensar que alguna de las imágenes pudo haber sido recompuesta por Fenton y su

22 Se puede traducir como “Fenton hizo dos versiones de la imagen y al contrastar las imágenes es posible observar que la segunda fotografía, la cual fue publicada, es con toda probabilidad una imagen arreglada. Hace el mensaje de la imagen más enérgico y fue una solución fotográfica única. No tiene ni precedentes ni sucesores; es una descripción rigurosa de un tema espantoso. La primera fotografía icónica de la guerra.”

ayudante, alterando los elementos en el paisaje antes de la toma. Entonces no existía todavía una ética tan marcada sobre lo que está permitido y lo que no en términos de imágenes de carácter periodístico. No existía esta “connotación peyorativa” en cuanto a la construcción de la fotografía periodística.

Hacia 1855, la fotografía era un artilugio novedoso que aportaba infinidad de posibilidades, todas por descubrir. Si pensamos que el propio Fenton realizó composiciones ficticias (con una intencionalidad artística) como *Pasha and Bayadère* (1858), e incluso que realizó un autorretrato con un uniforme *Zouave* (1855) representando a un soldado argelino, no sería difícil pensar que quisiera recomponer la imagen de *Valley of the Shadow of Death*.



Imagen 26 | [Roger Fenton](#),

Self-Portrait in Zouave Uniform, 1855.

Impresión en albúmina 17.3 x 15.3 cm

J. Paul Getty Museum Los Ángeles,

(84.XM.io28.i7).

Extraídas de: Baldwin, G. (1996).

Roger Fenton Pasha and Bayadère.

Los Angeles: Getty Museum Studies and Art.

Morris (2011) realizó un estudio más detallado sobre las imágenes con el apoyo del ingeniero óptico Dennis Purcell. Purcell, a través de un análisis meticuloso de las dos imágenes, el estudio de las sombras y la luz en los objetos, así como la variación de algunos elementos como el movimiento de algunas piedras y balas de cañón en la composición, llegó a la conclusión de que la foto A fue tomada antes que la foto B.

No sabemos cuál fue el verdadero motivo que llevó al fotógrafo a alterar el paisaje para realizar una segunda imagen. En cualquier caso, recomponer la imagen no implica en ningún momento que Fenton quisiera engañar al público sobre lo que ocurrió en el campo de batalla. De hecho, la diferencia entre una y otra imagen no representa una modificación importante a nivel de significado. Estamos más bien ante un ligero cambio en la distribución de los elementos que pudiera haberse realizado con el fin de producir una disposición más armónica en la composición.

Morris (2011) comenta que “el verdadero problema surge a partir de nuestra necesidad colectiva de dotar a las imágenes de intenciones” (p.20). En realidad, ante las dos versiones de *Valley of the Shadow of Death* solo podemos especular, pues en este caso en particular nunca sabremos las verdaderas intenciones del fotógrafo. Lo que sí sabemos es que ambas imágenes son

construcciones de la realidad, lo cual nos habla de las atrocidades de la guerra desde el punto de vista del autor. Roy Flukinger, en una entrevista que le hizo Morris (2011), afirmó que:

It's one of the fascinating things about photo history. It always gives us more questions than answers. Historical photographs may give you the possibility of new facts, and may give you the chance to ask new questions. The thing I like about old photographs is that they offer me a different sort of visual, and hopefully, therefore, emotional experience of what I'm looking at, that words can't do, or that words can only do part of. (Morris, 2011p.70)²³

Tenemos entonces dos versiones de *Valley of the Shadow of Death* con un valor incalculable a nivel documental, pues se consideran de las primeras fotografías que testimonian la guerra, pero que han despertado curiosidad entre investigadores e historiadores, lo cual, a su vez, ha generado todo un análisis en torno a ellas. Sin embargo, seguirán quedando incógnitas que no podremos responder.

23 Se puede traducir como: "Es una de las cosas fascinantes acerca de la historia de la fotografía. Siempre nos dan más preguntas que respuestas. Las fotografías históricas pueden darte la posibilidad de obtener nuevos datos, pero también de plantear nuevas preguntas."

Dramatizando o valorando estéticamente los escenarios, deformando la apariencia de sus retratados, alterando el realismo físico de la naturaleza y de las cosas, omitiendo o introduciendo detalles, elaborando la composición o adentrándose en el propio lenguaje del medio, el fotógrafo siempre manipuló sus temas de alguna forma: técnica, estética o ideológicamente. (Kossoy, 2014, p.108)

Tanto las fotografías de Gardner y O' Sullivan, como las de Roger Fenton y otros tantos fotógrafos como Felice Beato, evidencian la intervención del fotógrafo a la hora de componer la imagen con el fin de plasmar una estética y una composición que acentúe las circunstancias que se estaban viviendo. Todo ello se utilizaba para enfatizar el significado que se buscaba transmitir a través de las imágenes.

LA INTERVENCIÓN DEL FOTÓGRAFO

Pedro Meyer (2000), en un artículo para la revista digital *Zone | Zero*, hace algunas consideraciones sobre la fotografía documental. En su artículo "Hacia una redefinición de la fotografía documental" menciona que "los propósitos de un fotógrafo documental son registrar algunos aspectos de la realidad, produciendo una representación de lo que el fotógrafo vio, y que pretende representar aquella realidad en la manera más objetiva

posible” (p.1). Esta afirmación en muchos casos es acertada; sin embargo, como se ha visto con los primeros fotógrafos documentales de guerra, el representar la realidad sobre el acontecimiento incluía la composición y modificación de lo que se iba a retratar, de modo que la representación pasaba a ser subjetiva. Al respecto, W. Eugene Smith (1948) comenta que “el fotoperiodista no puede tener más que un enfoque personal: le es imposible ser totalmente objetivo. Honesto, sí; objetivo, no” (citado en Fontcuberta, 2003/2013 p.209). Si consideramos que cada imagen fotográfica es el resultado de una serie de decisiones y acciones por parte del fotógrafo que muestran una variante de la realidad sobre lo acontecido, entonces esta variante está sujeta a la intención del fotógrafo, quien interviene de modo sustancial en el enfoque de la realidad que se nos presenta:

La fotografía nos remite a “otra cosa” distinta a lo que llamamos “realidad”. Y esta “otra cosa” se compone en primer lugar de la toma realizada con ayuda de un dispositivo, [...] pero también se compone de las intervenciones del *fotógrafo-operador* para luego recomponerse en la mente de cada observador de fotografías. (Frizot, 2009, p.16)

Tomemos una fotografía realizada por Elliott Erwitt en donde se muestra un niño y un hombre mayor en bicicleta. Al observar esta imagen detenidamente podríamos pensar que se trata de

una instantánea que tomó Erwit, una de muchas instantáneas como las que realizó Cartier-Bresson. Sin embargo, esta imagen fue en realidad un encargo de la agencia publicitaria Doyle Dane Bernbach, por lo que en realidad nos encontramos ante una fotografía construida. Erwit tenía ya una idea preconcebida del tipo de imagen que quería obtener, solo era cuestión de escenificarla

Erwit percibió mil quinientos dólares por la fotografía, para la que utilizó a su chofer y al sobrino de éste: “El hombre pedaleó hacia adelante y hacia atrás unas treinta veces hasta que Erwit consiguió la composición ideal [...] Incluso en una imagen tan poco improvisada como ésta se pone de manifiesto el talento de Erwit para la fotografía documental”, afirmaba Erla Zwingle en la columna “Inside Advertising” publicada en el número de diciembre de 1979 de *American Photographer*. (Ribalta, 2004, p.81)

Esta imagen pone de manifiesto, por un lado, la preparación concienzuda por parte del fotógrafo y, por otro lado, nos presenta, como mencionó Erla Zwingle, una fotografía de carácter documental.

Por lo tanto, aun cuando el fotógrafo intervino en todos los elementos de la composición, pues ya tenía en la mente la idea que quería desarrollar para componer y obtener la imagen, la

fotografía no escapa de su naturaleza documental al reflejar las costumbres de la vida en la campiña francesa durante los años cincuenta.



Imagen 27 | [Elliott Erwitt](#).

Provence, France. 1928.

Número de inventario: AD03263

Gelatinobromuro de plata sobre papel,
55 x 37,8 cm

Tomada de Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía:

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/provence-provenza>

(Fecha de actualización: 7 de marzo de 2015)

Cuando el fotógrafo interviene tanto en la organización de los elementos previos a la toma fotográfica como en la edición posterior de la imagen se habla de manipulación fotográfica. Esta sería la segunda instancia de la que habla Fontcuberta, la manipulación del objeto.

Este tipo de manipulación suele ocurrir a nivel de la composición, en donde el fotógrafo considera oportuno construir la imagen a partir de la modificación de los elementos del entorno

antes y/o después de la captura de la imagen, con el fin de encontrar el resultado que satisfaga sus expectativas. A este respecto, W. Eugene Smith (1948) indica que:

Hasta el momento de la exposición —e incluso en este mismo momento—, el fotógrafo está obrando de una manera innegablemente subjetiva: al elegir el enfoque técnico (el cual es una herramienta de control emocional), al seleccionar el motivo que ha de ser plasmado en negativo y al decidir el momento exacto de la exposición, etc., está haciendo una mezcla de las variantes interpretativas para obtener un conjunto emocional, que será la base sobre la cual se formará la opinión del público observador. (citado en Fontcuberta, 2003/2013, p. 210)

Como ya se ha visto, hay un debate intenso acerca de la imparcialidad de la imagen fotográfica, sobre todo cuando es de carácter documental. Algunos especialistas como Joan Costa consideran que el fotógrafo no debería intervenir en el acontecimiento ni modificar los elementos.

Costa (1991) menciona que el hecho de que la imagen sea un documento o un testimonio de lo real está determinado por la capacidad de instantaneidad del proceso de registro fotográfico. Asimismo, considera fundamental la simultaneidad del momento para capturar el evento tal como ha sucedido; es decir, que

no exista una previa planificación de lo que se va a retratar. En concordancia con la idea de Joan Costa, W. Eugene Smith (1948) plantea que “el fotógrafo no deberá jamás tratar de forzar que el tema se adapte a las ideas preconcebidas, tuyas o del editor” (citado en Fontcuberta, 2003/2013, p. 210). Tomemos como ejemplo el caso de la fotografía de Iwo Jima durante la Segunda Guerra Mundial. Esta imagen ha suscitado mucha controversia, pues existe la creencia de que es una fotografía posada.

Con respecto a dicha imagen, Fred Ritchin (2010) expresa que “El predominio del estilo americano aparece escrito en un guión, desprovisto de espontaneidad” (p.97). Susan Sontag, al igual que Ritchin, considera que la imagen de Rosenthal ha sido un montaje:

La célebre fotografía del levantamiento de la bandera estadounidense en Iwo Jima el 23 de febrero de 1945 resulta ser una “reconstrucción” de un fotógrafo de la Associated Press, Joe Rosenthal, de la ceremonia matutina del levantamiento de la bandera que siguió a la captura del Monte Suribachi, repetida aquel mismo día pero más tarde y con una bandera más grande. (Sontag, 2003/2004, p.68)

En un artículo de CNN escrito por Ruth Ben-Ghiat y titulado *Why 70-year-old Iwo Jima photo became iconic* (Por qué la

fotografía de Iwo Jima de hace setenta años se convirtió en un ícono), se describe lo que sucedió el día que fue tomada esta imagen:

Seventy years ago, on February 23, two American flags were planted on the peak of Mount Suribachi, located on the Japanese island of Iwo Jima. Coming five days into one of the most ferocious battles of World War II, the first flag-raising, by a group of United States Marines, was emotional, and a Marine photographer captured it. But a U.S. commander thought the flag was too small to be seen at a distance. And so, a few hours later, five more Marines and one Navy medical corpsman carried out orders to haul a much larger flag up to the top. (Ben-Ghiat, 2015)²⁴

En otro artículo escrito para CNN por Thom Patterson que lleva el nombre de *The inside story of the famous Iwo Jima photo*

24 Puede traducirse como: “Hace 70 años, el 23 de febrero, dos banderas americanas fueron plantadas en la cima de la montaña Suribachi, localizada en la isla japonesa de Iwo Jima. Tras cinco días de una de las más feroces batallas de la Segunda Guerra Mundial, la primera bandera fue izada por marines de los Estados Unidos Americanos; fue un acto emotivo, y uno de los marines capturó la imagen. Pero un comandante estadounidense pensó que la bandera era muy pequeña para verse a la distancia. Por lo tanto, unas horas después, cinco marines más y un medico naval llevaban ordenes de llevar una bandera mucho más grande hacia la cima” (Ben-Ghiat, 2015).

(La verdadera historia de la famosa fotografía de Iwo Jima), se describen detalladamente los eventos que precedieron a la captura de la emblemática imagen.



Imagen 28 | [Joe Rosenthal](#), *Flag Raising on Iwo Jima* 1945

Imagen tomada del sitio de National Archives: <http://research.archives.gov/description/520748>

(Fecha de actualización: 16 de marzo de 2015)

En este artículo, Patterson se apoya del testimonio de Hal Buell (antiguo editor ejecutivo del Associated Press), quien conoció a Rosenthal y compartió para la CCN la verdadera historia en torno a la fotografía.

El artículo explica que ese mismo día había otros fotógrafos, entre los que se cuentan Bob Campbell y el Sargento Louis Lowery, quien era fotógrafo de *Leatherneck Magazine*, y Genaust, que era el camarógrafo.

Todas las fotografías que se tomaron ese día ayudan a desentrañar el misterio detrás de la famosa imagen. Patterson comenta:

Reaching the top, Rosenthal, Campbell and Genaust spotted a group of Marines holding a second flag. The Marines said they'd been ordered to replace the first flag with a bigger one so more people could see it below. Suddenly Rosenthal knew he had a second chance to photograph an important moment on the summit. [...]

Rosenthal had to quickly decide whether to shoot both flags simultaneously —one rising while the other lowered— or to photograph the second flag as it was being raised. He chose to focus on the second flag. Rosenthal's choice made all the difference. "Joe did not pose that picture," Buell said. He explains what happened: "While the photographers were taking their positions to get the shot, Genaust —the motion picture photographer— asked Joe, 'I'm not in your way, am I?' Joe turned to look at Genaust, who suddenly saw the flag rising and said, 'Hey, there she goes!'" Up came the flag. Just in time, Rosenthal

raised his camera to his eye and took the shot. There it was: a genuine moment in history artfully captured for all time. (Thom Patterson, 2015)²⁵

El caso de la imagen de Iwo Jima es muy interesante, pues se trata de una fotografía emblemática que tuvo una carga icónica sumamente importante durante la Segunda Guerra Mundial al evocar una reacción colectiva de unión y patriotismo en la población estadounidense. Siendo una de las fotografías más reproducidas y que además ganó un Pulitzer, es contradictorio pensar que hubiera tantos rumores acerca de la supuesta puesta en escena de esta imagen.

25 “Al llegar a la cima, Rosenthal, Campbell y Genaust descubrieron un grupo de marines sujetando una segunda bandera. Los marines dijeron que tenían órdenes de remplazar la primera bandera por una más grande, de modo que más personas pudieran verla desde abajo. De pronto Rosenthal supo que tenía una segunda oportunidad para fotografiar un momento importante en la cima. Rosenthal tuvo que decidir rápidamente si fotografiar las dos banderas simultáneamente —una ascendiendo y la otra bajando— o fotografías solo la segunda bandera mientras la izaban. Él eligió enfocarse a la segunda bandera. La decisión de Rosenthal hizo la diferencia: “Joe no posó la fotografía” asegura Buell. Él explica lo que sucedió: “mientras otros fotógrafos estaban tomando sus posiciones para capturar la imagen, Genaust —el camarógrafo— le preguntó a Joe: No te estoy estorbando, o ¿sí? Joe se volvió para ver a Genaust, quien de pronto vio la bandera levantarse y dijo, ‘ ¡Hey, ahí va!’ . Iba subiendo la bandera justo a tiempo, Rosenthal alzó su cámara y tomó la fotografía. Y ahí estaba: un momento genuino en la historia, capturado astutamente para la eternidad.”

La destreza con la que Rosenthal capturó el momento y la composición tan armónica de la imagen nos podría hacer pensar que se trata de una imagen que fue muy bien pensada, una puesta en escena que no deja nada al azar.

“En la fotografía de atrocidades, la gente quiere el peso del testimonio sin la mácula del arte, lo cual se iguala a insinceridad o mera estratagema” (Sontag, 2003/2004, p.36). Las fotografías, como menciona Sontag, parecerán más auténticas en tanto que sean más imperfectas. Entonces el público probablemente considerará una fotografía técnicamente mal tomada con un valor testimonial mayor que el de una imagen técnicamente bien realizada, solo por el hecho de pensar que la segunda puede estar modificada. Esto se debe quizá a que la fotografía vive constantemente acechada por las *connotaciones peyorativas* de la manipulación.

Volviendo al planteamiento de W. Eugene Smith acerca de la importancia de la no intervención del fotógrafo en la imagen, y analizando la historia de esta fotografía, se puede pensar entonces que se trata de una directriz de carácter ético más que de una realidad, pues se han observado muchos otros casos en los que el fotógrafo lleva a cabo la captura de la imagen ajustando los parámetros para que el resultado sea justo lo que él tenía en mente,

dejando de lado la espontaneidad del momento. Pensemos en la famosa fotografía de la joven pareja besándose en París cerca del Hôtel de Ville realizada por Robert Doisneau. Esta imagen, publicada en la revista *Life* en 1950, es otro caso cuya historia evidencia la intervención del fotógrafo para la obtención de la imagen. En principio parece que se trata de una instantánea, la cual fue tomada sin que los novios se dieran cuenta; sin embargo, estamos ante una imagen donde los personajes están posando a petición del fotógrafo.

Como menciona M^a del Carmen Agustín Lacruz (2014), esta fotografía formaba parte de un fotorreportaje con el título *Speaking of pictures... In Paris young lovers kiss wherever they want to and nobody seems to care*. Dicho reportaje encargado a la Agencia Rapho y realizado por Doisneau estaba constituido por diversas fotografías de jóvenes parejas besándose en lugares turísticos de París. La más famosa, *Le baiser del'Hôtel de Ville*, se convertiría años después en un ícono un emblema del romanticismo parisino.

Agustín Lacruz (2014) comenta como Doisneau conoció a Françoise Bornet y Jacques Carteaud (quienes en aquella época eran estudiantes de arte dramático en la academia parisina Simon) en un café y les remuneró para que sirvieran de modelos,

de modo que pudo realizar con ellos toda una serie de fotografías en distintos puntos de París. Esta anécdota anula por completo la posibilidad de que pudiera tratarse de una imagen espontánea, y por otro lado reflexiona sobre la preparación de la toma y nos revela que Doisneau realizó varias tomas en diferentes lugares hasta conseguir la que deseaba.



Imagem 29 | [Robert Doisneau](#) *Le baiser de l'Hôtel de Ville*, 1950

Tomada de: *Revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, 20(1), 55-88,
doi:10.5007/1518-2924.2015v20nesp1p55

“La mayoría de reportajes fotográficos requieren cierta cantidad de planteamiento, de adaptación y de dirección de escena para lograr una coherencia gráfica y editorial. Aquí el fotoperiodista puede sacar a relucir su aspecto más creativo” (Fontcuberta ed. 2003/2013 p. 211). Esto quiere decir que, inclusive en el medio fotoperiodístico y de fotorreportaje, el fotógrafo buscará la manera de conseguir la mejor imagen, y para ello puede que se apoye de ideas preconcebidas y de cierta escenificación que le ayuden a obtener la composición deseada. Las imágenes preparadas no necesariamente pierden su carácter documental, aunque no representen fielmente la realidad.

Sobre este tema, tanto Sontag como Frizot coinciden en que ninguna fotografía será del todo imparcial para representar la realidad, ya que en su realización siempre contribuyen los intereses del autor. Al igual que Costa, Susan Sontag considera que: “la fotografía es esencialmente un acto de no intervención” (Sontag, 1973/2006, p.27). Esta afirmación contradice la opinión de Fontcuberta y Kossoy, quienes hablan de la manipulación como elemento tácito en la imagen fotográfica, ya que la manipulación implica necesariamente intervención. Y, como menciona Meyer, “el impacto de la lente escogida, la película elegida, y todas las otras variables técnicas dan bastante cabida para cuestionar la llamada «representación fiel» de la realidad” (Meyer, 2000, p.2).

Sontag también comenta que “aun cuando a los fotógrafos les interese sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia” (Sontag, 1973/2006, p.20). Esto implica que, incluso cuando el fotógrafo no modifica los elementos para la composición de la imagen, median tanto sus preferencias como su forma de pensar y sus tendencias políticas. En consecuencia, la idea que tenemos sobre representación fiel de la realidad a través de la imagen fotográfica es una quimera.

Frizot, al igual que Sontag, hace una reflexión sobre la importancia que tiene la intervención del fotógrafo (el operador) en la realización de la imagen y sostiene que:

La superficie sensible solo produce resultados conforme a las expectativas del operador si este trabaja en conformidad con determinados ajustes, parámetros o relaciones internas de carácter físico [...] Por otra parte, el operador [...] no es neutro, está sujeto a sus propios deseos, intenciones previsiones, distracciones e ignorancias. (Frizot, 2009, p.55)

El fotógrafo va a decidir lo que se muestra en la imagen; es él quien determina el momento, el lugar, los elementos y las condiciones en las que va a ser realizada la fotografía. De igual manera, es él quien excluye aquellos elementos que no considera

necesarios dentro de la composición. De este modo, “El operador del acto fotográfico, el responsable de la toma, puede seguir controlando el circuito de la imagen y el tipo de miradas que atrae” (Frizot, 2009, p. 38). En la medida en que el fotógrafo se expresa a través de la imagen, exterioriza sus emociones y su punto de vista sobre lo que está observando, y decide lo que va a mostrar en la fotografía, se puede considerar entonces que existe intervención en la imagen. Si todas las fotografías, como menciona Frizot (2009), solamente van a generar resultados acorde a las expectativas del operador, entonces todas las fotografías constituyen en mayor o menor medida un acto de manipulación. De hecho, Kossoy opina que: “Las representaciones fotográficas siempre son productos de una construcción. Me refiero, precisamente, a los *procesos de construcción de realidades* que tienen lugar tanto en la producción como en la recepción de imágenes” (2014, p.364). Esto quiere decir que todo proceso fotográfico en mayor o menor medida incluye cierto grado de manipulación.

Berger (1982/2007) considera que al capturar una imagen el fotógrafo “simplifica”, ya que escoge y encuadra lo que quiere capturar, reduciendo así las posibilidades de lo fotografiable. En otras palabras, la simplificación está sujeta a las decisiones que tome el fotógrafo, lo que a su vez determinará el resultado final. Por lo tanto, al observar una fotografía estamos viendo solamente

una pequeña porción del acontecimiento, lo que el fotógrafo quiere que veamos, su visión particular sobre el mundo. “No está de más enfatizar que este contenido es el resultado final de una selección de posibilidades entre ver, seleccionar y fijar un cierto aspecto de la realidad primera, cuya decisión es exclusiva del fotógrafo” (Kossoy, 2014, p.108). Ahora bien, todo aquello que el fotógrafo decide retratar viene determinado por su entorno cultural y social. En relación a lo descrito anteriormente, Berger / Mohr (1982/2007) menciona:

El fotógrafo elige el suceso que fotografía. Esta elección puede entenderse como una construcción cultural. El rechazo de lo que no eligió el fotógrafo ha despejado, por así decirlo, el espacio para esa construcción. La construcción es resultado de la lectura que hace del suceso que tiene delante de sus ojos. Es esta lectura, a menudo intuitiva y muy rápida, la que decide la elección del instante que fotografiara. La imagen fotografiada del suceso, cuando es mostrada como fotografía, forma también parte de una construcción cultural. Pertenece a una situación social específica, la vida del fotógrafo, un argumento, un experimento, un modo de explicar el mundo, un libro un periódico, una exposición. (pp.92-93)

En resumidas cuentas, aun cuando la intención del fotógrafo sea la de no interacción, su forma de pensar y su visión personal

del mundo (las cuales se encuentran influidas por su contexto social) tendrán una notable repercusión en la imagen fotográfica y en consecuencia determinarán su elección sobre lo que ha de retratar y lo que no.

Reside en esta selección una primera manipulación/interpretación de la realidad, sea consciente o inconsciente, premeditada o ingenua, esté al servicio de una u otra ideología política (denunciando tensiones sociales o por el contrario, <<dando testimonio de la normalidad>> de una misma situación apenas por la elección de otro ángulo más conveniente para el falseamiento de los hechos). (Kossov, 2014, p.108).

No obstante, aquello que acontece ante la cámara y queda capturado por esta se convertirá en documento, sin importar si se trata de una imagen construida o de una toma directa. Además, la intención y el tema elegido por el fotógrafo dependerán en parte del uso que se pretende hacer de la imagen, ya sea para fines publicitarios, comerciales, científicos, propagandísticos o documentales. Esto significa que, en muchas ocasiones, la imagen, antes de ser capturada, ha sido pensada, planeada e inclusive cuenta con un propósito específico, lo que nos lleva a deducir que todas y cada una de las elecciones que se llevan a cabo antes de la toma son pensadas a conciencia por el fotógrafo.

El papel del fotógrafo no termina en el momento en el que se realiza la fotografía, puesto que después viene toda una serie de modificaciones concernientes a la posproducción de la imagen, donde se incluye el retoque y el reencuadrado. Este tipo de modificación se ubica dentro de la primera instancia de manipulación de la que habla Fontcuberta y constituye la manipulación del soporte físico.

El retoque es una forma sutil de manipulación y “comprende una serie de intervenciones en el negativo o en el positivo encaminadas a modificar pequeños detalles [...] Reencuadrar significa cortar o delimitar el espacio visual que damos al espectador” (Fontcuberta, 1997 p.127). En el retoque intervienen entonces modificaciones que servirán para corregir errores, defectos, tonalidades, luces, contraste y colores, para de este modo mejorar la imagen. Del mismo modo, al reencuadrar es posible eliminar información no deseada y dar mayor importancia al elemento principal, sea una persona, un evento o algún objeto, y arreglar la composición general de la imagen.

Este tipo de manipulación no representa una modificación importante a nivel de significación e interpretación, sino que solo acentúa los elementos para enriquecer la imagen. Sin embargo, el acto en sí implica una ligera modificación en cuanto a la

representación de la realidad. Este tipo de manipulación tiende a hacerla el mismo fotógrafo, aunque también puede realizarla el medio de comunicación donde la fotografía se va a publicar.

Si nos enfocamos en las imágenes fotográficas cuyo fin será orientado por y para los medios de comunicación, entonces debemos destacar el hecho de que todas las consideraciones que tome el autor sobre la captura de la imagen, así como su posterior retoque, van a ir orientadas de acuerdo a las preferencias del medio en el que se vaya a publicar. Es decir que la visión del fotógrafo está supeditada a los intereses y el enfoque de la publicación. En este caso, el fotógrafo no tiene control absoluto sobre el significado que se le dará posteriormente a la imagen.

La fotografía puede describirse como un conjunto de acuerdos entre las personas que forman parte de la imagen [...] desde el fotógrafo y sus clientes (u otro medio que permita la difusión de las fotos), hasta sus futuros observadores, que pueden ser numerosos [...] La fotografía de prensa recibe ajustes que escapan parcialmente al control del fotógrafo.

La reproducción fotomecánica permite que una foto seleccionada por el director artístico de una revista, con un nuevo encuadre y un pie de foto, a veces distinto del original, sea vista por el conjunto de los lectores, pero también cotejada con otras

imágenes que la completan o contradicen, en la misma página o en la siguiente. El nivel de previsión por parte del fotógrafo de todos los fenómenos de reestructuración concreta o mental de sus imágenes es muy limitado. (Frizot, 2009, p. 58)

Hay que decir que no siempre ocurre este acuerdo del que habla Frizot, e inclusive en muchas ocasiones el fotógrafo pierde el control (a nivel de difusión) sobre sus propias imágenes, ya sea porque ha cedido los derechos de las mismas o simplemente por algún uso indebido de terceros sobre ellas.

Es por esto que las fuentes fotográficas corren el riesgo de ser empleadas sin ningún tipo de parámetro ético, y de malversar la información. Pongamos por ejemplo el caso de una fotografía de Robert Doisneau, tomada en un café de París en 1958.

Esta imagen capturada por el autor nos muestra una joven tomando una copa de vino en la barra de un café en París, y junto a ella se encuentra un hombre mayor que parece observarla. Terry Barrett (2000/1990), en su libro *Criticizing Photographs. An Introduction to Understanding Images*, comenta que Doisneau se encontraba realizando varias fotografías de los cafés en Francia cuando se encontró fascinado por esta escena de un hombre y una mujer bebiendo en un bar.

Doisneau se acercó, les pidió permiso para tomar la fotografía, ellos asintieron y la imagen fue publicada por la revista *Le Point*, en un artículo que hablaba sobre los cafés.

Sometime later and without the consent of Doisneau or the photographed man and woman, the cafe photograph appeared in a brochure on the evils of alcohol published by a temperance league. It had been sold to the league by Doisneau's agent. Still later, and still without the photographer's or the subjects' consent, and this time without the agent's knowledge, the photograph again appeared, in a French gossip tabloid that had lifted it from *Le Point*. It appeared with the caption: «Prostitution in the Champs Elysées». The man in the photograph sued the tabloid, the agency, and the photographer. The court fined the tabloid and also found the agency guilty, but acquitted Doisneau. (Barrett 2000/1990, p.57)²⁶

26 Puede traducirse como: "Tiempo después, y sin el consentimiento de Doisneau o del hombre y la mujer retratados, la fotografía del café apareció en un folleto sobre lo nocivo del alcohol publicado por una organización que promovía la abstinencia. La imagen fue vendida a la organización por el agente de Doisneau. Tiempo después, sin la autorización de Doisneau ni de los sujetos retratados, y esta vez sin el conocimiento del agente de Doisneau, la fotografía volvió a aparecer publicada, pero esta vez con un pie de foto que decía 'Prostitución en Campos Elíseos'. El hombre que aparece en la fotografía demandó al tabloide, a la agencia y al fotógrafo. La corte declaró culpables, al tabloide y a la agencia, pero exculpó al fotógrafo."



Imagen 30 | [Robert Doisneau](#), *At the Café, Chez Fraysse*, Rue de Seine, Paris 1958

Impresión de gelatina y plata, Dimensiones: 30.2 x 24.0 cm

Imagen tomada del sitio del MoMa: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=57506

© 2015 Robert Doisneau, courtesy Bruce Silverstein

(Fecha de actualización: 16 de marzo de 2015)

Esta imagen representa un claro ejemplo de cómo muchas veces los usos de las imágenes escapan a los intereses y el significado que les dio el autor, y que cuando los periódicos necesitan ilustraciones para un artículo acuden a las agencias que les proporcionan el material que más se ajusta a las necesidades del cliente.

La composición imagen-texto, un contenido transferido de contexto: un nuevo documento es creado a partir del original pretendiendo generar una diferente comprensión de los hechos, los cuales pasan a tener una nueva trama, una nueva realidad, otra verdad. Una ficción documental más. (Kossoy, 2014, p.177)

El destino de muchas imágenes publicadas será el de tener una utilidad en circunstancias muy diversas, sin importar el origen y el significado inicial de la imagen. Se observa entonces cómo en ciertos casos y dados los intereses de los medios de comunicación, las intenciones que tuvo el autor a la hora de capturar la imagen quedan relegadas, dando paso a una nueva significación de la imagen que irá de acuerdo a su uso.

AMBIGÜEDAD, CONTEXTO Y DESCONTEXTO DE LA IMAGEN

“Hoy sabemos que la fotografía es tan maleable y tan falible como la memoria” (Fontcuberta, 1997, p.78). Cabe preguntarse, entonces ¿qué es lo que hace que una fotografía sea tan maleable y permita la manipulación? Uno de los elementos que favorece la manipulación fotográfica es la ambigüedad.

Se ha comentado ya que la ambigüedad es una característica inherente a la fotografía que, como menciona Berger, se da a partir de la ruptura en la continuidad del tiempo. Esta ruptura

se produce al registrar, con ayuda de la cámara, un instante del suceso. Sin importar si la imagen contiene información acerca de lo acontecido, al ser apartada del contexto original pierde significación y por tanto la imagen ambigua nos dice poco sobre el acontecimiento. Ante esto, Frizot (2009) afirma que:

Es verdad que la imagen fotográfica encierra muchos datos, y hasta elementos insospechados que solo descubriremos más tarde, pero no nos dice nada del contexto, del momento, de las intenciones del operador, de las circunstancias y las motivaciones que se esconden tras la imagen. Conlleva una parte ilimitada de ignorancia; la contiene, pero no lo deja ver. (p.75)

Tanto Berger como Fontcuberta ponen de manifiesto que la ambigüedad de la imagen es un elemento que afecta su significado, que le hace perder intencionalidad y favorece su modificación. Y es que “lo que el fotógrafo muestra va con cualquier historia que uno decida inventar” (Berger, Mohr, 1982/2007, p.87). Esto implica que, gracias a la ambigüedad, las fotografías se prestan a un sinfín de interpretaciones diferentes, lo que permite que a una misma imagen se le asignen diferentes significados.

Ante esta reflexión acerca de la ambigüedad de la imagen, Jean Mohr realizó un pequeño ejercicio en el que escogió algunas de sus imágenes y salió a la calle a buscar gente que les otorgara

un significado y las explicara (Berger, Mohr, 1982/2007, pp.42-57). Cada uno de los participantes comentó sus impresiones sobre las fotografías que se le mostraban. Algunas de las interpretaciones que aportaban los observadores parecían discordantes, por lo que este ejercicio es un buen ejemplo de cómo la ambigüedad de la imagen se presta a diversas apreciaciones, lo que favorece el juego de significados.

Hace falta que el espectador llegue a comprender que las fotografías, sonidos y textos son mensajes ambiguos, el sentido final de los cuales sólo depende de la plataforma cultural, social, institucional o política en la que se encuentran insertos. Esta ambigüedad [...] es justamente lo que permite el juego de la manipulación. La mirada del espectador recrea siempre la significación, pero esta mirada puede ser orientada en cualquier dirección. La objetividad no existe. (Fontcuberta, 1997, pp.137-138)

Entendemos entonces que la ambigüedad es inherente a la técnica fotográfica en tanto que es una característica que favorece la manipulación fotográfica; por lo tanto, podemos afirmar que todas las fotografías son potencial objeto de manipulación. Para evitar que esto ocurra, el elemento fotográfico ha de apoyarse en otro tipo de referencias que sustenten la información aportada por la imagen.

Requiere, por ejemplo, el apoyo de un pie de foto para pasar a formar parte de un campo de significados y asociaciones destinadas a ser apreciadas por el observador. De lo contrario, éste permanecerá en la ignorancia, la imagen no disparará en nosotros un interés o una interrogación posterior. (Frizot, 2009, p. 75)

Para entender cómo se relacionan los pies de foto con la imagen, Rafael Cros López (2013) plantea tres puntos para catalogar y acoplar los diferentes tipos de pies de foto de acuerdo a la clase de información que aportan:

- * Descriptivo: Se limita a relatar lo que se ve en la imagen e indica al lector qué es lo que ve cuando sus conocimientos o contexto no le permiten identificarlo directamente. Esta información no tiene porque ser siempre cierta.

- * Interpretativo: Se apoya en la imagen para dar un significado más amplio de la que esta tiene por sí misma, o directamente modifica conscientemente el significado de esta.

- * Independiente: El texto del pie no establece una relación clara con la imagen o esta es secundaria. Este tipo de pie no es tan habitual como los otros dos ya mencionados (p.138).

Esto quiere decir que los pies de foto nos darán determinado tipo de información respecto a la imagen, pero habrá que tomar en

cuenta que no necesariamente nos estén hablando del significado original o nos de pistas suficientes para entender la imagen.

Pongamos por ejemplo una fotografía tomada por Spencer Platt en la guerra del Líbano en el 2006. Se trata de una imagen que muestra a unos jóvenes en un barrio bombardeado en la periferia sur de Beirut. El fotoperiodista estadounidense se encontraba documentando la devastación generada por los bombardeos israelíes en la ciudad de Beirut, cuando le llamó la atención la escena de unos chicos que se paseaban en un convertible por el barrio destruido. Realizó varias fotografías y las mandó a la agencia Getty Images para la que trabajaba.

La imagen representa a un grupo de jóvenes, en apariencia acomodados, mientras atraviesan a bordo de un descapotable rojo una calle de Beirut arrasada por los bombardeos israelíes. Las mujeres vestidas a la moda que aparecen en primer plano y que parecen estar sacando fotografías con sus móviles contrastan con el fondo de escombros de la ciudad destrozada. (Biondi et al., 2015 p.93)

Varios meses después esta imagen conseguiría el premio World Press Photo del 2006, y generó gran polémica pues una primera lectura de la imagen invitaba a pensar que se trataba de un grupo de turistas adinerados que pasaban por la zona, atraídos por

la curiosidad de ver como había quedado el barrio después de los bombardeos. De hecho una cuestión que incentivo esta primera idea sobre el significado de la imagen, fueron los encabezados que acompañaron a la misma cuando recién se difundió. En un artículo para BBC NEWS se menciona que la fotografía se publicó en un principio con el siguiente pie de foto: “Affluent Lebanese drive down the street to look at a destroyed neighbourhood 15 August 2006 in southern Beirut, Lebanon.”²⁷ (Ghattas, 2007)



Imagen 31 | [Spencer Platt](#), Young Lebanese drive through devastated neighborhood of South Beirut, 15 August 2006.

Imagen tomada del sitio de: http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/6385969.stm

World Press Photo of the Year, USA, Getty Images (Fecha de actualización: 8 de octubre de 2015)

27 Se puede traducir como: “Libaneses adinerados conducen por la calle para mirar el barrio destruido, 15 de agosto de 2006, Líbano”.

Ante el éxito que tuvo la imagen en los medios de comunicación los retratados y sus familiares se enteraron de la publicación de la misma. Algunos de ellos estaban desconcertados y molestos por lo que la imagen de Platt sugería. Los chicos fueron posteriormente entrevistados con el fin de relatar los acontecimientos de aquel día, explicaron que no eran turistas de clase alta, que cuatro de ellos vivían en la zona y que habían regresado para ver cómo había quedado el edificio donde vivían después de los bombardeos.

Bissan Maroun, una de las jóvenes de la imagen comentó para la BBC News: “We are not rich kids, we are really middle class, so the impression the picture gives is wrong.”²⁸ (Ghattas, 2007) Viendo en conjunto la información recabada sobre la imagen de Platt y tomando en consideración el testimonio de Maroun, se puede decir que en el caso particular de esta imagen el tipo de pie de foto es descriptivo pues nos habla de lo que se percibe en la imagen, sin embargo al mismo tiempo también es interpretativo pues asume ciertas cuestiones acerca de los retratados que no ciertas.

28 Se puede traducir como: “No somos niños ricos, somos en realidad clase media, por lo que la impresión que da la imagen es errónea.”

Lana Khalil, la dueña del convertible también comento para la BBC:

The picture that won the award is very digestible as a war photo; it's something the people in the West can relate to. It's an interesting picture, but there were so many more that reflected what really happened here. The war was not fun, it was full of blood and gore and this picture trivialises what happened here. It makes you wonder how truthful a picture can be. But it's true that there were people who did come to the area just to have a look at the destruction. It's also true that some people didn't really live through the war.²⁹ (Ghattas, 2007)

La imagen de Platt, además de hablarnos de la destrucción que generan las guerras, en esta fotografía, particularmente interesante, muestra el contraste de la ciudad destruida con los jóvenes del auto que aparecen en el primer plano y que no corresponden a la idea o imaginario que tenemos de los escenarios de guerra o de catástrofes y de los civiles que están afectados por ellos.

29 Se puede traducir como: "La fotografía que ganó el premio es muy digerible como fotografía de guerra, es algo que la gente del oeste puede relacionar, pero hubo muchas más que reflejan lo que realmente pasó aquí. La guerra no es divertida, estuvo llena de sangre. Y esta imagen trivializa lo que pasó aquí. Te hace preguntarte cuan verdadera puede ser una imagen. Pero es cierto que hubo gente que vino solo para ver la destrucción. También es cierto que algunos de ellos no vivieron la guerra.

Estos chicos junto a sus familias, fueron desplazados por la violencia que se estaba suscitando en su país y se vieron en la necesidad de dejar sus casas para refugiarse en una zona más segura que no estuviera siendo bombardeada. Pese a que contamos con la información del pie de foto las imágenes siempre son interpretables.

La descontextualización o recontextualización de la imagen fotográfica, donde la significación original se modifica genera una ambigüedad y a menudo un engaño. Esta sería la tercera instancia de la que habla Fontcuberta, “la manipulación que afecta al contexto”. Para entender mejor este tipo de manipulación es necesario definir el concepto de contexto.

Barret (1990/2000) relaciona el contexto con la información que nos servirá para interpretar la imagen y que se encuentra alrededor de la misma, es decir, aquella información que nos diga ¿quién hizo la fotografía?, ¿cuándo?, ¿por qué? y ¿con qué propósito? Esta información contextual de la imagen Barret (1990/2000) la clasifica como original, interna y externa.

El contexto original es el conocimiento que se tiene de las circunstancias en las que se tomó la fotografía; es saber exactamente a través de la información que se nos aporta lo que ocurrió en el momento de tomar la imagen. Al mismo también

tener conocimiento del fotógrafo, es decir, saber el momento en el que tomó la fotografía y circunstancias sociales en las que se veía inmerso así como su intención a la hora de tomar la imagen. Toda esta información corresponde al contexto original de la imagen y puede ayudarnos a entender lo que estamos observando.

El contexto interno de la imagen sería todo lo que en ella es reconocible; es decir, el lugar donde se tomó la imagen, el sujeto retratado, etc. En consecuencia, muchas de las imágenes que vamos a observar, van a arrojar datos en la medida que identifiquemos lo que estamos observando.

Si estamos familiarizados, como menciona Barret, con la cultura del lugar donde se tomaron las fotografías, no nos costará trabajo entender el origen de las mismas. Ahora bien, este contexto interno puede llegar a ser interpretativo, ya que hay imágenes que no se pueden analizar con facilidad. Por lo tanto, si no estamos del todo familiarizados con lo que estamos observando, cada persona entenderá cada imagen de manera diferente, y en consecuencia le dará un significado distinto.

El contexto externo se refiere al lugar donde vamos a encontrar la imagen; es decir, dónde vamos a ver las fotografías, ya sea en un artículo, un periódico, una revista, una página web, un libro, etc. El significado de la fotografía va a depender de manera

importante del contexto externo, es por esto que, si la imagen es descontextualizada, el significado cambiará.

La recontextualización constante de las fotografías es un problema que aqueja a todas las artes y en general a todas las representaciones. Resulta legítimo preguntarse ¿qué hay de las circunstancias originales, de su legibilidad? La fotografía nunca es transparente, pese a su aire de evidencia objetiva. (Frizot, 2009, p. 76)

Esta “manipulación del contexto” puede tener varias finalidades. Una muy frecuente es la utilización de la imagen como ilustración del texto, donde lo que se espera es que la imagen, sin importar su significado ni contexto original, se adecue lo mejor posible al texto.

Se puede afirmar que una buena parte de la historia de la “prensa gráfica” corresponde más a dibujantes que a fotógrafos, y que el papel de la imagen en el periodismo no ha sido históricamente la de una copia de la realidad sino una ilustración de la misma. (Cros, 2013, p.134)

Recordemos lo sucedido con la fotografía de Robert Doisneau, *At the Café, Chez Fraysse* (1958). Esta imagen fue extraída de su contexto original para ser utilizada (no una, sino dos veces) como ilustración a un texto, dejando de lado el

concepto original de la imagen. “[It] is important to examine the context in which a photograph has been placed, whether that be a newspaper, a magazine, a billboard, or a museum gallery”³⁰ (Barrett, 1990/2000, p.60). La imagen cambiará de acuerdo al tipo de contexto en el que se la vea, al igual que su interpretación. “La descontextualización no sólo modificaba un valor de uso, sino que sobre todo pulverizaba la noción misma de que la fotografía es la prueba de algo, el soporte de una evidencia” (Fontcuberta, 1997, p. 65).

En la medida en que las imágenes son sacadas de su contexto original e insertadas en uno diferente, pierden entonces este carácter portador de la verdad. Pero ¿qué pasa con imágenes que tienen la misma temática y son insertadas en un contexto parecido al original? Es decir, aquellas fotografías cuyo contenido pareciera coincidir con el del acontecimiento que se describe en el texto donde han sido insertadas aunque en realidad pertenecen a un evento diferente. ¿Estas imágenes pierden su carácter testimonial?

Pongamos por ejemplo las fotografías de archivo en las que los medios de comunicación encuentran imágenes que se

30 Se puede traducir como: “Es importante examinar el contexto, en el que la fotografía es emplazada, no importando si se trata de un periódico, una revista o la galería de un museo.”

adecuan a las necesidades de la nota que van a publicar. “La inclusión de fotografías de archivo enlaza con esta tradición anterior a la fotografía impresa cuya función sería la de ilustrar más que informar” (Cros, 2013, p.134). En este sentido, los medios se apoyan en imágenes cuyo significado es parecido al de la noticia escrita para ilustrarla. En apariencia encajan a nivel de significación, aunque en realidad no se tratan del mismo acontecimiento.

Un ejemplo significativo es el que mencionan Fontcuberta (1997) y Vicente Romano (2012) sobre la descontextualización de la imagen de un ave cormorán cubierta de petróleo en una catástrofe ecológica provocada por el derrame de petróleo del barco Exxon Valdez que encalló en las costas del estrecho del Príncipe Guillermo, Alaska, en 1989. Esta imagen fue insertada en un contexto diferente, dos años después, en una noticia referente al impacto ambiental de la quema de los pozos petrolíferos de Kuwait en 1991. Romano (2012) explica que:

Entre las atrocidades cometidas por las tropas iraquíes, los medios del imperio mostraban la imagen de un cormorán embadurnado por el petróleo que Sadam había soltado al mar para impedir que los barcos enemigos entrasen en Basora y las declaraciones de una joven enfermera kuwaití. Una muchacha de 16 años relataba entre sollozos y lágrimas cómo la soldadesca

iraquí había destruido las incubadoras de un hospital y asesinado a los 300 bebés que estaban en ellas. Todo ello acompañado de imágenes de instalaciones destrozadas. Pero pronto se averiguó que la foto del cormorán era del vertido del petrolero Exxon Valdés en Alaska y que la joven enfermera era la hija del embajador kuwaití en Estados Unidos. (pp. 201-202)

Tenemos entonces dos acontecimientos muy distintos entre sí, y sin embargo la imagen empleada fue la misma. En relación a esta recontextualización, hay toda una campaña mediática con fines políticos y económicos. Según plantea Romano, la idea era tener los pretextos suficientes que facilitaran el camino, en términos de la opinión pública, para emprender la Guerra del Golfo. “Este tipo de mentiras [...] persiguen estimular las emociones, los sentimientos, en vez de la razón. Aprovechan el efecto hipnótico de la televisión, la ilusión, fácilmente manipulable, de veracidad que producen las imágenes televisivas” (Romano, 2012, p.202). Tienen entonces una especie de fin propagandístico de persuasión del público, para favorecer las intervenciones en este caso o los intereses económicos de algunos cuantos.

“La simple elección de unas fotografías u otras dentro de las opciones que puede brindar un archivo van a cambiar de forma muy notable la concepción que el lector va a tener de un acontecimiento” (Cros, 2013, p.136). En este sentido, el objetivo

y la significación que se le otorgará a la imagen irá, en muchas ocasiones, enfocada para influir en la opinión pública ante alguna cuestión política o social.

Esto se da continuamente en los medios de comunicación donde las imágenes, como ya hemos mencionado, sirven a diferentes propósitos y tendrán diversos alcances a nivel mediático, lo cual se reflejará a nivel cultural y social.

Ejemplo de ello es lo que ocurrió con una imagen del fotógrafo saudí Abdul Aziz Al-Otaibi en enero de 2014. Las imágenes de Abdul Aziz Al-Otaibi muestran a un niño durmiendo entre lo que parecen ser dos tumbas.

El periódico británico *The Independent* publicó un artículo en febrero de 2014 con el título *Heartbreaking' Syria orphan photo wasn't taken in Syria and not of orphan* (Descorazonadora foto de huérfano sirio no fue tomada en Siria y no era un huérfano), el cual fue escrito por el reportero Chistopher Hooton. En él se muestran las declaraciones que hizo el fotógrafo Abdul Aziz Al-Otaibi, citado por Hooton (2014), respecto a su fotografía:

"I love photography," he continued. "Every artist has ideas in his head. So I had the idea to make a project whereby I show in pictures how the love of a child for his parents is irreplaceable.

This love cannot be substituted by anything or anybody else, even if the parents are dead.” (Hooton, 2014)³¹

La imagen de este artista de veinticinco años pertenece a un proyecto personal que habla sobre el amor parental y la pérdida. Sin embargo, al poco tiempo de ser publicada en internet, esta imagen fue sacada de su contexto original y reutilizada sin permiso del artista en un contexto diferente. Hooton comenta que la imagen tuvo gran resonancia en los medios y las redes sociales, y que la idea era la de reflejar lo que acontecía en Siria.



Imagen 32 | [Abdul Aziz al Otaibi](#), 2014 ©

Imagen tomada de The Independent: www.independent.co.uk/news/world/middle-east/heartbreaking-syria-orphan-photo-wasnt-taken-in-syria-and-not-of-orphan-9067956.html

(Fecha de actualización: 17 de abril de 2015)

31 Se puede traducir como: “‘Amo la fotografía’, continuó. ‘Cada artista tiene sus ideas, así que tuve la idea de hacer un proyecto, donde muestro a través de fotografías como el amor de un hijo por sus padres es irremplazable. Esto no puede ser sustituido por nada ni nadie, aun cuando los padres han fallecido.’”

El nuevo contexto donde la imagen había sido insertada hacía creer que se trataba de un niño sirio que había perdido a sus padres. Así lo declaró la página web de noticias *Daily Bhaskar* (2014) en una entrada donde mostraba la imagen con el título: *Heartbreaking pic: Syrian child sleeps between graves of his parents* (fotografía descorazonadora: Niño sirio duerme entre las tumbas de sus padres) y cuyo pie de foto dice:

Syria: This is the picture of a Syrian child sleeping between the graves of his mother and father. Both his parents were killed by the Bashar's regime in Syria. The people assumed that the child was missing from the area and when they found him, he was sleeping between his parents' grave. It shows how affectionate and attached the child is to his mother and father. Many people have been posting and tweeting the picture on several social networking sites. (Daily Bhaskar, 2014)³²

La imagen se utilizó como ejemplo de lo que estaba ocurriendo en Siria y de la barbarie de la guerra. Pero la fotografía

32 Se puede traducir como: "Siria: Esta es la fotografía de un niño sirio que duerme entre las tumbas de su madre y su padre. Sus dos padres fueron asesinados por el régimen de Bashar en Siria. La gente asume que el niño se había perdido por el área y, cuando lo encontraron, estaba durmiendo entre las tumbas de sus padres. Esta imagen muestra el fuerte vínculo emocional entre el niño y sus padres. Mucha gente ha estado posteando y twitteando la imagen en diversas redes sociales."

no fue tomada en Siria, sino en Arabia Saudita, y el niño no era huérfano, sino el sobrino del fotógrafo. Harald Doorndos entrevistó al artista para una entrada de su blog acerca del empleo de su imagen en los medios. En esta entrevista, Abdul Aziz Al-Otaibi, afirmó: “Look, it’s not true at all that my picture has anything to do with Syria. [...] I am really shocked how people have twisted my picture” (Doorndos, 2014).³³ Este suceso pone de manifiesto la recontextualización de las imágenes del artista con un fin político y propagandístico.



Imagen 33 | Abdul Aziz al Otaibi, 2014 ©
Imagen tomada de: www.independent.co.uk/news/world/middle-east/heartbreaking-syria-orphan-photo-wasnt-taken-in-syria-and-not-of-orphan-9067956.html
(Fecha de actualización: 17 de abril de 2015)

33 Se puede traducir como: “Mira, no es cierto que mi foto tenga nada que ver con Siria. Estoy realmente conmocionado de ver cómo la gente ha retorcido mi fotografía”

Este ejemplo nos hace reflexionar sobre lo fácil que resulta cambiar de contexto las imágenes, lo cual representa un problema para defender la veracidad de la información que se nos presenta. Significa entonces que no podemos dar por sentado todo lo que vemos, pues habrá muchos casos en que lo que estamos observando no sea real, y habrá entonces que considerar la fuente de donde proviene la información.

FICCION EN LA FOTOGRAFÍA

“Existe una suerte de consenso de principio que pretende que el verdadero documento fotográfico ‘rinda cuenta fiel del mundo’. Se le ha atribuido una credibilidad, un peso real absolutamente singular” (Dubois, 1986/2010, p.20). Como se ha visto anteriormente con diferentes ejemplos y en diversos momentos de la historia, en el acto fotográfico intervienen muchos factores que pueden favorecer una representación que no es fiel a la realidad.

En este punto se abren dos vertientes: la fotografía manipulada, (entendida como la modificación de los elementos en la imagen, antes, durante y/o después de la toma), la cual genera otras realidades que podríamos considerar como ficción, y la fotografía directa que intenta mostrar la realidad de manera

fiel y se presenta como testimonio de lo acontecido. Con respecto a esto, Fred Ritchin explica que:

Las fotografías pueden pensarse, como en la escritura, en términos de ficción y no ficción. [...] Las fotografías de “no ficción”, basadas en hechos, que respetan el contexto y son cuidadosamente descritas, aunque siempre sujetas a la interpretación, puede establecer la existencia de una realidad visible durante una fracción de segundo. (2010, p.83).

Fontcuberta menciona que “Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. [...] La fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a que intenciones sirve” (2007, p.15). Como se ha dicho ya, las fotografías son, finalmente, una interpretación de la realidad. Esto quiere decir que la realidad no la estamos percibiendo de igual manera a través de una fotografía que si viviéramos el acontecimiento.

Como se ha visto, son muchos los factores que influyen en el significado de la imagen, por lo que esta puede dar paso con facilidad al engaño o la ficción. En la ficción observamos referencias de la realidad, ya que toma elementos de esta para reconstruir diferentes narraciones o extrae fragmentos de la

realidad para insertarlos en un contexto distinto al original, lo que modifica la realidad y engaña al espectador con respecto a lo que está observando. “La necesidad apremiante que siente el hombre contemporáneo de huir a un mundo de fantasía a través de la fotografía presenta paralelismos con los primeros tiempos de este medio” (Bright, 2008, p.9).

Hablando de ficciones fotográficas que pretenden pasar como verdaderas. Podemos pensar en un caso muy célebre: las fotografías conocidas con el nombre de *The Cottingley Fairies* que se dieron a conocer en 1917 y donde se nos presenta una supuesta realidad sobre el mundo y lo desconocido. Susan Bright (2008) comenta cómo se realizaron estas imágenes y qué repercusiones tuvieron de cara a la fotografía como elemento testimonial:

Las instantáneas fueron realizadas por Elsie Wright, que entonces tenía 15 años, y por su prima Frances Griffiths, de nueve. La gente creyó que esas encantadoras imágenes eran prueba de la existencia de criaturas de otro mundo, aunque de hecho sus autoras habían recortado “las hadas” de revistas y las sujetaron erguidas con alfileres de sombrero. La estratagema tardó muchos años en ser descubierta. El desengaño colectivo mostró hasta qué punto el papel de la fotografía como “evidencia” era esencial para su comprensión como medio. (p.9)

En el libro *Camera Clues: A Handbook for Photographic Investigation*, escrito por Joe Nickell, el autor también comenta acerca de estas imágenes:

Supposedly a photographic expert stated that the prints and negatives had not been tampered with, and Sir Arthur Conan Doyle was convinced of the genuineness of the girls' claims. In his book on the subject, *The Coming of the Fairies*, the credulous author argued that innocent children were incapable of sophisticated photographic trickery and that they had no reason to lie or perpetrate a hoax. (1994/2005, p.175)³⁴

Resulta que Sir Arthur Conan Doyle estaba equivocado y todo era un montaje, una mentira que dio paso a la ficción en la fotografía. Sin embargo, “las fantasías de la imaginación individual y del imaginario colectivo adquieren contornos nítidos y formas concretas a través del llamado testimonio fotográfico” (Kossov, 2014, p.249). Es por eso que, al observar una imagen, lo que observamos tendemos a darlo por cierto, lo cual estará claramente supeditado al medio en el que encontremos la información y al

34 Se puede traducir como: “Supuestamente un experto en fotografía declaró que las impresiones y negativos no habían sido alterados y Sir Arthur Conan Doyle estaba convencido de que las declaraciones de la niñas eran genuinas, En su libro sobre el tema, *The Coming of the Fairies*, el autor crédulo argumentó que las niñas eran inocentes de un engaño tan sofisticado a nivel fotográfico y no tenían razones para mentir o cometer fraude.”

bagaje cultural e ideológico que tengamos. Quizá esta imagen, como dijo Bright, “puede describirse como un inocente juego de niños” (2008, p.9). Sin embargo, nos hace conscientes de los diferentes niveles de manipulación que puede experimentar una imagen.



Imagen 34 | [Elsie Wright](#), *Frances and the Dancing Fairies* ('Frances y las hadas danzantes'), 1917
Science and Society Picture Library, London. Extraída de: Bright Susan, *Fotografía hoy*, San Sebastián, Ediciones Nerea, 2005, p. 8.

La ficción fotográfica ha tenido diferentes usos, pero se ha utilizado principalmente en las artes como medio de expresión. En el medio artístico encontramos numerosos casos donde la fotografía da paso a una desviación de la realidad, aunque no siempre con el objetivo de engañar al espectador. Así, tenemos infinidad de proyectos fotográficos de carácter artístico que se basan en una variación de la realidad con el fin de elaborar

una narración ficticia. Ejemplo de ello son los trabajos de Joan Fontcuberta, quien juega con una línea delicada entre la realidad y ficción. Uno de sus proyectos fotográficos donde explora una realidad ficcional y a la vez pone de manifiesto la manipulación fotográfica con fines políticos y sociales es *Sputnik* (1997). Este proyecto es una especie de falso documental, en el cual se fusionan cuestiones históricas reales, pero con una anécdota ficticia de fondo. En formato de exposición histórica, Fontcuberta nos cuenta una historia sobre la odisea del Soyuz 2 y un cosmonauta ruso llamado Ivan Istochnikov (interpretado por el mismo Fontcuberta).

En una entrevista que realizó la RTVE (2013) a Fontcuberta, el autor explica los acontecimientos detrás de Sputnik. Utilizando como instrumento de apoyo documentos, fotografías y otros elementos conmemorativos que remiten a la época, Fontcuberta relata la historia de la desaparición del cosmonauta Ivan Istochnikov y su perrita Kloka, cuando se encontraban en una misión en el espacio. Fontcuberta narra cómo en aquellos momentos existía una confrontación entre Estados Unidos y Rusia acerca de la conquista del espacio.

El gobierno ruso, sin poder dar explicación sobre las extrañas circunstancias del cosmonauta desaparecido, decide eliminar

toda prueba de la existencia de Ivan Istochnikov. Esto se llevó a cabo a través de la manipulación de todas las imágenes públicas y de archivo donde aparece el cosmonauta. Ivan Istochnikov es entonces eliminado de todas las reproducciones de imágenes oficiales sin dejar huella.

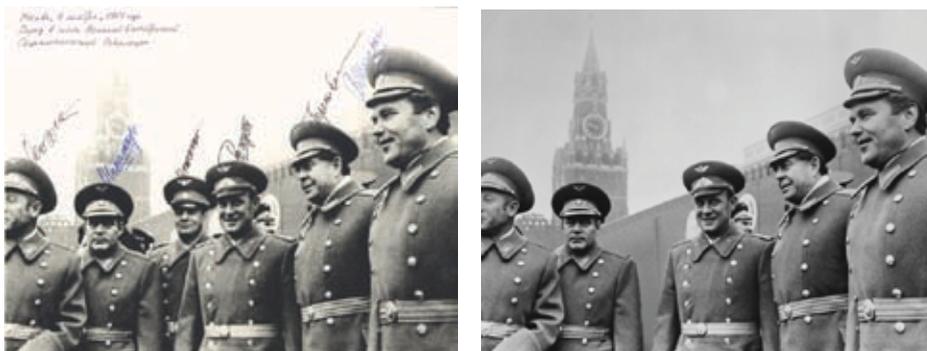


Imagen 35 & 36 | [Joan Fontcuberta](#), *Leonov, Nikolayev, Istochnikov, Rozhdestvensky, Beregovoi and Shatalov, 1967, Sputnik, 1997.*

Imagen tomada de: <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/sputnik/105/>
Fecha de actualización: 18 de marzo de 2015)

Fontcuberta comenta que esta historia es el objeto de una investigación realizada por la Fundación Sputnik (Institución creada en 1997, cuyo fin es dar a conocer los logros de la carrera

* Según la historia de Fontcuberta: A la derecha se muestra la fotografía original (1967) firmada de izquierda a derecha por Leonov, Nikolayev, Istochnikov, Rozhdestvensky, Beregovoi and Shatalov. A la izquierda la misma imagen (30X40 cm) pero manipulada y publicada en la enciclopedia “Bounds for the Stars” de Boris Romanenko.

espacial soviética). La historia sale a la luz gracias al periodista del *Washington Post* Michael Arena, “especialista en temas del espacio”, quien se da cuenta de la manipulación de las imágenes y realiza toda una investigación documental para exponer la realidad sobre los acontecimientos en torno a la desaparición de Ivan Istochnikov.

La ficción puede entonces sustituir lo real teniendo el documento fotográfico como prueba “convinciente” como constatación definitiva de legitimación de todo un ideario: el mensaje simbólico, emblemático de una realidad que ha de ser alcanzada, codiciada o destruida. (Kossoy, 2014, p.249)

Este proyecto es muy interesante porque pone de manifiesto cómo se da la manipulación de la información (en este caso de imágenes) por cuestiones políticas. Para la realización de este proyecto, Fontcuberta se apoya en casos reales donde las imágenes han sido modificadas y que por cuestiones de carácter iconográfico, político y social eliminan a alguno de los personajes.

Tal es el caso de la época del comunismo de la época estalinista, cuando “algún dirigente ideológico caía en desgracia, por ejemplo Trotsky, los retocadores del régimen se ponían a eliminarlo” (Fontcuberta, 2013, RTVE). La eliminación de un

personaje histórico como Trotsky se puede considerar un tipo de censura política, en este caso por parte del régimen estalinista. Kossoy menciona que:

[...] la censura política y todas las demás formas de censura de las imágenes siempre fueron una práctica corriente de la manipulación de la información, hecho que ocurre tanto en los países donde hay regímenes democráticos como en aquellos donde prevalece la intolerancia y el autoritarismo. (2014, p. 112)



Imagen 37 | [Anónimo](#), *Lenin addresses the troops*, 1920

Izquierda: fotografía original | Derecha: fotografía manipulada.

Tomada de: <http://www.businessinsider.com/people-who-were-erased-from-history-2013-12#ixzz3UjkoFbrZ>

(Fecha de actualización: 17 de abril de 2015)

Tanto Kossoy como Soriano ponen de manifiesto que la modificación de la imagen fotográfica ha estado al servicio de los

medios de comunicación y el gobierno de algunos países para manipular la opinión pública, y que esta modificación va desde la censura, hasta la eliminación o modificación de algún personaje o algún elemento en la imagen. Al respecto, Soriano plantea:

Como no podía ser de otra manera, fueron los regímenes dictatoriales los primeros que apreciaron la eficiencia de los medios de comunicación y sobre todo, la fotografía, para manipular a los ciudadanos, a falta de la todavía inexistente televisión o con unas incipientes emisoras de radio a su disposición. (Galindo & Martín, 2008, p.229)

Melissa Stanger en un artículo llamado “6 People Who Were Literally Erased From History” (Seis personajes que fueron literalmente eliminados de la historia), escrito para la página web *Business Insider*, explica el caso de las imágenes donde Trotsky fue eliminado:

Trotsky was initially a leader in the Bolshevik revolution, but references to Trotsky were eliminated after he switched his allegiance to the Mensheviks, splitting from comrade and fellow revolutionary Vladimir Lenin. Lenin later denounced Trotsky as a “scoundrel” in 1917 (though Trotsky eventually rejoined the Bolsheviks) and after Lenin’s death Trotsky was eliminated from photos by Stalin.

Trotsky was eventually exiled from the Soviet Unión completely. (Stanger, 2014)³⁵

El hecho de eliminar de las fotografía a colaboradores que ya no eran bienvenidos en diversas circunstancias pareció ser una dinámica bastante común, sobre todo viniendo por ejemplo de regímenes como el de la URRS. Esta tendencia de eliminar personajes políticos también se percibe en China durante el gobierno de Mao Tse-Tung.



Imagen 38 | [Anónimo](#), Mao Tse-tung Removes Po Ku, 1936.
Izquierda: fotografía original | Derecha: fotografía manipulada.

Tomada de: <http://www.businessinsider.com/people-who-were-erased-from-history-2013-12#ixzz3UjkgFbrZ> (Fecha de actualización: 17 de abril de 2015)

35 “Inicialmente, Trotsky era líder de la revolución bolchevique, pero las referencias a Trotsky fueron eliminadas, después de que cambiara su lealtad a los mencheviques, rompiendo con el camarada y compañero revolucionario Vladimir Lenin. Después Lenin denunció a Trotsky como un ‘canalla’ en 1917 (aunque Trotsky eventualmente volvió con los bolcheviques), y después de la muerte de Lenin Trotsky fue eliminado de las fotografías de Stalin. Eventualmente Trotsky fue exiliado de la Unión Soviética.”

Al igual que en la Unión Soviética, cuando algún miembro caía en desgracia, generalmente por diferencias políticas y/o ideológicas, muchas veces no solo era removido de su cargo político sino también de las fotografías. La historia nos revela cómo “en materias políticas o ideológicas, la imagen que será aplicada en algún vehículo de información es siempre objeto de algún tipo de ‘tratamiento’ con la intención de dirigir la lectura de los receptores” (Kossoy, 2014, p.177).

“Justo cuando nos parece que estamos empezando a reconocer el medio, o por lo menos a percibir sus rasgos principales, se introducen modificaciones técnicas de gran importancia y en consecuencia, las certezas vuelven a desaparecer” (Bright, 2008, p.8).

DESARROLLO DE LA MANIPULACIÓN FOTOGRÁFICA

Después del Pictorialismo surgen otros movimientos ligados a la escena artística que empiezan a modificar la imagen, pero no fue sino hasta el periodo de las vanguardias artísticas cuando se exploró a fondo el mundo de la manipulación fotográfica.

A través de la experimentación se desarrollaron una gran cantidad de técnicas que permitieron jugar con el contexto y, en consecuencia, con el significado de las imágenes.

A través de las vanguardias históricas se han manifestado enormes cambios en la utilización de la fotografía, la cual exploró nuevos caminos, empleando infinidad de métodos que han traído como consecuencia un amplio repertorio en el archivo fotográfico, con infinidad de acabados y contenido visual. Se desarrollaron todo tipo de experimentaciones: fotomontajes, *collage*, fotogramas, rayogramas, tomas en picado y contrapicado, primeros planos, etc., acercándose a los planteamientos estéticos que conjuntamente con los sociales, posibilitaron que se desarrollara la obra de los grandes maestros que han escrito la Historia de la Fotografía. (Monzó et al., 2000, pp.13-15)

En consecuencia, el periodo de vanguardias fue un periodo prolífico que influyó en la prensa gráfica y las artes. Aquí la fotografía jugó un papel sustancial y se materializó en proyectos que se separaban de la realidad, permitiendo que confluyeran gran cantidad de modificaciones y manipulaciones para la obtención de la imagen final. El objetivo era desarrollar la creatividad de los artistas a través de la fotografía y mostrar al público otra manera de pensar. En este periodo de entreguerras se dio un vínculo muy importante entre manipulación, arte y política.

Debido a las circunstancias gubernamentales y económicas en las que se encontraban sumidos los diferentes países durante

la posguerra, muchos de los artistas pertenecientes a las distintas tendencias vanguardistas demostraron una marcada inclinación de denuncia política y social, la cual se reflejaba en sus trabajos fotográficos. “El artista era el intérprete de las claves ideológicas que después, a través del arte —en particular en los medios gráficos como la fotografía, el fotomontaje o la publicidad vertían sobre el público” (Sougez, et al, 2009, p.312).

Tal es el caso del Constructivismo Ruso, en donde los trabajos fotográficos se emplearían principalmente a nivel propagandístico y publicitario, y servirían como impulso para el desarrollo económico y la unidad social. “La propaganda visual era una manera directa y eficaz de llevar a cabo la tarea descomunal de educar, informar y persuadir al pueblo, y fue especialmente efectiva en un país cuya población no estaba del todo alfabetizada ni unida por una misma lengua” (Ades, 1976/2002, p. 63). De este modo, las imágenes permitieron llevar a cabo la tarea de transmitir a la población la ideología revolucionaria del gobierno bolchevique, llegando a tener tan buen recibimiento por parte del público que se incluirían de forma cotidiana en las revistas y publicaciones de la época.

Ades comenta que una de las revistas que cobró mayor fuerza durante esta época fue la revista *Lef* (revista del Frente de Izquierdas de las Artes, 1923-1925); entre los fundadores de

esta revista destacan Maiakovski, Rodchenko, Tratiakov y Osip Brik. “El cuarto número de Lef contenía una declaración titulada ‘fotomontaje’, en la que se subrayaba el gran valor de la fotografía como documento y su idoneidad como elemento de creación de carteles con fines educativos e informativos” (1976/2002, pp.70-71).

Lo anterior implica que la fotografía y la manipulación fotográfica cobran especial interés durante este periodo como elementos portadores de información política y social al servicio del Estado, pero al mismo tiempo con cierta intencionalidad artística.

They were interested in applying the principles of Bolshevik ideology to artistic production. Constructivist art was just what Trotsky described revolutionary art to be: “incompatible with pessimism, with skepticism, and with all other forms of spiritual collapse. It is realistic, active, vitally collectivist, and filled with a limitless creative faith in the Future”. (Ruder, 2003, pp.16-17)³⁶

36 “Ellos estaban interesados en aplicar los principios ideológicos bolcheviques a la producción artística. El arte constructivista, como Trotsky describió, era justo como el arte revolucionario debía de ser: ‘incompatible con el pesimismo, con el escepticismo, y con todas esas formas de colapso espiritual. Es realista, activa, vitalmente colectivista, y llena de ilimitada fe creativa en el futuro’.”

La fotografía resultó ser un medio excelente de comunicación debido a que la imagen es un lenguaje universal; esto querría decir que cualquiera puede a través de una imagen entender algo sobre un tema específico. “El artista renuncia a su actividad como artista moderno y se pone al servicio de la producción de propaganda para el nuevo Estado comunista” (Ribalta, Roca, 2008, p.22). Uno de los pioneros y exponentes más importantes durante este periodo Constructivista fue el fotógrafo y artista Lásar Márkovich Lissitzky, mejor conocido como El Lissitzky (1890-1941). Lásar Márkovich Lissitzky fue uno de los principales representantes del constructivismo y el arte abstracto, siendo una de las figuras más reconocidas en los movimientos de vanguardia en Rusia. “El trabajo de Lissitzky siempre estuvo marcado por la pura intencionalidad ideológica, que iba ajustado según las directrices leninistas. El arte al servicio del poder por antonomasia.” (Sougez, et al., 2009, p.312).

Su obra influyó movimientos como la Bauhaus y De Stijl, al experimentar con técnicas de producción y recursos estilísticos característicos del siglo XX. El Lissitzky, citado por Ades, afirma que: “Ningún tipo de representación es tan comprensible por todo el mundo como es la fotografía” (1976/2002, p.63). Tanto el trabajo fotográfico de Lissitzky como el de muchos otros fotógrafos de la época, estuvo orientado por una intención y una ideología

políticas, sirviéndose del fotomontaje y el collage, composiciones realizadas a partir de fragmentos fotográficos.

Otro exponente del constructivismo ruso es Alexander Rodchenko, “uno de los máximos creadores del fotomontaje en esta época soviética. Su obra transcurre en dos planos: el fotomontaje y la fotografía experimental” (Bañuelos, 2009, p.139).

En el mundo soviético, “la fotografía se centró en el mundo del trabajo, las máquinas y los paisajes urbanos” (Sougez, et al., 2009, p.315). La fotografía constructivista reflejaba en gran medida los avances tecnológicos que se estaban dando, y era una forma de mostrar a la población el crecimiento económico que se estaba generando en el país.

El constructivismo es solo un ejemplo de las muchas vanguardias que emplearon la fotografía como instrumento de creación artística donde se partía de la manipulación y experimentación del medio. Así tenemos el Surrealismo, la Bauhaus, la Nueva Visión, el dadaísmo, por mencionar algunos.

Lo que sí nos queda claro es que el periodo de vanguardias fue clave para el desarrollo de la fotografía, a nivel artístico, político, propagandístico y social. “Aquí los ‘trucos’ fotográficos,

técnicas de alteración de la imagen de toma directa, encuentran un espacio libre de limitaciones para toda clase de desarrollos y experimentos” (Bañuelos, 2008, p.83). Una de las técnicas de manipulación más utilizadas y que tuvo gran popularidad durante el periodo de las vanguardias fue el fotomontaje.

EL FOTOMONTAJE

El fotomontaje es una de las técnicas de manipulación fotográfica más conocidas, la cual empezó a desarrollarse casi desde los inicios de la fotografía, empleándose a nivel compositivo para la creación de imaginarios.

El fotomontaje es [...] un principio creativo básico, que permite contar historias, narrar hechos con imágenes, representar pasajes, escenas históricas, folclóricas o mitológicas, expresar algo que no se puede encontrar en la realidad directa y cotidiana, desentrañar las contradicciones intrínsecas de un sistema social o legal, denunciar, criticar, promover, descubrir y representar la realidad desde un punto de vista visual. (Bañuelos, 2008, p.20)

Desde sus inicios, el empleo de esta técnica iba enfocado más bien a un trabajo con pretensiones artísticas. Los artistas no se contentaban con capturar la imagen, sino que buscaban un sistema para mejorarla.

Artistas como Oscar Gustav Rejlander y Henry Peach Robinson ya empleaban esta técnica, e inclusive puede decirse que fueron de los primeros en hacerlo.

Rejlander opinaba que sus “cuadros múltiples”, en relación con la pintura, podían “demostrar al artista cuán útil puede ser la fotografía como ayuda para la creación artística, no solo en los detalles, sino también para preparar lo que puede considerarse como el esbozo más perfecto de una composición”. (Ades 2002, p.7)

Cabe destacar que “no todos los fotógrafos consideraban legítima esta práctica: a los miembros de la Sociedad Fotográfica de Francia les estaba prohibido exponer montajes gráficos” (Ades, 2002, p.9). Esto significa que, ya desde sus inicios, en algunos círculos no se veía con buena cara este tipo de manipulación.

En ese entonces todavía no se hablaba de fotomontaje como tal, sino de impresiones combinadas donde, como hemos comentado, se empleaban partes de diversos negativos para componer la imagen. “El *fotomontaje* o *positivado combinado* conlleva una profunda experimentación y la explotación de las posibilidades técnicas y expresivas de la fotografía llevadas hasta sus últimas consecuencias” (Bañuelos, 2008, p.36). Hablamos de que los primeros fotomontadores realizaron una serie de

experimentaciones a nivel de laboratorio, haciendo exposiciones múltiples hasta conseguir los resultados deseados.

Este tipo de *positivados combinados* sirvieron distintos propósitos. Uno de los más importantes, y quizá el más conocido, es el desarrollo de esta técnica como herramienta de producción artística, aunque ya se vislumbraban desde entonces otros intereses para este tipo de manipulación, entre ellos el comercial y el político.

Ejemplo de ello sería el fotomontaje con tintes políticos realizado por Eugène Appert el 24 de mayo de 1871, la supuesta matanza de frailes durante la Comuna de París. Ante la caída de Napoleón III y la derrota de Francia frente a la guerra franco-prusiana, hubo un momento de mucha tensión política. Los parisinos se rebelaron contra la nueva monarquía, tomando París y declarándola una comunidad independiente. Al respecto, Joyce F. Menschel (2012) menciona:

Soon afterward, Appert, a Parisian portrait photographer, issued "Crimes of the Commune," a tendentious series of nine photographs of the insurrection that emphasized the criminal brutality of the rebels. Although based on real events, the photographs were utterly fabricated. Appert hired actors to restate each scene in his studio then cut and pasted the figures onto

the appropriate backgrounds; atop the actors' bodies he pasted head shots of the Commune's key participants. The photographs were later banned by the French government for "disturbing the public peace" by sustaining anti-Communard sentiments—a testament to their effectiveness as political propaganda. ("Ernest Eugène Appert | Exécution des otages, prison de la Roquette, le 24 mai 1871 | The Metropolitan Museum of Art", s.f.)³⁷

En este fotomontaje se cuenta una historia sobre un fusilamiento de algunos rehenes en la cárcel de La Roquette, que tuvo lugar bajo el dominio de la *Comuna de París*. En esta imagen fueron pegados los retratos de las cabezas de los fusilados, en su mayor parte dignatarios eclesiásticos, así como los de los *communards* (miembros de la Comuna) que presencian la ejecución, sobre figurantes, que se encuentran frente al muro de la cárcel, en una especie de escenario. (Bañuelos, 2008, p.36)

37 puede traducirse como: "Poco después, Appert, un fotógrafo de retratos parisino, ejemplificó 'Crímenes de la Comuna', una serie de nueve retratos tendenciosos sobre la insurrección, enfatizando la brutalidad criminal de los rebeldes. Aunque estaban basados en acontecimientos reales, las fotografías fueron completamente fabricadas. Appert contrató actores para reescenificar cada escena en su estudio, cortó y montó las figuras en un fondo apropiado; sobre las cabezas de los actores sobre puso fotografías del rostro de los participantes clave de la comuna. Las fotografías fueron posteriormente prohibidas por el gobierno francés por 'perturbar la paz pública', por mantener sentimientos anti comunales, como testimonio de la efectividad de la propaganda política.



Imagen 39 | [Eugène Appert](#), *La supuesta matanza de frailes durante la Comuna de París*. 1871
Colección Met Museum No. de Inventario: 2012.352 (10)
Impresión de albúmina y plata de negativo de vidrio, Dimensiones: 36X46 cm
Imagen tomada de Met Museum: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/302335> (Fecha de actualización: 26 de Marzo de 2015)

Otro ejemplo de fotomontaje bastante particular y con un tinte comercial fue el caso de fotografía de espíritus; en este caso se trataba imágenes con una *doble exposición*. Estos solían ser retratos donde a través de la *doble exposición* aparecía ligeramente otro rostro sobrepuesto, el que el público creía que era de un espíritu que se encontraba presente en el momento de la toma y que había sido capturado por la cámara.

Este tipo de imágenes tenían éxito entre el público, por lo que se vendían bastante bien, llegándose a conocer con el nombre de 'Imágenes fantasmales'.

En fotografía se emplea (este) campo semántico para describir estas apariciones imprevistas, causadas por un negativo mal limpiado o por una desafortunada superposición de dos o más imágenes, un desplazamiento brusco de la cámara e incluso un agujero en el fuelle. (Chéroux, 2009, p.144)



Imagen 40 | [Alphonse Poitevin](#),
Autorretrato, ca.1861
Biblioteca Nacional de Francia
Imagen tomada de: Chéroux, C. (2009).
Breve historia del error fotográfico.
México D.F.: Ediciones Serieve, Océano.

Bañuelos (2008) comenta un caso que salió en la prensa norteamericana hacia 1863. Se trataba del fotógrafo bostoniano Gilbert Stuart, quien se llegó a considerar médium, pues en los retratos que realizaba siempre aparecía un segundo rostro con una apariencia traslúcida.

Menciona que es factible que en un principio se tratara de un error del fotógrafo, ya que por cuestiones de economía, muchos

fotógrafos de la época solían lavar las placas de negativos para volverlas a reutilizar. Lo que lleva a pensar que en más de una ocasión, Stuart no llevara a cabo la limpieza adecuada y las imágenes siguientes salieran defectuosas, mostrando dos rostros, el de su cliente actual y el de un cliente anterior.

Lo que en un principio resultó un error fotográfico pronto dejaría entrever la posibilidad de hacer de ellas un buen negocio. Las imágenes causaron sensación entre la población ya que “en aquellos tiempos en que había una gran fascinación por las mesas giratorias y por el espiritismo, a estos fantasmas fotográficos no les hacía falta nada para ser considerados verdaderos” (Chéroux, 2009, p.145).

Este tipo de retratos despertaban una gran curiosidad entre el público. Gilbert aprovechó las circunstancias y la notoriedad que daba a las imágenes este error fotográfico, y comenzó a realizar fotografías de *doble exposición* con fines comerciales. Estos ejemplos demuestran cómo el fotomontaje, o los *positivados combinados* como se conocían entonces, desempeñaron diversos papeles; sin embargo, donde mayor resonancia tuvo, como se ha mencionado, fue a nivel artístico.

“El fotomontaje permitía al fotógrafo del siglo XIX no sólo estructurar un cuadro formalmente, sino también, plasmar una

orientación ideológica, o un planteamiento filosófico, en escenas fantásticas, alegóricas y poéticas” (Bañuelos, 2008, p.39).

Además de Rejlander y Robinson, hubo muchos otros fotógrafos que emplearon el positivado combinado como medio artístico, entre los que se encuentran Gustave Le Gray; Kate E. Gough, Eugène Disdéri, Fred Holland Day, William Lake Price o Julia Leicester, cuyos fotomontajes, como comenta Bañuelos (2008), son realizados con fotografías provenientes de álbumes familiares con la idea de hacer historias biográficas.

Imagen 41 | [Julia Leicester](#),

English portraits & landscapes
photomontage, 1870

Impresión de albúmina,

Dimensiones 26.4 x 18.6 cm.

Imagen tomada de

George Eastman House Collection:

[http://www.geh.org/taschen/htmlsrc5/
m197808050096_ful.html](http://www.geh.org/taschen/htmlsrc5/m197808050096_ful.html)

(Fecha de actualización:

26 de Marzo de 2015)



No fue sino hasta 1929, con el movimiento dadaísta, que se le confiere el nombre de fotomontaje y se consolida como técnica artística. “Tanto rusos como berlineses eran conscientes del uso que podían darle al fotomontaje como método de politización del trabajo intelectual” (Sougez, et al., 2009, p.311). Fueron entonces constructivistas y dadaístas quienes primero desarrollarían la técnica, la cual posteriormente sería introducida en otras de las tendencias de vanguardia.

Por lo que se refiere al movimiento Dadá, como menciona Sougez y Pérez Gallardo (2009), éste se crea en el Cabaret Voltaire de Zúrich en 1916 por un grupo de artistas y escritores entre los que se mencionan: Jean Arp, Hans Richter y Tristan Tzara.

Este movimiento vanguardista “se caracterizó por un espíritu anarquista y revolucionario en contra de los valores tradicionales”, y el fotomontaje fue utilizado por los dadaístas “como un método de negación de las ideas artísticas establecidas y de su percepción”. (Sougez, et al, 2009, pp.310-311)

Rubio y Koetzle comentan que fue en 1918 que Raoul Hausmann (considerado el padre del fotomontaje), durante una velada dadaísta en Berlín, propuso la utilización de nuevos materiales o métodos para realizar los proyectos artísticos, como el empleo del fotomontaje y el fotocollage. Y fue en Berlín, el 24 de

junio de 1920, en la primera Gran Feria Internacional Dadá, gracias a los fotomontajes de John Heartfield, que “queda establecida la doble línea ideológica de los dadaístas alemanes: la ruptura con el sistema artístico burgués y la posición política revolucionaria” (2006, p.26). Además de Raoul Hausmann y John Heartfield, se mencionan George Grosz y Hannah Höch como representantes en la creación y uso del fotomontaje como técnica creativa dentro del movimiento dadaísta.

Fue durante esta década cuando las sociedades más desarrolladas sufrieron acontecimientos sociales, económicos y científicos que se generaron cambios significativos en la mentalidad de los individuos y la sociedad. Los movimientos artísticos o vanguardias artísticas de los años 20, la manipulación intencionada de las imágenes fotográficas y, con ella, el fotomontaje, son resultado de dicha etapa de cambios y convulsión social. (Bañuelos, 2008, p.19)

El término “fotomontaje” surge entonces “después de la Primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas Berlineses necesitaron un nombre para designar la nueva técnica utilizada mediante la introducción de fotografías en sus obras de arte” (Ades, 2002, p.12). Era una nueva manera de trabajar y crear composiciones con imágenes sin que fuera necesaria la captura de la imagen, pues en numerosas ocasiones se apoyaban

directamente de imágenes que encontraban en los medios de comunicación.

El registro de la guerra y la situación social de países como los Estados Unidos de América, la ex Unión Soviética, Alemania y el África Negra, a partir de la década de 1920, legó a los fotomontadores y artistas del periodo el poder de la imagen fotográfica empleada en la prensa diaria, en los seminarios y diarios. (Bañuelos, 2008, p.59)

Como hemos visto, vanguardias como el dadaísmo y el constructivismo emplearon el fotomontaje con fines propagandísticos, de denuncia y con una gran carga revolucionaria, al servicio de la lucha por los valores humanos. Bañuelos (2008) señala que tanto el fotomontaje político como el fotoperiodismo combinan la estética y el documental, y que estos medios de proyección de la imagen fotográfica van a estar en función de los medios de comunicación, de dónde se utilizan y del empleo que el público le dé posteriormente a la obra. El trabajo de fotomontaje se vio reflejado principalmente en carteles, prensa y revistas de la época.

Los experimentos con técnicas y estilos convergen para hacer del fotomontaje un arma política y estética, a través de la cual se hace posible transmitir a grandes colectivos una crítica

postura ideológica ante fenómenos sociales, y crear al mismo tiempo productos culturales capaces de ejercer influencia sobre determinado sector social. (Bañuelos, 2008, p. 58)

De este modo, descontextualizaban las imágenes que encontraban en periódicos y revistas, las cortaban y posteriormente las reorganizaban en un nuevo ambiente para construir una imagen distinta que fuese provocadora y a la vez expusiera su forma de pensar. Ades (2002) menciona cómo los dadaístas emplearon la fotografía como una imagen *ready-made* que pegaron junto a recortes de periódicos y revistas, formando así una imagen exclusiva y provocadora. Una exponente del dadaísmo alemán, Hannah Höch, citada por Ades, afirmó que: “nuestro único propósito era integrar los objetos del mundo de las máquinas y de la industria al mundo del arte” (2002, p.13). Las fotografías de los medios de comunicación se convirtieron entonces en la materia prima para la creación en la tendencia dadaísta:

El principio teórico fundamental del fotomontaje consiste en poner juntas o empalmadas dos o más imágenes fotográficas para formar con ellas una nueva imagen que no podría ser obtenida de otra manera. Para lograrlo, existen diversos métodos teóricos y distintas técnicas para su realización. Las bases teóricas del fotomontaje residen en los principios del montaje de imágenes y en un proceso de selección, combinación y

articulación entre elementos visuales que propician una fusión semántica. (Bañuelos, 2008, p.19)

El fotomontaje es, pues, una técnica que sirve para construir imágenes a través de un proceso de sobreexposición de varios elementos, los cuales son tomados de distintos contextos y colocados en un mismo soporte. Estos elementos son fragmentos de otras imágenes (imágenes de prensa, revistas, etc.), las cuales se fusionan en un mismo plano con el fin de obtener una composición determinada, dando lugar a una nueva imagen con una composición estética totalmente diferente a los originales de los que se tomaron los fragmentos. Bañuelos señala que existen dos técnicas de fotomontaje:

1. Montaje positivo: A partir de fotos existentes o especialmente creadas a este fin se recortan detalles de motivos y se montan juntos sobre una base, formando una nueva imagen. La imagen acabada se reproduce de nuevo, haciéndose incluso variaciones (por ejemplo, enmascarar, filtrar).

2. Montaje en el laboratorio o montaje en la ampliadora: Con procesos exclusivamente químicos o de técnica de copia (exposiciones múltiples, inclusión de copia, enmascarados debilitación y refuerzos parciales, etc.), se varían en amplitud y estructura diversos motivos o detalles, y se amplían yuxtapuestas

o superpuestas. El tratamiento de este método presupone un dominio artesanal soberano de todas las técnicas experimentales de laboratorio (filtraje de color, enmascaramiento, separación de tonos, solarización reproducción, etc.) (2009, p.21).

Mulet Gutiérrez y Seguí Aznar, por su parte, definen el fotomontaje como un término genérico que designa tres ámbitos de intervención fotográfica de acuerdo al tipo de acabo que se obtiene:

(a) el fotomontaje o montaje fotográfico que usa exclusivamente fotografía y que suele ser de dos tipos: por superposición o combinación de negativos, y por recorte de positivos; (b) el fotocollage o collage fotográfico, en el que interviene el dibujo, la fotografía, la pintura y la tipografía; y (c) el montaje visual, o unión de imagen y tipografía. (1993, p.294)

Aquí ya hablamos de otra técnica que es el collage, pues “La historia del fotomontaje como arte y como técnica tiene una evolución que se entrecruza en varias ocasiones con la del collage” (Bañuelos, 2009, 21). Tanto el fotomontaje como el collage forman parte de un tipo de manipulación que requiere el uso y la combinación de fragmentos que parten de diversos contextos para su posterior ensamblaje en una misma superficie. Es por esto que suelen ser confundidas; sin embargo, son técnicas que

tienen formas de realización y acabados muy distintos. Por un lado, el fotomontaje es una composición obtenida a través de elementos fotográficos (negativos y/o positivos) que se adosan y fusionan con el soporte. Este procedimiento suele hacerse tanto en un laboratorio analógico como a nivel digital.

Mientras tanto, el *collage* “se considera una técnica o estrategia creativa para realizar obras de intención expresiva, mediante el pegado, atornillado, soldado o clavado de objetos, planos o tridimensionales, en el que se incluyen todo tipo de materiales y técnicas: pictóricas, gráficas, fotográficas” (Bañuelos, 2009, p.21). En consecuencia, la diferencia sustancial entre ambas técnicas de creación y representación es la manufactura y el empleo de los materiales. El fotomontaje empleará para su elaboración solo material fotográfico, mientras que el collage juega con otro tipo de elementos, pudiendo usar o no la fotografía como un componente más de la composición. En otras palabras, el collage puede prescindir de la fotografía, mientras que en el fotomontaje la fotografía es esencial. Además, cabe destacar que el *collage*, puede ser tridimensional (debido a los elementos que la constituyen), mientras que el fotomontaje, al usar solamente imágenes fotográficas, es bidimensional. Lo anterior, a su vez, comporta otra diferencia, pues el fotomontaje al ser bidimensional tiene la “potencialidad reproductiva o de multirreproducción, al

corresponder a una matriz (fotográfica, fotomecánica o digital)” (Bañuelos, 2009, p.21).

Por otro lado, el collage y el fotomontaje tienen orígenes distintos. Mientras que el fotomontaje surge a partir de las ideas dadaístas, el collage surge a partir del movimiento cubista. Los cubistas, como menciona Bañuelos (2008), empezaron a experimentar con diferentes materiales, madera, tela y otras texturas, para incorporarlas en el cuadro. Superponiendo y pegando estos materiales a la obra, generaban así una tridimensionalidad en el cuadro.

Los fotógrafos preocupados por extender los límites expresivos de la fotografía, los futuristas italianos, los constructivistas como el teórico húngaro Moholy-Nagy o el norteamericano Alvin Langdon Caburn, entre otros, retomaron las experiencias cubistas para emprender sus propias propuestas aplicadas a la fotografía. (Bañuelos, 2008, p.63)

De este modo, el collage se incorporó a otras tendencias vanguardistas y fue combinándose poco a poco con la fotografía, generando planteamientos artísticos novedosos y diversos. El collage junto con la técnica del fotomontaje dio lugar al fotocollage. El fotocollage es entonces una fusión de estas dos técnicas y tanto puede contener fotografías junto con otros elementos no

fotográficos o puede componerse únicamente de piezas de fotográficas (las cuales suelen ser extraídas de los medios de comunicación), estas imágenes solamente son recortadas y pegadas unas con otras en el mismo soporte. Christian Bouqueret citado por Sougez y Pérez Gallardo:

[...] hace la distinción entre el fotomontaje propiamente dicho, a veces llamado “positivo combinado” —que consiste en un ensamblado de negativos—, y el fotocollage, composición de imágenes fotográficas recortadas y pegadas conjuntamente, sean estas obras ajenas o realizadas previamente por el propio autor. (2009, p.310)

El procedimiento del fotomontaje tiende a ser mucho más complejo, mientras que el del fotocollage es bastante sencillo y a nivel de manufactura el resultado final entre los dos será también diferente: en el fotocollage tendrá una apariencia más burda, mientras que la manufactura del fotomontaje será más cuidada. José Gómez Isla comenta que, al descontextualizada la imágenes y volverlas a unir para formar otras realidades, se le “otorgaba al montaje una nueva división significativa, expresiva y comunicativa. Los fragmentos recortados podían superar su condición documental para convertirse en verdaderos signos visuales de una realidad a la que se alude simbólicamente” (2005, p.15).

No importando si se trataba de fotomontaje o fotocollage, además de ser un medio de expresión artístico, estas imágenes fueron ampliamente utilizadas con fines políticos, ideológicos, propagandísticos y publicitarios durante el periodo de las vanguardias. De hecho Ades (1976/2002) menciona que durante los diez años que precedieron al comienzo de la Segunda Guerra Civil el fotomontaje fue ampliamente utilizado de forma política tanto en Europa como en Rusia. La técnica del fotomontaje y su significación fue considerada tan revolucionaria que: “No es de extrañar que el fotomontaje esté especialmente vinculado con la izquierda política, ya que es un medio ideal para expresar la dialéctica marxista” (Ades, 1976/2002, p. 41). Por otro lado Mulet & Seguí (1993), refieren que:

El fotomontaje surge motivado por una noticia o una imagen de actualidad, y provoca una interpretación muy local y coyuntural, esto es, su lectura y comprensión depende de claves muy concretas y adquiere significado en el momento inmediatamente posterior a la noticia. (p.295)

De modo que uno de los motores que impulsaron el fotomontaje en este periodo fue sin duda toda la problemática y los cambios políticos que se estaban sucediendo tanto en Europa como en la Unión Soviética. Emplearon el contenido que

aportaban los mismos periódicos y revistas de la época (imágenes, fotografías y texto), como material para generar una nueva forma de representación que pudiera expresar, su forma de pensar y sentir al respecto de lo que se sucedía en ese momento.

Gracias al impulso dadaísta, la manipulación de la imagen fotográfica se convierte en una realidad. Este movimiento artístico sirvió como pretexto para la consolidación de la fotografía en el campo de la cultura visual en el ámbito artístico; se dio el suficiente aire de libertad como para que los gustos y los patrones estéticos cambiaran, a tal grado que el *fotograma*, el *fotomontaje*, el *collage*, el *fotocollage* y la *tipofotografía* se convirtieron en armas de ataque contra los convencionalismos. (Bañuelos, 2008, p.83)

Uno de los mayores exponentes del fotomontaje en la época vanguardista dadaísta fue Helmut Herzfeld, mejor conocido por John Heartfield (1891-1968). Heartfield fue pintor, diseñador y fotomontador, así como activo participante del movimiento dadaísta, llegando a considerársele precursor del fotomontaje junto con Hausmann.

El trabajo de Heartfield es particularmente interesante, pues se caracteriza por contener una fuerte carga satírica con matices sociales y antifascistas. Bañuelos comenta que fue uno de los

creadores más productivos al emplear el fotomontaje “como instrumento de lucha ideológica y sátira critico-política” (2008, p.106)



Imagen 42 | [John Heartfield](#),

And Yet, It Moves, 1943. Fotomontaje

© 2011-2015 John J Heartfield.

All Rights Reserve

Imagen tomada de Official Heartfield Exhibition and Archive: <http://www.johnheartfield.com>

(Fecha de actualización: 28 de Abril de 2015)

Heartfield no era fotógrafo, por lo que siempre empleó imágenes obtenidas de los medios de comunicación o trabajó con fotógrafos como W. Reissman. A partir de un boceto, los fotógrafos realizaban las imágenes que emplearía Heartfield para sus fotomontajes.

Su trabajo se basó en el fotocollage, mezclando muchas veces fotografía con tipografía y usando el aerógrafo, por ejemplo,

para pulir los montajes. “Sus imágenes eran retocadas con pintura y después del retoque final pasaban directamente a la imprenta” (Bañuelos, 2008, p.119).

Sus fotomontajes tenían una lectura simbólica dirigida en contra del régimen hitleriano, lo que suscitó que fuese perseguido y tuviera que emigrar primero a Praga y después, con la ocupación alemana en Checoslovaquia hacia 1938, a Londres, donde permanecería hasta 1950 para volver a su Alemania natal.

En la página web The John Heartfield Exhibition & Archive, el curador de la exposición comentó el significado del fotomontaje *And Yet, It Moves*, 1943 (Y, sin embargo, se mueve), el cual alude a la historia de Galileo, quien fue perseguido por su teoría sobre el movimiento de la Tierra al alrededor del sol. Independientemente de la visión sin sentido de dominación mundial de Hitler, la Tierra seguía moviéndose.

Sus composiciones las empleó como medio de comunicación y propaganda, creando todo un lenguaje artístico. Realizó portadas para libros participando como diseñador junto con George Groz para la editorial Malik-Verlag. Harris (2009) menciona que la editorial Malik-Verlag fue abierta por Heartfield y su hermano Wieland Herzfelde en 1916 y que imprimió toda clase de material comunista, revolucionario y antifascista.

El fotomontaje revolucionario, cuya meta es poner al descubierto implacablemente la realidad social —como afirma Durus—, ha allanado el camino para un método de creación marxista completamente nuevo, desconocido hasta entonces; un método que no parte de la pretensión de la “belleza” pictórica y gráfica, sino de la necesidad de una conciencia política basada en los principios del materialismo histórico, fundamentada en una visión global revolucionaria de nuestra era. (Bañuelos, 2008, p.118)

Además de las portadas que realizó para la editorial Malik-Verlag, Heartfield realizó numerosos fotomontajes que fueron publicados en diversos periódicos y portadas de revistas en la época de la Alemania Nazi. Entre ellos se cuentan la revista clandestina *Neue Jugend* (Nueva Juventud), *Der Knüppel* (El garrote) y *Die Rote Fahne* (La Bandera Roja). Todas las revistas y publicaciones en las que participó promovían el idealismo revolucionario del que Heartfield era partícipe, eran de carácter político, satírico, antifascista y con inclinaciones comunistas.

Otra de las publicaciones donde participaría activamente, y que fue una de las más importantes en su momento, fue la revista AIZ *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (Periódico Obrero Ilustrado), donde se publicaron 237 de sus fotomontajes. Bañuelos (2008) menciona que la revista AIZ fue una publicación de carácter

comunista fundada en 1925 por el político Willi Münzenberg quien opinaba que “una revista ilustrada es más entretenida que un artículo principal en un diario político” (Bañuelos, 2008, p.109).

AIZ se convertiría eventualmente en una de las revistas de mayor circulación en Alemania, aunque tendría que cerrar hacia 1933 después de que Hitler tomara el poder. Al tratarse de una publicación donde se empleaba el huecograbado, Heartfield la consideró una excelente vía para la elaboración y divulgación de sus fotomontajes. “La situación política de la Alemania de *entreguerras* y el contexto social de su tiempo influyeron notablemente en la orientación que tendría la obra artística de Heartfield” (Bañuelos, 2008, p.109).

La imagen conocida como *Millones detrás de mí* fue portada de la revista AIZ en 1932. Como menciona Ades, en este fotomontaje Heartfield pretende hacer:

[...] del saludo de Hitler una ambigüedad: el saludo nazi, destinado estimular y aterrorizar a millones de personas, se convierte en una mano falsamente abierta, avariciosa. Se establece una oposición entre los significados real y aparente del saludo, que es desmitificado y despojado de su fuerza retórica. El texto dice “el significado del saludo Hitleriano: un hombrecillo pide grandes regalos”. (1976/2002, p.49)

Imagen 43 | [John Heartfield](#), *Der Sinn des Hitlergrusses: Kleiner Mann bittet um grosse Gaben*. Motto: *Millionen Stehen Hinter Mir!* [The Meaning of the Hitler Salute: Little man asks for big gifts. Motto: Millions Stand Behind Me!], 1932. Fotomontaje. Reproducción foto mecánica, para la portada de la revista *AIZ*, XI, 42. Imagen tomada de The Met Museum: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1125.8> (Fecha de actualización: 30 de Marzo de 2015)



Otro ejemplo de las composiciones que realizó Heartfield para la revista *AIZ* es la imagen que lleva el título *¡Hurra se terminó la mantequilla!*. En este fotomontaje, publicado el 19 de diciembre de 1935, se puede observar a una familia que está comiendo cosas hechas de metal, mientras que al fondo observamos un decorado con las esvásticas, como si se tratara del decorado del papel tapiz de la casa y en el centro el retrato de Hitler. Este tipo de imágenes reflejan un profundo desacuerdo con la política que se estaba llevando en aquel momento, e inclusive podríamos decir, que se burla de los comentarios que hacían en aquella época algunos de los mandatarios del partido Hitleriano.



Imagen 44 | [John Heartfield](#),
Hurrah, die Butter ist alle! 1935
Reproducción foto mecánica,
para la portada de la revista *AIZ*.
Imagen tomada de Official Heartfield Exhibition
and Archive: <http://www.johnheartfield.com/>
(Fecha de actualización: 30 de Marzo de 2015)

Ades explica que Heartfield realizó este particular fotomontaje en respuesta a un discurso que dio Hermann Goering (lugarteniente de Hitler) donde dijo: “el hierro siempre hace fuerte a un país; la mantequilla y la manteca sólo hacen engordar a la gente” (1976/2002, p.57).

Muchos de los fotomontajes de esta época, sobre todo el trabajo realizado por Heartfield, son muy significativos, pues, independientemente de que esta técnica se haya generado a raíz de un movimiento artístico que es el dadaísmo, su fundamento y su utilización fueron más allá, de hecho muchos de los trabajos que realizó Heartfield no están abanderados por el dadaísmo.

La importancia de sus fotomontajes es el hecho de que, más que generar obras de arte, pretendían generar conciencia, protestar sobre la tiranía del régimen alemán. Empleaban las imágenes como medio de comunicación para expresar sus ideales políticos y demostrar su oposición al régimen, haciendo de esta expresión una forma de resistencia.

El fotomontaje fue cada vez más utilizado por las fuerzas políticas de Europa y Rusia. Durante la Guerra civil española, tanto los franquistas como los republicanos (con quienes se identificaba Josep Renau), hicieron carteles a base de montajes fotográficos; también los fascistas italianos los utilizaron ampliamente durante la época de Mussolini. El fotomontaje es un medio ideal para dar expresión a la dialéctica marxista-leninista y no sorprende que sea especialmente afín a la expresión visual de la izquierda política. (Bañuelos, 2008, 106)

El collage y el fotomontaje se desarrollaron hasta conformar las compilaciones de imágenes más diversas, empleándose en los diversos movimientos vanguardistas. Además del dadaísmo y el constructivismo, donde tuvieron un mayor protagonismo, estas técnicas también se emplearon en otros movimientos artísticos, como el futurismo, la Nueva Visión, el vortismo y el surrealismo, movimientos que emplearon la imagen fotográfica como un medio que les permitiera a los artistas desarrollar su expresión creativa.

Todos ellos emplearon la manipulación de la imagen, desvirtuando la realidad; no obstante, su objetivo no era mentir, sino más bien jugar con las posibilidades técnicas, de modo que les permitiera realizar sus propuestas y planteamientos artísticos.

Tal es el caso de los fotomontajes de László Moholy-Nagy que realizó en el marco de la Bauhaus y la Nueva Visión. “Moholy-Nagy practicó lo que denominó <<diseño óptico>>, que a lo largo de su vida incluyó la pintura, el dibujo, la fotografía, la escultura, la cinematografía, la tipografía y varias ramas del diseño.” (Hacking, 2015, p. 189.)

Imagen 45 | [László Moholy-Nagy](#).
The Law of Series (la ley de la serie),
1925 Colección MoMA,
No. Inventario: 495.1939,
Impresión de gelatina y plata,
Dimensiones: 21.4 x 16.3 cm © 2015
Artists Rights Society (ARS),
New York / VG Bild-Kunst, Bonn.
Imagen tomada del MoMa:
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=54364
(Fecha de actualización:
30 de Marzo de 2015)



Lo interesante de estos dos autores, tanto en el caso de Heartfield como Moholy-Nagy es que existía un interés que iba más allá de la estética y el arte en sí mismo. En ambos casos, pese a la diferencia en sus composiciones, los dos denotan una preocupación e interés por la problemática a nivel político que se sucedía en los diferentes países en aquel momento. Hacking (2015) menciona que en el caso de Moholy-Nagy:

“Como consecuencia de las revueltas políticas y sociales de los años posteriores a la caída del Imperio austrohúngaro, Moholy-Nagy se radicalizó, como tantos otros de su generación. En marzo de 1919 firmó el manifiesto revolucionario de los activistas húngaros, quienes <<consideraban la revolución artística inseparablemente ligada a la idea del cambio político>>.”
(p. 190.)

Como se ha visto durante el periodo de vanguardias, hubo una fusión muy importante entre arte, diseño, publicidad, propaganda y política. Sin embargo, como menciona Bañuelos (2008), después de la Segunda Guerra Mundial se fue delimitando el carácter y la función en cuanto al tipo de producción, pero se mantuvo una estrecha relación entre estos recursos de comunicación. De este modo, técnicas como el fotomontaje, fotocollage, la tipografía y el diseño gráfico se siguieron empleando en conjunción con otro tipo de herramientas, como la pintura, el aerógrafo, la fotomecánica y,

más adelante, el tratamiento digital. Hacia los años 50 surgieron otras tendencias artísticas que emplearon la manipulación fotográfica, como es el caso del expresionismo abstracto que emplearía técnicas como la solarización, bajo relieves, etc. Del mismo modo, en los años 60 el pop art recurriría nuevamente al fotomontaje, al igual que el postdadaísmo, el postsurrealismo y más adelante el arte conceptual y contemporáneo que también harían uso de esta técnica como medio de expresión.

Desde entonces y hasta ahora, la *manipulación fotográfica* se ha ceñido a diversas corrientes artísticas o discursos estéticos como vehículo y campo de acción. Todavía hoy, encontramos en la *publicidad* la herencia de los elementos estéticos *dadaístas* o *surrealistas* para vender producto, por medio de la representación de lo onírico, lo fantástico, lo sorpresivo y lo simbólico imaginario, individual y colectivo. (Bañuelos, 2008, pp.168-169)

Con los años y la afinación de las técnicas de laboratorio, la manufactura del fotomontaje se ha hecho más cuidadosa. De hecho en la era digital, el rastro del recorte y el pegado llega a ser imperceptible. Como hemos visto, la manipulación fotográfica ha ido de la mano de las diferentes tendencias artísticas para realizar experimentaciones visuales y crear todo un lenguaje que se ha ido ampliando en el transcurso de los años.

Sin embargo, también se ha observado que la manipulación fotográfica se ha empleado con otros intereses: políticos, económicos y sociales, cuya intención ha sido la de engañar al espectador y en donde los medios de comunicación han jugado un papel importante.

Se dice que la cámara no puede mentir porque la fotografía no tiene lenguaje propio, porque cita más que traduce. No puede mentir porque imprime directamente. (El hecho de que haya habido y hay fotografías falseadas prueba, paradójicamente lo dicho. Solo puedes hacer que una fotografía cuente una mentira, mediante una elaborada intervención, encolándola y volviéndola a fotografiar. [...] En sí misma la fotografía no tiene un lenguaje que pueda ser *traducido*). Sin embargo, las fotografías pueden ser y son masivamente utilizadas para engañar y mal informar. Estamos rodeados de imágenes fotográficas que constituyen un sistema global de información errónea: el sistema conocido como publicidad, proliferantes mentiras consumistas. [...] La mentira se construye delante de la cámara. Se compone un “cuadro” con objetos y figuras. [...] Luego se hace una fotografía de ese “cuadro”. Se fotografía precisamente porque la cámara puede otorgar autenticidad a cualquier conjunto de apariencias, por muy falsas que sean. La cámara no miente ni siquiera cuando es utilizada para citar una mentira. Y así, eso hace que la mentira *parezca* más veraz. (Berger, Mohr, 1982/2007 pp.95-96)

Los medios de comunicación y los nuevos medios tecnológicos han facilitado la inserción de la mentira como representación de la verdad a través de la fotografía. El hecho de que la fotografía sea tan maleable da pie a que las representaciones que aporta el medio fotográfico sobre la realidad no sean un espejo fiel sobre los acontecimientos, sino una interpretación sobre los hechos, que puede ser tendenciosa.

Capítulo 3 |

Fotografía, manipulación y simulación de la realidad en la era digital

LA FOTOGRAFÍA EN LA ERA DIGITAL

Actualmente estamos "inmersos en una cultura visual dominada por la televisión, cine e internet. Las imágenes que nos proporcionan todos estos medios tienen como base, como caldo primordial o célula primigenia, a la fotografía" (Fontcuberta, 2010, p. 9). A través de una pantalla plana, los nuevos medios tecnológicos se han introducido para generar un nuevo tipo de comunicación e interacción entre individuos, y el elemento que articula estos medios de información visual en la sociedad contemporánea es la imagen fotográfica.

Aunque ya desde de los años sesenta se comenzaban a percibir los avances tecnológicos que darían lugar a una transformación de la técnica fotográfica, no fue sino hasta finales de 1980 que se empiezan a desarrollar las diversas tecnologías que darán lugar a lo que hoy se conoce como fotografía digital. Bañuelos (2008) menciona que son cuatro los objetivos que llevaron al desarrollo de las cámaras digitales:

1. Conseguir la instantaneidad de las imágenes y acelerar el proceso de producción de las mismas, es decir, producir resultados instantáneos, para cuya obtención, a diferencia de lo que ocurre con las cámaras tradicionales, no se necesitan procesos químicos.

2. Integrar la tecnología informática a la fotografía tradicional.

3. Facilitar el proceso de edición y transmisión de las imágenes, [...] con ventajosas aplicaciones en el campo comercial, industrial y en áreas de difusión informativa y comunicación.

4. Ampliar el tratamiento de las imágenes mediante programas especializados, con los cuales retocar, modificar, componer, producir y combinar efectos resulta más fácil que en el caso de las imágenes tomadas directamente analógica o digitalmente. (p.282)

Diez años después, "a principios de la década de 1990, se consolidó la revolución digital. Esto supuso el mayor cambio del paradigma en la historia de la fotografía" (Colorado, 2014, cap.1, sec. 2). Desde entonces la fotografía ha evolucionado a pasos agigantados con la ayuda de la tecnología como herramienta fundamental, la cual se mantiene en constante renovación.

Para Ritchin (2009), "La fotografía digital, potencialmente más maleable que sus predecesoras hechas de papel o película, ofrece al lector una experiencia que podría corresponderse de manera más cercana con el encuentro inicial, sin limitaciones"(p. 71). Ante el desarrollo tecnológico en el que se ha sumergido la fotografía, la cámara se ha convertido en una herramienta sustancial en la cotidianidad de las sociedades contemporáneas, desde la fotografía turística, la publicitaria, la científica, la periodística, la política, la artística, y muchas más actividades que emplean la fotografía de manera rutinaria. Estamos ante una era en la cual el público en general puede disponer de un *smartphone* que le permite, entre otras cosas, hacer fotografías en cualquier momento.

La proliferación de dispositivos móviles que combinan una poderosa computadora conectada a Internet por vía inalámbrica y una cámara incorporada, que lo mismo registra fotografía fija

que video, ha puesto en manos del gran público posibilidades cuyos alcances apenas comenzamos a comprender (Colorado, 2014, cap.1, sec.1).

La imagen fotográfica como sistema de representación visual sobre la realidad se ha modificado sustancialmente con la entrada de la tecnología digital. "La fotografía, tal como la hemos conocido hasta ahora, está llegando a su fin en la misma medida en que se está ampliando gracias a un medio que evoluciona dentro de ella" (Ritchin, 2009, p.17). Esto no significa que el medio fotográfico esté desapareciendo, sino simplemente que se ha dado un cambio sustancial, pues crear imágenes fotográficas digitales y la función que desempeñan las mismas en la sociedad es enteramente diferente al papel que solía desempeñar la fotografía analógica.

"La fotografía química ha alcanzado su madurez como cultura de visión y ha culminado un ciclo" (Fontcuberta, 2010, p.13). Y es que la fotografía ha pasado de ser una imagen en una superficie fotosensible con una base de sales de plata a una imagen formada por píxeles en un ordenador. Es decir, dejó de ser una imagen capturada en un soporte tangible a través de un proceso físico-químico, y ahora es una imagen digital constituida por una matriz numérica, lo cual necesariamente genera cambios

en el empleo de las imágenes y la manera en que las apreciamos. No obstante, el principio sigue siendo el mismo: la obtención de la imagen a través de la luz.

La fotografía digital sigue compartiendo con su contraparte química la tecnología de la cámara oscura, la óptica y el registro en una superficie foto-sensible de una fracción precisa de espacio-tiempo captada por un aparato mecánico. De modo que seguimos hablando de fotografía la cual no ha sido rebasada ni trascendida (Colorado, 2014, cap.1, sec. 3b).

Sin embargo, la captura de la imagen cambia con los dispositivos digitales en la medida en que convierte la información que capturan los sensores ópticos de las cámaras, en información digital.

"Aunque lo digital comparta elementos comunes como la cámara oscura o la óptica, el cambio ha sido insondable. La fotografía dejó de ser, de forma prevalente, un *objeto* para convertirse en un *código*, un cifrado de ceros y unos." (Colorado, 2014, cap.1, sec.2). Las nuevas tecnologías que han invadido el terreno de la fotografía nos permiten capturar una imagen "real" sobre un acontecimiento de forma rápida, sin necesidad de pasar por el proceso de revelado. La era digital ha dado paso entonces a la inmediatez.

"La tecnología digital hace imposible evitar la diseminación de la información" (Fontcuberta, 2010, p.13). Los medios de comunicación han evolucionado de tal manera que permiten que el intercambio de información sea simultáneo. En otras palabras, a partir de la introducción de los medios de comunicación en la era digital existe un intercambio de información constante que se genera al momento y de manera global.

Según Marvin Heiferman (2012), se reportó que 750 millones de usuarios de Facebook subieron y compartieron alrededor de 100 millones de fotos por día durante el año 2011. Esto nos da una idea del intercambio de información y la expansión de la fotografía a través de los medios sociales por internet al día de hoy.

"Los cambios en los medios de comunicación, especialmente aquellos con tanta penetración como los medios digitales, nos exigen vivir de manera distinta, con percepciones y expectativas en constante movimiento" (Ritchin, 2009, p. 9).

Esta época digital en la que nos hallamos sumergidos nos ha hecho cambiar necesariamente nuestra forma de ver el mundo. Las relaciones sociales, las noticias, la política, la literatura, las artes, el comercio, todo se mueve a través de internet con un elemento unificador y ubicuo: la fotografía. Y es que la inmediatez en la que nos vemos sumergidos en esta era digital, esta facilidad

con la que capturamos una imagen y al momento la colgamos en el ciberespacio para compartirla con el resto del mundo, ha desvelado otra manera de entender la fotografía y relacionarnos con ella: "Aquella época en que hacer fotografías requería de un artefacto incómodo y caro [...] parece, en efecto, muy remota de la era de elegantes cámaras de bolsillo que induce a todos a hacer fotos" (Sontag, 1973/2006, p. 21).

Los medios de interacción han cambiado. A través de la pantalla del ordenador vemos a nuestros amigos y familiares mientras conversamos con ellos, al tiempo que nos enteramos de lo que pasa en el mundo, escuchamos música, miramos un telediario e interactuamos a nivel social con gente en diferentes partes del mundo, todo de forma rápida y eficaz.

Ya no nos limitamos a escuchar la radio y evocar imágenes en la mente. En la radio por internet vemos imágenes mientras escuchamos. Durante la guerra de Iraq, por ejemplo, podías pulsar en una fotografía de un soldado en la web de la Radio Pública Nacional y te conectaba a un gráfico titulado <<Bajas entre las tropas americanas en Iraq desde marzo del 2003>> Pulsabas de nuevo sobre cualquier dato en la barra y otra fotografía venía acompañada de una historia en audio sobre la guerra en Iraq. (Adatto, 2010, p. 75)

El medio digital ha supuesto una revolución a nivel informativo, de comunicación e inclusive de esparcimiento. Y es que "nos enfrentamos hoy a la fotografía vivida en una era de dispositivos móviles y redes sociales donde nada parece estar escrito" (Colorado, 2014, cap.1, sec. 3). Las posibilidades de lo que se puede hacer a través de los medios digitales son infinitas.

Fred Ritchin (2010) menciona que se están desarrollando programas nuevos que permiten aprovechar imágenes que circulan por la web para ciertos propósitos, como el de filmar una escena de una película. Y del mismo modo hay programas que nos pueden ofrecer paseos fotográficos tridimensionales por diferentes ciudades en el mundo.

"Un monitor de ordenador conectado en red se convierte en pantalla por la que podemos entrar en sitios a miles de kilómetros de distancia" (Manovich, 2001/2005 p.146). Una muestra de ello es la página web www.italyguides.it, la cual permite observar ciertos puntos turísticos en tercera dimensión de las ciudades más importantes de Italia, como si nos encontráramos en el lugar en persona.

O podemos referirnos también a plataformas más conocidas como Google Maps y Google Earth, las cuales permiten visualizar cualquier parte del mundo a través de imágenes panorámicas y de

satélite. Con ello podemos observar edificios, ciudades, montañas y paisajes a miles de kilómetros de distancia, casi como si nos encontráramos ahí.

Las posibilidades que ofrece Google Earth a la fotografía de viajes son enormes, ya que combina capas áreas sobrepuestas, cartografía, sonidos y video que le permiten al lector, por ejemplo, seguir la caza en un safari. [...] O descender desde el cielo virtual para tener una mejor imagen de proyectos más importantes como el de Darfur, creado por el Museo Conmemorativo del Holocausto en Estados Unidos. (Ritchin, 2009, pp.70-71)



Imagen 46 | Portada del sitio: *Italy Guides.it A Sightseeing Revolution*

Tomado de: <http://www.italyguides.it/en/>
(Fecha de actualización: 1 de Mayo de 2015)

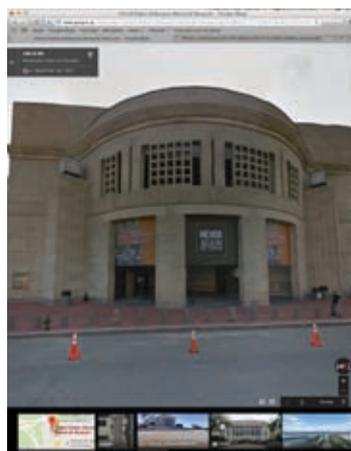


Imagen 47 | Fotografía de *Museo Conmemorativo del Holocausto* Estados Unidos Americanos. Tomada de: Google Maps
(Fecha de actualización: 1 de Mayo de 2015).

Las posibilidades que ofrece Google Earth a la fotografía de viajes son enormes, ya que combina capas áreas sobrepuestas, cartografía, sonidos y video que le permiten al lector, por ejemplo, seguir la caza en un safari. [...] O descender desde el cielo virtual para tener una mejor imagen de proyectos más importantes como el de Darfur, creado por el Museo Conmemorativo del Holocausto en Estados Unidos. (Ritchin, 2009, pp.70-71)

El desarrollo tecnológico, las aplicaciones digitales que continuamente salen al mercado y el acceso a internet, todo ello unificado a través de la fotografía, nos permite conocer cualquier parte del mundo sin necesidad de salir de casa.

Los medios se han convertido en algo casi mesiánico para nosotros gracias a que fácilmente han logrado trascender sus antiguas limitantes de tiempo y espacio. Reemplazan y exaltan a la vida real con la vida virtual mientras esperan que la inteligencia artificial aumente al máximo sus posibilidades. (Ritchin, 2010, p.11)

A raíz de esta nueva era digital, nuestra concepción sobre el mundo se ha modificado debido al acceso y el procesamiento de la información tan acelerado: "Hoy en día la pantalla, junto con el ordenador, se está convirtiendo con rapidez en el principal medio de acceso a todo tipo de información" (Manovich, 2001/2005,

p.146). A través de los ordenadores, internet se ha convertido en una ventana al mundo. Sentados desde la comodidad del hogar y a través de las imágenes que nos proporciona la interfaz del medio digital, podemos mirar con un solo clic lo que pasa en cualquier parte del mundo, casi como en una película de ciencia ficción. Las imágenes desempeñan el papel fundamental en esta realidad virtual de la que somos partícipes día con día al conectarnos a la web, a tal grado que a través de internet constantemente somos bombardeados con imágenes de todo tipo, fotografías de prensa, publicitarias y amateurs, ya que es la fotografía el elemento que engancha al espectador invitándolo a introducirse en el mundo digital.

Mitchell (1992/2001) menciona que: “A capitalist society requires a culture based on images. It needs to furnish vast amounts of entertainment in order to stimulate buying and anesthetize the injuries of class, race, and sex” (p. 56).³⁸ En esta era de consumo masivo, la imagen fotográfica encontrará entonces en la web un medio ideal para su difusión, teniendo diversos propósitos, entre los cuales uno de los más importantes será el uso comercial.

38 Puede traducirse como: “Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en imágenes. Necesita proveer gran cantidad de entretenimiento para estimular y anestesiar las injusticias de clase, raza y sexo.”

Fontcuberta (2010), acorde con lo que estipula Mitchell, menciona que: "La fotografía digital es consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía, los capitales opacos, y las transacciones telemáticas invisibles" (p.12).

Sin embargo, el empleo de la fotografía en la era digital va más allá del uso mercantil, y gran parte de su utilización se inclina hacia un empleo lúdico y social. Una de las funciones más comunes a día de hoy por los más jóvenes es el autorretrato, el denominado "*selfie*" que se usa, como diría Fontcuberta, como un medio de autoafirmación. De este modo "los jóvenes se están imaginando y reimaginando continuamente a fin de tener una mejor foto en sus perfiles de MySpace o Facebook." (Ritchin, 2010, p. 27)

LA POSTFOTOGRAFÍA Y LA BÚSQUEDA DE LA IMAGEN PERFECTA

"Al fenómeno de la fotografía digital y sus cambios en el paradigma socio-cultural comenzó a llamársele postfotografía" (Colorado, 2014, cap.1, sec.3a). Este término va en relación a la modificación de los procesos de la imagen, es decir, el tránsito de la fotografía analógica a la digital. La postfotografía nos habla de un proceso fotográfico posterior al proceso químico que acompañó a la historia desde 1838 hasta el inicio de la fotografía digital. Colorado (2014) refiere que "la post-fotografía no es más que la

fotografía adaptada a nuestra vida conectada en internet" (cap.2, sec.1). La suma de la tecnología y los usos de los nuevos medios (internet y redes sociales) dan como resultado la postfotografía.

"La postfotografía desafía la ontología de la fotografía analógica y abre la puerta a un complejo espacio creado por las tecnologías, sistemas de representación y las prácticas artísticas" (Colorado, 2004 cap.1, sec. 3ª). Especialistas en la materia como Ritchin y Fontcuberta están de acuerdo con el hecho de que la fotografía digital es sustancialmente diferente a su antecesora por lo que el término "fotografía" quizá no sea el más adecuado para este nuevo medio visual, de momento el empleo de este nuevo término pretende ajustarse más a las características de la imagen digital.

De la misma forma que desde el primer tercio de siglo pasado la fotografía representó la piedra angular de la cultura visual de la modernidad, una cultura "óptica", basada en el predominio de la observación empírica, la postfotografía ocupa una posición paralela en la nueva cultura de lo virtual y de lo especulativo. (Fontcuberta, 2010, p. 61)

Este concepto deja entrever la inquietud que ha surgido entre la comunidad de especialistas sobre si la fotografía digital se puede seguir considerando fotografía, a pesar de que, como

hemos comentado, tanto en la fotografía analógica como en la digital el fundamento para la obtención de la imagen es el mismo. Existe una diferencia trascendental entre estas dos variantes de la fotografía que va más allá de ese cambio de la imagen con base de plata a una imagen formada por píxeles. Estamos hablando, como menciona Fontcuberta, de que el empleo de la fotografía en el ámbito digital y los medios virtuales, por un lado, dejan constancia de un presente inmediato, dejando claro que lo importante es el hoy. En consecuencia, el pasado pierde importancia y queda totalmente relegado, lo cual modifica los usos culturales y antropológicos de la imagen y "erosiona los fundamentos ontológicos de la imagen fotográfica que son [...] la verdad y la memoria" (Fontcuberta, 2011 | aaaaarte tv).

Fontcuberta menciona que en la fotografía analógica, al disparar el obturador de la cámara, obtenemos una imagen inamovible. Con esto se refiere a que el resultado que queda capturado en la emulsión de la película justo después de la toma es definitivo, es decir que no puedes borrar la imagen y volverla a tomar, como ocurre con la digital. Tanto Fontcuberta como Ritchin ponen de manifiesto que en la fotografía digital la captura de la imagen va a ser solo un primer paso, ya que después viene todo un proceso de posproducción. Ritchin (2010) menciona por ejemplo que:

Con cada vez mayor frecuencia, gran parte del proceso fotográfico ocurrirá después de que se accione el obturador. La fotografía se convierte en la investigación inicial, un boceto de una imagen, tan vulnerable ahora a la modificación como siempre lo ha sido a la recontextualización. (p. 43)

Fontcuberta (2013), por su parte, comenta que "inherente a la existencia de las imágenes digitales está su tratamiento, por lo tanto los procesadores de imagen, entre los cuales Photoshop sería el programa de referencia, han adquirido un papel fundamental" (RTVE). La calidad de las imágenes fotográficas digitales ha superado a la fotografía analógica, y esto se debe no solo a la tecnología de los sensores y la cantidad de megapíxeles que conforman la imagen, sino también a este tipo de los programas de retoque. A lo anterior se suma toda una serie de técnicas, como por ejemplo el HDR *High dynamic range* (imágenes de alto rango dinámico), que ayudan al usuario a perfeccionar la imagen fotográfica, lo que supone todo un campo de posibilidades y variaciones en cuanto al resultado final de la imagen.

Todo ello nos lleva a considerar que hoy en día casi todas las imágenes que circulan por las web y los medios de comunicación han sido retocadas o procesadas de algún modo, lo que supone un problema en cuanto a la veracidad de la imagen. El problema

radica en que "existe una gran competencia entre los fotógrafos para lograr la foto más arrebatadora (si no la más innovadora) para que sea esa la que publiquen los medios" (Ritchin, 2010, p. 44).

Por tanto, es posible afirmar que existe una presión por parte de los medios de comunicación y por el público ansioso de observar la imagen perfecta, la cual lleva a los fotógrafos a desarrollar todo un proceso de posproducción que embellecerá la imagen original.

Tomemos por ejemplo la fotografía ganadora de World Press Photo de 2013 realizada por el fotoperiodista sueco Paul Hansen, titulada Gaza Burial (Entierro en Gaza). En esta imagen se pueden apreciar los cuerpos sin vida de dos niños pequeños: Suhaib Hijazi de dos años y su hermano mayor Mohamed, los cuales fueron muertos junto con su padre cuando un ataque aéreo israelí destruyó su casa, en la franja de Gaza. Sin duda la imagen de Hansen es sobrecogedora y tiene una impactante carga visual. Ciertamente podría parecerse demasiado perfecta en cuanto a la composición, las tonalidades, el contraste y los colores.

Víctor del Río comenta que: "frente a la nitidez extrema de las imágenes digitales, la impronta de un efecto de realidad queda relegada a las limitaciones técnicas de la fotografía analógica"



Imagen 48 | [Paul Hansen](#), *Gaza Burial* 2013 ©

Imagen digital. Tomada de <http://www.worldpressphoto.org/>

(Fecha de actualización 5 de mayo de 2015)

(Del Rio, 2008, p.131). Por tanto, una imagen perfecta pierde veracidad ante la opinión pública puesto que se tiende a pensar que la imagen está manipulada.

Estamos acostumbrados todavía a la imagen analógica y los ruidos e imperfecciones que de ella se desprenden, lo cual enriquece la imagen y, además, ante la opinión pública le imprime veracidad. En el caso de la fotografía de Hansen, la cual pareciera que posee un alto rango dinámico, se generó una gran controversia, pues ante la nitidez y la fuerza de la composición se pensó que se trataba de una fotografía modificada.

El analista de imagen forense Neal Krawetz, doctor en Ciencias de la Computación por la *Texas A&M University*, y especializado en lo que se denomina *non-classical computer forensics*, realizó un estudio sobre esta fotografía a través del programa *Error Level Analysis* (ELA) que detecta alteraciones en los píxeles de la imagen digital identificando áreas en la imagen con diferentes niveles de compresión. Krawetz publicó los resultados de este estudio en su blog, *The Hacker Factor Blog, tools, techniques and tangents*, en mayo de 2013. Aunque no pudo comparar los resultados que obtuvo con el archivo original en RAW de Hansen, dichos resultados sugieren que la imagen fue alterada significativamente.

Con toda esta especulación en los medios de comunicación alrededor del primer lugar de 2013, World Press Photo realizó su propia investigación, sometiendo la imagen también a análisis forense con el propósito de verificar la autenticidad de la misma. Especialistas como el Dr. Hany Farid, profesor en Ciencias de la Computación del *Dartmouth College*, cofundador y CTO de *Fourandsix Technologies* junto con Kevin Connor, CEO de *Fourandsix Technologies*, realizaron tres pruebas con diferentes programas: *XMP Analysis*, *Error Level Analysis* y *Shadow Analysis* para detectar alteraciones en la imagen.

Al analizar los resultados de los estudios a los que se sometió la imagen de Hansen, el Dr. Farid coincidió con Krawetz en que hay alteración en la imagen y comentó:

When I compare the RAW file with the prizewinning version I can indeed see that there has been a fair amount of post-production, in the sense that some areas have been made lighter and others darker. But regarding the positions of each pixel, all of them are exactly in the same place in the JPEG (the prizewinning image) as they are in the RAW file. I would therefore rule out any question of a composite image. (World Press Photo, 2013)³⁹

La investigación condujo, por tanto, a que se declarara que la imagen ganadora del primer lugar del World Press Photo 2013, realizada por Hansen, solamente había sido retocada y que la imagen era por tanto original. En tanto que el retoque de las imágenes es aceptado por el jurado del concurso, la imagen de Hansen se ha dado por buena y el fotógrafo conservó su integridad como fotoperiodista.

39 Se puede traducir como: “Cuando comparé el archivo RAW con la versión ganadora del premio, pude ver que en efecto había una gran cantidad de posproducción en la escena, pues había algunas áreas que habían sido aclaradas y otras oscurecidas. Pero, en relación a la posición de cada pixel, todos y cada uno de ellos están en la misma posición en el archivo JPEG (la imagen ganadora del premio), como están en el archivo RAW. Por tanto descartaría cualquier duda con respecto a la composición de la imagen”.

Hay que tomar en cuenta que, pese a la tecnología que existe a día de hoy, las cámaras fotográficas todavía no cubren un alto rango dinámico, y por lo tanto hay ciertas zonas que quedan demasiado oscuras o demasiado claras, razón por la cual se pierde información. Sin embargo, a través de herramientas informáticas como *Photoshop*, el fotógrafo puede recuperar todos esos detalles. Si lo pensamos con detenimiento, el resultado es parecido al que obtenían los fotógrafos del siglo XIX que empleaban la técnica de impresión combinada.

El mismo Robinson a través de esta técnica podía obtener completo detalle de los sujetos retratados, del cielo, las nubes o el mar, todo en una misma imagen. La diferencia es que las técnicas y la tecnología han cambiado, lo que permite que el proceso sea mucho más sencillo, rápido y eficiente. Al mirar la fotografía de Hansen y en sintonía con los análisis que realizaron el Dr. Krawetz y posteriormente el Dr. Farid, queda claro que la imagen fue manipulada, pues a través de herramientas informáticas Hansen rescató la gama tonal que la cámara no logró registrar, imprimiendo mayor detalle y realizando el dramatismo en la imagen.

Este ejemplo muestra cómo el trabajo del fotógrafo, como hemos mencionado, no acaba con la captura de la imagen. Esta imagen nos demuestra dos circunstancias fundamentales; por

un lado, se pone de manifiesto la importancia que le otorgan los fotógrafos a la posproducción como elemento fundamental para conseguir el mejor resultado posible.

Los fotorreporteros tienden a realizar una serie de ajustes en la imagen, retocando todos aquellos detalles (claroscuros, corrección de color, nitidez, etc.) que por cuestiones técnicas la cámara no alcanza a cubrir. Esto de algún modo viene precedido por la importancia que dan los medios de comunicación y el público a obtener y observar la imagen perfecta.

Por otra parte, la controversia ocurrida con esta imagen es un claro ejemplo de cómo el público actualmente ya no cree en el valor de la imagen fotográfica como un elemento que nos muestra la realidad sobre el mundo, por lo que duda sobre la veracidad de lo que está observando, hecho que va relacionado con la perfección conseguida en cuanto a composición, colores, contraste, graduación tonal, etc.

La fotografía digital da entonces cabida a la incertidumbre sobre lo que está representando. Esta respuesta es una consecuencia que se da a partir de que el público es consciente de la facilidad con la que se manipula una imagen. Ante esto, Fontcuberta (2010) menciona que:

La tecnología digital desacredita genéricamente la credibilidad del documento fotográfico, esto no se debe tanto a que posibilite integraciones fotográficas *seamingleless* [sin costuras] más o menos sorprendentes o espectaculares. [...] El acceso a los ordenadores y a los programas de tratamiento de imágenes permite comprobar la simplicidad de estas intervenciones y desfetichizar su alcance. El cambio no deriva de las capacidades técnicas de esos procedimientos ni de los operarios que las emplean, sino de una nueva conciencia crítica por parte de los espectadores. (p.64)

Por otra parte, el hecho de que las imágenes sean publicadas en un entorno como lo es internet invita a los espectadores a ser partícipes de lo que se observa.

De este modo, el público puede opinar al respecto de la imagen, como en el caso de la fotografía de Hansen, al igual que una misma imagen puede ser empleada una y otra vez en diversos contextos. Al respecto Ritchin menciona:

En el entorno digital, una fotografía puede enlazarse fácilmente con titulares de periódicos, locales o internacionales, de un determinado día, con reportes del estado del tiempo, calendarios y agendas, fotos y textos escritos por miembros de nuestra familia o cualquier otra persona. Pero más importante aún,

es que más personas pueden enlazarse con ella, amplificando y contraviniendo lo que el autor original asegura que representa, uno de los principios fundamentales de la Web 2.0. (p.73)

La postfotografía tendrá en cuenta el empleo de la imagen; esto es la utilidad que tendrá más allá de su creación. En el caso del arte, será la repetición, apropiación y acumulación de imágenes ajenas para, por ejemplo, la generación de proyectos artísticos.

La fotografía digital está sometida a una socialización permanente mediante el tránsito o circulación espacio-temporal que la flexibiliza en el tiempo y en el espacio, por ello adquiere mayores posibilidades de tratamiento, intervención y forma de relacionarse con otros signos, programas y usuarios. (Bañuelos, 2008, p.286)

La apropiación de las imágenes en el ámbito digital se ha convertido en algo cotidiano. Ello ha generado debate, pues gran cantidad de fotógrafos se han enfrascado en disputas no sólo cuando otros usan sus fotografía sin permiso, sino cuando las modifican.” (Ritchin, 2010, p.41).

El empleo de imágenes de otra persona, pese a que es algo cotidiano, ha generado controversia y discusión con respecto a los derechos de autor sobre el material que se encuentra publicado en la web.

El problema surge a partir de que gran cantidad del material fotográfico que está disponible en internet es reutilizado para diversos propósitos. Todo aquel que sube imágenes al ciberespacio debe asumir el riesgo de que su material pueda ser copiado y empleado por alguien más. Lo que ha llevado a una redefinición de las leyes y licencias de propiedad intelectual que afectan al material audiovisual y sus usos en la web.

José Facchin (2015) menciona que: “para generar los derechos de autor no se exige ninguna inscripción en un registro, sino que nacen con la creación de la obra en sí”. La legislación sobre los derechos de autor, mejor conocidos como *copyright*, tiene una variante que se denomina *copyleft*, la cual permite la alteración de la imagen original y su libre distribución. Pero además existe otra variante denominada *public domain*, la cual se refiere al momento en que han caducado las licencias de la imagen y permite a los usuarios copiarlas, distribuirlas y hacer uso de ellas sin ningún tipo de permiso. Existen diversas licencias que permiten compartir el uso de imágenes fotográficas en internet, lo cual ha salido a la luz gracias a un organismo sin ánimo de lucro llamado Creative Commons⁴⁰, el cual fue fundado en el 2001

40 Toda la información relacionada a Creative Commons está disponible en: es.creativecommons.org/

por los expertos en propiedad intelectual y ciberleyes James Boyle, Michael Carroll, Eric Saltzman, Lawrence Lessig, así como el profesor en informática Hal Abelson y el editor de webs de dominio público Eric Eldred, teniendo su cede en la Stanford Law School California. El objetivo de las licencias Creative Commons es que cualquier obra y/o material gráfico que sea subido a internet pueda quedar protegido de derechos de copia, si así lo desea el autor. Al respecto Facchin (2015) indica que este tipo de licencias, a diferencia de los derechos de autor, “necesitan la voluntad expresa del autor para su nacimiento”, y agrega que se construyen basándose en cuatro condiciones:

1. Reconocimiento: Donde es posible el empleo del material siempre y cuando se reconozca la autoría.

2. No comerciales: Donde se puede usar pero no es posible obtener ningún beneficio económico con el material empleado.

3. Sin obras derivadas: No se puede transformar la obra empleada, es decir que si se quiere utilizar tiene que ser tal cual se haya encontrado.

4. Compartir igual: Esta licencia permite la creación de obras derivadas siempre y cuando se mantenga la misma licencia al ser compartida nuevamente.

Estas cuatro condiciones se pueden combinar para obtener diferentes tipos de permisos sobre el uso de las imágenes, las cuales irán de acuerdo a los deseos y condiciones que establezca el autor de las mismas, pudiendo ceder algunas licencias sobre el material publicado de modo que se pueda copiar, reutilizar, reproducir y/o reconstruir a partir del original. De este modo, las imágenes pueden ser empleadas por terceros, pero con ciertas restricciones.

Todas estas leyes y licencias de propiedad intelectual que entraron en vigor hacia 2002 son de carácter gratuito y su objetivo principal es que haya un control sobre la apropiación, manipulación y uso de imágenes en la web. Este tipo de licencias ha generado un cambio en empleo de las imágenes, y ha permitido que los usuarios compartan sus fotografías, las cuales podrán ser utilizadas sin que los autores reciban ningún tipo de beneficio económico. Del mismo modo para el manejo de imágenes en internet, además de las licencias Creative Commons, muchos sitios web incluyen en sus imágenes, marcas de agua digitales⁴¹

41 Según Wikipedia la marca de agua digital es una técnica que “consiste en insertar un mensaje (oculto o no) en el interior de un objeto digital (imágenes, audio, vídeo, texto, software), un grupo de bits que contiene información sobre el autor o propietario intelectual del objeto digital tratado ([copyright](#)).”

Con estas condiciones se pueden generar las seis combinaciones que producen las licencias Creative Commons:



Reconocimiento (by): Se permite cualquier explotación de la obra, incluyendo una finalidad comercial, así como la creación de obras derivadas, la distribución de las cuales también está permitida sin ninguna restricción.



Reconocimiento – NoComercial (by-nc): Se permite la generación de obras derivadas siempre que no se haga un uso comercial. Tampoco se puede utilizar la obra original con finalidades comerciales.



Reconocimiento – NoComercial – CompartirIguual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.



Reconocimiento – NoComercial – SinObraderivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Reconocimiento – CompartirIguual (by-sa): Se permite el uso comercial de la obra y de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.



Reconocimiento – SinObraderivada (by-nd): Se permite el uso comercial de la obra pero no la generación de obras derivadas.

Imagen 49 | *Combinaciones y símbolos de licencias Creative Commons*, 2015.

Tomada de: <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

_(Fecha de actualización 8 de mayo de 2015).

como modo de protección del uso de terceros. Por ejemplo páginas de *microstock photography*, que son sitios donde se almacenan archivos de imágenes para su venta en internet, como sería el caso de la página web *fotolia.com*, permiten ver las imágenes que se encuentran a la venta, pero a muy baja resolución y todas poseen marcas de agua, de modo que aquellas personas que deseen hacer uso de las imágenes tienen que comprarlas.

Lo mismo ocurre con fotografías destinadas a los medios informativos como periódicos y revistas digitales donde continuamente se emplean imágenes, para ilustrar la noticia. Independientemente que sean de archivo o no, dichas imágenes aparecen a muy baja resolución, suficiente para observar lo que acontece pero no la adecuada para su impresión, lo que permite cierta protección en el empleo de las imágenes.

Además en este tipo de sitios generalmente al pie de página encontraremos los derechos y licencias de la información que se publica, tal es el caso del semanario de información y análisis político mexicano Proceso, el periódico mexicano La jornada, o el diario inglés The Guardian entre muchos otros.

Ahora bien, en cuanto al empleo y manipulación de imágenes de terceros, es decir, la apropiación de imágenes en el entorno digital, Buñuelos (2008) menciona dos cualidades inherentes a esta práctica:

* Falsificación: como efecto de la copia o clonación digital de imágenes no tiene control ni límite, y la cultura del apropiacionismo tiene un gran impulso y es igualmente emergente. Asimismo, la falsificación de imágenes no tomadas, o copiadas, se presenta como discurso, la imagen en el territorio de la pura interpretación, la crítica, la duda y la incertidumbre informativa.

* Abolición de los derechos de autor: en el seno de una cultura en donde comienzan a reinar las prácticas de clonación <<pirata>>, el autor se diluye, el fotógrafo como autor corre el peligro de perder los derechos de autoría y de propiedad intelectual. (p.287)

Fontcuberta (2013) hace una reflexión sobre las disimilitudes entre fotografía y postfotografía, y una de las más notables es el hecho de que entre los objetivos sustanciales de la fotografía está el preservar la memoria histórica, mientras que en la postfotografía este objetivo se está perdiendo. En relación a esta reflexión, Mario Daban, en un artículo sobre la postfotografía para la página web Toies! 3.0. cat, comenta:

Efectivament, l'ús de la fotografia com a document, o com la verificació de l'existència d'un fenomen o cosa, estava basat a la fotografia tradicional en la seva materialitat, creada a partir d'un procés químic de captació de la llum. Aquesta empremta és el que es perd a la fotografia digital i aquesta pèrdua del negatiu és el que possibilita el dubte.

Mentre que avui la fotografia documental continua pretenent mostrar la fotografia com a estratègia d'autenticació, la fotografia artística ni tan sols està assumint aquesta tasca tradicional de representació de la realitat, sinó que es concep a ella mateixa com una representació. La fotografia avui, com

a resultat de múltiples mutacions, ja no tendeix a representar fenòmens sinó conceptes. (Daban 2013)⁴²

Actualmente, la producción, el consumo masivo de las imágenes, así como su manipulación ponen en evidencia la facilidad y la eficiencia del medio fotográfico en la construcción de nuevas realidades, lo que afecta de forma sustancial su papel como documento testimonial sobre los acontecimientos. Stewart Brand, citado por Bañuelos, en su libro *The Media Lab* (New York, 1988), opina que:

La realidad es construida por nosotros, que hacemos una suerte de composición para que se adapte a los datos psíquicos y sensoriales que nos son propios, y así satisfacer nuestras aspiraciones conceptuales. Tal situación hace reflexionar sobre el carácter del signo fotográfico analógico o digital, y reconocer

42 Se puede traducir como: “Efectivamente, el uso de la fotografía como documento, o como la verificación de la existencia de un fenómeno o cosa, estaba basado en la fotografía tradicional en su materialidad, creada a partir de un proceso químico de captación de la luz. Esta huella es lo que se pierde en la fotografía digital, y esta pérdida del negativo es lo que posibilita la duda. Mientras que hoy la fotografía documental sigue pretendiendo mostrar la fotografía como estrategia de autenticación, la fotografía artística ni siquiera está asumiendo esta tarea tradicional de representación de la realidad, sino que se concibe a sí misma como una representación. La fotografía hoy, como resultado de múltiples mutaciones, ya no tiende a representar fenómenos sino conceptos.”

que lo que importa no es en sí la representación, ni el sentido, sino la manera en la cual el sentido se presenta. [] Estamos en la era de la práctica *pos-fotográfica*, y el *fotomontaje* desempeña un papel relevante en ella. (citado en Bañuelos, 2008, p. 284)

Así mismo, en la búsqueda de la imagen perfecta, se aprecia la creciente demanda y en consecuencia el continuo desarrollo de tecnología que permite crear imágenes realistas a partir de un software sofisticado. Estas imágenes se conocen con las siglas CGI, o como *computer-generated imagery* (imagen generada por computadora).

Dichas imágenes han inundado poco a poco el mercado, emulando a la fotografía y sustituyéndola con representaciones realistas de objetos, paisajes y personas. El empleo de estas imágenes se puede apreciar sobre todo a nivel cinematográfico y comercial. Pensemos en la conocida empresa sueca IKEA; según informó el diario *The Independent* en septiembre de 2014, tres cuartas partes de su catálogo están constituidas por CGI, lo cual permite obtener imágenes perfectas, modelos en 3D de mobiliario y decoración de interiores con acabados sumamente realistas y con una iluminación perfecta.

El uso de esta tecnología ha permitido a la empresa economizar en tiempo y dinero. Richard Benson, director creativo

en el estudio de imagen digital Pikcells, mencionó que: “The technology can now make these wonderfully realistic images as good as photography, and in some cases better” (Vincent, 2014).⁴³

El empleo de este tipo de tecnologías empieza a sustituir a la fotografía en ciertos rubros. Sin embargo, la fotografía se mantiene en constante crecimiento, lo cual se refleja en la innovación tecnológica de la industria fotográfica, así como en sus nuevos y vastos usos en la sociedad contemporánea.

All of these and many other recently emerged technologies of image-making, image manipulation, and vision depend on digital computers. All of them, as a whole, allow photographs to perform new, unprecedented, and still poorly understood functions. All of them radically change what a photograph is. (Manovich, 1995, p.1)⁴⁴

Estamos presenciando el futuro de la fotografía, llegando a un panorama donde las imágenes fotográficas en 3D son una realidad. Además, al día de hoy, ya es posible cambiar el enfoque de la fotografía, la profundidad de campo y la perspectiva y

43 “Se puede traducir como: “La tecnología puede ahora hacer estas imágenes maravillosamente realistas tan buenas como la fotografía, y en algunos casos mejor”.

apertura del diafragma en la posproducción de la imagen sin necesidad de Photoshop, solamente moviendo el cursor sobre la imagen y haciendo clic. Ejemplo de ello es la tecnología de las novedosas cámaras Light-field de la compañía Lytro⁴⁵, cuya misión es cambiar la manera en la que pensamos la fotografía. La idea de la compañía va más allá de proveer cámaras más rápidas que capturen imágenes interesantes y bellas, sino también replantearse lo que es la imagen fotográfica en una era en la cual el público ya no imprime sus imágenes.

Según Pierce (2014), en vez de medir el color y la intensidad de luz que entra en el sensor de la cámara, este tipo de cámaras dejan pasar la luz a través de una serie de lentes que graban la dirección de cada rayo de luz conforme se mueve. Al mismo tiempo, un procesador convierte la información en un modelo 3D que Lytro muestra como fotografía.

44 Se puede traducir como: “Todas y cada una de las tecnologías recientemente surgidas para la creación, manipulación y visión de imágenes dependen de ordenadores digitales. Todas ellas en conjunto permiten a las fotografías realizar nuevas funciones sin precedentes y todavía no muy bien comprendidas. Todas ellas radicalmente cambian lo que es una fotografía”.

45 Para mayor información sobre la tecnología de las cámaras Lytro se puede consultar: <https://www.lytro.com>

LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL Y LA PRENSA DIGITAL

"La tecnología digital, de satélite e inalámbrica, la proliferación de cámaras en móviles, portátiles, *blogs*, y la continuidad informativa durante las veinticuatro horas, han acelerado la transmisión de noticias e incrementado enormemente, la capacidad individual para tomar imágenes" (Adatto, 2010, p. 23). Ahora bien, ante esta era de masificación e inmediatez de la información y con estos cambios en el empleo de la imagen, habría que preguntarse qué pasa con la fotografía de carácter documental y periodístico. Fontcuberta (2010) menciona que:

Los valores de registro, de verdad, de memoria, de archivo, de identidad, de fragmentación, etc. que habían apuntalado tecnológicamente la fotografía del siglo XIX son transferidos a la fotografía digital, cuyo horizonte en el siglo XXI se orienta en un cambio hacia lo virtual. (p.12)

Esto significa que la fotografía, pese a su transformación tecnológica en el proceso de captura, mantiene sus características para representar realidades, por lo que en los medios de comunicación se le sigue empleando como herramienta que permite informar sobre los acontecimientos y como medio documental. "El rápido auge de Internet, las tecnologías digitales e inalámbricas, los blogs, las webs de intercambio icónico en la

primera década del siglo XXI, han extendido el poder documental de la cámara [...]” (Adatto, 2010, p.75).

La fotografía documental se ha incorporado a internet, aprovechando las posibilidades de inmediatez del medio, así como la facilidad de llegar a cualquier parte del mundo. Así mismo, como en la época de Riis y Hine, se sigue empleando en algunos casos como herramienta para sensibilizar a la población y promover la ayuda humanitaria.

Un ejemplo interesante es el proyecto que realizó la cooperativa MAGNUM junto con *The Global Fund* en 2008, llamado *Access to life*, el cual envió a 8 fotógrafos a que realizarán un extenso fotorreportaje durante cuatro meses en nueve países diferentes. El propósito era documentar el cambio en la vida de 30 personas infectadas con VIH que se encontraban recibiendo un tratamiento con antirretrovirales. De ese modo, se buscaba darle un rostro a la enfermedad y mostrar al mundo la mejoría en la calidad de vida de los enfermos de SIDA cuando tienen acceso al tratamiento.

Magnum (2013) refiere este proyecto con vistas a concientizar a la población, de modo que se lanzó una enorme campaña a través de internet, en la que colaboraron medios informativos como *TIME*, *Washington Post* y *The Guardian*. Así mismo, se

realizaron exposiciones donde se apreciaban vídeos y fotografías que relataban las diferentes historias de las personas que se encontraban recibiendo el tratamiento. También se realizaron conferencias en diferentes países, como Italia, España, Japón, Australia y Francia, y se publicó en 2009 un libro con las fotografías del proyecto con el apoyo de la Fundación Aperture.

El objetivo principal de este proyecto era que, a través de las donaciones recaudadas, se pudiera hacer llegar el tratamiento gratuitamente a los países más afectados por la epidemia del VIH, con el fin de salvar y mejorar la calidad de vida de aquellos que estuvieran infectados. Según Magnum (2013), el Dr. Michel Kazatchkine, director ejecutivo de *Global Fund*, anunció que al proyecto *Access to life* se le atribuye un billón de dólares en fondos recaudados que equivalen a 5 millones de personas que ahora tienen acceso al tratamiento con antirretrovirales.

El éxito en la recaudación de fondos se debe en gran medida a la expansión y difusión que tuvo el proyecto a través de los medios digitales. Los fotógrafos que participaron en este proyecto y los países a los que fueron destinados son: Jonas Bendiksen (Haití), Jim Goldberg (India), Alex Majoli (Russia), Steve McCurry (Vietnam), Paolo Pellegrin (Mali), Gilles Peress (Rwanda), Eli Reed (Perú), y Larry Towell (Sudáfrica y Swazilandia).

Este ejemplo pone de manifiesto cómo el documental al día de hoy sigue teniendo la capacidad de concienciar a un gran público sobre cuestiones sociales de nuestros días, al igual que hizo Hine en su época. Aún hay quienes buscan un cambio a través de reportajes que permiten ver la realidad en la que se encuentra buena parte de la población mundial. Los nuevos medios permiten que estas imágenes se diseminen casi instantáneamente, llegando así a más lectores y rompiendo entonces las barreras entre la distancia y el tiempo.

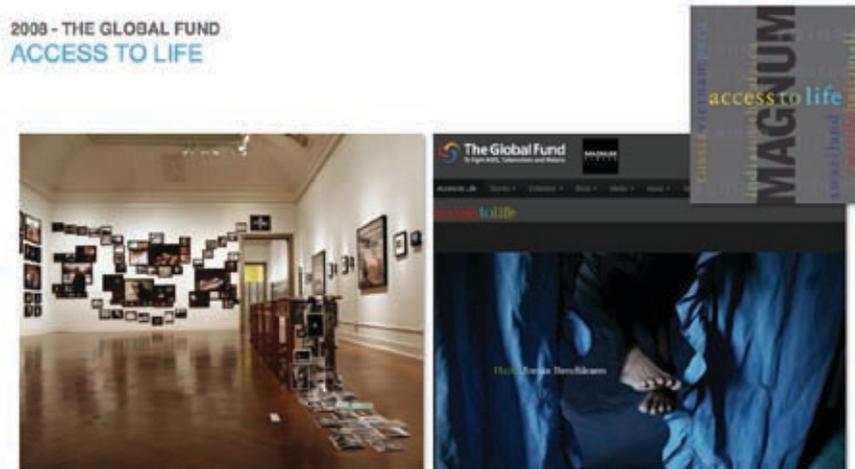


Imagen 50 | Proyecto *Access to life* tomada de la web de MAGNUM PHOTOS: http://www.magnumphotoscommercial.com/system/files/112013/528e0496c904ff280a000003/original/Magnum_Photos_Special_Projects_overview.pdf?1385038998

(Última actualización: 28 de Abril de 2015)

Del mismo modo, aprovechando las posibilidades que ofrece el medio digital, se han desarrollado nuevas plataformas y nuevas fuentes de información para los medios de comunicación. Muchos periódicos se han convertido en plataformas que permiten una mayor interacción con sus usuarios. "Cada fotografía puede convertirse en una "imagen activa" [mejor conocida por el termino en inglés *image mapping*], en donde un grupo de pixeles, o la imagen completa, puede ser enlazada con nuevas imágenes, textos, sonidos o cualquier otro medio" (Ritchin, 2010, p. 87). Esto quiere decir que, al hacer clic en alguna de las imágenes que aparecen en la web de la prensa digital, se puede incluso acceder a otros contenidos relacionados con la noticia. También en la misma web periodística lo mismo se puede leer una noticia que mirar algún video informativo, e inclusive existe un espacio reservado para que la gente escriba sus opiniones acerca del acontecimiento que se describe.

La prensa digital nos ha introducido al multimedia: primeras planas con grandes fotos, reportajes en video al estilo de telediarios tradicionales, presentaciones con fotografías y audio, <<diarios de fotógrafo>> y podcasts. A diferencia de la versión impresa de los periódicos, las historias y fotos en las páginas de inicio de prensa digital cambian varias veces a lo largo del día. (Adatto, 2010, p.76)

Lo anterior significa que el mundo periodístico se ha puesto a la vanguardia con el medio digital y ha suscitado una revolución a nivel informativo, ya que aprovecha todas las posibilidades que genera la web, elaborando un medio de comunicación diferente que proporciona una fusión entre diario impreso y telediario. Ejemplo de ello es la web del periódico inglés *The Independent*, el cual en su menú principal tiene un apartado de video que lleva al espectador a otra página donde se observan toda una serie de videos cortos organizados por temática, lo cual facilita la búsqueda al usuario sobre la información que desea. Otro ejemplo es el periódico español El País el cual emplea en las múltiples entradas de las diferentes noticias del día el encabezado de la noticia junto pequeños videos relacionados con la información escrita. Además, la construcción de la información favorece a una lectura del contenido no lineal, ya que internet facilita la introducción del "hipertexto".⁴⁶ De este modo, el usuario puede acceder a la información que se muestra en la pantalla sin tener una guía estipulada: "El hipertexto permite e incluso fomenta que dos lectores tomen caminos completamente diferentes y evidentemente, que se consigan reacciones muy distintas" (Ritchin, 2010 p. 91).

46 "Texto que contiene elementos a partir de los cuales se puede acceder a otra información" (RAE | en línea).

Todas estas posibilidades se articulan a través de la fotografía, la cual en combinación con los encabezados de las noticias serán los que atraigan la atención del lector. Muchos periódicos como el *New York Times* han entendido esta dinámica y el poder de persuasión de la imagen.

La gente mira las fotos primero y entonces lee las noticias que las acompañan. Si la foto es atractiva, no importa que la historia sea aburrida; la gente la leerá. El *Times* aprendió la lección al diseñar su periódico digital. La forma de llegar a la historia es pulsar sobre la imagen. (Adatto, 2010, p.76)

Las imágenes al día de hoy siguen siendo un referente para dar mayor importancia a la información escrita y en general a las noticias. Ejemplo de ello es la página de portada del diario mexicano *La Jornada*, donde cada día se aprecia una bitácora de fotos que permite al lector pulsar alguna de las imágenes para llegar a un apartado con un recorrido de alrededor de 20 imágenes (cada una con su pie de foto).

A través de las coloridas e impactantes fotografías nos muestran los acontecimientos más destacados que se han sucedido en los últimos días y/o semanas alrededor del mundo. Del mismo modo, esta bitácora de fotos provee también un espacio para fotorreportajes sobre un tema específico y de actualidad.

Estos reportajes son contados casi exclusivamente a través de imágenes; es decir que la información escrita en la bitácora es muy breve, y tiene la intención solo de situar al lector en el contexto, pues más adelante la atención del usuario se enfocará exclusivamente en el recorrido de las imágenes.

De este modo, el empleo de la imagen fotográfica a nivel periodístico sigue otorgando a la fotografía un papel estelar para transmitir información sobre los acontecimientos que se suceden en el mundo.



Imagen 51 | Fotografía de Bitácora de fotos del diario mexicano La Jornada
Tomada de: <http://www.jornada.unam.mx> (Fecha de actualización: 14 de abril de 2015)

Cabe destacar la intervención del público dentro del fotoperiodismo. La facilidad que actualmente tiene casi cualquier persona de tomar una fotografía que capture los acontecimientos cotidianos ha permitido que imágenes generadas por amateurs sean publicadas en los medios de comunicación. Ante la información que aporta el periodismo ciudadano a los medios de comunicación, Mitch Gelman, vicepresidente ejecutivo de la CNN declaró que: "Citizen journalism is the inside looking out. In order to get the complete story, it helps to have both point of views"⁴⁷ (2005, Gonsalves). Lo anterior conlleva a tener un registro más amplio acerca de una gran cantidad de acontecimientos a nivel mundial, ya que en numerosas ocasiones fotógrafos profesionales no se encuentran presentes en el momento del acontecimiento o limitan su acción documental a los estándares de la publicación para la que trabajan. Gracias al material documental del periodismo ciudadano se tiene una visión más amplia de los sucesos, pues este permite apreciar el enfoque del público sobre lo acontecido.

Fred Ritchin (2009) menciona un caso particular que se suscitó en Londres en 2005 con los atentados terroristas del 7 de julio, donde hubo una serie de explosiones que paralizaron el

47 Se puede traducir como: "El periodismo ciudadano está mirando hacia afuera. A fin de conseguir la historia completa, sirve tener ambos puntos de vista".

sistema de transporte público londinense. Después de ocurridas las detonaciones en algunos vagones del metro, varias personas quedaron atrapadas, algunas de las cuales tomaron registro de lo que acontecía con sus móviles. Ante la participación del público para documentar e informar sobre lo que estaban viviendo en ese momento aquellos civiles que quedaron atrapados, el sitio en línea del diario Newsweek comentó que:

A través de sitios Web para compartir fotos como flickr.com y blogs individuales o de grupo, el ciudadano periodista tuvo un papel tan vital en la diseminación de la información esta semana como cualquier otro medio establecido [...] Los protagonistas, en tanto que sus imágenes son vistas alrededor del mundo, también crean un registro para los involucrados: ellos mismos. (Ritchin, 2009, p.190)

Ese mismo año, el huracán Katrina golpeó las costas norteamericanas, devastando ciudades como Nueva Orleans. Nuevamente los ciudadanos tuvieron un impacto importante en la transmisión de información sobre lo que estaba ocurriendo. A través de imágenes y vídeos realizados con teléfonos móviles y enviados a través de cuentas personales hacia los medios de comunicación, el periodismo ciudadano fue esencial para obtener información de primera mano sobre la magnitud de la catástrofe. Según la página web *Information Week* (2005), a partir de que

el huracán Katrina golpeará las costas del golfo, la agencia de noticias CNN recibió por email más de tres mil archivos con cientos de vídeos e imágenes. Ante la cantidad de información recibida por parte de los ciudadanos, Mitch Gelman (2005), citado por Gonsalves, declaró: “The text, images and video people have been generating is extraordinary in the manner in which it takes our online audience into the heart and soul of the story”.⁴⁸

Este es solo un ejemplo de muchos en que se muestra la facilidad que tiene el ciudadano promedio de tomar fotografías y vídeos, así como de acceder a internet a través de su móvil en cualquier momento, lo que ha permitido que minutos después de un incidente sean colgadas en la web cientos de imágenes que ilustren el acontecimiento. Esto ha dado un giro radical al concepto de fotoperiodismo, pues ahora cualquiera que se encuentre en el momento donde se desarrolle el acontecimiento de interés, sea una catástrofe natural, un acto político o social, etc., puede tomar el papel del fotoperiodista.

Ante la intervención del ciudadano en la captura de imágenes para los medios informativos, así como la rápida masificación de

48 Se puede traducir como: “Los textos, imágenes y vídeos que la gente ha estado generando son extraordinarios, pues llevan a nuestra audiencia en línea al corazón y al alma de la historia”.

la información y la continua publicación de acontecimientos a través de internet, los medios de información están cambiando. Continuamente aparecen blogs en los que la población sube información relativa a uno o varios temas, políticos y sociales. Del mismo modo, periódicos y revistas cada vez hacen más uso de imágenes provenientes del periodismo ciudadano, lo cual por un lado permite que existan contribuciones a nivel documental de acontecimientos en los que en muchas ocasiones el fotoperiodista profesional tiene poco o nulo acceso.

Jurrat (2011) menciona un ejemplo en el cual las imágenes del periodismo ciudadano permitieron que el mundo se enterara de lo que ocurría en Irán durante la elección presidencial de 2009. El acceso por parte de corresponsales extranjeros al país había sido prohibido, los medios de información locales estaban controlados por el gobierno y cualquier periodista que fuese de la oposición era encarcelado. De modo que el mundo se enteró de la violencia y las represiones por parte del gobierno Iraní solamente a través de blogs personales, social websites, y material que algunos civiles mandaban directamente a los medios internacionales. Jurrat hace particular referencia a un video que fue tomado con un móvil, en el cual se muestra la muerte de la estudiante Neda Agha Soltan, quien recibió un disparo de un paramilitar Basij.

El video fue enviado través de correo electrónico a un compatriota iraní que vivía en Holanda. Inmediatamente después de recibir el vídeo, este lo subió a las redes sociales, lo colgó en YouTube y lo mandó a varios medios internacionales para que lo difundieran. Millones de personas en todo el mundo lo miraron, lo que alertó a la opinión internacional. La imagen de la estudiante se convirtió rápidamente en una imagen icónica del movimiento de oposición en Irán, y su popularidad forzó a líderes de todo el mundo así como al gobierno de Irán a tomar cartas en el asunto y comentar públicamente acerca de cómo se estaba desarrollando la política en Irán.

Esto demuestra que en muchas ocasiones las imágenes que aportan los amateurs son importantes para la difusión de la información. Sin embargo, el empleo de dichas imágenes podría poner en riesgo el futuro en cuanto al trabajo que hacen fotoperiodistas profesionales.

Debido a la crisis económica y la disminución en la audiencia, muchos medios de comunicación han tomado partido por la publicación de información procedente del periodismo ciudadano. Según Jurrat (2011), el empleo de esta información por parte de los medios de comunicación se da de tres maneras diferentes:

*Encouraging comments on an existing news piece,

**Crowdsourcing*, where a reporter asks the general public to provide additional information to complete a story, or to help check facts,

*Uploading content through specific applications on websites or creating dedicated citizen journalism sites, such as CNN iReport. (p.11)⁴⁹

Lo preocupante para el entorno del profesional es que ya se conocen algunos casos en donde los medios de comunicación anteponen el material del periodismo ciudadano al del periodista profesional. En relación a este tema, Fred Ritchin (2014) alude a uno de los más importantes diarios estadounidenses, el *Chicago Sun Times*, el cual despidió en 2013 a todos sus fotógrafos en un mismo día (28 personas en total). Ritchin menciona que, a la par del despido masivo, el diario decidió darles iPhones a sus reporteros para que ellos hicieran las imágenes y vídeos que acompañarían a los reportajes, ya que consideraron que no necesitaban más del trabajo de fotógrafos profesionales.

49 Se puede traducir como: “alentando comentarios de una noticia interesante, participación colectiva donde un reportero pide al público que proporcione información adicional para completar una historia o que ayude a corroborar los hechos, subiendo contenidos a través de aplicaciones específicas en sitios web o creando sitios dedicados al periodismo ciudadano como: CNN iReport”.

Según el *New York Times* (2013), el *Sun-Times Media* publicó una declaración a *The Associated Press* confirmando la decisión, donde mencionaba que:

Today, The Chicago Sun-Times has had to make the very difficult decision to eliminate the position of full-time photographer, as part of a multimedia staffing restructure. [...] business is changing rapidly and audiences are seeking more video content with their news. (nytimes.com | 2013)⁵⁰

Este suceso nos hace cuestionarnos el futuro que tendrá el fotoperiodismo ante la evolución tecnológica y la inminente pérdida de interés por un fotoperiodismo profesional. Por otro lado, pese a que el periodismo ciudadano puede abrir nuevos senderos en cuanto a la información que se aporta a los medios informativos, también puede proveer información equivocada, por lo que los medios que emplean imágenes y datos procedentes del periodismo ciudadano deberán comprobar e investigar más a fondo lo acontecido antes de publicar cualquier tipo de información.

50 Se puede traducir como: “Hoy, el *Chicago Sun-Times* tuvo que tomar la difícil decisión de eliminar el puesto de fotógrafo de tiempo completo como parte de la reestructuración del personal de multimedia, [...] el negocio está cambiando rápidamente y las audiencias están buscando más contenido audiovisual en las noticias”.

Al mismo tiempo, la evolución digital ha supuesto otro desafío para el fotoperiodismo y la fotografía documental, puesto que las nuevas tecnologías favorecen la manipulación fotográfica, lo que dificulta la credibilidad de lo que se observa en las fotografías.

PARADOJA ENTRE MANIPULACIÓN Y CREDIBILIDAD DE LAS IMÁGENES FOTOGRAFICAS EN EL AMBIENTE DIGITAL

"En la conciencia popular la fotografía es fiable, aporta garantías; si no como una realidad oficial, sí como una práctica dominada por una visión normalizada de la realidad, que engendra así dóciles observadores" (Bañuelos, 2008, p.284). Ahora bien, pese a que la fotografía se sigue empleando para representar la realidad, es importante considerar el hecho de que las imágenes digitales son, como menciona Mitchell, mucho más susceptibles a la modificación que sus predecesoras analógicas.

El tratamiento de la imagen fotográfica a través de diferentes programas especializados para su manipulación, la posibilidad de que ahora el público puede alterar la imagen a través de estos programas, así como "la creación y el retoque numérico de imágenes fotográficas y sintéticas" representan un problema en el medio periodístico. Todo ello "plantea la preocupación sobre el papel histórico de la fotografía, es decir, el de revelar la verdad" (Bañuelos, 2008, p. 283). Todas estas acciones

representan necesariamente un cambio en la visión de la imagen como elemento portador de verdades sobre el mundo. Roberts & Webber (1999) al respecto mencionan que:

Modern computerized photographic techniques allow, as well, the quick synthesis of artificial images which are not based on reality. When a photograph is taken with a digital camera, or is scanned and converted to digital information, the entire image can be modified in many ways, that is, its colour, brightness and focus can be changed and elements of the image can be replicated or taken out altogether. (p. 4)⁵¹

Lo anterior implica un cambio en la recepción, comprensión y ética del empleo de las imágenes fotográficas que circulan por la web, en particular aquellas que son de carácter periodístico.

William J. Mitchell (1992/2001) comenta un caso que pone en evidencia la delgada línea de la credibilidad de las imágenes a partir de su introducción en la era digital. El 4 de enero de 1989, aviones de caza procedentes de Estados Unidos derribaron un

51 Puede traducirse como: “Las modernas técnicas fotográficas computarizadas permiten también la rápida síntesis de imágenes artificiales que no están basadas en la realidad. Cuando una fotografía es tomada con una cámara digital o es escaneada y convertida a información digital, la imagen completa puede modificarse de muchas maneras, esto es, su color, brillo, y enfoque pueden ser cambiados, así como elementos en la imagen pueden duplicarse o ser eliminados”.

avión de caza MiG-23s libio en el Mediterráneo. A partir de que se conoció el altercado, el gobierno libio llamó al Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas para una sesión de emergencia, de modo que pudiera condenar el acto perpetrado por Estados Unidos. El embajador de Libia, Ali Sunni Muntasser, mencionó que los aviones libios estaban en una misión de reconocimiento y no iban armados. Sin embargo, Estados Unidos alegó que aquello era mentira y que ellos contaban con fotografías que mostraban lo contrario.

En ese momento, el embajador de Estados Unidos, Vernon Walters, mostró unas fotografías borrosas y declaró que se podía apreciar en las imágenes a uno de los aviones caza libios con misiles. El embajador libio sugirió inmediatamente que se trataba de imágenes trucadas. Mitchell (1992/2001) comenta que, pese a que las imágenes que se presentaron como evidencia eran borrosas y no se percibían los detalles, el embajador estadounidense sustentó su discurso en la credibilidad que posee la fotografía como técnica que muestra la realidad, mientras que el embajador libio decidió apoyarse en el argumento opuesto.

Este caso muestra una confrontación entre dos características de la imagen fotográfica. Por un lado, tenemos el legado de la fotografía como artefacto de representación de

la realidad, pero también nos muestra la maleabilidad del medio fotográfico en cuanto a su manipulación, lo cual se incrementa a partir de su introducción en el medio digital. En cualquier caso, la aseveración del embajador Muntasser de que se trataba de imágenes manipuladas resulta plausible, por lo que se pone en evidencia la delgada línea entre realidad y ficción. La fotografía debe tener ciertos fundamentos que sustenten su credibilidad, ante lo cual Mitchell (1992/2001) menciona que:

If an image follows the conventions of photography and seems internally coherent, if the visual evidence that it presents supports the caption, and if we can confirm that this visual evidence is consistent with other things that we accept as knowledge within the framework of the relevant discourse, then we feel justified in the attitude that seeing is believing. But failure to satisfy any one of these requirements motivates suspicion. (p.43)⁵²

52 Puede traducirse como: “Si una imagen sigue las convenciones de la fotografía y parece internamente coherente, si la evidencia visual que presenta respalda el pie de foto, y si podemos confirmar que esta evidencia visual es consistente con otras cosas que aceptamos como conocimiento dentro de la estructura del relevante discurso, entonces sentimos que la actitud de ver es creer está justificada. Pero la incapacidad de satisfacer alguno de estos requerimientos motiva la desconfianza”.

Al detectar alguna inconsistencia en la imagen y si tenemos suficiente información sobre el acontecimiento que observamos en la misma, será más difícil que aceptemos la fotografía como prueba irrefutable de los acontecimientos. Con la entrada de la tecnología digital, esta desconfianza en la imagen como evidencia visual se encuentra en constante ascenso.

“En lo relativo al cambio de paradigma tecnológico, la última década del siglo supuso un escenario de confrontación e incertidumbre respecto al engarce entre vieja y nueva fotografía, entre fotografía argéntica y fotografía digital” (Fontcuberta, 2010, pp.11-12).

Como hemos observado, la fotografía siempre ha sido manipulable: “históricamente, la fotografía ha tomado prestada la careta de la verdad para imponer sus ficciones” (Bañuelos, 2008, p. 283). Sin embargo, la inserción de los medios digitales ha facilitado la tarea de modificar la imagen, por lo que cualquier persona con un ordenador y el programa adecuado puede manipular el contenido de la misma, lo que puede afectar su significado y generar variaciones respecto a la representación de la realidad.

“La foto digital siempre está “retocada” o “procesada”, pues depende de un programa de tratamiento de imagen para

visualizarse: el ordenador ha relegado en importancia a la cámara, la lente se vuelve un accidente en la captación de la imagen” (Fontcuberta, 2010, p.13).

Pongamos por ejemplo el caso de Instagram, la plataforma fotográfica desarrollada específicamente para móviles, la cual permite capturar y compartir imágenes. Los usuarios de esta aplicación y red social modifican sus imágenes, recortándolas, y emplean efectos de desenfoque, cambios de color, etc., antes de publicarlas y compartirlas en internet.

Estamos justo viviendo la era en que fotografía y sociedad han llegado a una intersección. La desmaterialización de la fotografía y la aparición de las redes sociales han permitido una súper producción de imágenes, que transmiten y circulan por internet a una velocidad vertiginosa. Las redes sociales como Facebook, Twitter, 500px, Flickr, por nombrar algunas han modificado nuestros hábitos y los de la propia fotografía. (Colorado, 2014, cap. 2, sec.1)

Aunado a las redes sociales nos encontramos actualmente con toda una serie de programas, además de Photoshop, que permiten manipular la imagen. Muchos de estos se pueden descargar gratuitamente a través de internet, lo cual favorece que la manipulación del medio fotográfico quede al alcance casi

de cualquiera. Programas como Pixrl, Sumopaint, BeFunky o Cyworld proveen al usuario de herramientas como filtros y efectos para retocar la imagen.

Es cierto que este tipo de aplicaciones se usan como pasatiempo y muchas de ellas no modifican de manera sustancial el significado de las imágenes que posteriormente serán publicadas. Sin embargo, dichas aplicaciones han permitido que el público sea consciente de la facilidad con la que se modifica una imagen: "no solo los especialistas, sino también los profanos, el gran público en definitiva, han descubierto la inevitable manipulación que opera en el proceso de toda imagen fotográfica" (Fontcuberta, 2010, p.10).

Esto trae como consecuencia que el público se acostumbre a la manipulación fotográfica considerándola algo habitual, lo cual también trae consecuencias. "El hecho de que prácticamente cualquier persona con conocimientos elementales de computación puede alterar imágenes, ha provocado un creciente escepticismo social"(Ritchin, 2010, p. 39). Por lo tanto, la imagen fotográfica pierde credibilidad sobre el hecho que está retratando. El problema surge a partir del uso que se le dará a esta imagen. Víctor del Río (2008) menciona que el tipo de software que se usa para la manipulación de las imágenes sería "a primera vista una

herramienta que completa y consuma la técnica de fotomontaje. [] Hoy resulta perfectamente normal encontrar fenómenos de fotomontaje en la publicidad y en la prensa y asumimos sin problemas la coincidencia de elementos heterogéneos en una unidad que llamamos imagen" (p.136).

FOTOMONTAJE DIGITAL, SU DESARROLLO Y EFECTO EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Como hemos observado, la tecnología digital ha tenido un impacto de enormes proporciones en la fotografía, así como a nivel de transmisión y captación de información. Las nuevas tecnologías han permitido toda una revolución en la modificación de la imagen, lo que ha derivado en lo que se conoce como fotomontaje digital. El fotomontaje digital aparece como la tecnología más empleada de la creación visual, el desarrollo del fotomontaje en el naciente siglo XXI hereda los usos y la cultura de consumo del siglo XX y se dirime en cinco esferas principales: experimentación artística, publicitaria, editorial, político -propagandística y científica. (Bañuelos, 2008, p. 271) La facilidad con la que actualmente se puede manipular la imagen va a generar toda una producción y consumo de fotomontajes digitales. Bañuelos (2008) propone una clasificación de acuerdo al empleo y la finalidad que tendrá el fotomontaje en el siglo XXI:

* *Fotomontaje artístico*: investigación artística.

* *Fotomontaje publicitario*: aplicaciones comerciales -publicitarias.

* *Fotomontaje político*: propaganda crítica y acrítica.

* *Fotomontaje editorial*: industria editorial, periódicos, revistas, sitios web, industria del entretenimiento y del ocio.

* *Fotomontaje científico*: investigación científica (en sus ramas química, espacial y médica).

* *Fotomontaje de expresión individual y arte popular*: expresión y socialización individual y colectiva. (p. 289)

Lo que caracteriza al fotomontaje digital es la posibilidad que produce la tecnología de generar un montaje que parezca real, lo cual se aleja entonces del estilo de los fotomontajes de la época vanguardista. “En la síntesis que llevan a cabo los programas de tratamiento de imágenes se suavizan los recortes del collage”(Del Río, 2008, 137). En otras palabras, la tecnología digital permite, a través de la manipulación de los píxeles que conforman la imagen, generar composiciones donde no se perciban el recorte ni la reestructuración en la imagen.

Esto permite que el actual fotomontaje, realizado por ordenador a partir de imágenes digitales, se pueda realizar de tal manera

que el espectador no perciba que se trata de un fotomontaje. Los softwares empleados para el fotomontaje contienen herramientas que permiten que la unión de los componentes pertenecientes a diferentes imágenes sea imperceptible al ojo humano, por lo que no se nota la superposición entre una imagen y otra. Esto, por un lado, abre el mundo de posibilidades a explotar dentro del medio artístico, pero también representa un problema de credibilidad a nivel documental. Tomemos por ejemplo la fotografía de las pirámides de Giza que salió en la portada de *National Geographic* en febrero de 1982. Esta imagen es una de las primeras fotocomposiciones que se realizó para que las dos pirámides pudieran aparecer en el formato de la revista. De tal modo, se observa una detrás de otra, cuando en la realidad están una a lado de la otra.

Thomas H. Wheeler, en su libro *Phototruth Or Photofiction?: Ethics and Media Imagery in the Digital Age* (2002), menciona que la imagen modificada originó una gran controversia, aunque no porque el cambio fuese muy drástico ni porque modificara el significado de la imagen. El problema se generó a partir de que la revista modificó la imagen sin permiso del fotógrafo Gordon Gahan, el cual al enterarse de la manipulación de su imagen presentó una queja y la revista se vio en la necesidad de publicar una disculpa.

Cabe destacar que lo que creó mayor polémica fue el hecho de que *National Geographic* se considera una revista documental, por lo que la información que publica debe ser veraz. Esta fotografía de las pirámides de Giza nos muestra como "Dentro del relativismo actual, *la producción fotográfica digital* no ofrece ninguna confianza ni para el periodismo ni para el arte, en lo que se refiere a su aproximación a la verdad o a la realidad" (Bañuelos, 2008 p. 283).

Hoy, la credibilidad de las imágenes no se pone en cuestión por la imagen misma, su aval dependerá de quien toma las fotos y quien las publica, además de la tipología de la imagen, pues si se trata de una fotografía periodística tiende a considerarse que lo que observamos en ella es real.

De ahí que la manipulación de la fotografía de las pirámides suscitara conmoción entre el público, pues los lectores de revistas como *National Geographic* no tienden a cuestionarse si la información que aporta en sus reportajes, tanto a nivel escrito como en las imágenes, es verdadera. Simplemente se da por hecho que la información publicada es verídica, por lo que resulta desconcertante que hayan manipulado una imagen para su portada. En la medida en que el público descubre que una de las fotografías que la revista pública ha sido modificada, se da pie a que

el lector haga diversos cuestionamientos: ¿qué hay de las demás imágenes que publican y el contenido escrito de sus artículos? ¿En qué medida la información que aporta esta publicación es real? Y, ¿qué pasa en otras publicaciones similares?

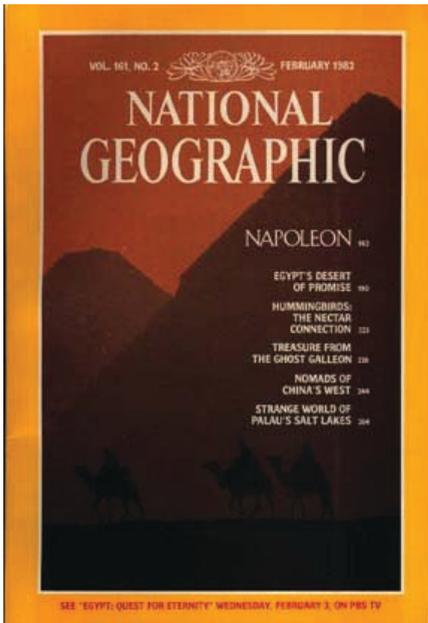


Imagen 52 | [Gordon Gahan](#)

Pirámides de Giza

Portada de *National Geographic* en febrero de 1982.

Manipulación fotográfica.

Extraída de: Fred Ritchin,

Después de la fotografía,

Ediciones Ve S.A. De C.V.,

(Fundación televisa).2010, p. 33.

Con respecto a cuestiones éticas sobre la manipulación de las fotografías de carácter documental y periodístico nos encontramos hoy en un momento de discusión sobre lo que se puede y no hacer con las imágenes, puesto que la historia de la fotografía plantea a la imagen documental como una reproducción que imita fielmente la realidad. Wheeler (2002) menciona el caso particular del presidente de la *National Press Photographers*

Association, quien escribió en una carta dirigida a la revista *Time* donde entre otras cosas afirma que el poder de las fotografías documentales deriva de la realidad que nos muestra. De ahí la importancia de mantenerse fiel a los acontecimientos.

Al respecto, Gómez Isla (2004) menciona que: "El nuevo paradigma digital ha puesto en tela de juicio los modelos de representación que han dominado el último siglo y medio, y ha abundado en la crisis del modelo de realidad del que han hecho gala esos mismos medios" (p.541).

Este tipo de intervenciones y modificaciones en la imagen, que parecen un cambio inofensivo y podría pensarse inclusive que hasta insignificante, representan un dilema en cuanto a la credibilidad y el renombre de publicaciones de carácter documental y periodístico, como es el caso de *National Geographic*.

Al respecto de la manipulación de esta imagen para la portada de febrero de la revista, el editor de *National Geographic* en 1998, Bill Allen, comentó que:

Nearly two decades ago we moved one pyramid to get the same effect as if the photographer had walked perhaps fifty yard to the left before taking the photograph. And yet after all that time, one of the most common questions I'm asked is, do you

guys still move pyramids? This reminds all of us just how fragile our credibility is. If you lose it, it's almost impossible to ever get it back. It's why we're such fanatics about disclosure now at *National Geographic*. (citado en Wheeler 2002, pp.44-45)⁵³

En círculos como el fotoperiodismo, la modificación de los elementos en la imagen fotográfica representa un problema para la comunicación y la representación de la realidad. Esto ha generado cierta preocupación en el ámbito periodístico, ya que en numerosos casos se ha descubierto que diversas publicaciones han modificado sus imágenes, lo que ha generado la pérdida de credibilidad ante sus lectores. "De acuerdo con una encuesta nacional realizada por Consumer Reports Web Watch en 2005, el 30% de usuarios de Internet afirmó confiar poco o nada en que los sitios de noticias utilizan fotografías que no han sido alteradas" (Ritchin, 2010, p. 39).

Si la imagen es fácilmente manipulable y el público en general es consciente de dicha versatilidad en la imagen e inclusive

53 Puede traducirse como: "Hace casi dos décadas movimos una pirámide para obtener el mismo efecto como si el fotógrafo hubiera caminado quizás cincuenta yardas hacia la izquierda antes de tomar la fotografía. Y todavía, después de todo este tiempo, una de las preguntas más comunes que me hacen es ¿ustedes todavía mueven pirámides? Esto nos recuerda a todos nosotros lo frágil que es nuestra credibilidad. Si la pierdes, es casi imposible recuperarla. Por eso ahora en *National Geographic* somos fanáticos de las cláusulas de divulgación".

participa de ello, ¿cómo es posible que la fotografía se siga utilizando como instrumento testimonial? Y ¿cómo es que sigue manteniendo ese atributo que se le ha otorgado como artilugio portador de la verdad?

Todavía queremos la cámara para que cumpla la promesa documental, para proporcionarnos conocimiento y ser un archivo de nuestras vidas y del mundo que nos rodea. Pero al estar tan atentos a la pose luchamos con la realidad y el artificio de la imagen de una forma más consciente que nuestros antepasados. (Adatto, 2010, p. 25)

Analizando los últimos años se puede pensar que existe una ruptura entre las tecnologías digitales y la fotografía documental, dado el impacto que ha tenido la imagen digital sobre la sociedad y la facilidad que nos presentan las nuevas tecnologías para su manipulación. “Si llegara a ocurrir que la fotografía, en tanto testigo documental, perdiera su importancia, ello obstaculizaría el correcto funcionamiento de la democracia puesto que habría un vacío de evidencias creíbles” (Ritchin, 2010, p.78).

A nivel histórico, el documental ha jugado un papel importante como herramienta para concientizar a la población sobre ciertos acontecimientos relativos a injusticias, guerras, desigualdad, pobreza, etc., buscando mostrar a través de las imágenes la vida

de los más afectados para informar a la población y en algunos casos también para producir un cambio. Con la llegada de la era digital y las nuevas tecnologías que promueven la manipulación de la imagen esto está cambiando, pues pareciera que la fuerza de las imágenes pierde efectividad sobre el espectador. De modo que el público se encuentra más escéptico ante lo que observa, lo cual puede generar un problema relativo a la transmisión de la información.

Ante esto, Ritchin (1990) asegura que: “it has become more difficult to show a photograph of a victim of torture and expect anyone to be not only moved but convinced by it” (p. 5).⁵⁴ Ya no solo somos inmunes ante el sufrimiento de los demás, como diría Sontag, sino que ahora además dudamos de si lo que vemos es real.

Por otra parte, si recapitulamos en la historia de la fotografía, se puede observar que la fotografía documental y la fotografía manipulada han podido coexistir de tal modo que en algunas ocasiones sus caminos se han cruzado. La naturaleza de esta fusión entre documento y manipulación viene precedida por

54 Puede traducirse como: “Se ha vuelto más difícil mostrar una fotografía de una víctima de tortura y esperar que alguien no solo se conmueva, sino que se convenza”.

intereses que pueden ser sociales, publicitarios, etc. Uno de sus usos más comunes suele ser la manipulación política con el fin de controlar y orientar la opinión pública. Este tipo de empleo suele ser considerado una malversación de la información, por lo que es importante buscar protocolos que salvaguarden las imágenes y permitan conservar la ética en el empleo de aquellas que serán destinadas a servir como documentos.

Con el inicio de la era digital y en vista de las modificaciones que se pueden realizar a la imagen fotográfica, *The National Press Photographers Association* (NPPA) publicó en 1991 una declaración de principios en cuanto a la ética en la manipulación de las fotografías destinadas a la prensa. Esto con el propósito de intentar mantener un manejo adecuado respecto a las imágenes documentales y periodísticas, de modo que la información que se transmite a la población sea una representación verídica sobre los acontecimientos. No debemos olvidar, que las imágenes estarán siempre mediadas por las decisiones de fotógrafos y editores que eligen que presentar y como presentarlo, ya sean imágenes fotográficas de carácter documental o no. De ahí la importancia de mantener un equilibrio y ciertas normas que permitan trabajar con las imágenes de la forma más ética y precisa posible. En su declaración la NPPA, comenta que:

As journalists we have the responsibility to document society and to preserve its images as a matter of historical record. It is clear that the emerging electronic technology enables the manipulation of the content of an image in such a way that the change is virtually undetectable. In light of this, we, The National Press Photographers Association (NPPA), reaffirm the basis of our ethics: accurate representation is the benchmark of our profession.

We believe photojournalistic guidelines for accuracy currently in use should be the criteria for judging what may be done electronically to a photograph. Altering the content of a photograph, in any degree, is a breach of the ethical standards recognized by the NPPA. (Garner, 2003 p.241)⁵⁵

Con los años, y pese a los esfuerzos de instituciones y asociaciones como *The National Press Photographers Association*

55 Puede traducirse como: "Como fotoperiodistas tenemos la responsabilidad de documentar a la sociedad y preservar las imágenes como archivo histórico. Está claro que la tecnología electrónica emergente, permite la manipulación del contenido de una imagen de tal manera que el cambio es virtualmente indetectable. A la luz de esto, The National Press Photographers Association (NPPA) reafirmamos la base de nuestra ética: la representación exacta es el punto de referencia de nuestra profesión. Creemos que unas directrices fotoperiodísticas para la representación actualmente en uso deben de ser el criterio para juzgar lo que puede hacerse con una fotografía electrónicamente. Alterar el contenido de una fotografía, en cualquier grado, es un incumplimiento ético de los estándares éticos reconocidos por la NPPA".

(NPPA), se observa a diario que las imágenes de todo tipo siguen siendo modificadas. “La falta de estándares universales y transparentes en el fotoperiodismo, en particular de revistas, a pesar de casi 25 años de experiencia con tales manipulaciones es desconcertante” (Ritchin, 2010, p. 49).

En lo relativo al montaje digital de las imágenes fotográficas empleadas en revistas y periódicos, se observan dos tendencias de manipulación. Una que asienta sus bases en el fotomontaje de la época del Constructivismo y el Dadaísmo, en la cual se puede apreciar la manufactura del montaje y se juega con elementos que pueden ser el dibujo y la tipografía para generar una composición con fines diversos. En este caso, el espectador en todo momento sabe que se encuentra frente a una fotocomposición, por lo que está claro para el público que se trata de una imagen manipulada.

Tal es el caso de algunas de las portadas del periódico español *La Razón*, fotoilustraciones donde aparece por ejemplo "la cabeza del ex presidente español José María Aznar en el cuerpo de Iker Casillas parando "penaltis" a la oposición" (Soriano, 2008, p. 234).

Esta imagen apareció a partir de que, durante el mundial de Japón y Corea, el expresidente se mostraba satisfecho con el desempeño de los jugadores españoles, de modo que:

Utilizaba un símil futbolístico para referirse a la convocatoria sindical de huelga general para el 20 de junio de 2002, al afirmar <<Este partido lo vamos a ganar>>. El periódico *La Razón*, al día siguiente del paro general y entendiendo que la participación había sido un fracaso, abrió su portada con el montaje fotográfico [] (Alcaide, cap.1, sec. 9)

Aunque el observador no esté al tanto de la noticia y el contexto que envuelve a la imagen, en este caso es evidente que se trata de un montaje que precede una noticia de carácter político. La situación que se nos presenta con esta fotografía es absurda e inverosímil, por lo que está claro que el periódico en ningún momento pretendía engañar al público.

La otra tendencia que se percibe en cuanto a manipulación en material de carácter periodístico pretende realizar un montaje donde la unión de los elementos sea imperceptible y aparente un acontecimiento de forma real, pero que no tuvo lugar o que no se desarrolló como la fotografía lo manifiesta, de modo que se pretende engañar al espectador sobre lo que está observando. Hablamos de cómo, al tener control sobre la información, se modifican los elementos en la imagen, generando un mensaje nuevo (diferente al original) y creando una falsa representación sobre los hechos, una simulación de la realidad, con la intención de hacer creer que se trata de un suceso verdadero. Este tipo de

manipulación se considera antagónica al fotoperiodismo y a la fotografía documental, ya que el objetivo de este tipo de montaje fotográfico malversa la información, haciendo parecer que se trata de algo verdadero, cuando en realidad es una versión de los acontecimientos que se aleja de la realidad. Esta práctica anula el objetivo original de la fotografía periodística, el cual es informar sobre acontecimientos reales, ya sean políticos, sociales, culturales, etc.



Imagen 53 &54 | Portadas del diario La Razón. 2002 ©.

Izquierda: fotografía manipulada | Derecha: fotografía original.

Extraída de: Galindo & Martín (Eds.). *Imagen y Conocimiento: Tradición artística e Innovación tecnológica*, Valencia, Editorial UPV, 2008, p. 234.

El poder de las tecnologías digitales, aplicado a la producción y consumo masivo de imágenes virtuales, es tal que algunos autores como Virgilio o Caujolle, consideran que de

hecho estamos asistiendo al choque cultural más grande que se ha producido desde el renacimiento. El mayor riesgo es el de llegar a perder de vista las imágenes de realidad, que pueden aparecer como aburridas frente a la exuberancia de estos nuevos tipos de imagen. (Baeza, 2001 p. 23)

Desde el inicio de la era digital hemos observado que gran cantidad de publicaciones documentales y periodísticas han cedido ante la tentación de modificar la imagen fotográfica con el objetivo de engañar al espectador. Víctor del Río menciona que:

El hecho de que el medio informático ofrezca recursos inéditos en la producción de imágenes no hace sino potenciar aquello que siempre ha estado presente: que el acto fotográfico era en sí, desde un principio, producción de imágenes y no tanto registro de realidades. (Del Río, 2008, p.139)

Pensemos en una portada de la revista *Newsweek* de 2005, en donde aparece Martha Stewart con un encabezado que dice *Martha's Last Laugh: After Prison, She's Thinner, Wealthier & Ready for Prime Time* (La última risa de Martha: después de prisión está más delgada, más rica y lista para acaparar audiencias). Esta imagen es una montaje que se realizó con el rostro de Martha y el cuerpo de una modelo: "haciendo lucir estupendamente a la mujer de 63 años de edad después de cinco meses en prisión"

(Ritchin, 2010, p. 49). Según el *New York Times*, la ayudante de jefe de redacción de *Newsweek*, Lynn Stanley, comentó que: “The piece that we commissioned was intended to show Martha as she would be, not necessarily as she is. [] In this case, we identified this piece as a photo illustration” (Glater, 2005).⁵⁶

Lynn Stanley comentó también que en la página 3, junto a la tabla de contenido de la revista, se apreciaba un párrafo donde la revista dejaba claro que la fotografía de la portada era un montaje: una fotoilustración.

La preocupación por una ética en cuanto al uso de las imágenes manipuladas dentro del fotoperiodismo ha llevado a grandes discusiones sobre el tipo de protocolo que permita identificar a las imágenes manipuladas de las que no lo están. De algún modo, muchas revistas consideran que es aceptable utilizar imágenes manipuladas en tanto que se le advierta al público que lo que están observando no es real. En otras palabras, a este tipo de imágenes se las considera fotoilustraciones, y por tanto aquellas publicaciones que hagan uso de estos montajes deben adjuntar una nota o un pie de foto que distinga a la imagen como tal.

56 Se puede traducir como: “Esta pieza que encargamos intentaba mostrar a Martha como debería de verse, no necesariamente como es. [...] En este caso, identificamos esta pieza como fotoilustración”.

“Algunos redactores argumentan que el retoque digital de las fotografías que se denominan <<fotoilustraciones>>, no debería acogerse a los mismos parámetros por ser fotos de prensa” (Adatto, 2010, p. 39). El problema surge en fotocomposiciones como la de la portada de *Newsweek*, porque la composición parece demasiado real y a primera vista no queda claro que se trata de un montaje, lo que se puede interpretar como una malversación de la información.

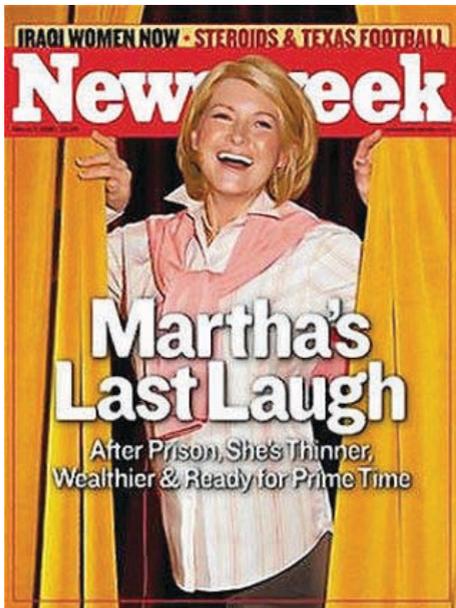


Imagen 55 | *Martha's Last Laugh.*

Portada de la revista Newsweek 2005 © Manipulación digital.
Tomada de la página de The New York Times: http://www.nytimes.com/2005/03/03/business/media/03mag.html?_r=0

Janice E. Castro, directora del posgrado en periodismo de la Medill School of Journalism de la Northwestern University comentó que: “If the reader thinks it’s a news photo, an actual

photograph, as opposed to a piece of art, then you should never change the truth of the photo” (Glater, 2005).⁵⁷ De lo contrario el público perderá la confianza sobre la información que difunden determinados medios de comunicación.

En el caso del retoque de la portada de *Newsweek* o la *National Geographic*, estamos ante manipulaciones menores que, aunque ponen en evidencia el hecho de que ahora todo el mundo manipula la imagen fotográfica, no representan un cambio que modifique sustancialmente la realidad. Sin embargo sí reflejan la vulnerabilidad con respecto a las imágenes como documentos, y ponen de manifiesto que los lineamientos empleados por editores y fotorreporteros en muchas ocasiones tienden a ser inadecuados.

Estas manipulaciones muestran que, pese a los esfuerzos de algunas instituciones como la NPPA o la ASMP,⁵⁸ a día de hoy faltan estándares en cuanto a la producción y publicación de las imágenes periodísticas. Los lineamientos en los que se basan los fotorreporteros y los editores de las revistas parecen no estar tan bien definidos, por lo que no queda claro hasta que punto

⁵⁷ Puede traducirse como: “Si el lector piensa que es una fotografía de una noticia, una fotografía real, opuesta a una obra de arte, entonces nunca debes cambiar la verdad de la fotografía”.

⁵⁸ Siglas de American Society of Media Photographers

se puede manipular una fotografía. Lo anterior implica que en muchas ocasiones dichos lineamientos quedarán a interpretación del quien manipula la imagen. Y es que en esta nueva era y través del fotomontaje digital se puede acceder a imágenes de acontecimientos que no han tenido lugar o de los cuales no se tiene ningún registro fotográfico. Ejemplo de ello es una portada del diario *New York Newsday* de 1994, en la cual aparece la patinadora Tonya Harding (a la izquierda) junto a su rival Nancy Kerrigan (a la derecha) con un titular que dice *Fire on Ice: Tonya and Nancy to meet at practice (Fuego en el hielo: Tonya y Nancy se encuentran en el entrenamiento)*.

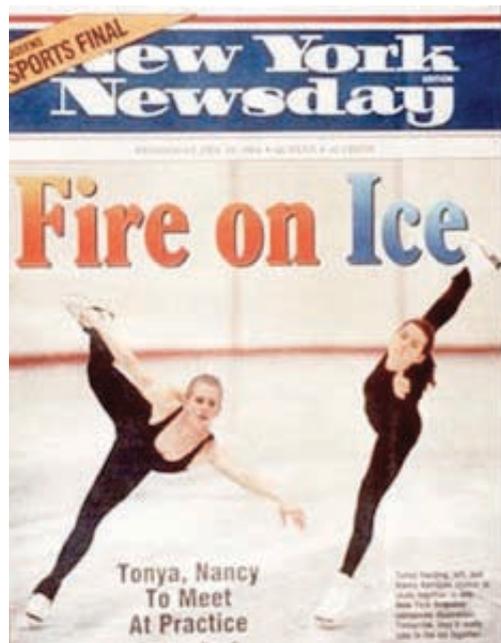


Imagen 56 | *Tonya, Nancy to meet at practice*, Portada de New York Newsday, 1994.
Manipulación digital.
Extraída de: Fred Ritchin, *Después de la fotografía*, Ediciones Ve S.A. De C.V., (Fundación televisa).2010, p. 36.

Las patinadoras parecen estar practicando juntas antes de la competencia; sin embargo, este encuentro nunca tuvo lugar. El periódico “incluía una explicación en una tipografía más pequeña sobre cómo se había generado la imagen para que “pareciera que las dos patinadoras atletas rivales patinaban juntas”” (Ritchin 2010, p. 35). Sin embargo, la revista fue criticada, pues la imagen creaba confusión y no quedaba muy clara la línea entre verdad y ficción. Este tipo de imágenes genera varios cuestionamientos en relación a la imagen fotográfica como referente de la realidad. Si ya no existe un referente que vincula la fotografía con la realidad, habría que preguntarse ¿dónde queda la propiedad documental de la imagen?

El fotomontaje digital revela que ante la inminencia del Códex electrónico generador de múltiples realidades virtuales, el registro visual analógico por digital pierde credibilidad, este criterio de verdad a él atribuido sufre profundos cuestionamientos, y se asocia a procesos de falsificación. Emerge un debate sobre la representación y ante la ausencia de un canon visual fiable, como ha sido la fotografía: ¿sobre qué podemos basar nuestra idea de verdad? (Bañuelos, 2008, p. 271)

Nos encontramos frente a una época de simulaciones, donde a partir de imágenes de archivo podemos crear una realidad alternativa. Estamos pues en una época en donde la

apropiación y reestructuración de esas fotografías genera todo un cambio en la producción y reproducción de imágenes con nuevos códigos y nuevos significados. Esta nueva etapa, denominada postfotografía, la cual genera todo un cambio en la creación y el uso de imágenes, pareciera, como dice Fred Ritchin, que tiene muy poco que ver con la fotografía, pues ya no presenta pruebas sobre el mundo sino que más bien las simula.

Pongamos el ejemplo de una imagen que publicaron diarios finlandeses sobre un accidente aéreo del cual no se tenía ningún registro fotográfico alguno. “La imagen había sido creada a partir de entrevistas hechas con los testigos (y más tarde se aseguró que era bastante fiel, según imágenes de video que se encontraron de la escena)” (Ritchin 2010, p. 35).

Imagen 57 | Fotocomposición de accidente de avión en diario Finlandés
Tomada de conferencia de:
Fred Ritchin en *What's Next expert meeting*
en el Museo Foam, Amsterdam, 2011
(Fecha de actualización:
17 de Mayo de 2015)



Pensemos en otro ejemplo, el de un fotomontaje que se publicó en la revista italiana *Max* y en el diario turinés *La Stampa* en 2010, donde aparece un hombre en una camilla como si estuviera muerto. El rostro que se percibe en la fotografía es del escritor de la afamada novela *Gomorra*, el napolitano Roberto Saviano. La fotografía apareció con un titular que dice “*Hanno amazzato Saviano*” (han asesinado a Saviano). Según el diario español *El Mundo* (2010), Saviano, sintiéndose francamente ofendido, consideró el fotomontaje una muestra “profundamente irrespetuosa” y ha calificado su publicación “como un acto de mal gusto”.

El director de la revista *Max*, Andrea Rossi, declaró que la intención de la revista no era atacar al escritor, sino decir basta ante las declaraciones de Marco Borriello (delantero del equipo de fútbol del Milán), quien había proclamado que Saviano ha sacado provecho a nivel económico, difundiendo la problemática de la camorra en Nápoles.

Sin embargo, la aparición de esta imagen deja entrever la falta de escrúpulos por parte de algunas publicaciones sobre la vida personal de terceros. En este caso, fue la del escritor Saviano, cuya existencia ha cambiado completamente a partir de la publicación de *Gomorra*, pues ha sido amenazado de muerte

por la camorra y vive constantemente bajo protección policiaca. Pareciera que lo más importante hoy en día es la venta a partir del sensacionalismo de las imágenes, y se ha dejado de lado el respeto por la vida de los demás.



Imagen 58 | *Hanno ammazzato Saviano*,

Portada del diario turinés La Stampa 2010. Fotomontaje digital.

Tomada de El Mundo: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/06/23/cultura/1277306306.html>

(Fecha de actualización: 22 de abril de 2015)

Poco a poco, muchas publicaciones, debido al incremento en la edición y la manipulación fotográfica, se han visto en la necesidad de ser más críticos con el tipo de información visual que manejan y de endurecer sus políticas, generando lineamientos más específicos con respecto a la manipulación de las imágenes que acompañan a los reportajes que publican, ya que su credibilidad como medio informativo está en juego.

Del mismo modo, se les exige más a los fotógrafos, pues ante la inmediatez de la era digital el trabajo de un fotorreportero se espera que sea mucho más rápido. Por lo tanto, se pretende un flujo constante de información entre el fotorreportero y el medio informativo para el que trabaja. Ante esto, Ritchin (2009) refiere que:

Los fotógrafos digitales que cubrían las noticias: con poco tiempo para diferir lo ocurrido, se vieron obligados a editar a toda velocidad su propio trabajo en sus computadoras portátiles, recién llegados del acontecimiento, para después transmitir las imágenes de inmediato a las oficinas centrales, a miles de kilómetros de distancia. (p.107)

La rapidez con que se da la captura de la imagen, el intercambio de información entre el fotógrafo y los medios informativos, así como la continua publicación y actualización de los acontecimientos deja poco tiempo para el análisis de la información. Esto puede dar pie a circunstancias poco deseables dentro del periodismo, generando problemas para la revista o para el fotoperiodista que, en la búsqueda de una mejor imagen, haya cruzado los límites con respecto a lineamientos establecidos por la publicación. Tomemos el caso de Brian Walski, un reconocido fotorreportero que ha cubierto diferentes conflictos bélicos desde 1998 para el diario *Los Angeles Times*. Su trabajo le valió el

premio como fotógrafo del año 2001 otorgado por la *California Press Photographers Association*. En 2003, Walski fue destinado al sur de Irak como fotógrafo de *Los Angeles Times* para cubrir el conflicto armado.

Una de las imágenes que tomó Walski mientras se encontraba fotografiando los enfrentamientos fue retocada por él mismo antes de enviarla a *Los Angeles Times*. Ayudándose de Photoshop, Walsky mezcló dos imágenes con la idea de hacer más impactante y por ende más dramática la imagen resultante. El 31 de marzo de 2003, aparecería dicha imagen publicada en la primera plana del diario *Los Angeles Times*.



Imagen 59 | [Brian Walski](#), Imagen modificada de la guerra de Irak, 2003

Tomada de: Nota del editor de *Los Angeles Times* <http://www.sree.net/teaching/lateditors.html>

(Fecha de actualización: 16 de abril de 2015)

La imagen nos muestra un grupo de civiles que se encuentran sentados y a un soldado británico armado quien aparece con la mano izquierda levantada y que se encuentra hablando o gritando hacia uno de los civiles que se encuentra de pie, con un niño en brazos. Por sus gestos corporales, podríamos deducir que el soldado le ordena al civil que se mantenga sentado. En apariencia la imagen alterada podría pasar por real; sin embargo, al fondo a la izquierda se perciben algunos rostros de los civiles duplicados a ambos lados del soldado.

Según cuenta Johan Flybring (2009), Brian Walsky se encontraba en la ciudad de Basra, que estaba en proceso de ser tomada por las tropas británicas a finales de marzo. Es justo el 30 de marzo, en un punto de control manejado por el ejército británico, en el puente Al Zubayr, que hubo un momento de tensión, pues los paramilitares iraquíes abrieron fuego.

Flybring menciona que los civiles estaban reunidos en el punto de control intentando huir de la ciudad de Basra que se encontraba en ese momento sitiada. Eso hizo la tarea más difícil para los soldados del *First Battalion of Irish Guards* (Primer batallón de guardias irlandeses), pues estaban intentando defenderse del ataque al tiempo que intentaban proteger a la multitud. Fue en este momento conflictivo que Walsky capturó una serie de imágenes

sobre lo que acontecía. Luego mezclaría dos de esas imágenes para conseguir la fotografía que se publicaría un día después en *Los Angeles Times*.

In haste, he made a spur of the moment decision to 'improve' one image by digitally combining it with a second one – 'I put them together and thought, "Looks good," and that was it' – without pausing to think through the ramifications. (Stuart, 1999/2010, p.107)⁵⁹

Como menciona Stuart, una imagen tan impactante no pasó desapercibida para los editores del diario Los Angeles Times, por lo que fue publicada en primera página junto con la noticia sobre lo que había ocurrido ese día junto al puente Al Zubayr. A la par del Times, otro diario, el Hartford Courant, también publicó la imagen el mismo día en primera plana. El problema se generó después, cuando los editores se dieron cuenta de que la imagen estaba alterada. Según The Washington Post, los editores de Los Angeles Times casi inmediatamente de haberse publicado la imagen descubrieron que el fotógrafo había combinado las imágenes para mejorar la composición.

59 Se puede traducir como: Precipitadamente tuvo un impulso en el momento de la decisión para mejorar una imagen a través de la combinación digital con una segunda imagen 'las puse juntas y pensé "Se ve bien," y eso fue todo sin ponerse a pensar en las repercusiones.

En contraposición, Stuart (1999/2010) comenta que fue uno de los empleados de *Hartford Courant* el primero en darse cuenta de que algo no encajaba en la fotografía: la duplicación de los rostros al fondo.

Eso generó las primeras conjeturas sobre la manipulación de la imagen y suscitó un estudio más detallado para determinar si esta había sido modificada. Posteriormente, el diario *Los Angeles Times* contactó a Walski, quien se encontraba todavía en Irak, y le exigió una explicación. Walski no dudó en admitir que había modificado la imagen, lo que le costó su trabajo, ya que el *Times* tiene una política que menciona que está prohibida la alteración de imágenes fotográficas que vayan a ser publicadas.

El fotógrafo mexicano Pedro Meyer, en un artículo para la *Revista Zone | Zero*, demostró su descontento ante el despido de Brian Walsky por considerarlo injustificado, puesto que el contenido (es decir, el significado de la imagen) en esencia no se había modificado. En sus propias palabras Meyer escribió:

Opinamos que el fotógrafo Brian Walski ha sido despedido injustificadamente del Los Ángeles Times. Parece que el diario no entiende por completo que el CONTENIDO de la imagen que él envió no estaba alterado en su esencia, a pesar de que se hayan combinado dos imágenes consecutivas.

[...] despiden a alguien por realizar un trabajo profesional para lograr una mejor imagen, del mismo modo en que cualquiera de sus periodistas pule un texto para su mejor y más pronta lectura. (¿Por qué ha de impedirse a un fotógrafo hacer exactamente lo mismo que otros profesionales hacen a diario, mientras no se distorsione la información?). (Meyer, 2003)

The Actual Photos



The Altered Photo



Imagen 60, 61 & 62 | [Brian Walski](#), Imágenes digitales de la guerra de Irak 2003.

Arriba originales | Abajo fotografía manipulada,

Tomada de nota del editor de *Los Angeles Times*: <http://www.sree.net/teaching/lateditors.html>

(Fecha de actualización: 16 de abril de 2015)

El montaje que realizó Walski no cambia los acontecimientos históricos sobre la guerra en Irak. Como hemos visto, la manipulación no modificó el contexto original, ni el mensaje de la imagen. Es muy posible que Walski ni siquiera estuviera al tanto de las políticas de *Los Angeles Times* acerca de la manipulación fotográfica. No obstante, nos hace reflexionar acerca los lineamientos que tienen los medios informativos, pues la línea es muy difusa entre lo que es éticamente correcto y lo que no en cuanto a la manipulación de imágenes periodísticas.

Un ejemplo parecido fue el despido del fotógrafo Adnan Hajj en 2006 por la alteración de dos imágenes. Hajj trabajaba como *freelance*, cubriendo los ataques israelíes en Beirut para la agencia Reuters. Hajj manipuló las imágenes utilizando Photoshop. En una de las imágenes se aprecia el humo de los bombardeos Israelíes, y la otra imagen es de un caza israelí sobrevolando el sur de Líbano mientras deja caer luces de emergencia. Según la NBC NEWS (2006), en la primera imagen Hajj oscureció el humo que salía de los edificios bombardeados, y la segunda imagen la modificó para que pareciera que eran tres luces las que dejaba caer, cuando en realidad solo era una. Poco después de salir a la luz la manipulación de las imágenes de Hajj, Reuters realizó un comunicado en Londres, donde tiene su sede. Tom Szlukovenyi, editor global de la agencia, declaró que:

There is no graver breach of Reuter's standards for our photographers than the deliberate manipulation of an image. [...] Reuters has zero tolerance for any doctoring of pictures and constantly reminds its photographers, both staff and freelance, of this strict and unalterable policy. (NBC NEWS, 2006)⁶⁰

Sin embargo, antes de emitir juicios tan estrictos al respecto de la manipulación y el retoque fotográfico que realizó Hajj en la primera imagen, donde oscureció el humo que salía de los edificios, tomemos en consideración el punto de vista de Meyer ante la modificación de la imagen sin distorsionar el significado ni la información que nos aporta. Para ello habría que remontarnos a la fotografía analógica. Si recordamos, en el laboratorio fotográfico tradicional (el cuarto oscuro) se hacía exactamente lo mismo: se reforzaban ciertas zonas para ajustar tonalidades y contrastes, rescatar detalles en las zonas demasiado quemadas, etc., lo que de algún modo contrarrestaba las limitaciones de la cámara. Por esta razón, habría que replantearse hasta dónde es demasiado el retoque fotográfico digital en cuanto a imágenes de carácter periodístico.

60 Se puede traducir como: "No hay mayor infracción de los estándares de Reuters para nuestros fotógrafos que la deliberada manipulación de una imagen. Reuters tiene cero tolerancia hacia cualquier imagen modificada. Y constantemente les recuerda a sus fotógrafos, tanto empleados como autónomos, de esta estricta e inalterable política".



Imagen 63 & 64 | [Adnan Hajj](#), *Smoke rising from burning buildings after an Israeli airstrike*
Saturday on the suburbs of Beirut, 2006

Fotografías digitales: Izquierda original | Derecha manipulada. Imágenes tomadas de The New York Times: http://www.nytimes.com/2006/08/14/technology/14photoshop.html?_r=0

(Fecha de actualización: 24 de abril de 2015)

En ambos casos, tanto el de Walski como el de Hajj, la modificación de las imágenes es mínima y solo pretende acentuar el dramatismo de lo sucedido. En el caso de la imagen de Walski ya no estamos mirando el evento tal como ocurrió, sin embargo en la imagen Hajj la imagen es la misma, lo único que se modificó fueron las tonalidades de la imagen y el humo saliendo de los edificios afectados que fue intensificado. Esto genera varios cuestionamientos: ¿es ética o no la manipulación de una imagen si no se modifica su significación?, y ¿hasta qué punto puede perjudicar la manipulación de una imagen en el medio periodístico, si no es un cambio que modifique la esencia de la imagen? Quizá el problema viene a partir de que se pone en evidencia la facilidad con la que los medios pueden

manipular la información. La manipulación de la imagen abre paso a una transfiguración de la realidad, una versión mejorada y más impactante de lo acontecido. El hecho de que el público sea consciente de lo fácil que es incorporar una imagen modificada en los medios informativos, aunque la modificación no repercuta en el significado de la imagen, afecta la credibilidad de los reportajes que publican los medios.

Meyer también hace un cuestionamiento al respecto de lo sucedido con Walski y pregunta: "¿Por qué ha de impedirse a un fotógrafo hacer exactamente lo mismo que otros profesionales hacen a diario, mientras no se distorsione la información?", a lo que él mismo responde:

La única explicación que puedo encontrar es que al acusar al fotógrafo, intentan mostrar un aire de periodismo "no manipulado" que busca ocultar el hecho de que su presentación de las noticias en general es prejuiciosa y unilateral. (Meyer, *Zone | Zero*, s.f.)

Si se analiza la situación, lo que generó un gran escándalo y el descontento general con respecto a la modificación de las fotografías en el caso de Walski fue el hecho de que se publicaran en periódicos con altos estándares sobre la información verídica y testimonial que presentan. Del mismo modo, Hajj trabajaba para

una de las agencias más reconocidas a nivel internacional, por lo que este tipo de acontecimientos daña la credibilidad de la agencia. En consecuencia, no importa que el significado de la imagen no se modifique con la manipulación, pues según los criterios de este tipo de diarios y agencias informativas es imprescindible mostrar al espectador las cosas tal como ocurrieron o como las captura la cámara. De no ser así, se pierde el sentido que tiene la actividad periodística de estas entidades.

Ahora bien, hay otra cuestión que llama la atención, la imagen de Hajj del humo sobre los edificios bombardeados nos hace pensar nuevamente en el primer premio de World Press Photo del 2013, Gaza Burial de Hansen. Nos hace preguntarnos ¿Cuál es la diferencia entre la manipulación realizada por Hajj y el retoque que realizaría Paul Hansen años después en 2013? ¿Por qué un retoque está permitido y el otro no? En ninguna de las dos imágenes se incorporan o se eliminan elementos, sino que solamente se modifican las tonalidades y el contraste para dar un mayor dramatismo a las imágenes. Quizá el retoque de Hansen está mejor realizado, dado que las tecnologías de 2013 permitían un trabajo a nivel de retoque mucho más pulido que las de 2006, pero en el fondo el tipo de manipulación es el mismo y en ninguno de los dos casos la manipulación modifica el significado de los acontecimientos. La comparación entre estos dos casos nos

hace pensar que, tras tantos años, todavía no están del todo claro los parámetros que deben seguir fotoperiodistas y editores con respecto al manejo de las imágenes destinadas a ser publicadas en medios informativos. Al respecto Wheeler (2002) comenta:

If Photography's credibility is to endure even within the confines of news media, we must establish more concrete ground rules. In addition, we must look beyond professional and academic discussions to accommodate public attitudes. After all, it is readers and viewers – rather than professors or journalists – who will decide whether photography's credibility survives the increasingly common manipulation afforded by software. (p. XVII)⁶¹

Por otro lado, el verdadero problema viene cuando la manipulación de las imágenes fotográficas se emplea con fines políticos, para, por ejemplo, orientar la opinión pública. Desde siempre, “los políticos han buscado la manera de manipular el poder de las imágenes, y los periodistas han estado implicados

61 Se puede traducir como: “Si la credibilidad de la fotografía debe superar los confines de los nuevos medios, debemos establecer más concretamente reglas de base. En suma, debemos mirar más allá de las discusiones profesionales y académicas para acomodar posturas públicas. Después de todo, son los lectores y los espectadores – más que los profesionales y los periodistas – quienes decidirán si la credibilidad de la fotografía sobrevive a la cada vez mayor manipulación ofrecida por el software”.

en el realismo y la falsedad que las acompañan” (Adatto, 2010, p.25). Ejemplo de ello es una imagen que circuló por diversas publicaciones durante la campaña electoral de Estados Unidos en 2004. Se trata de una imagen donde aparece el entonces senador por Massachussets, John Forbes Kerry, sentado frente a una audiencia y acompañado de la actriz Jane Fonda.

Ambos aparecen como oradores, en un mitin contra la guerra de Vietnam en 1971. “Los contrincantes republicanos del candidato demócrata John Kerry intentaron socavar su posición como héroe de guerra, retratándolo como un activista antiamericano contra la guerra que exageró su expediente militar” (Adatto, 2010, pp.37-38).

La manipulación y difusión de esta imagen se hizo con el único propósito de desprestigiar al entonces senador John Kerry, cuestionando su postura respecto a la guerra de Vietnam como si se tratara de un antinacionalista y un hipócrita. Esto dañó en parte su carrera política y repercutió en su posibilidad de llegar a la presidencia en 2004. Ritchin (2010) menciona:

Publicada en un sitio de Internet conservador y con un crédito falso de la Associated Press, la imagen se creó fácilmente tras descargar cada foto original del sitio de la agencia Corbis.

La fotocomposición después fue tomada y publicada por editores de diarios importantes que, bajo la creencia de que era una foto verídica, ahora podían, un tanto con avidez exagerada, mostrar las anteriores tendencias radicales de Kerry. (Ritchin, 2010, p.45)



Imagen 65 | *John Kerry y Jane Fonda en un supuesto mitin contra la guerra de Vietnam, 2004.*
Fotomontaje. Extraída de: Fred Ritchin, *Después de la fotografía*,
Ediciones Ve S.A. De C.V., (Fundación televisa).2010, p. 46.

Al igual que Adatto, el investigador Hany Farid (2009) también hace referencia del daño que generó este fotomontaje en la carrera política de Kerry. En sus propias palabras menciona: “Even after being revealed as a fake, the photograph did significant damage

to Kerry's prospects by drawing attention to his controversial involvement in the anti-war movement following his service in Vietnam" (p.96).⁶²

MANIPULACIÓN DE LA INFORMACIÓN A PARTIR DE LA PUESTA EN ESCENA DE IMÁGENES OPORTUNISTAS

Pero ¿qué pasa con aquellas imágenes que quizá no sean fotomontajes pero de todos modos son una falsa representación de los acontecimientos? Estamos sumergidos en un mar de información que se emplea como un recurso estratégico que favorece determinados intereses políticos y sociales. En numerosas ocasiones, dicha información está orientada a generar una determinada apariencia sobre la realidad. Nos referimos a una realidad preconcebida en donde se aprecia una clara manipulación de lo acontecido. Las imágenes fotográficas en este ambiente servirán de hilo conductor para transmitir la idea de realidad:

Cualquier imagen obtenida por mediación del objetivo de una cámara ya no es un reflejo de lo real, sino una interpretación

62 Se puede traducir como: "Aun después de haber sido descubierta la falsedad, la fotografía hizo un daño significativo a las posibilidades de Kerry, llamando la atención a su participación controvertida en el movimiento antibélico después de su servicio en Vietnam".

peculiar tanto del punto de vista del operador como del condicionante técnico del artefacto. [] No existe una única realidad, sino que cada imagen registrada es una versión de una realidad poliédrica que se manifiesta de modo distinto según su intencionalidad discursiva. (Gómez Isla, 2005, p. 73)

Pongamos como ejemplo la fotografía que salió en los diarios norteamericanos del día de acción de gracias de 2003, en la cual aparece el expresidente de los Estados Unidos George W. Bush, quien había ido a visitar a las tropas designadas en Bagdad, ocho meses después de empezar la guerra. La imagen realizada por el fotorreporteros del *Associated Press Washington DC* Pablo Martinez Monsivais apareció en el primera plana del *Times*, y en ella se observa al expresidente sonriendo, usando una chaqueta de las fuerzas armadas y cargando un pavo para la cena de acción de gracias. Según Ritchin (2009), Bush "viajó en secreto a Irak para el Día de Acción de Gracias, donde fue ampliamente fotografiado para que pareciera que estaba ahí a fin de asegurarse de que las tropas se alimentaran bien" (p.104).

Esta imagen tiene una carga icónica muy potente, pues transmite a la población estadounidense que el presidente de los Estados Unidos se preocupaba por ellos y por su bienestar, al mismo tiempo que dedicaba parte de su tiempo e inclusive

ponía en peligro su vida para ver que los soldados y las tropas que luchan por el bien común de los estadounidenses estuvieran en las mejores condiciones posibles. Esta imagen nos habla de que, pese a las condiciones duras de participar en un conflicto armado, el gobierno estadounidense proporciona protección y bienestar para los suyos.

Sin embargo, la imagen no es más que una puesta en escena propagandística una fotografía oportunista. Como Adatto (2010) menciona, “una cara de la cobertura foto oportunista se ocupa de cómo las figuras públicas montan <<sus imágenes perfectas>>. [] <<Los que salvaguardan la imagen de Bush elevan la técnica teatral a nuevos niveles>>” (p. 31) El objetivo de estas imágenes era ganar simpatía entre el público, de modo que se mantuviera el apoyo de la sociedad estadounidense hacia la invasión de Irak.

Ritchin (2009), por su parte, cuenta que el fotógrafo Brian Palmer estuvo en el campo Doha en Kuwait durante 6 semanas en 2004, retratando la vida de los soldados, de modo que sus familiares tuvieran una idea más acertada de cómo se encontraban viviendo mientras estaban destinados en Irak. Las imágenes fueron publicadas en la página web pixelpress.org bajo el título "*Digital Diary: Witnessing the War*" (Diario digital: Testigo de la guerra). Una de las imágenes que realizó muestra lo que en

verdad comían los soldados mientras estuvieron designados en Irak. Uno de los almuerzos era un pedazo de pavo "muy distinto al pavo ceremonial que el presidente Bush levantó durante el Día de Gracias" (Ritchin, 2009, p. 188).

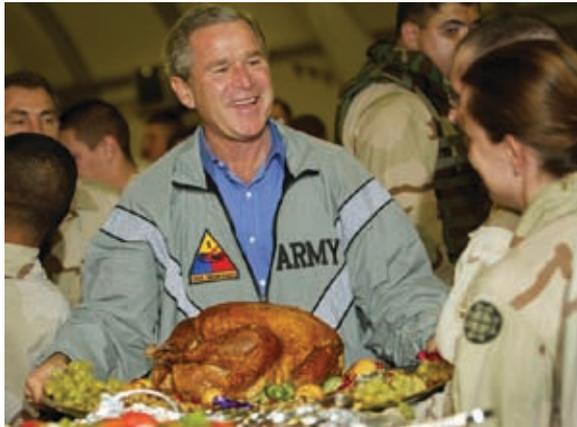


Imagen 66 | [Pablo Martínez Monsivais](http://www.npr.org/blogs/itsallpolitics/2013/11/28/247540868/thanksgiving-a-very-brief-political-history), *President George W. Bush paid a surprise Thanksgiving visit to American troops in Baghdad on Nov. 27, 2003.* Tomada de: <http://www.npr.org/blogs/itsallpolitics/2013/11/28/247540868/thanksgiving-a-very-brief-political-history>

(Fecha de actualización: 21 de abril de 2015)

Estas dos imágenes muestran la vida de los soldados estadounidenses destinados en Irak y la misma guerra; sin embargo, plantean dos realidades muy distintas.

Las fotos oportunistas, al fin y al cabo, no son hechos naturales. Siempre supone un baile a dos. Los asesores mediáticos montan la <<oportunidad>>, pero la prensa tiene que tomar la foto. Esa es la decisión: la prensa ¿acepta o rechaza

la oportunidad? ¿Tomas la foto, y, más importante, decides publicarla? (Adatto, 2010, p. 32)

Pensemos en las fotografías que realizó Alex Web sobre la invasión norteamericana en Haití. En 1994, la prensa aguardaba la llegada de las tropas estadounidense en el aeropuerto Port-au-Prince, en Haití. Las fotografías de Alex Web deciden mostrar la otra cara de la escena periodística. Estas imágenes dejan entrever la escena entre el fotógrafo y el retratado, poniendo de manifiesto la puesta en escena ante un evento como lo es una invasión o un conflicto bélico. En algunas de las imágenes aparecen los soldados de Estados Unidos pecho tierra, como si se encontraran en el campo de batalla, cuando en realidad están posando para las cámaras.



Imagen 67 | [Palmer Brian](#), *Lunch is a Turkey object with gravy and rice*, Agosto 15 2004 ©

Tomada de http://www.pixelpress.org/digital_diary/pageweek6b.html

(Fecha de actualización 21 de abril de 2015)

Hoy somos conscientes, como nunca antes, del artificio que constituye la pose. Estamos tan fascinados por la construcción como por el significado de las imágenes. En la cultura popular, la política y la vida diaria, hemos elevado el proceso de confección icónica a tema de pleno derecho. Por una parte, somos expertos en la imagen producida con competencia, sea un anuncio político, la foto de un famoso o una película de éxito. Por otra parte, nos indignamos por las distorsiones y mentiras que las imágenes suministran. (Adatto, 2008, p.299)

Fred Ritchin (2009) menciona que: “La contradictoria “doble imagen” es cubista, la realidad no tiene verdad única. De la fotografía adicional surge la pregunta” ¿es esto real? ¿O es esto la simulación de una invasión creada para las cámaras?”(p.177). Entonces, ¿cuáles es la diferencia entonces entre la fotografía realizada por Walski, y esta puesta en escena para los fotoperiodistas? Y ¿por qué este tipo de imagen prefabricada sí está permitida en los medios de comunicación y el fotomontaje que realizó Walski no? Quizá en parte se deba a que, como menciona Ritchin (2009), “en los medios noticiosos existe una preferencia por la publicación de fotografías verdaderas de sucesos artificiales” (p.44). De algún modo está más justificada y mejor vista la manipulación que va en relación a la construcción previa de la imagen, de modo que se precie la imagen final de ser real, pues no se trata de un

fotomontaje. La importancia que le adjudicamos a la imagen como herramienta testimonial de la historia de la humanidad nos hace reflexionar sobre las variables de verdad y ficción entre las que se mueve constantemente la fotografía. “Hoy nos preciamos de saber que la cámara puede mentir, que las imágenes se pueden fabricar, empaquetar y manipular” (Adatto, 2010, p.24). En consecuencia, el dinamismo que caracteriza a la fotografía, junto con las modificaciones y mejoras técnicas que se han dado a lo largo de la historia de la misma, nos hacen dudar de la certeza y el carácter fidedigno de las imágenes fotográficas.



Imagen 68, 69 & 70 | [Alex Webb](#),

The press awaits the arrival of U.S. troops at the airport.

Port-au-Prince Haiti 1994. ©

Tomada de Magnum Photos la página de:

<https://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3RJ3CVME>

(Fecha de actualización:

20 de abril de 2015)

Con mayor frecuencia miramos las fotografías de un mapa sin territorio: las fotografías de fotografías, las oportunidades fotográficas que los políticos y las celebridades piden a sus representantes que monten como si en realidad hubiera sucedido, las ilustraciones fotográficas que las revistas hábilmente arman para hacer afirmaciones, la publicidad de productos demasiado brillantes para ser reales. [...] Todas, se crean con un sentido de superioridad, como si al capturar la imagen de alguna manera nos apropiamos de la experiencia. (Ritchin, 2010, p.29)

Nos encontramos en un momento en que “la fotografía está perdiendo el aval de sus raíces empíricas y su credibilidad pasa a depender de la confianza que se ganen los fotógrafos” (Fontcuberta, 2010, p. 27). Y es que el engaño es un fenómeno social que se está popularizando a pasos agigantados en esta nueva era. En este momento, la autoría de las imágenes y la fuente donde se las encuentra, es decir el contexto, puede pasar a ser un punto clave para determinar si estamos ante una fotografía manipulada o una fotografía sin manipular. De ahí viene la importancia de un protocolo establecido y claro sobre el manejo y publicación de imágenes de carácter periodístico. Desafortunadamente, el panorama en cuanto a los estándares que debe seguir fotorreporteros y editores no está claro, por lo que en muchas ocasiones ni siquiera la autoría, la publicación o

el contexto puede garantizar que el material fotográfico que se publica sea una representación fidedigna de los acontecimientos. "Si no se puede confiar en la fotografía documental por lo menos como cita de la apariencia, entonces la fotografía habrá perdido su valor, [] como árbitro social y útil de los hechos, y se convertirá en un mero símbolo de oportunismo" (Ritchin, 2010, p. 40).

Llegamos al punto en el que la fotografía digital representa una paradoja, ya que la tecnología permite la posibilidad de obtener imágenes con una calidad superior gracias a sensores digitales que capturan los acontecimientos con detalle. Con una nitidez inigualable y de forma inmediata, la imagen digital ha facilitado la labor documental y periodística. Sin embargo, el medio digital denota al mismo tiempo una flagrante manipulación, de un modo sencillo, sin dejar rastro y al alcance de cualquiera, por lo que la credibilidad de las imágenes tiende a ser cuestionada. El empleo de la manipulación fotográfica y su popularidad se encuentran en creciente acenso.

INDUSTRIA DE LA MANIPULACIÓN FOTOGRAFICA Y LA CREACIÓN DE IMÁGENES DIGITALES

El asunto de la manipulación fotográfica no viene exclusivamente marcado por las modificaciones y el empleo de las imágenes que hacen los fotógrafos, los editores de las

publicaciones o el público en general, sino que va mucho más allá. Estamos hablando de todo un sistema de consumo y comercio, toda una industria que promueve la modificación de material audiovisual. Simplemente hay que observar cómo, año con año, aplicaciones y programas para la manipulación de la imagen salen al mercado con mejoras que permiten que la modificación sea más sencilla y eficaz. Sin ir más lejos, en 2007 Hewlett Packard sacó al mercado la cámara digital *HP Photosmart R837*, la cual permitía corregir ciertos defectos en los rostros, como lunares, verrugas, cicatrices, etc., además de eliminar el efecto de ojos rojos. O la aplicación para móvil *SkinneePix*, la cual salió en 2014 y permite a sus usuarios bajar de peso en sus *selfies* con un solo clic. A partir de la creciente popularización de los medios digitales y la manipulación fotográfica, la industria se ha transformado y ha exhibido una creciente ola de empresas que se manejan a través de internet y que se dedican a retocar imágenes tanto para otras compañías (por ejemplo: la industria de la moda y la publicidad) como para el público que desea tener una pequeña muestra de esta versión mejorada de sí mismo. Algunas de estas empresas son:

LookBetterOnline.com ofrece fotos profesionales y retoques digitales de fotos procedentes de sus clientes [...].
A touch of Glamour ofrece, desde <<luz>> a <<glamurización

total>>, un proceso que incluye disminuir la cintura, arreglar narices, agrandar labios, reconstruir pestañas y enderezar dientes. (Adatto, 2010, p. 42)

A pesar de que sabemos que la experiencia a través de la fotografía muchas veces no es real, alabamos la perfección de las formas y la idea que se nos desvela. “La facilidad con la cual se puede construir una escena con la digitalización vuelve tentador el evitar el contacto con la realidad que es distintiva de la fotografía documental” (Mraz, 2003, Pte. 6). Estamos tan acostumbrados a la manipulación de las imágenes que deseamos ser partícipes de esta versión mejorada de la realidad que nos presenta la fotografía digital, la cual puede incluir una versión mejorada de nosotros mismos. Esto se percibe debido a la gran cantidad de programas de retoque de fácil manejo, donde ahora cualquiera que se lo proponga podrá retocar retratos y autorretratos, eliminando todos aquellos detalles y atributos que considere oportuno para conseguir acercarse al prototipo de belleza que dicta la sociedad contemporánea. Ante esta serie de modificaciones a través de programas especializados para transformar retratos, esta nueva era invita a la modificación corporal sin bisturí.

La continua alteración de fotografías realizada por la prensa durante más de dos décadas ha hecho que la manipulación genética sea algo más palpable, inminente y quizá incluso

inevitable. Si uno puede mostrar una y otra vez que unos ojos cafés cambian por azules, que labios y senos aumentan y que desaparecen otros supuestos defectos, entonces el proceso parece menos atemorizante y remoto. (Ritchin, 2010, p. 31)

Este acceso mediático que permite la manipulación fotográfica ha producido todo un tipo de imaginaria basada en los estereotipos que tiene la sociedad contemporánea. Las mismas plataformas de redes sociales, permiten que el usuario produzca, transforme y publique sus propias imágenes de manera rápida y sencilla.

The logic of the digital photograph is one of historical continuity and discontinuity. The digital image tears apart the net of semiotic codes, modes of display, and patterns of spectatorship in modern visual culture and, at the same time, weaves this net even stronger. The digital image annihilates photography while solidifying, glorifying and immortalizing the photographic. In short, this logic is that of photography after photography. (Manovich, 1995, p. 3)⁶³

63 Puede traducirse como: “La lógica de la fotografía digital es una de continuidad y discontinuidad. La imagen digital destroza la red de códigos semióticos, modos de exhibir y patrones del comportamiento del observador en la cultura visual moderna, y al mismo tiempo entreteje esta red con mayor fuerza. La imagen digital aniquila la fotografía al tiempo que solidifica, glorifica e inmortaliza lo fotográfico. Para resumir, esta lógica es la de la fotografía después de la fotografía”.

Estamos inmersos en un mundo que consume continuamente imágenes y sin embargo la fotografía se enfrenta a un futuro incierto ya que algunos de sus usos están desapareciendo y otros están cambiando.

La industria de la manipulación fotográfica y su diversificación nos presenta un problema que afecta a la credibilidad de las imágenes documentales. Al perderse la confianza en la imagen como un elemento testimonial, se presenta el problema de que ante cualquier imagen que observemos nos estaremos preguntando si la representación que observamos es de un evento real o no. Ante la duda, es posible que se pierda el interés sobre la imagen.

Conclusiones |

En el transcurso de esta investigación he podido entender la fotografía desde su faceta como documento que, dadas sus características, ha promovido el desarrollo de todo un género fotográfico. La aparición del género documental está relacionada con la facilidad que tiene el medio para registrar los sucesos de forma realista, lo que le ha permitido desempeñar un papel importante a nivel informativo e histórico.

La fotografía documental está determinada por su referente, es decir, el acontecimiento que le dio origen. Así, una situación real puede convertirse en documento por medio de la fotografía, que captura y conserva el instante. Pero como mencionaba Fontcuberta, actualmente la fotografía está dejando de preservar la memoria para ocuparse más del presente.

El género documental tiene el reconocimiento del arte a pesar de que su contenido sea puramente social. Se ha observado como la fotografía documental ha tenido un papel sustancial a partir de los años 20 ya que los editores empezaron a observar el impacto de la imagen en el espectador, viendo que la calidad de la imagen era un incentivo para invitar al público a leer las noticias. El auge del documental viene dado por la combinación entre la imagen y el texto cosa que propiciará su función social y sobre todo será una gran herramienta para construir la historia.

Uno de los temas principales que va tratar es la desigualdad económica entre la población así como los problemas de las clases trabajadoras. De hecho, se observa que desde que se da a conocer el documental como género, hay un interés por parte de muchos fotógrafos para emplear las imágenes documentales como un medio que permita comunicar las problemáticas sociales y al mismo tiempo incentivar a la población para que esta intervenga y se promuevan cambios a nivel político y social.

Del mismo modo, muestra la verdadera naturaleza de los hechos como una herramienta de protesta y propaganda. Pero también ha sido usado por los medios de comunicación y los gobiernos como mecanismo de control de la información para influir en las ideas y el imaginario de la población.

Pese a toda la información que nos pueda aportar, la fotografía es altamente moldeable tanto a nivel técnico como a nivel de significación. En otras palabras la fotografía tiende a ser altamente manipulable. Esto se da en parte debido a que la cámara interrumpe en el flujo temporal de los acontecimientos capturando solamente un fragmento de lo acontecido.

De hecho diversos autores, como Joan Fontcuberta o Tom Wheeler, consideran que el medio fotográfico comprende en sí mismo una manipulación. En otras palabras, en todas las etapas del proceso de obtención y posproducción de la imagen se puede intervenir aplicando modificaciones, que pueden desvirtuar o modificar el suceso acontecido frente a la cámara.

Si consideramos que las fotografías son en sí mismas una manipulación, estamos hablando entonces de que la técnica fotográfica no mostrará fielmente la realidad sino una versión de esta. Esta idea podría representar una discordancia con el documental cuyo objetivo es presentar los acontecimientos tal como ocurrieron, de modo que sirva como fuente de información fiable. Los acontecimientos susceptibles de ser fotografiados, primero pasan por el filtro o selección de quien los retrata y luego por los del público que los observa, y todo esto está afectado por la ideología, el imaginario y la memoria que cada quien aplica a la

construcción y significación de esa imagen. A todo esto hay que añadir el contexto en que se muestra la imagen y las leyendas que la acompañan, estos aspectos pueden aportar información documental, pero también información falsa o tendenciosa que terminaría por desvirtuar y falsear el valor documental de la obra original.

La imagen puede estar afectada por diferentes grados de manipulación que conllevan un cambio mayor o menor, según sea el caso, se pueden mencionar:

- Intenciones y decisiones previas a la toma como la composición, el encuadre, el enfoque, la pose, escenificación, etc.
- Modificación de los elementos posteriores a la toma o postproducción (en laboratorio o a nivel digital), que incluye graduación tonal, corrección de contraste, reducción de ruido, etc.
- Fotocomposición, que incluye agregar o quitar elementos o modificarlos para mejorar la composición de la imagen. Otra fotocomposición es el fotomontaje, con el que se puede crear una imagen totalmente diferente a partir de fragmentos de varias fotografías.

- Descontextualización y recontextualización de la imagen, donde esta tomará el significado de donde sea insertada.

Tener el reconocimiento artístico ha llevado a muchos fotógrafos a modificar sus fotografías en posproducción para conseguir que sean más bellas, mejor resueltas y sin elementos que distorsionen la visión. Esto sucede tanto en el terreno del arte como en fotoperiodismo. Aunque hay otros autores que justamente realizan su trabajo documental poniendo en cuestión todos aquellos conceptos que sustentan el documental, serían aquellos que trabajan la ficción documental, y en esta línea hay muchos aficionados que cuelgan sus producciones en las redes sociales.

Ahora bien, ciertas modificaciones en la imagen documental pueden traer consecuencias negativas debido a la importancia que tiene la información como medio testimonial. Estas consecuencias empiezan a ser cada vez más evidentes debido a que; con el pasar de los años y la mejora en las tecnologías facilita la perfección de la manipulación y dificulta que el público la perciba. Esto ha generado en el público una postura generalizada de desconfianza hacia la veracidad de la imagen y aquello que cuenta, llegando a poner en cuestión si es una imagen de la realidad o una construcción

artificial. Investigadores y teóricos en la materia, como Fred Ritchin, están preocupados por el futuro de la imagen fotográfica como elemento documental y testimonial, pues, si ya no podemos creer en las imágenes y en consecuencia dejamos de creer en la información que nos aportan los medios de comunicación, ya no sabremos qué es cierto y qué no, dudaremos de la existencia de cierto conflicto armado o de si los polos se derriten, etc. Ahora bien, el problema surge a partir del empleo que se le dará a la imagen modificada y a que el público sea consciente hoy más que nunca de la manipulación del medio.

En el periodismo y los medios de comunicación, se ha observado un incremento sustancial en la modificación de las imágenes, debido habitualmente a una necesidad del mercado por sorprender al lector con fotografías impactantes y oportunistas. Se ha observado que la puesta en escena de fotografías oportunistas con intereses políticos y mediáticos tiene mayor aceptación en los medios de comunicación que aquellas que están manipuladas con software, eliminando, aumentando o cambiando elementos en la composición, terminan éstas por implicar el despido de aquellos que las han realizado.

El descontento que genera este tipo de manipulación entre el público podría subsanarse mediante el uso de un protocolo

ético convencional en la manipulación. Por medio del cual debería quedar perfectamente establecido cuales son los parámetros en que pueda establecerse una modificación en términos de edición. Dicho protocolo debería ser regulado de modo internacional, para que sus lineamientos fueran seguidos en cualquier parte del mundo. La democratización de la imagen ha propiciado que cualquiera con su teléfono móvil justo estando en el momento adecuado en el lugar adecuado, pueda realizar una imagen que pueda saltar al terreno profesional pasando a formar parte de los medios de comunicación, es lo que se denomina fotoperiodismo ciudadano.

Anteriormente la fotografía necesitaba un referente real para su realización, pero lo que se percibe actualmente es que las nuevas herramientas digitales ya no necesitan de ese referente para crear una imagen, para crear una realidad alterna. Ejemplo de ello son las CGI (imagen generada por computadora) que se van viendo cada vez más en el ámbito comercial. Esto significa que se empiezan a cerrar ciertos campos para la fotografía. Ahora bien, si la fotografía actualmente ya no se sirve de un referente real para su realización. ¿Cuál será el futuro de la fotografía documental?

Hemos llegado a un momento en la historia donde se está dejando de hablar de fotografía, y cada vez más empezamos a

hablar de postfotografía. Este término incluye la imagen digital y su papel en los nuevos medios y en la sociedad contemporánea. Dentro de las características que se aprecian en esta nueva etapa de la fotografía está el uso lúdico, de esparcimiento y autoreconocimiento; por otro lado, se observa la reutilización y reapropiación de las imágenes que circulan por la web, lo que ha derivado en usos distintos de la imagen fotográfica a los que se apreciaban en el siglo XX.

Referencias Bibliográficas |

- Adatto, K. (2008/2010). *Imagen Perfecta, Vivir en la era de la foto oportunista*. Cantabria: Quálea Editorial.
- Ades, D. (1976/2002). *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, (FotoGGrafía).
- Alcaide, F. (2009). *Fútbol fenómeno de fenómenos*. Madrid: LID Editorial Empresarial, S.L.
- Amorós, L. (2005). *Abismos de la mirada La experiencia límite en el autorretrato último*. Cartagena, Murcia: Cendeac.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Baeza, P. (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, (FotoGGrafía).

- Baldwin, G. (1996). *Roger Fenton Pasha and Bayadère*. Los Angeles: Getty Museum Studies and Art.
- Bañuelos, J. (2008). *Fotomontaje*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).
- Barrett, T. (1990/2000). *Criticizing Photographs An Introduction to Understanding Images*. New York: Mc.Graw-Hill Companies.
- Barthes, R. (1999). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. (J. Sala-Sanahuja, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (2008). *Cultura y simulacro. A la sombra de las mayorías silenciosas. El efecto Beaubourg. La precesión de los simulacros. El fin de lo social*. (6a ed.). (A. Vicens, & P. Rovira, Trans.) Barcelona: Kairós S.A.
- Biondi, E., Allende, M., Calvenzi, G., Caujolle, C., Sullivan, A. Morris, J., (2015) *The Gold Medals | Los grandes premios internacionales del fotoperiodismo*. Madrid: Lunweg, Editorial Planeta.
- Chéroux, C. (2009). *Breve historia del error fotográfico*. México D.F.: Ediciones Serieve, Océano.
- Berger, J. & Mohr, J. (2007). *Otra manera de contar*, Barcelona, España: Gustavo Gili, SL.

- Bright, S. (2005). *Fotografía hoy*. San Sebastián, España: Nerea.
- Chevrier, J.F. (2006). *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona: Gustavo Gili, SL, (FotoGGrafía).
- Coronado E Hijón, D. (2005). *Una mirada a cámara: teorías de la fotografía de Baudelaire a Barthes*, Sevilla: Ediciones Alfar.
- Costa, J. (1991). *La fotografía entre sumisión y subversión*, México: Trillas, (Biblioteca Internacional de Comunicación).
- Del Río, V. (2008). *Fotografía objeto: La superación de la estética del documento*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Dubois, P. (1986/2010). *El acto fotográfico, De la representación a la Recepción*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- Farid, H. (2009). Digital Doctoring: can we trust photographs?
En Harrington Brooke (Ed.), *In Deception: From Ancient Empires to Internet Dating*, (pp. 95-108). California: Stanford University Press.
- Fontcuberta, J. (1997). *El Beso de Judas Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, (FotoGGrafía).

- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freund, G. (1974). *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili, SL, (FotoGGrafía).
- Frank, R. & Kerouac, J. (2006/2008) *The Americans*. Alemania: Steidl Verlag
- Frizot, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. México D.F.: Ediciones Serieve, Océano.
- Garner, G. (2003). *Disappearing Witness: Change in Twentieth-Century American Photography*. Baltimore, Maryland: Publishing for the world The Johns Hopkins University Press.
- Griffin, M. (1999). *The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism*, En B. Brennen & H. Hardt (Eds.) *Picturing the Past, Media, History and Photography*. (pp.122-157). E.U.A. Universidad de Illinois.
- Gómez Isla, J. (2005). *Fotografía de creación*, San Sebastián: Nerea, (Arte Hoy).
- Gómez Isla, J. *Determinismo Tecnológico y creación contemporánea*. Madrid: Universidad Complutense y Universidad Europea de Madrid.

- Hacking, J. (2015) *Vidas de – Los grandes Fotógrafos*,
Barcelona: Editorial Blume.
- Harris, C. (2009). *The Way Jews Lived: Five Hundred Years
of Printed Words and Images*, EUA, Library of
Congress Cataloguing -in-Publication Data.
- Heiferman, M. [ed.] (2012). *Photography Changes Everything*,
Washington D.C.: Smithsonian Institution,
Aperture.
- Jeffrey, I. (2009). *Cómo leer la fotografía: Entender y disfrutar
los grandes fotógrafos de Stieglitz a Doisneau*.
Barcelona: Ediciones Electa. Random House
Mondadori.
- Kossoy, B. (1989/2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La
Marca Editora, (Biblioteca de la mirada).
- Kossoy, B. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen
fotográfica*. Madrid: Cuadernos de arte Cátedra.
- Ledo, M. (1998). *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Cátedra,
(Signo e imagen).
- Lugon, O. (2001). *El estilo Documental de August Sander a
Walker Evans (1920-1945)*. Salamanca: Ediciones
Universidad de Salamanca /FOCUS 11.

- Manovich, L. (2001/2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación La imagen en la era digital*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Mitchell, W. J. (1994/2001). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. Massachusetts Institute of Technology.
- Moliner, M. (2002). *Diccionario del uso del español*, España: Gredos.
- Monzó, J. V., Herraiz, A., Folch, Ma. J., Tena, S. & De los Mártires, G. (2000). *Fotomontaje en la colección del IVAM*. Madrid: ALDEASA- IVAM.
- Morris, E. (2011). *Believing is seeing (Observations on the Mysteries of photography)*. New York: The Penguin Press.
- Mulligan, T. & Wooters D. (Eds.). (2012). *The George Eastman Collection: Historia e la fotografía de 1939 a la actualidad*, Nueva York, TASCHEN.
- Nickell, J. (1994/2005). *Camera Clues: A handbook for photographic investigation*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Ribalta, J. (Ed.). (2004). *Efecto Real, debates posmodernos*

sobre fotografía. (E. Llorens Pujol, Trad.) Barcelona:
Gustavo Gilli.

Ribalta, J. (2008). *Arxiu Universal. La condició del document i la utopia fotogràfica moderna. Catàleg de l'exposició.* (M. Carulla, Trad.) Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona.

Ritchin, F. (1990). *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography.* New York: Aperture Foundation.

Ritchin, F. (2010) *Después de la fotografía,* Oaxaca: Ediciones Ve S.A. De C.V., (Fundación televisa).

Romano, V. (2012). *La Violencia Mediática | El secuestro del conocimiento República Bolivariana de Venezuela.* Venezuela: Editorial Correo del Orinoco, Colección Tilde.

Rosler, Martha (2007). *Imágenes públicas, La función política de la imagen.* Barcelona: Gustavo Gili, SL, (FotoGGrafía).

Rubio, M. O. & Koetzle H. M. (2006). *Momentos estelares de la fotografía del siglo XX.* Madrid: Ediciones Círculo de Bellas Artes.

Smith, W. E. (1948). *Fotoperiodismo,* Fontcuberta, Joan (Ed.)

- Estética fotográfica* (pp.209-212), Barcelona:
Gustavo Gili, SL, (FotoGGrafía).
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana
Ediciones generales, S.L., Punto de Lectura.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. 2ª edición, Madrid:
Alfaguara.
- Soriano, T. (2008). Temas para debate sobre la fotografía en el
siglo XXI, Galindo, I. & Martín, J.V. (Eds.). *Imagen
y Conocimiento: Tradición artística e Innovación
tecnológica*. (pp.230-247) Valencia: Editorial UPV
(Grupo Elástica Variable, UPV-UMH-EHU).
- Sougez, M. L. (coord.). García, M.ª S., Pérez, H. & Vega C.
(2009). *Historia general de la fotografía*. Madrid:
Manuales Arte Cátedra.
- Stepan, P. (Ed.) (2006). *Iconos de la Fotografía el siglo XX*.
Barcelona: Electa
- Stimson, B. (2006/2009). *El eje del mundo: fotografía y nación*.
Barcelona: Gustavo Gili, SL, (FotoGGrafía).
- Stuart, A. (1999/2010). *News Culture*. Berkshire, Inglaterra:
McGraw-Hill House.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona:

Gustavo Gili, SL, (FotoGGrafía).

Wheeler T. H. (2002). *Phototruth or Photofiction? Ethics and Media Imagery in the Digital Age*. Mahwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.

REFERENCIAS EN LÍNEA

Ben-Ghiat, R. (2015). *Why 70-year-old Iwo Jima photo became iconic*. [en línea] CNN, Londres, [Fecha de consulta: 16 Marzo 2015]. Recuperado de: <http://edition.cnn.com/2015/02/22/opinion/ben-ghiat-iwo-jima-anniversary/>

Cole, T. (2009, 13 de Febrero). 'Americans': The Book That Changed Photography. *NPR National Public Radio: News & Analysis*. U.S.A. [Fecha de consulta: 29 Septiembre 2015]. Recuperado de: <http://www.npr.org/2009/02/13/100688154/americans-the-book-that-changed-photography>

Colorado, Ó. (2014). *Fotografía 3.0 Y después de la fotografía ¿Qué? Un análisis crítico de la fotografía en la era de la conectividad*. [Versión para Kindle] México,

D.F.: OscarEnFotos Publishing. Recuperado de:
<https://www.amazon.es>

Creative Commons | Licencias (s.f.). [Fecha de consulta:
22 de Junio de 2015]. Recuperado de: [http://
es.creativecommons.org/blog/licencias/](http://es.creativecommons.org/blog/licencias/)

Cros, López, R. (2013, 19 de junio). La fotografía de archivo como reflejo de la realidad, *Documentación de las Ciencias de la Información*, Universidad Complutense de Madrid (36), 125-141. [Fecha de consulta: 20 Marzo 2015]. Recuperado de: [http://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/search/
advancedResults](http://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/search/advancedResults)

Daban, M. (2013, 21 de Enero). *La Post-fotografía* | Toies cibernétiques del món, uniu-vos! [Weg log post] [Fecha de consulta: 31 Marzo 2015]. Recuperado de: [http://translate.google.cat/tra
nslate?hl=ca&sl=ca&tl=es&u=toies.wordpress.
com&anno=2&sandbox=1](http://translate.google.cat/translate?hl=ca&sl=ca&tl=es&u=toies.wordpress.com&anno=2&sandbox=1)

Dailybhaskar.com (2014, 17 de enero). *Heartbreaking pic: Syrian child sleeps between graves of his parents*. Daily Bhaskar. [Fecha de consulta: 25 Marzo 2015] Recuperado de: <http://daily.bhaskar.com/article/>

[WOR-international-news-a-syrian-child-sleeps-between-the-graves-of-his-parents-4495743-NOR.html](http://www.wor-international-news-a-syrian-child-sleeps-between-the-graves-of-his-parents-4495743-NOR.html)

Dawidoff, N. (2015, 2 de Julio). The man who saw America: Looking back with Robert Frank, the most influential photographer alive. *The New York Times Magazine*. [Fecha de consulta: 29 de Septiembre 2015]. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/2015/07/05/magazine/robert-franks-america.html? r=0>

Doornbos, H. (2014, 17 de enero). *Saudi photographer tells me: This is not Syria, it's not a grave and the boy's parents are not dead*. [web log post]. [Fecha de consulta: 15 de Marzo 2015]. Recuperado de: <https://haralddoornbos.wordpress.com/2014/01/17/saudi-photographer-telle-me-this-is-not-syria-its-not-a-grave-and-the-boys-parents-are-not-dead/>

El Mundo (2010, 24 de Junio) *Asesinar a Roberto Saviano por una portada*. [Fecha de consulta: 22 de Abril 2015]. Recuperado de: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/06/23/cultura/1277306306.html>

El País (2006, 18 de Enero). *Kim Manresa expone imágenes de escuelas del mundo*. [Fecha de consulta: 15 de Octubre de 2015]. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2006/01/18/catalunya/1137550062_850215.html

Facchin, J. (2015, 25 de Febrero). *¿Conoces los derechos de autor de las imágenes en Internet? #Copyright*, [web log post]. [Fecha de consulta: 15 de Abril de 2015]. Recuperado de: <http://josefacchin.com/2015/02/25/derechos-de-autor-de-las-imagenes/>

Fading Away | The Metropolitan Museum of Art | The collection Online. (s.f.). [Fecha de consulta: 18 de Marzo de 2015]. Recuperado de: <http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7B36d81705-241d-4934-ab02-fd7c8dbbb3e5%7D&oid=302289>

Faking It | Manipulated Photography Before Photoshop (2012) | The Metropolitan Museum of Art. [En línea]. [Fecha de consulta: 14 de Marzo de 2015]. Recuperado de: <http://metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/faking-it>

Flybring, J. (2009, Noviembre). *The 2003 Brian Walsky scandal*.

Johan Flybring's essays: All that solid melts into air. [Fecha de consulta: 16 de Abril de 2015].
Recuperado de: <https://johanflybringessays.files.wordpress.com/2011/10/2009-11-the-2003-brian-walski-scandal.pdf>

García, A. (2015, 16 de septiembre). *Josef Koudelka, el loco de la mirada salvaje*. El País, [Fecha de consulta: 1 de Octubre de 2015]. Recuperado de: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/10/actualidad/1441911041_607574.html

Ghattas, K. (2007, 8 de marzo) *Lebanon war image causes controversy*. BBC News, Beirut [Fecha de consulta: 8 de Octubre de 2015]. Recuperado de: http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/6385969.stm

Glater, J. (2005, 3 de marzo). *Martha Stewart Gets New Body in Newsweek*. The New York Times, [Fecha de consulta: 10 de Abril de 2015]. Recuperado de: http://www.nytimes.com/2005/03/03/business/media/03mag.html?_r=0

Gonsalves, A. (2005, 1 de septiembre). *Bloggers, Citizen Journalists See Katrina From The Inside*. InformationWeek: connecting the business

technology community. [Fecha de consulta: 29 de Abril de 2015]. Recuperado de: <http://www.informationweek.com/bloggers-citizen-journalists-see-katrina-from-the-inside-/d/d-id/1035698?>

Henry Peach Robinson | Fading Away | The Metropolitan Museum of Art. (s.f). [En línea]. [Fecha de consulta: 2 de Marzo de 2015]. Recuperado de: <http://metmuseum.org/exhibitions/view?exhibitionId=%7B36d81705-241d-4934-ab02-fd7c8dbbb3e5%7D&oid=302289>

Hernández, C. (2011). *Joan Fontcuberta La Cámara de Pandora*. Aaaarte tv Madrid, Círculo de Bellas Artes. [Fecha de consulta: 16 Abril 2015]. Recuperado de: <https://vimeo.com/34226838>

Hooton, C. (2014, 17 de Enero). Heartbreaking' Syria orphan photo wasn't taken in Syria and not of orphan, *The Independent*, [Fecha de consulta: 17 Abril 2015]. Recuperado de: <http://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/heartbreaking-syria-orphan-photo-wasnt-taken-in-syria-and-not-of-orphan-9067956.html>

Jurrat, N. (2011). *Mapping Digital Media: Citizen Journalism and*

the Internet. Open Society Foundations, Londres: Reference series No.4 [Fecha de consulta: 29 Abril de 2015]. Disponible en: <http://www.opensocietyfoundations.org/sites/default/files/mapping-digital-media-citizen-journalism-and-internet-20110712.pdf>

Kossoy, B. (2008). *El paradigma de la fotografía*. Seminario de Fotografía CHILE [en línea] [Fecha de consulta: 11 Marzo de 2015]. Disponible en: http://boriskossoy.com/wpcontent/uploads/2014/11/paradigma_es.pdf

Krawetz, N. (2013,12 de Mayo). *Unbelievable*. [Web log post]. [Fecha de consulta: 7 abril de 2015]. Recuperado de: <http://www.hackerfactor.com/blog/index.php?/archives/549-Unbelievable.html>

Lacruz, A. (2014) La lectura de las imágenes fotográficas orientada hacia la representación documental, *Revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação*, 20(1), 55-88, doi: 10.5007/1518-2924.2015v20nesp1p55.

Magnum Photos History of Magnum. (s.f.). [Fecha de consulta: 21 febrero de 2015]. Recuperado de: <http://www.>

magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3

Magnum Photos Special Projects (2013). [Fecha de consulta: 28 abril de 2015]. Recuperado de: http://www.magnumphotos-commercial.com/system/files/112013/528e0496c904ff280a000003/original/Magnum_Photos_Special_Projects_overview.pdf?1385038998

Manovich, L. (1995). *The Paradoxes of Digital Photography, Photography after Photography*. Exhibition catalog. Germany [Fecha de consulta: 7 de abril 2015]. Recuperado de: http://manovich.net/content/04-projects/003-paradoxes-of-digital-photography/02_article_1994.pdf

Menschel, J. F. (s.f.). *Ernest Eugène Appert | Exécution des otages, prison de la Roquette, le 24 mai 1871* |. The Metropolitan Museum of Art, [Fecha de consulta: 4 Marzo 2015]. Recuperado de: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/302335>

Meyer, P. (2000). Hacia una redefinición de la fotografía documental, *Revista Zone* | *Zero desde la pantalla*

de luz, México Distrito Federal. [Fecha de consulta: 4 Marzo 2015]. Recuperado de: <http://v1.zonezero.com/editorial/abril00/pdf/abril00.pdf>

Meyer, P. (2003, 2 de Abril). El diario de los Ángeles Times despide un fotógrafo, *Revista Zone | Zero desde la pantalla de luz*, México Distrito Federal. [Fecha de consulta: 7 Marzo 2015]. Recuperado de: http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=969%3Athe-la-times-fires-a-photographer&catid=5%3Aarticles&lang=es

Michaels, B. L. (2009) Looking at Atget. *The Photo Review*. Volume 28, (3). p.2. [Fecha de consulta: 4 Febrero 2015]. Recuperado de: http://www.photoreview.org/Journal_28-3_web.pdf

Mraz, J. (s.f.). “¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoperiodismo dirigido al digital”, *Revista Zone | Zero desde la pantalla de luz*, México Distrito Federal [Fecha de consulta: 4 Marzo 2015]. Recuperado de: <http://v1.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz03sp.html>

Mulet, M^a. J. & Seguí, M. (1993). Fotografía y Vanguardias Históricas, *Laboratorio de Arte* 5, 279-305.[Fecha

de consulta: 25 Marzo 2015]. Recuperado de:
<http://institucional.us.es/revistas/arte/05/2%2014%20segui%20aznar.pdf>

National Gallery of Art U.S.A (2009, 18 de enero – 26 de abril).
Looking In: Robert Frank's "The Americans".
[Fecha de consulta: 21 de septiembre de 2015].
Recuperado de: <http://www.nga.gov/exhibitions/frankinfo.shtm>

NBC NEWS (2006, 8 de Agosto). *Altered images prompt photographer's firing, Reuters severs ties with photographer over manipulated Lebanon photos*.
[Fecha de consulta: 24 abril de 2015]. Recuperado de: http://www.nbcnews.com/id/13165165/ns/world_news-mideast_n_africa/t/altered-images-prompt-photographers-firing/#.VTnvs6YjmvU

Parejo, N. (2008). *De la fotografía documental al documento digital*, ZER – Revista de estudios de comunicación, Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación, Universidad del País Vasco
[Fecha de consulta: 3 Marzo 2015]. Recuperado de: <http://www.ehu.eus/zer/hemeroteca/pdfs/zer25-09-parejo.pdf>

- Parfitt, T. (2011, 26 de octubre) Koudelka: witness to an invasion, Russia has finally embraced the man who exposed its Prague Spring lies, *The Guardian*, UK, [Fecha de consulta: 30 septiembre 2015]. Recuperado de: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2011/oct/26/josef-koudelka-prague-spring-photography>
- Patterson, T. (2015). The inside story of the famous Iwo Jima photo, *CNN*, Londres, [Fecha de consulta: 16 Marzo 2015]. Recuperado de: <http://edition.cnn.com/2015/02/22/world/cnnphotos-iwo-jima/index.html/>
- Pierce, D. (2014, 22 de abril). Lytro changed photography. Now can it get anyone to care? An exclusive look at the company's new Illum camera, *The Verge*. [Fecha de consulta: 23 Mayo 2015]. Recuperado de: <http://www.theverge.com/2014/4/22/5625264/lytro-changed-photography-meet-the-new-illum-camera>
- RAE. (s.f.). *Diccionario de la Lengua Española* [en línea], Madrid: Real Academia Española. Recuperado de: <http://www.rae.es/rae.html>

- Ritchin, F. (2014). Bending the frame | Lecture, C|O Berlin, Alemania [Fecha de consulta: 27 de Abril de 2015] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=541UY8jgkxU>
- Roberts, P. & Webber J. (1999). Visual truth in the digital age: towards a protocol for image ethics. *Australian Computer Journal* 31(3), 1-12. doi: [10.1078/0044-5231-00055](https://doi.org/10.1078/0044-5231-00055) · 1.82
- Roche, J. A. (2005). *La construcción cultural de la realidad social en la Modernidad*, RACO (Revistes Catalanes amb Accés Obert) [Fecha de consulta: 13 de Agosto de 2014] Recuperado de: www.raco.cat/index.php/Papers/article/download/52749/60699
- RTVE Corporación de Radio y Televisión Española (2013, 23 de mayo) Creadores–Joan Fontcuberta, Postfotografía [Fecha de consulta: 1 Abril 2015] Recuperado de: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/creadores/aventura-del-saber-joan-fontcuberta-postfotografia/1870690/>
- RTVE Corporación de Radio y Televisión Española (2013, 23 de mayo) Creadores–Joan Fontcuberta , Sputnik [Fecha de consulta: 18 Marzo 2015] Recuperado

de: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/creadores/aventura-del-saber-joan-fontcuberta-sputnik/1833319/>

Ruder, A. (2003). *Art and the Shaping of Society: Russian Posters and Constructivism 1917-1924*, Tesis de carrera, Haverford College, Pennsylvania, E.U.A. Fecha de consulta: 19 de Marzo 2015. Recuperado de: <http://thesis.haverford.edu/dspace/bitstream/handle/10066/671/2003RuderA.pdf?sequence=1>

Selwyn-Holmes, A. (2012, 2 de Febrero). *Robert Frank | The Americans*, [web log post]. Iconic Photos. [Fecha de consulta: 25 de Septiembre de 2015]. Recuperado de: <https://iconicphotos.wordpress.com/2012/02/02/robert-frank-the-americans/>

Stanger, M. (2014, 4 de febrero). 6 People Who Were Literally Erased From History, *Business Insider*, [Fecha de consulta: 5 de Abril de 2015]. Recuperado de: <http://www.businessinsider.com/people-who-were-erased-from-history-2013-12>

The Associated Press (2013, 31 de Mayo). Chicago Sun-Times Lays Off All Its Full-Time Photographers, *The*

New York Times [Fecha de consulta: 26 de Abril de 2015]. Recuperado de: http://www.nytimes.com/2013/06/01/business/media/chicago-sun-times-lays-off-all-its-full-time-photographers.html?_r=0

UCLA Art & Global Health Center. (s.f.) *Through Positive Eyes | An international photography project of HIV-positive people in cities around the world.* [Fecha de consulta: 16 de Abril de 2015]. Recuperado de: <http://artglobalhealth.org/throughpositiveeyes/>

Van Riper, F. (s.f.). *Manipulating Truth, Losing Credibility*, Special to Camera Works, The Washington Post. [Fecha de consulta: 16 de Abril de 2015]. Recuperado de: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/vanRiper/030409.htm>

Viejo Manuel (2015, Enero, 14) La vacuna, una obra maestra. *El País* [Fecha de consulta: 20 de Agosto de 2015]. Recuperado de: http://elpais.com/elpais/2015/01/13/planeta_futuro/1421163721_380017.html

Vincent, J. (2014, Septiembre, 01). Three quarters of the IKEA catalogue is CGI. *The Independent*. [Fecha de

consulta: 20 de Abril de 2015]. Recuperado de: <http://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/three-quarters-of-the-ikea-catalogue-is-cgi-9704120.html>

World Press Photo (2013, 14 de mayo). *Digital photography experts confirm the integrity of Paul Hansen's image files*, Amsterdam, [Fecha de consulta: 7 de Abril de 2015]. Recuperado de: <http://www.worldpressphoto.org/news/digital-photography-experts-confirm-integrity-paul-hansen-image-files>

REFERENCIAS DE FOTOGRAFÍAS

Imagen 1 | Renger-Patzsch, A. (1922). *Heterotrichum Macrodon*, (Fotográfica en gelatina y plata). [Fecha de consulta: 26 de febrero de 2015]. Recuperado de: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%253AAD%253AE%253A4866&page_number=3&template_id=1&sort_order=1

Imagen 2 | Renger-Patzsch, A. (antes de 1929). *Mixing Plant, Hörder Verein - Kohlenmischlanlage (Dortmund)*. (Fotográfica en gelatina y plata). [Fecha de consulta: 26 de febrero de 2015]. Recuperado

de: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/renger-patzsch-horder-verein-coal-mixing-plant-dortmund-p79952>

Imagen 3 | Riss, J. (1908). *Boys in a Cigar Factory*, (Fotográfica en gelatina y plata). [Fecha de consulta: 26 de febrero de 2015]. Recuperado de: <http://www.archives.gov/education/lessons/hine-photos/>

Imagen 4 | Riss, J. (1908). *Children Working in a Bottle Factory*, (Fotográfica en gelatina y plata). [Fecha de consulta: 26 de febrero de 2015]. Recuperado de: <http://www.archives.gov/education/lessons/hine-photos/>

Imagen 5 | Evans, W. (1936). *Cocina de Granja, Hale County, Alabama*, (Fotográfica en gelatina y plata). Extraído de: Hacking, J. (2015) *Vidas de – Los grandes Fotógrafos*, Barcelona: Editorial Blume. p. 135.

Imagen 6 | Sander, A. (1910). *The Earthbound Farmer*, (Fotográfica en gelatina y plata). [Fecha de consulta: 26 de febrero de 2015]. Recuperado de: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A5145&page_number=1&template_id=1&sort_order=1

- Imagen 7** | Frank, R. (1959). Portada del libro *The Americans*, [Fecha de consulta: 03 de agosto de 2015]. Recuperado de: <http://erickimphotography.com/blog/2013/01/07/timeless-lessons-street-photographers-can-learn-from-robert-franks-the-americans/>
- Imagen 8** | Robert, F. (1955) *Funeral. St. Helena, South Carolina* “*The Americans*” [Fecha de actualización: 29 de septiembre de 2015] Recuperado de: <http://blogs.20minutos.es/trasdos/tag/robert-frank/>
- Imagen 9** | Friedlander, L. (1966). *Ciudad de Nueva York*, (Fotográfica en gelatinobromuro de plata). Recuperado de: Mulligan, T. & Wooters D. (Eds.). (2012). *The George Eastman Collection: Historia e la fotografía de 1939 a la actualidad*, Nueva York, TASCHEN. p. 659.
- Imagen 10** | Koudelka, J. (1968) *Warsaw Pact troops invade Prague. August* Número de referencia: KOJ1968004W00509/X © Josef Koudelka / Magnum Photos [Fecha de consulta: 30 de Septiembre de 2013]. Recuperado de: <http://www.magnumphotos.com/C.aspxVP3=SearchResult&A>

[LID=2K7O3RHXD417](#)

- Imagen 11** | [Goldin, N.](#) (1981) *Nan after being battered*, Recuperado de: [Goldin, N.](#) (2007). *The Hasselblad Award 2007* | *The Beautiful Smile*, Ed. Steidl, p. 37.
- Imagen 12 & 13** | [Smith, W. E.](#) (1951). *Maude Callen enfermera y partera*, (Fotográfica en gelatina y plata). [Fecha de consulta: 25 de Septiembre de 2013]. Recuperado de: <http://time.com/26789/w-eugene-smith-life-magazine-1951-photo-essay-nurse-midwife/>
- Imagen 14** | [Mendel, G.](#) (2013). *Christopher John Durana and his children, outside the state legislature building, Tacloban*, [Fecha de actualización: 13 de Agosto de 2015]. Recuperado de: <http://www.theguardian.com/world/gallery/2013/dec/06/typhoon-haiyan-philippines-gideon-mendel>
- Imagen 15** | [Mendel, G.](#) (2015). Portada de la web *Through Positive Eyes*. [Fecha de actualización: 13 de Agosto de 2015]. Recuperado de: <http://throughpositiveeyes.org/>
- Imagen 16** | [Salgado, S.](#) (2001). *El Fin de la polio*. [Fecha de actualización: 13 de Agosto de 2015]. Recuperado

de: http://elpais.com/elpais/2015/01/13/planeta_futuro/1421163721_380017.htmfin +

Imagen 17 | Manresa, K. (s.f.). *Escuelas de otros mundos*. [Fecha de actualización: 13 de Agosto de 2015]. Recuperado de: <http://www.vivalebio.com/en/cultura/416-expos-desaparecidos-escuelas-otros-mundos.html>

Imagen 18 | Bayard, H. (1840). *Le Noyé*, (El ahogado). (Positivo Directo). [Fecha de consulta: 05 de Abril de 2015]. Recuperado de: http://hoaxes.org/photo_database/image/portrait_of_the_photographer_as_a_drowned_man

Imagen 19 | Rejlander, O. (1858). *Two Ways of Life*. (Fotográfica en gelatina y plata). [Fecha de consulta: 2 de marzo de 2015]. Recuperado de: http://www.geh.org/fm/rejlander/HTMLSRC/m197808410001_jpg.html

Imagen 20 | Peach Robinson, H. (1858). *Fading Away* (*Los últimos instantes*) (Albumina y plata de negativo de vidrio). [Fecha de consulta: 2 de marzo de 2015] Recuperado de la web The Metropolitan Museum Art: <http://metmuseum.org/exhibitions/>

[view?exhibitionId={36d81705-241d-4934-ab02-fd7c8dbbb3e5}&oid=302289](http://www.getty.edu/art/collection/objects/60151/roger-fenton-pasha-and-bayadere-english-1858/)

Imagen 21 | Fenton, R. (1858). *Pasha and Bayadère*, 1858, Londres Inglaterra, (Impresión de albúmina y plata). [Fecha de consulta: 6 de marzo de 2015]. Recuperada de: The J. Paul Getty Museum <http://www.getty.edu/art/collection/objects/60151/roger-fenton-pasha-and-bayadere-english-1858/>

Imagen 22 | O'Sullivan, T. (1865) *Home of a Rebel Sharpshooter*, Gettysburg. (Impresión de albúmina y plata). [Fecha de consulta: 4 de marzo de 2015]. Recuperada de MoMa: http://www.moma.org/learn/moma_learning/alexander-gardner-home-of-a-rebel-sharpshooter-gettysburg-from-gardners-photographic-sketchbook-of-the-war-1865

Imagen 23 | Gardner, A. (1863) *A Sharpshooter's Last Sleep*. (Impresión de albúmina y plata). [Fecha de consulta: 4 de marzo de 2015]. Recuperado del Smithsonian American Art Museum Museum: <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=76449>

Imagen 24 & 25 | Fenton, R. (1855), *The Valley of the*

Shadow of Death. (Impresión en papel salado de negativo en vidrio de colodión húmedo) © Library of Congress, Print & Photographs Division. Recuperado de: Morris Errol, (2011) *Believing is Seeing*, New York, The Penguin Press, pp. 4-5.

Imagen 26 | Fenton, R. (1855) *Self-Portrait in Zouave Uniform*. (Impresión en albúmina) 17.3 x 15.3 cm. Los Angeles, J. Paul Getty Museum (84.XM.io28.i7). Recuperado de: Baldwin, G. (1996). *Roger Fenton Pasha and Bayadère*. Los Angeles: Getty Museum Studies and Art.

Imagen 27 | Erwitt, E. (1928). Provence, France. (Gelatinobromuro de plata sobre papel). [Fecha de consulta: 7 de marzo de 2015]. Recuperado de Museo Reina Sofía: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/provence-provenza>

Imagen 28 | Rosenthal, J. (1945). *Flag Raising on Iwo Jima*. [Fecha de consulta: 16 de marzo de 2015]. Recuperado de National Archives: <http://research.archives.gov/description/520748>

Imagen 29 | Doisneau, R. (1950). *Le baiser de l'Hôtel de Ville*. Paris. Recuperado de: *Revista eletrônica de*

biblioteconomia e ciência da informação, 20(1), 55-88, doi: [10.5007/1518-2924.2015v20nesp1p55](https://doi.org/10.5007/1518-2924.2015v20nesp1p55)

- Imagen 30** | [Doisneau, R. \(1958\). *At the Café, Chez Fraysse*. Rue de Seine, Paris. \(Impresión de gelatina y plata\). \[Fecha de consulta: 16 de marzo de 2015\]. Recuperado del MoMa: \[http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=57506\]\(http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=57506\)](#)
- Imagen 31** | [Platt, S. \(2006\). *Young Lebanese drive through devastated neighborhood of South Beirut, 15 August*. World Press Photo of the Year:, USA, Getty Images \[Fecha de actualización: 8 de October de 2015\]. Recuperado de: \[http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/6385969.stm\]\(http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/6385969.stm\)](#)
- Imagen 32** | [Abdul Aziz al Otaibi, \(2014\). \[Fecha de consulta: 17 Abril 2015\]. Recuperado de The Independent: \[www.independent.co.uk/news/world/middle-east/heartbreaking-syria-orphan-photo-wasnt-taken-in-syria-and-not-of-orphan-9067956.html\]\(http://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/heartbreaking-syria-orphan-photo-wasnt-taken-in-syria-and-not-of-orphan-9067956.html\)](#)
- Imagen 33** | [Abdul Aziz al Otaibi, \(2014\). \[Fecha de consulta: 17 Abril 2015\]. Recuperado de The Independent: \[www.independent.co.uk/news/world/middle-east/heartbreaking-syria-orphan-photo-wasnt-taken-in-syria-and-not-of-orphan-9067956.html\]\(http://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/heartbreaking-syria-orphan-photo-wasnt-taken-in-syria-and-not-of-orphan-9067956.html\)](#)

[syria-and-not-of-orphan-9067956.html](#)

Imagen 34 | Wright, E. (1917). *Frances and the Dancing Fairies*. Science and Society Picture Library, London.
Recuperado de: Bright, S. (2005) *Fotografía hoy*, San Sebastián, Ediciones Nerea, p. 8.

Imagen 35 & 36 | Fontcuberta, J. (1997). *Leonov, Nikolayev, Istochnikov, Rozhdestvensky, Beregovoi and Shatalov, (datada el 7 de Noviembre de 1967)*
Imágenes manipuladas que forman parte del proyecto: *Sputnik*. (Fotografía en gelatina y plata). [Fecha de consulta: 18 de marzo de 2015]. Imagen tomada de: <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/sputnik/105>

Imagen 37 | Anónimo (1920). *Lenin addresses the troops*. (Izquierda: fotografía original | Derecha: fotografía manipulada). [Fecha de consulta: 18 de marzo de 2015]. Recuperado de: <http://www.businessinsider.com/people-who-were-erased-from-history-2013-12#ixzz3UjqpFbrZ>

Imagen 38 / Anónimo, (1936) *Mao Tse-tung Removes Po Ku*. (Izquierda: fotografía original | Derecha: fotografía manipulada.) [Fecha de consulta: 17 de abril de

2015]. Recuperado de: <http://www.businessinsider.com/people-who-were-erased-from-history-2013-12#ixzz3UjkgFbrZ>

Imagen 39 | Appert, E. (1871). *La supuesta matanza de frailes durante la Comuna de París*. Colección Met Museum. (Fotomontaje, impresión de albúmina y plata de negativo de vidrio) [Fecha de consulta: 26 de Marzo de 2015]. Imagen tomada de Met Museum: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/302335>

Imagen 40 | Poitevin, A. (1861) *Autoretrato*, ca. Biblioteca Nacional de Francia. Imagen tomada de: Chéroux, C. (2009). *Breve historia del error fotográfico*. México D.F.: Ediciones Serieve, Océano.

Imagen 41 | Leicester, J. (1870). *English portraits & landscapes photomontage*. (Fotomontaje, impresión de albúmina). [Fecha de consulta: 26 de Marzo de 2015]. Imagen tomada de George Eastman House Collection: http://www.geh.org/taschen/htmlsrc5/m197808050096_ful.html

Imagen 42 | Heartfield, J. (1943). *And Yet, It Moves*.

(Fotomontaje realizado con imágenes de periódicos y revistas) [Fecha de consulta: 28 de Abril de 2015]. Imagen tomada de Official Heartfield Exhibition and Archive: <http://www.johnheartfield.com/>

Imagen 43 | Heartfield, J. (1932). *Der Sinn des Hitlergrusses: Kleiner Mann bittet um grosse Gaben. Motto: Millonen Stehen Hinter Mir!* (Fotomontaje) Reproducción foto mecánica, para la portada de la revista *AIZ*, XI, 42. [Fecha de consulta: 30 de Abril de 2015]. Imagen tomada de The Met Museum: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.1125.8>

Imagen 44 | Heartfield, J. (1935). *Hurrah, die Butter ist alle!* (Fotomontaje) Reproducción foto mecánica, para la portada de la revista *AIZ*. [Fecha de consulta: 30 de Abril de 2015]. Imagen tomada de Official Heartfield Exhibition and Archive: <http://www.johnheartfield.com/>

Imagen 45 | Moholy-Nagy, L. (1925). *The Law of Series* (la ley de la serie). (Fotomontaje, impresión de gelatina y plata). [Fecha de consulta: 30 de Marzo de

2015]. Colección MoMA, © 2015 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn. Imagen tomada del MoMa: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=54364

Imagen 46 | (2015). Portada del sitio web: *Italy Guides.it A Sightseeing Revolution*. (Imagen digital). [Fecha de consulta: 1 de Mayo de 2015]. Recuperado de: <http://www.italyguides.it/en/>

Imagen 47 | Anónimo (2015). *Museo Conmemorativo del Holocausto*. Estados Unidos Americanos, (Imagen Digital). [Fecha de consulta: 1 de Mayo de 2015]. Tomada de: Google Maps

Imagen 48 | Hansen, P. (2013). *Gaza Burial* © (Fotografía digital). [Fecha de actualización 5 de mayo de 2015]. Imagen tomada de: <http://www.worldpressphoto.org/>

Imagen 49 | (2015). Licencias Creative Commons. Tabla de combinaciones y símbolos. (Imagen digital). [Fecha de consulta 8 de mayo de 2015]. Tomada de: <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

Imagen 50 | (2008). Proyecto *Access to life*. (Imagen digital) [Fecha de consulta: 28 de Abril de 2015]. Tomada

de MAGNUM PHOTOS del sitio: http://www.magnumphotoscommercial.com/system/files/112013/528e0496c904ff280a000003/original/Magnum_Photos_Special_Projects_overview.pdf?1385038998

Imagen 51 | (2015). *Bitácora de fotos del diario mexicano La Jornada*. (Imagen digital) [Fecha de actualización: 14 de abril de 2015] Tomada de: <http://www.jornada.unam.mx>

Imagen 52 | Gahan, G. (1982). *Pirámides de Giza*. Portada de *National Geographic*, (Fotografía manipulada). Recuperada de: Ritchin, F. (2010). *Después de la fotografía*, Ediciones Ve S.A. De C.V., (Fundación televisa). p. 33.

Imagen 53 & 54 | (2002). Portadas del diario La Razón ©. (Imagen manipulada y original) Recuperado de: Galindo & Martín (Eds.). (2008) *Imagen y Conocimiento: Tradición artística e Innovación tecnológica*. Valencia, Editorial UPV. p. 234.

Imagen 55 | (2005). *Martha's Last Laugh*. Portada de la revista Newsweek ©. (Manipulación digital de imagen). [Fecha de consulta: 12 de Mayo de 2015] Tomada

de la página de The New York Times: http://www.nytimes.com/2005/03/03/business/media/03mag.html?_r=0

Imagen 56 | (1994). *Tonya, Nancy to meet at practice*. Portada de New York Newsday. (Fotomontaje digital). Recuperada de: Ritchin, F. (2010). *Después de la fotografía*, Ediciones Ve S.A. De C.V., (Fundación televisa). p. 36.

Imagen 57 | (s.f). *Accidente de avión en diario Finlandés*. (Fotocomposición a partir de relatos de testigos). [Fecha de consulta: 17 de Mayo de 2015]. Tomada de: Conferencia de Fred Ritchin en *What's Next expert meeting* en el Museo Foam, Amsterdam, 2011: <https://www.youtube.com/watch?v=zKVjSwYslak>

Imagen 58 | (2010). *Hanno ammazzato Saviano*, Portada del diario La Stampa. (Fotomontaje digital). [Fecha de consulta: 22 de abril de 2015]. Tomada de El Mundo: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/06/23/cultura/1277306306.html>

Imagen 59 | Walski, B. (2003). *Imagen tomada en la guerra de Irak*. (Fotografía digital manipulada) [Fecha de

consulta: 16 de abril de 2015]. Tomada de Nota del editor de *Los Angeles Times*: <http://www.sree.net/teaching/lateditors.html>

Imagen 60, 61, 62 | Walski, B. (2003). *Imágenes tomadas en la guerra de Irak*. (Fotografías digitales originales y composición a partir de originales). [Fecha de consulta: 16 de abril de 2015]. Tomada de nota del editor de *Los Angeles Times*: <http://www.sree.net/teaching/lateditors.html>

Imagen 63 & 64 | Hajj, A. (2006). *Smoke rising from burning buildings after an Israeli airstrike Saturday on the suburbs of Beirut*. (Fotografías digitales: Izquierda original | Derecha manipulada.). [Fecha de consulta: 24 de abril de 2015]. Imagen tomada de The New York Times: <http://www.nytimes.com/2006/08/14/technology/14photoshop.html?r=0>

Imagen 65 | (2004). *John Kerry y Jane Fonda En supuesto mitin contra la guerra de Vietnam*. (Fotomontaje digital). Recuperada de: Ritchin, F. (2010). *Después de la fotografía*, Ediciones Ve S.A. De C.V., (Fundación televisa). p. 46.

Imagen 66 | **Martínez, P.** (2003). *President George W. Bush paid a surprise Thanksgiving visit to American troops in Baghdad on Nov. 27.* (Fotografía digital). [Fecha de consulta: 21 de abril de 2015] Tomada de: <http://www.npr.org/blogs/itsallpolitics/2013/11/28/247540868/thanksgiving-a-very-brief-political-history>

Imagen 67 | **Palmer, B.** (2004). *Lunch is a Turkey object with gravy and rice* ©. (Fotografía digital). [Fecha de consulta: 21 de abril de 2015]. Tomada de http://www.pixelpress.org/digital_diary/pageweek6b.html

Imagen 68, 69 & 70 | **Webb, A.** (1994). *The press awaits the arrival of U.S. troops at the airport. Port-au-Prince Haiti* ©. (Fotografías digitales). [Fecha de actualización: 20 de abril de 2015]. Tomada de la web de Magnum Photos: <https://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3RJ3CVME>

