

Características temáticas y estéticas en los proyectos de fotografía documental contemporánea

Elpidio del Campo Cañizares

Universidad Miguel Hernández, España
edelcampo@umh.es

Resumen

El presente estudio analiza las cualidades y características de los proyectos de fotografía documental contemporánea, centrándose aquellos subvencionados por dos prestigiosos centros internacionales: la Fundación Inge Morath y la organización sin ánimo de lucro The AfterMath Project. El estudio del conjunto de los proyectos apoyados por ambas instituciones analiza sus contenidos temáticos y sus cualidades formales. Los resultados demuestran que la fotografía documental vive hoy un momento excepcional no solo por su elevada producción sino especialmente por su calidad estética. En este sentido, el análisis muestra una importante influencia proveniente de la fotografía artística contemporánea.

Palabras clave: Fotografía Documental, Becas internacionales, Fotoperiodismo, Fotografía artística.

Thematic and Aesthetic Features in the Documentary Photography Projects

Abstract

This paper analyzes the qualities and characteristics of documentary photography projects nowadays, focusing on those supported by two prestigious international centers: the Inge Morath Foundation and the nonprofit organization The Aftermath Project. The study of the

whole projects supported by both institutions examines their thematic content and its formal qualities. The results show that documentary photography lives an exceptional moment not only for its high production, but especially for its aesthetic quality. In this sense, the analysis shows a significant influence from contemporary art photography.

Keywords: Documentary Photography, International Grants, Photojournalism, Art Photography.

INTRODUCCIÓN

El fotorreportaje tiene una larga tradición anclada en los inicios del siglo XX con los trabajos pioneros de Jacob Riis o Lewis Hine. Ambas figuras, consideradas hoy prototípicas de un modo de entender la fotografía documental al servicio de una voluntad ilustradora y transformadora de la sociedad, sirvieron de ejemplo al posterior desarrollo de los reportajes visuales en el periodismo. El ensayo visual y/o fotorreportaje tuvo su edad dorada como género periodístico a mediados de siglo pasado en las revistas ilustradas -*Life* y *Time* son sus mejores exponentes-, antes de que la televisión se convirtiera en el poderoso y masivo medio a través del cual los ciudadanos pudieron contemplar el mundo.

La imagen fotográfica, además de ser el complemento perfecto para muchos de ellos, está viviendo una segunda edad de oro asociada a la rica tradición de la fotografía documental. Innumerables premios y reconocimientos, plataformas de difusión y exhibición, y una amplia visibilidad internacional, promovida por las actividades de la asociación World Press Photo, han hecho de la imagen fotoperiodística prácticamente un fenómeno masivo. Más allá de los prestigiosos premios y populares exposiciones organizadas por WPP, la fotografía documental tiene hoy un auge incuestionable apoyado por numerosas becas y patrocinios internacionales.

1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

1.1. La fotografía documental como referente de lo real

Los análisis clásicos sobre la naturaleza de la fotografía la han situado en el eje de la tensión entre lo real y la ficción. Además, se ha incidido en su papel dentro de la cultura del espectáculo (Baudrillard, 1978; Benjamin, 1973; Debord, 1967). La praxis fotográfica en nuestros días

ha permitido la rápida difusión de las técnicas de manipulación digital y con ella el escepticismo sobre su veracidad inherente. No obstante, de algún modo sigue permaneciendo en el inconsciente colectivo la idea de la imagen fotográfica como rastro o prueba del hecho real, y todavía sigue siendo necesario poner de manifiesto su engaño (Fontcuberta, 2011). Sin embargo, no hay que olvidar que la fotografía mantiene prácticamente intacta su potencia como generadora de memoria y fuerte vínculo con el pasado (Barthes, 1980), tanto en el ámbito privado como en el público (Zelizer and Tenenboim-Weinblatt, 2014) y muchas imágenes procedentes del fotoperiodismo siguen teniendo el carácter de iconos de la cultura contemporánea (Hariman and Lucaites, 2007). De algún modo, a pesar de todas las rupturas contemporáneas, la imagen fotográfica sigue ligada a sus orígenes de documento científico (Winston, 2012), o en palabras de Ledo Andión: “La identidad del documentalismo fotográfico alarga sus orígenes plurales hasta la fotografía de documentación social, y su poder de constatación, y hacia el periodismo y su certificado de autenticación” (Ledo Andión, 1998:141).

Una imagen premiada por World Press Photo en 2006 puede servir para ejemplificar la tensión implícita en toda imagen fotográfica que aparece fruto de la interpretación del espectador. Spencer Platt, de la agencia Getty Images, en agosto de 2005 tomó una fotografía que muestra lo que parecen unos libaneses ricos en un descapotable circulando por un barrio arrasado de Beirut¹. En principio, sin duda es una imagen muy potente, como dijo Michele McNally miembro del jurado: “no podemos dejar de mirar esta foto. Contiene la complejidad y las contradicciones de la vida, en medio del caos”. Parece al mismo tiempo real e irreal, falsa de lo perfecta que es para reflejar el surrealismo de nuestro tiempo. Sin embargo, una de las protagonistas de la imagen Bissan Maroun, al ser entrevistada, dijo que ella y sus amigos vivían en ese barrio antes de los bombardeos y habían tenido que irse de allí. Ese día decidieron regresar para ver cómo estaban sus viviendas y tomaron prestado el coche de un amigo. Sin duda, es solo un ejemplo más de la complejidad de la imagen fotográfica: “la ambigüedad objetiva de las imágenes (fotográficas), su poder inquietante, su irreductible autonomía” (Ledo Andión, 1998:139). Por otra parte, esta ambigüedad de la imagen es la que para algunos exige de un texto que la acompañe y forme con ella el binomio perfecto del ensayo visual fotoperiodístico:

La subestimación de hasta qué extremo la propia imagen fotográfica debe leerse como construcción retórica es lo que da lugar a la idea de que el significado de la fotografía es demasiado impreciso en sí mismo y necesita fijarse mediante un pie de foto, para no perderse en la ambigüedad (Tagg, 2005:241).

1.2. La actitud como elemento de aproximación al ensayo visual

Son especialmente interesantes las características que Ledo Andión enumera para distinguir la fotografía documental contemporánea (Ledo Andión, 1998:144–6); pero en primer lugar incide en dos aspectos fundamentales: el rechazo implícito a los medios de comunicación como vehículo idóneo para publicar los trabajos y el buscar alianzas en la actitud del receptor. Es el primero de estos aspectos en el que de algún modo ha hecho multiplicarse las plataformas y medios online sobre los que los fotógrafos documentales y fotoperiodistas publican sus trabajos, porque no encuentran en los medios tradicionales el soporte idóneo para su trabajo: “he dejado de trabajar para medios de comunicación muy conocidos porque creo que han traicionado los principios básicos del periodismo y hoy no tienen interés por las historias que a mí me interesan” (Sánchez, 2007:183). Es más, los mismos fotoperiodistas que trabajan directamente para las grandes agencias de comunicación también sienten la necesidad de buscar medios (o crearlos) donde volcar sus historias desde su perspectiva personal: “la preocupación por salvaguardar la instancia de difusión, como parte de cada proyecto” (Ledo Andión, 1998:145). Un ejemplo reciente es Me-Mo Magazine², fundado en 2014 por Manu Bravo, Fabio Bucciarelli, Guillem Valle, Diego Ibarra Sánchez y José Colón a partir de una financiación mediante micro-mecenazgo. A pesar de ser fotógrafos de éxito en las agencias y medios de comunicación más importantes del mundo, han creado un magazine on-line y en iPad para relatar las historias que a ellos les interesan, de un modo mucho más personal. Como señala Diego Ibarra sobre su trabajo durante 7 años en escuelas pakistaníes, se trata de recuperar el vigor del ensayo visual tradicional con la tecnología contemporánea:

Pocos medios pueden pagar un trabajo así, pero desde la muerte de revistas como *Life*, capaz de dedicar 16 páginas a un reportaje, casi ninguno puede publicarlo con sentido. No se trata de una sucesión de fotos, una detrás de otra. Es mucho más que eso, es un cuidado trabajo de artesano (Rojas, 2015).

Como recoge Sánchez, citando el caso de Gilles Peress en Ruanda durante las matanzas del genocidio de 1994, los fotoperiodistas han trabajado muchas veces sin que los medios recojan su trabajo (Sánchez, 2007:184). Por tanto, las motivaciones no son nuevas y el propio Gilles Peress llevó a cabo un trabajo pionero cuando Internet estaba en sus inicios. A partir de un encargo inicial del The New York Times, construyó lo que entonces se definió como ensayo interactivo y podría considerarse una pieza pionera del web-doc: *Bosnia: Uncertain Paths to Peace*³. En ella se incluyeron audios tomados de la radio pública de Sarajevo, mapas, cronologías, referencias y se habilitaron foros para debatir distintos aspectos relacionados con el conflicto. Este es solo un ejemplo de los recogidos por Andreas Broeckmann para la Photo Biennale Rotterdam 2000, que tuvo como lema Commitment in Potography (Broeckmann, 2006). Se seleccionaron proyectos que utilizaban las posibilidades de la fotografía en Internet con una finalidad social.

Del mismo modo, es fundamental la identificación del autor con los protagonistas de sus historias. Los proyectos se centran en individuos concretos, las víctimas y agraviados no son multitudes anónimas y prevalece el respeto por esas personas que son verdaderamente los colaboradores imprescindibles del fotógrafo: “La única manera de conseguir que las víctimas que fotografías entiendan las razones de tu trabajo es estableciendo ese acuerdo tácito con ellas. Antes de fotografiarlos deben conocer mis razones, creer en mis objetivos y sentirse lo que verdaderamente son: protagonistas” (Sánchez, 2007:190). Como expresó Eugene Smith en 1948 enfatizando que la actitud es un elemento no solo es inevitable sino altamente necesario: “El fotoperiodismo no puede tener más que un enfoque personal: le es imposible ser objetivo. Honesto, sí; objetivo, no” (Fontcuberta, 2003:209).

1.3. La estética del nuevo documental

Se puede afirmar que toda la fotografía documental contemporánea es deudora en primera instancia de la propuesta planteada por John Szarkowski en la exposición New Documents en el Museum of Modern Art de New York en 1967. Las fotografías de Diane Arbus, Lee Frelander y Garry Winogrand delimitaban un territorio donde los fotógrafos aportaban una mirada muy personal sobre lo documental. De este modo, la interpretación personal se hacía presente y la distancia del fotógrafo sobre su objeto desaparecía completamente. Entre los reportajes analiza-

dos un claro ejemplo de esta influencia es *Selections from The Downtown East Side and Slab City* (Claire Martin, 2010), centrado en dos colectivos marginados: en un barrio de pobreza extrema y donde viven muchos enfermos de sida en Vancouver, Canadá, y una comunidad igualmente pobre y marginal en que habita en el desierto del Colorado en California. La fotógrafa ha utilizado el B/N en el primero de ellos y el color en este último, sin embargo, son fácilmente reconocibles las huellas de Diane Arbus o Garry Winogrand.

Además, directamente sobre la esencia de verdad de la imagen fotoperiodística estará pesando siempre la ambigüedad intrínseca de la imagen fotográfica: “Cualquier aspecto de documental puede ser simulado en una ficción: la apariencia, las pruebas y el tema” (Taylor, 2000:131). Es imposible concebir ya la fotografía como mero mecanismo automático de reflejo de lo real y el documento persigue las retóricas construidas por el arte (Gunthert, 2014). La fotografía de Matt Nissen premiada en el reciente World Press Photo 2015 corrobora fehacientemente la dependencia la imagen dirigida/construida predominante en la fotografía artística contemporánea: “Influido por la determinación mediática de la construcción del imaginario colectivo y en las formalizaciones del lenguaje, el documentalismo contemporáneo reintroduce lo ficcional desde el corazón del referente y lo reintroduce como estilo y como real” (Ledo Andión, 1998:141). El relato ficcional, la fotografía como ejercicio direccional, entra directamente en la fotografía documental contemporánea rompiendo cualquier huella no solo de certeza sino de realidad. El proyecto *Toy Soldiers* (Simon Brann Thorpe, 2012), recogido aquí, es otro ejemplo perfecto de la fuerte interrelación entre los modos ficcionales y ficcionales en la fotografía contemporánea.

2. METODOLOGÍA

En primer lugar, se ha realizado una recopilación de los premios y becas internacionales más importantes que tienen como eje central la fotografía documental. La búsqueda ha dado lugar a una lista de 25 becas y premios que no pretende ser exhaustiva; pero que intenta recoger los certámenes internacionales con una trayectoria histórica relevante. La lista se puede consultar en el Anexo final. Para la elección final no se han tenido aspectos difícilmente cuantificables, como puede ser la calidad artística de los proyectos o el prestigio internacional de los premios. Se ha op-

tado por tomar otros criterios que se consideran imprescindibles cuando de análisis de proyectos fotográficos se trata.

Así, en las web de los certámenes, becas y ayudas se han buscado estas características:

- Que se puedan consultar los trabajos premiados del modo más completo posible.
- Que las fotografías se puedan observar con el tamaño y la calidad idónea.
- Preferiblemente que las imágenes estén acompañados de un pie foto que desarrolle la historia. De este modo es posible apreciar la combinación texto e imagen y explorar las posibilidades del ensayo visual.
- Que apoyen propuestas de proyectos para llevar cabo, no obras terminadas o trayectorias profesionales. De este modo es posible estudiar qué tipo de fotografía documental se está promoviendo desde las organizaciones que tienen capacidad y prestigio para apoyarla.

En algunos certámenes es habitual que los proyectos cuenten con un amplio texto introductorio que sirva para contextualizar el conjunto de las fotografías y la historia; pero no es frecuente que estén acompañadas de pie de foto. Del mismo modo que no son tantos los que apoyan propuestas iniciales de trabajos, de ahí que en la preselección final se hayan dejado fuera becas y premios que, sin duda, merecen mucha mayor atención -las becas de la Fundación Alexia o los prestigiosos premios Eugene Smith son sin duda excelentes ejemplos-. Por tanto, finalmente, se han seleccionado dos organizaciones que muestran en sus web las fotografías con una excelente calidad y, además, aunque hay excepciones, están acompañadas de pie de fotos. También incluyen abundante información sobre los autores de los proyectos y sus contextos. Se han analizado los premios y becas concedidos por la Fundación Inge Morath y la organización sin ánimo de lucro The Aftermath Project.

El Inge Morath Award (IMA) fue creado por Magnum Photos en homenaje a la fotógrafa de origen austriaco miembro de la agencia desde 1949. El premio se concede para apoyar y ayudar a desarrollar el mejor proyecto fotográfico a largo plazo realizado por una mujer menor de 30 años. Es seleccionado por miembros de la agencia y de la fundación Morath. Se viene otorgando desde el año 2002 y el presente estudio recoge

los proyectos seleccionados hasta el año 2014, puesto que aunque ya se han otorgado el premio en 2015, estos proyectos no están completos y disponibles en su página web. Desde 2002 hasta 2014 se han recogido 24 proyectos: 12 ganadores y 12 seleccionados. Los proyectos ganadores son apoyados con 5.000\$.

The Aftermath Project (TAP) es una organización sin ánimo de lucro fundada por la escritora y fotógrafa Sara Terry que tiene como misión contar la otra parte de la historia: qué ocurre una vez que los conflictos bélicos han acabado; es entonces cuando la población que los ha sufrido tiene que aprender a vivir de nuevo. Además, en colaboración con universidades, instituciones fotográficas y otras organizaciones patrocina una beca para desarrollar proyectos de fotografía documental afines a este objetivo. Otorga sus becas desde el año 2006 y ha anunciado que plantean el 2016 como el último, cerrando un ciclo de 10 años en los cuales el ganador de la beca ha recibido 20.000 \$ para llevar a cabo su proyecto. El presente estudio recoge y analiza los proyectos premiados y seleccionados entre 2006 y 2015, incluyendo el inicial llevado a cabo por su fundadora, Sara Terry: *Bosnia's Long Road To Peace* y que sirvió para sentar las bases de la filosofía de la organización. En estos nueve años ha seleccionado 53 proyectos: 16 ganadores y 37 finalistas.

2.1. Análisis de contenido

En primer lugar es importante mencionar que las imágenes y textos de los proyectos seleccionados que se recogen en las web de ambas organizaciones son exactamente eso: proyectos. No se muestra y, por tanto, no se analiza el resultado final, el proyecto terminado. Aún más, The Aftermath Project incluye una excepción entre sus premios, el proyecto *The Rise Of Islam: In The Caucasus*, otorgó su beca a un fotógrafo de guerra, a partir de las fotos que tomó en los años 1995 y 1996 del conflicto bélico en la república de Chechenia.

Se ha llevado a cabo un análisis de contenido para determinar cuáles son las temáticas y ámbitos más relevantes recogidos por ambos premios.

El total de proyectos analizados es de 77 y se han agrupado temáticamente en las siguientes categorías:

- Agravios al género femenino
- Colectivos marginados
- Conceptual

- Conflicto armado actual
- Conflicto étnico/nacional
- Emigración/Refugiados
- Memoria histórica
- Pobreza, violencia y/o enfermedad
- Vida diaria

Por supuesto, la definición de las categorías irremediamente va a configurarse con decisiones personales del autor del estudio y, además, muchas veces es difícil delimitar estrictamente la temática de los proyectos puesto que tendería a ser demasiado específica o concreta. Aunque las categorías elegidas se explican por sí mismas, quizás convenga especificar que la correspondiente a *Vida diaria* vendría a ser la equivalente a la suma de las categorías *Daily Life and Contemporary Issues* en los premios World Press Photo.

Además de la temática, se ha considerado interesante utilizar otras categorías para delimitar el ámbito o grupo de personas sobre el que se desarrolla el proyecto fotográfico. Teniendo como referente el clásico ensayo visual de Eugene Smith *Country Doctor*, publicado en *Life* en 1948, en el que se focaliza el documental sobre un personaje principal y una reducida comunidad, se pretende estudiar en qué medida la elección de los protagonistas de las historias es importante en el documental contemporáneo. Mediante la siguiente categorización se explorará qué tipo de proyectos son apoyados preferentemente mediante las becas estudiadas.

- Amigos
- Ciudad
- Colectivo concreto
- Etnia(s)
- Familia
- País
- Varios países
- No hay

Estas categorías son fácilmente comprensibles salvo quizás la etiquetada como *Colectivo concreto*. Esta recoge aquellos grupos de personas que comparten un determinado problema o un interés común y específico. Su número puede ser bastante amplio, como en el caso de la población peniten-

ciaria con enfermedades mentales, o reducido como un pequeño grupo de personas que tienen en común haber sido secuestradas. Se diferencian de grupos mayores -por ejemplo, todos los habitantes de una ciudad que comparten el problema de la violencia en las calles- en que son o bien problemáticas menos comunes o grupos mucho más reducidos.

2.2. Hipótesis y objetivo principal

La hipótesis principal de este estudio es que existe una transformación en los proyectos de fotoperiodismo y fotografía documental en los últimos años. Por una parte, figuras clave como Martin Parr y Alex Soth son esenciales para entender la fotografía documental contemporánea y sus planteamientos conceptuales y estéticos -además de otros provenientes de las corrientes de fotografía artística de finales del siglo pasado-, deben de haber penetrado también en los trabajos más directamente conectados con el fotoperiodismo. Por tanto, el objetivo es tratar de explorar si es posible analizar de algún modo esta evolución y definir alguna de sus características.

3. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS

3.1. Los autores

El primer dato que muestra el análisis es que hay 5 autores que han sido seleccionados en dos ocasiones. Tres de ellos fueron finalistas un año y posteriormente consiguieron la beca en la misma organización. Davide Monteleone fue seleccionado en 2009 por TAP con un proyecto sobre los conflictos étnicos y nacionales en el Norte del Cáucaso, en las regiones de Osetia y Chechenia. En 2011 con una variación sobre el mismo tema consigue ganar la beca. La misma situación se dio con Jessica Dimmock con su proyecto *The Ninth Floor*, en esta ocasión para IMA; en 2005 fue finalista y en 2006 ganó la beca. Asim Rafiqui fue finalista en TAP en 2007 con el proyecto *Fear and Bloodsheed* sobre la violencia y pobreza en Haití y en el año 2009 obtuvo la beca con un proyecto completamente distinto, *The Idea of India*, sobre la diversidad cultural y religiosa en India en nuestros días. También ha ocurrido que el mismo autor ha sido finalista en un certamen y ha obtenido la beca en el otro un año distinto. Es el caso de Amy Vitaly con su proyecto *Kashimir*, ganadora en 2002 de la beca IMA y finalista en 2009 en TAP con un proyecto sobre la misma región, pero con un enfoque diferente. Finalmente destacar el

caso de Kathryn Cook ganadora en 2008 de las dos becas con el proyecto *Memory Denied, Turkey And The Armenian Genocide*.

Sobre un total de 77 fotógrafos que 3 de ellos sean seleccionados en los dos certámenes puede ser un indicio de que gran parte de los autores participan en las principales convocatorias internacionales. Efectivamente, aun no siendo un objetivo del presente estudio, una rápida consulta ha mostrado que al menos otros tres fotógrafos aquí seleccionados, Pep Bonet, Carlos Ortiz y Danny Frazier, también han sido finalistas en el prestigioso premio Eugene Smith. Igualmente, un chequeo rápido de los currículums de todos los autores recogidos muestra premios y selecciones en el concurso de World Press Photo, el festival Visa Pour l'Image o los NPPA Best of Photojournalism Awards, por mencionar solo algunos de los más relevantes. Estos datos sirven para confirmar dos ideas importantes: en primer lugar, ofrecen una perspectiva muy clara del elevado nivel de estos concursos, en los que es común que se presentan profesionales de los principales medios de comunicación y agencias de noticias internacionales. En segundo lugar, que incluso fotógrafos de primera línea como Pep Bonet fundador de la importante agencia de fotógrafos Noor, acuden a estos premios buscando subvención para sus proyectos. No es sino un camino más para financiar proyectos de fotografía documental, al igual que lanzar campañas de crowdfunding en plataformas como Kickstarter, Verkami, Indigogo. El reputado fotógrafo Ed Kashi ha financiado a través de la plataforma indievoic.es su proyecto *The Island of Widows*, sobre la enfermedad crónica que sufren en Nicaragua los trabajadores de la caña de azúcar.

De lo anterior se desprende que hay una evidente transformación en las vías de financiación de los proyectos de fotografía documental contemporánea. Así, la primera consideración que se puede hacer es que los fotógrafos, al no depender exclusivamente de trabajos para los medios de comunicación tradicionales, disponen de mayor libertad tanto para trabajar sobre temáticas que les interesan de un modo más directo, como para utilizar recursos formales que no tendrían cabida en el marco de los medios mencionados.

3.2. Aspectos formales

En un principio, el análisis de los aspectos formales de la fotografía puede resultar el más complejo de abordar. No porque no puedan utilizarse en la lectura de la imagen fotográfica modelos ya planteados (Marzal Felici, 2007), sino porque profundizar realmente en unos valores es-

téticos conlleva un esfuerzo mucho mayor al de recurrir a sencillos conceptos de composición o iluminación. Es por ello que en este estudio se realiza una pequeña aproximación a los aspectos que pueden resultar más evidentes.

En fotografía la elección del color o el blanco y negro es un tema esencial y si bien hay fotógrafos que únicamente utilizan siempre uno u otro, lo habitual es que empleen ambos y decidan, en función del proyecto que van a realizar, qué recurso usar. En los 77 proyectos estudiados 26 están presentados en B/N, 48 en Color y 3 de ellos combinan ambos; lo que muestra un claro predominio del color sobre el blanco y negro: prácticamente 2/3 partes están hechos en color.

En la Figura 1 es posible profundizar en los datos y destacan dos de ellos por encima de todos. En primer lugar, el claro predominio del color en la temática de *Vida diaria*, lo que supone la constatación de que el color es el medio preferido para documentar los temáticas contemporáneas. Si esta elección parece ser la inmediata en este tipo de proyectos es interesante observar los proyectos que han sido realizados en B/N en la categoría *Vida diaria*.

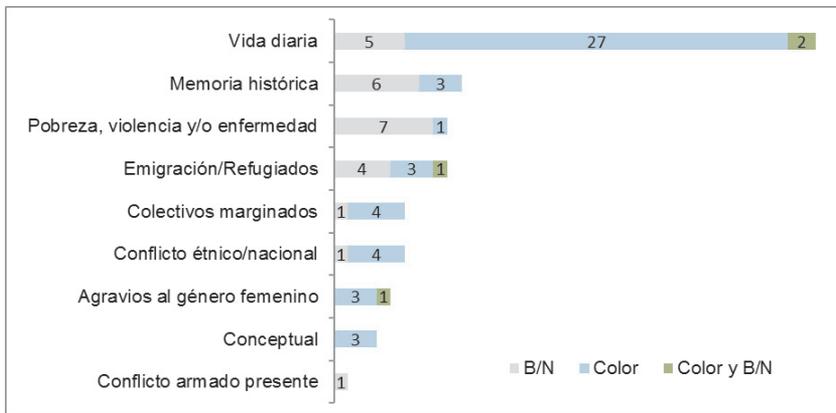


Figura 1. Distribución del número de proyectos en función de su elección cromática.

Finalmente, en relación a la elección de la gama cromática indicar que hay tres proyectos que emplean tanto el B/N como el color. Habría que preguntarse por qué solo un 4,5% de los proyectos toman esta elección. De algún modo parece prevalecer la idea de que la coherencia de la

propuesta documental ha de optar por uno u otro de modo excluyente. Precisamente de los 4 proyectos que combinan B/N y color tres de ellos poseen cualidades que los acercan a propuestas de fotografía documental contemporánea. Por otra parte, es interesante destacar que una de estas propuestas: *Sex Trafficking in Eastern Europe* (Mimi Chakarova, 2005) está presentada en formato de *audioslide*. En aquel año este formato ya era habitual en los medios de comunicación y desde entonces forma parte del amplio número de recursos formales del fotoperiodismo digital (del Campo Cañizares, 2014); pero es curioso que sea el único proyecto seleccionado con este formato.

3.3. Temática

En primer lugar, señalar que en entre los proyectos seleccionados de ambas organizaciones solo hay uno que trate sobre un conflicto armado vigente; lo cual es coherente con sus planteamientos acerca de qué tipo de proyectos apoyar. Sin embargo, en 2009 The Afterman Project hizo una excepción apoyando a Louie Palu y tu trabajo *Home Front* centrado en los soldados norteamericanos desplazados a Afganistán. Aun cuando el proyecto de Palu se centra en las consecuencias de la guerra sobre los soldados desplazados, no es menos cierto que la situación que estos afrontan es la de un conflicto bélico.

En la Figura 2 se muestra la distribución de los proyectos en función de su temática.

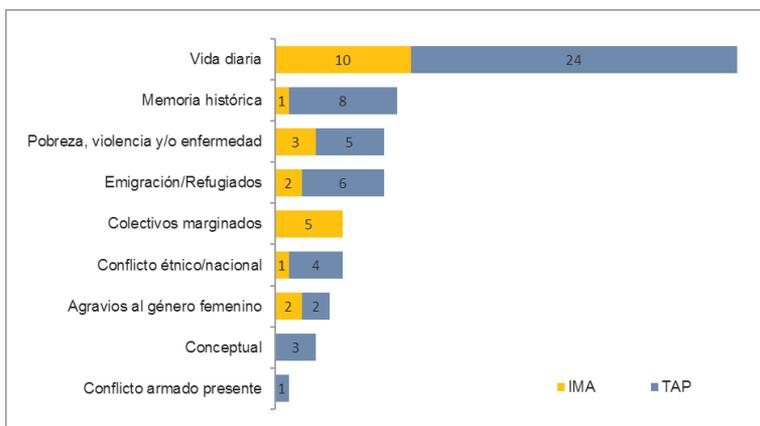


Figura 2. Distribución del número de proyectos seleccionados en función de su temática. IMA: Inge Morath Award, TAP: The Aftermath Project.

En esta primera aproximación se comprueba que la temática contemporánea (Vida diaria) es la predominante en ambos certámenes y su porcentaje representa prácticamente la mitad de los proyectos seleccionados: 41% en IMA y 45% en TAP. Si a estos proyectos les sumamos los correspondientes a las categorías *Conceptual*, *Memoria histórica* el total llega al 45% y 66% respectivamente. Al hacer esta agrupación se pretende comprobar si los proyectos con pueden tener mayor carga dramática, aquellos que muestran más directamente el dolor o el conflicto violento de un determinado colectivo, reciben mayor apoyo. Por tanto, en este último grupo entrarían el resto de categorías y la suma de todos ellos supone el 54% en IMA y 33% en TAP. Por tanto, que los proyectos, llamémosles *duros*, son algo más de la mitad en IMA y la tercera parte en TAP; por tanto, tampoco no son mayoritariamente apoyados por ninguna de los dos organizaciones.

En relación a lo anterior, la Figura 2 da una clave importante al mostrar la preferencia de IMA por los proyectos que tratan sobre colectivos marginados. En esta categoría la totalidad de los proyectos encontrados, cinco, han sido apoyados por IMA. Así es posible afirmar que las becas IMA están más cerca del fotorreportaje clásico, del que Inge Morath es una figura histórica destacada. No obstante, es muy interesante observar cómo se han reinterpretado temáticas muy repetidas en el fotoperiodismo. Si, como mencionamos anteriormente el proyecto *Selections from The Downtown East Side and Slab City* enlaza directamente con las fuentes clásicas de la fotografía documental, la misma temática de drogadicción es tratada con una estética completamente diferente en el proyecto de Jessica Dimmock *The Ninth Floor*. La forma más inmediata para percibirlo es ver este último al lado de dos trabajos que también se centran en pequeños colectivos marginados: *Gay Scene In Beijing* (Yue Ren, 2005), que trata sobre unos pocos amigos gay del fotógrafo y su marginalidad en la sociedad china; y *Bees* (Zhe Chen, 2011), sobre un reducido grupo de adolescentes en China que se autolesionan como respuesta a la sensación de alienación y pérdida irremediable de la vida. La comparación entre sí de estas fotografías y planteamientos es el mejor modo de apreciar la evolución estética en la fotografía documental en los últimos años.

3.4. **Ámbito social**

En la Figura 3 se agrupan los proyectos apoyados por ambas organizaciones en función del grupo de personas sobre el que se desarrolla el trabajo.

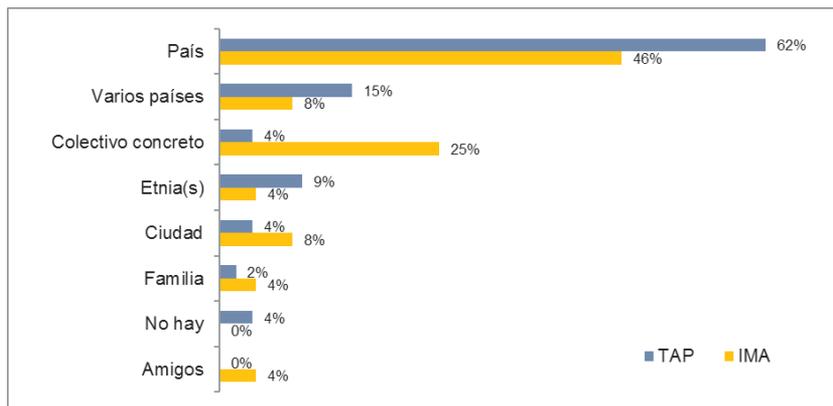


Figura 3. Distribución del número de proyectos en función del ámbito o grupo de personas sobre el que se trabaja. IMA: Inge Morath Award, TAP: The Aftermath Project.

Los datos que este gráfico revelan sirven para mostrar la preferencia de un certamen sobre otro en relación al tipo de historias que les interesa apoyar. En este sentido, el porcentaje de proyectos centrados en grandes grupos de población -la suma de *País*, *Varios países*, *Etnia(s)*- es considerablemente mayor en TAP, un 85%, que en IMA, un 58%. No cabe duda de que la pauta marcada por el proyecto inicial de la fundadora de The Aftermath Project, Sara Terry, marca el objetivo principal de esta beca. Por el contrario, como se mostró en la Figura 2, los reportajes centrados en *Colectivos marginados* -que a su vez tratan sobre pequeños grupos de personas, *Colectivos concretos*-, tienen un peso mucho mayor en los proyectos apoyados por el premio Inge Morath. En la misma dirección se puede observar que grupos muy definidos y pequeños como *Amigos* y *Familia* tienen mayor apoyo en IMA: un 8% frente al 2%.

Los datos en términos absolutos sobre qué tipo de proyectos apoya cada organización, en función del grupo de personas que trata y su temática, puede ser útil para los fotógrafos que desean participar en ellos. Sin embargo, es más interesante tratar de averiguar si ha habido alguna variación en las temáticas apoyadas a lo largo del tiempo. La Figura 4 muestra qué temáticas han sido finalistas y premiadas a lo largo de los años. Por ejemplo, se aprecia en que los proyectos centrados en temas contemporáneos, *Vida diaria*, desde 2007 son los más apoyados con 4 proyectos/año y 5 en 2014 -no se han incluido los datos de 2015 de la beca IMA, por tanto hay que tomar con precaución el resultado de este

año-. Por tanto, se puede considerar que hay una tendencia a apoyar las temáticas que reflejan aspectos de la vida diaria en nuestros tiempos con distintos enfoques. Por el contrario, el interés por los proyectos sobre *Colectivos marginados* -recordar que es una temática solo recogida por IMA-, ha decrecido claramente: 2 en 2005, 1 en 2006, 1 en 2010 y 1 en 2011; lo que indica que es un tema que no es prioritario en el interés de la fotografía documental. Esto, sin duda, viene a corroborar la hipótesis de que hay una evolución temática en la fotografía documental, fruto de las influencias provenientes de la fotografía artística contemporánea.

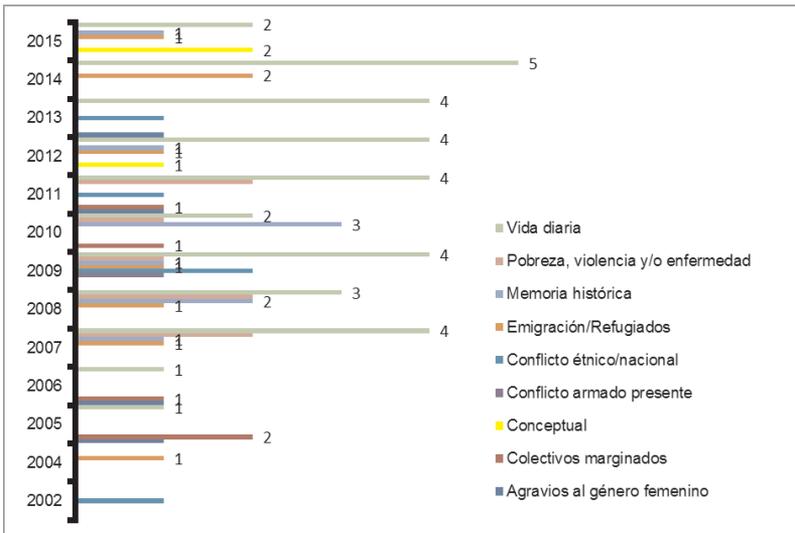


Figura 4. Distribución del número de proyectos por su temática a lo largo de los años.

Sin duda, un dato también revelador de esta tendencia es la distribución de los proyectos planteados desde fuertes propuestas conceptuales. Si bien son únicamente tres los recogidos en este estudio ninguno de ellos fue premiado, es sintomático que el primero de ellos *Toy Soldiers* (Simon Brann Thorpe) fuera seleccionado en 2012 y los otros dos, *War Sand* (Donald Weber) y *Artifacts Of A Kidnapping: The Things They Carried Home* (Glenna Gordon), han sido finalistas en 2015. Ello indica, sin duda, una mayor tendencia a promover proyectos conectados directamente con las corrientes más contemporáneas de la fotografía.

3.5. Proyectos de vanguardia

A pesar de todas las ambigüedades intrínsecas de la imagen fotográfica, o precisamente por ella, esta sigue siendo un medio idóneo para trabajar sobre los mecanismos de la memoria. Como mencionaba uno de los autores acerca de su trabajo, *Mapping of Massacre Sites in Algeria: The Great Massacres of 1997-1998* (Bruno Boudjelal, 2015): “Mi idea es buscar, identificar y fotografiar todos estos lugares, tratando de liberarme de la sensación inquietante que la traza inefable de estas atrocidades debe haber dejado” (Boudjelal, 2015). Es precisamente sobre este trabajo de la memoria sobre el que se desarrollan dos proyectos finalistas en 2015 mencionados anteriormente que trabajan sobre premisas muy conceptuales. En *War Sand* Donald Weber utiliza la micro-fotografía para identificar los restos de metralla en la composición de la arena y las piedras de las playas de Normandía. Las huellas de la batalla a nivel microscópico plantean reflexiones nuevas sobre lo que significa la guerra, su permanencia imborrable, sus huellas y la relación entre la naturaleza y nuestra civilización.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Al observar todos los proyectos estudiados aquí llama poderosamente la atención el hecho de que aún hoy, en la era de la información audiovisual global e instantánea, la fotografía mantiene intacta toda su capacidad para seguir informando y mostrando la *otra parte* de las historias y sacando a la luz muchas otras que no son recogidas por los *mass media*. Como recogen explícitamente las líneas directrices de la beca TAP: se busca apoyar historias que ya no estén siendo cubiertas por los medios de comunicación, o que hayan sido ignoradas por los medios de comunicación. Por esta razón los proyectos apoyados y divulgados por todos los organismos mencionados en el Anexo final siguen siendo una ventana imprescindible para conocer y entender mejor el mundo, cumpliendo una función similar a los ensayos visuales de las revistas ilustradas de mediados del siglo pasado.

No obstante, la capacidad de comunicar significados múltiples y complejos no ha hecho sino amplificarse en los últimos años gracias a una evolución de la retórica conceptual y formal. Sin duda, lo característico del documentalismo fotográfico contemporáneo es su capacidad para apropiarse de las estrategias narrativas y estéticas del resto de las ar-

tes. De este modo, “la foto empezará a convertirse en cita, en versión, en representación/interpretación de lo real y se ve a sí misma ampliando el campo de la expresividad a través de la consciencia de la connotación [...]” (Ledo Andión, 1998:143).

Notas

1. Aquí es posible ver la imagen mencionada: http://cultura.elpais.com/cultura/2007/02/09/actualidad/1170975607_850215.html
2. Memo-Magazine (acrónimo de Memoria en Movimiento): <http://memo-mag.com/es/> [consulta 12-08-2015]
3. Bosnia: Uncertain Paths to Peace: http://www.pixelpress.org/bosnia/main_menu.html [consulta 12-08-2015]

Referencias Bibliográficas

- BARTHES, Roland. 1980. **La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía**. Paidós. Barcelona.
- BAUDRILLARD, Jean. 1978. **Cultura y Simulacro**. Kairós. Barcelona.
- BENJAMIN, Walter. 1973. **Discursos Interrumpidos I**. Taurus. Madrid.
- BOUDJELAL, Bruno. 2015. “**Mapping of Massacre Sites in Algeria.**” **The Aftermath Project**. Retrieved September 18, 2015 <http://theaftermathproject.org/project/mapping-massacre-sites-algeria> [Consultado el 12-08-2015].
- BROECKMANN, Andreas. 2006. “Engage.net: Estrategias mediáticas menores para fotografía en Internet. 2000.” Pp. 367–71 En **Fotografía y activismo. Textos y prácticas (1979-2000)**, ed. J. L. Marzo. Gustavo Gili. Barcelona.
- DEL CAMPO CAÑIZARES, Elpidio. 2014. “El Formato Multimedia y El Fotoperiodismo Digital Contemporáneo.” Pp. 141–57 En **Creaciones audiovisuales actuales**, ed. J. Rodríguez Terceño. ACCI (Asociación Cultural y Científica Iberoamericana). Madrid.
- DEBORD, Guy. 1967. **La sociedad del espectáculo**. Ediciones Naufragio. Santiago de Chile.
- FONTCUBERTA, Joan. 2003. **Estética fotográfica**. Gustavo Gili. Barcelona.
- FONTCUBERTA, Joan. 2011. **El beso de Judas. Fotografía y verdad**. Gustavo Gili. Barcelona.

- GUNTHERT, André. 2014. "The Icons of Photojournalism: Visual Narration That Cannot Be Admitted." **L'image sociale. Le carnet de recherche d'André Gunthert**. Retrieved <http://image.hypotheses.org/16> [consulta 12-08-2015].
- HARIMAN, Robert and LUCAITES, John Louis. 2007. **No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy**. University of Chicago Press. EEUU.
- LEDO ANDIÓN, Margarita. 1998. **Documentalismo fotográfico: Éxodos e identidad**. Cátedra. Madrid.
- MARZAL FELICI, José Javier. 2007. **Cómo se lee una fotografía? Interpretaciones de la mirada**. Cátedra. Madrid.
- ROJAS, Alberto. 2015. "Nace 'Me-Mo Magazine', Trinchera de La Fotografía Documental." **El Mundo**, January 27, 2–3. Retrieved <http://www.elmundo.es/television/2015/01/27/54c66a9e268e3e59578b456c.html>. [consulta 12-08-2015]
- SÁNCHEZ, Gervasio. 2007. "Fotografiar la guerra con compasión." En **Política y (po)ética de las imágenes de guerra**, A. Monegal (compilador). Paidós; Universitat Pompeu Fabra. Pp. 181–201 Barcelona.
- TAGG, John. 2005. **El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias**. Gustavo Gili. Barcelona.
- TAYLOR, John. 2000. "Problems in Photojournalism: Realism, the Nature of News and the Humanitarian Narrative." **Journalism Studies** 1(1):129–43.
- WINSTON, Brian. 2012. "The Documentary Film as Scientific Inscription." in **Theorizing Documentary**, ed. by M. Renov. Routledge.
- ZELIZER, Barbie & TENENBOIM-WEINBLATT, Keren (ed.) 2014. **Journalism and Memory**. Edited Palgrave Macmillan. Nueva York.

ANEXO

Se han consultado las siguientes becas, premios, concursos y festivales:

The Aaron Siskind Foundation (<http://www.aaronsiskind.org/recipients.html>)

Alicia Patterson Foundation (<http://aliciapatterson.org/stories>)

Alexia Foundation (<http://www.alexiafoundation.org/stories>)

Burn Magazine/Magnum Foundation (<http://www.burnmagazine.org/emer-ging-photographer-grant/>)

Carmignac Gestion (<http://www.fondation-carmignac.com/photojournalism-award/awards/>)

Center. Exposing great photography (<http://visitcenter.org/choice-awards/>)

- Dorothea Lange-Paul Taylor Prize, Center for Documentary Studies, Duke University (<http://documentarystudies.duke.edu/awards/dorothea-lange-paul-taylor-prize/prizewinners>)
- Festival Internacional de Fotoperiodismo Visa pour l'Image (<http://www.visa-pourlimage.com/festival/awards.do>)
- The Dr. Erich Salomon Award of the Deutsche Gesellschaft für Photographie (DGPh) (<http://www.dgph.de/english/dr-erich-salomon-award-of-the-deutsche-gesellschaft-fuer-photographie>)
- Getty Images (http://imagery.gettyimages.com/getty_images_grants/default.aspx)
- Ian Parry Scholarship (<http://www.ianparry.org/winners/>)
- Inge Morath Foundation (<http://www.ingemorath.org/index.php/the-foundation/awards/>)
- International Reporting Project (<http://internationalreportingproject.org/index.php?about/fellowships/>)
- Lucie Foundation Programs (<http://www.lucies.org/2015-lucie-awards/>)
- Manuel Rivera-Ortiz Foundation for International Photography (<http://mro-foundation.org/grants-awards/grants/>)
- National Press Photographers Association (US) (<http://nppf.org/scholarship-winners/2015-winners/>)
- Open Society Foundations. Documentary Photography Projects (<https://www.opensocietyfoundations.org/about/programs/documentary-photography-project/grantees>)
- Photocrati Fund (<http://www.photocrati.com/photocrati-fund/>)
- The Pierre and Alexandra Boulat Association (<http://pierrealalexandraboulat.com/the-pierre-alexandra-boulat-grant-5th-edition/>)
- The Pulitzer Center on Crisis Reporting (<http://pulitzercenter.org/grants>)
- Reminders Project Asian Photographers Grant (<http://reminders-project.org/rps/grants/>)
- The Royal Photographic Society Bursaries (<http://www.rps.org/learning/project-funding>)
- The Sundance Institute Documentary Film Program and Fund (<http://www.sundance.org/programs/documentary-film>)
- Tim Hetherington Grant (<http://www.worldpressphoto.org/academy/tim-hetherington-grant>)
- W. Eugene Smith Grant in Humanistic Photography (<http://smithfund.org/recipients>)