



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, JURÍDICAS Y DE LA COMUNICACIÓN

Grado en Publicidad y Relaciones Públicas

TRABAJO DE FIN DE GRADO

***Cerdeña vacía. Proyecto personal fotográfico
(modalidad profesional)***

Presentado por Pablo Ruiz Suso

Tutelado por María Begoña Sánchez Galán

Segovia, 19/02/2021

Índice

Resumen	4
Abstract.....	4
Palabras clave	4
1. Introducción	5
A. Justificación de la temática	5
B. Objetivos	6
C. Metodología	7
2. Marco teórico	9
2.1. La fotografía documental.....	9
2.1.1. Definición, origen y fotógrafos destacados.....	9
2.1.2. Lewis Wickers Hine	10
2.1.3. August Sadner	12
2.1.4. Walker Evans.....	14
2.2. La evolución de la fotografía documental analógica a la digital	16
2.2.1. La fotografía documental tradicional.....	17
2.2.2. La manipulación de las fotografías documentales	19
2.2.2.1. La manipulación fotográfica analógica.....	20
2.2.2.2. La obra de Pedro Meyer y la manipulación fotográfica digital	23
2.3. La evolución de la fotografía documental	27
2.3.1. Del Daguerrotipo a Kodak	28
2.3.2. La introducción del documentarismo fotográfico en España.....	31
2.4. Autores destacables de la fotografía documental.....	34
2.4.1. Autores internacionales	35
2.4.1.1. Dorothea Lange.....	35
2.4.1.2. Herni Cartier-Bresson	40
2.4.1.3. William Eugene-Smith.....	43
2.4.2. Autores españoles.....	46
2.4.2.1. Frances Català-Roca.....	46
2.4.2.2. Cristina García Rodero.....	50

3. Proyecto personal.....	55
3.1. Introducción al proyecto personal.....	55
3.2. Cerdeña vacía.....	56
4. Conclusiones.....	74
5. Referencias bibliográficas	75
5.1. Bibliografía	75
5.2. Webgrafía	79
6. Anexos	80
6.1. Anexo I. Entrevistas	80
6.2. Anexo II. Índice fotográfico Cerdeña vacía.....	85
6.3. Anexo III. Otras fotografías	86

Resumen

Este proyecto creativo personal indaga a fondo en el marco teórico, la historia y evolución de la fotografía documental. Se parte del origen y definición de este género fotográfico, hasta llegar a los autores más destacados y que han influido en mi aportación personal. En mi reportaje fotográfico, se propone la idea de hacer reflexionar al espectador a través de imágenes, para que actúen de manera consciente y responsable durante la pandemia, causada por el coronavirus, que estamos viviendo.

Abstract

This personal creative project investigates in depth the theoretical framework, history and evolution of documentary photography. It starts from the origin and definition of this photographic genre, until it reaches the most outstanding authors who have influenced my personal contribution. In my photographic reportage, the idea is to make the viewer reflect through images, so that they act consciously and responsibly during the pandemic caused by the coronavirus that we are living.

Palabras clave

Fotografía documental, reportaje fotográfico, coronavirus, Cerdeña.

1. Introducción

A. Justificación de la temática

Las imágenes son elementos esenciales dentro del campo de la comunicación, éstas son capaces de sustituir al texto informativo además de mejorar la estética y la comprensión de cualquier escrito dirigido a un público. Desarrollan un rol fundamental en la comunicación, son un elemento de gran importancia en las áreas periodística y artística.

El momento en el que observamos una fotografía, vemos ante nosotros multitud de posibles historias. La imagen que vemos en una fotografía ha estado delante de una cámara, ésta nos muestra el pasado, algo que ya fue. Desde nuestro punto de vista documentalista es de gran importancia. Es lo que le otorga a las fotografías la capacidad de desempeñar la función de memoria colectiva e individual.

Por desgracia, no podemos insertarnos en el lugar y momento que se capturó esa imagen, pero sí que está en nuestras manos utilizar nuestra imaginación para reconstruir la situación fotografiada, narrar la historia que hay detrás de ella. Al enfrentarnos al hecho imposible de saber la veracidad total que hay detrás de toda fotografía, accedemos a nuestra creatividad y sentido propio hasta conseguir darle una historia y un significado a las imágenes.

Esta idea de la fotografía como documento, me hizo pensar sobre la posibilidad de crear un reportaje fotográfico en Sassari, situada en Cerdeña (Italia), porque era la ciudad donde estaba de Erasmus. Y de este modo reflexionar en los conceptos e ideologías de la historia y evolución de la fotografía documental para aplicarlos a mi proyecto personal.

El ensayo fotográfico que se presenta en este trabajo, está compuesto por fotografías hechas durante el periodo de cuarentena provocado por el COVID-19 y el tiempo posterior a la finalización de ésta, es decir, la nueva normalidad. Con esto, se pretende concienciar de la situación de crisis actual que estamos obligados a vivir, y llamar a la responsabilidad individual de la población para actuar de manera responsable con el objetivo de controlar la situación hasta que se encuentre una vacuna o una solución. Por otro lado, también se reflejan las diferentes situaciones vividas, tanto perspectivas de la población Sarda, como las de los estudiantes de intercambio que se han visto atrapados en la isla lejos de sus seres queridos. Además del ensayo fotográfico, he realizado entrevistas sobre las situaciones personales vividas para que el público pueda introducirse y comprender de manera más profunda en ensayo.

B. Objetivos

El objetivo primordial de este proyecto, es crear un proyecto fotográfico en el cual, el inicio es el periodo de cuarentena ocasionado por el nuevo virus COVID, y su desarrollo hasta la nueva normalidad a la que nos estamos adaptando. Este reportaje se lleva acabo en la ciudad de Sassari, en Italia, donde estaba de Erasmus. Se aplicará el marco teórico al ejercicio gráfico para concienciar sobre la situación actual y en concreto la de Cerdeña.

En segundo lugar, hay que conocer a fondo la fotografía documental y los ensayos fotográficos. Para ello, hay que remontarse a sus inicios, investigar a los pioneros de este tipo de fotografía, los primeros ensayos fotográficos más relevantes, y a sus autores importantes e influyentes tanto dentro como fuera de España.

Por último, mediante las fotografías y entrevistas a diferentes personas que han estado viviendo en Sassari durante este confinamiento, tengo como objetivo hacer reflexionar al espectador y crear conciencia sobre la difícil situación que estamos viviendo para que la población actúe de manera responsable.

C. Metodología

Para llevar a cabo la primera sección de mi trabajo de fin de grado, es decir, el marco teórico sobre la fotografía documental, he consultado múltiples artículos de revistas especializadas en fotografía, estudios de investigación sobre la historia de la fotografía documental, libros fundamentales para comprender la evolución de la fotografía con su inicio en el daguerrotipo hasta el comienzo y desarrollo del género documental, así como los autores pioneros en el tema. La mayor parte de la búsqueda para documentarme sobre este género fotográfico, la he realizado a través de la herramienta de google académico donde se pueden encontrar numerosos documentos y artículos sobre el tema. Todos ellos se pueden ver reflejados y citados en las referencias bibliográficas, así como las citas más relevantes de los autores analizados. Además he consultado múltiples webs de revistas como *Magnum* o museos como *Reina Sofía*, donde poseen mucha documentación útil para estudiar el tema a tratar.

Respecto al reportaje fotográfico, es decir, al proyecto personal, he otorgado mayor importancia a las imágenes que al texto, transmitiendo a través de lo visual, la situación que vivió la población de Sassari (Cerdeña, Italia) durante el periodo del primer confinamiento debido a la pandemia mundial que estamos viviendo.

Al haber tantas restricciones, no fue demasiado fácil salir a la calle para tomar fotografías que retratasen el momento que se estaba viviendo, por lo que durante los primeros meses solo pude sacar fotografías cuando iba a hacer la compra al supermercado. Pero poco a poco, cuando se fue acercando el verano y las restricciones comenzaron a relajarse, pude fotografiar lugares cercanos a la ciudad de Sassari, como por ejemplo algunos lugares de la costa o pueblos próximos a la ciudad.

También contacté con personas natales de la ciudad para informarme sobre los lugares a los que podría ir para tomar las fotografías adecuadas que pudieran transmitir al espectador la situación de miedo y preocupación que se estaba viviendo, las calles desoladas y los comercios no esenciales cerrados.

Una vez en la calle con la cámara, y después de haber investigado sobre la historia y los autores más relevantes de la fotografía documental, apliqué los métodos e ideologías que más me habían influido. En algunas de mis fotografías se puede observar la forma de trabajar de la fotógrafa Cristina García Rodero, fotografiando rostros, miradas, buscando en el interior de las personas, y a la vez siendo paciente y esperando el momento exacto para tomar la fotografía. En total han sido más de cuatro meses tomando fotografías y volviendo a los mismo lugares para poder captar su esencia y de esta manera, ser capaz de transmitir el mensaje que deseaba.

El siguiente paso ha consistido en visualizar cada una de las fotografías tomadas y elegir 21 entre las 204 que había tomado. A continuación, a través de Photoshop las he editado todas en blanco y negro porque transmiten una intención diferente que las fotografías de color. La fuerza que aporta el contraste de las imágenes en blanco y negro nos embauca de tal forma que nos hace sumergirnos en la historia que proyecta la fotografía ya que la composición artística adquiere todo el protagonismo.

Por último, transcribí las entrevistas que hice tanto a compañeros españoles de la universidad, como a personas natales de Cerdeña, que me ayudaron a pensar en la composición de la imagen expresándome cómo se sentían ante esta situación, y cómo vivieron el periodo de confinamiento.

2. Marco teórico

2.1. La fotografía documental

2.1.1. Definición, origen y fotógrafos destacados

La fotografía documental, según el autor James Curtis, se define como una serie de fotografías que expresan una realidad cultural y social. El fotógrafo se dedica a documentar diariamente una situación específica y estudia las consecuencias o fundamentos de lo que está plasmando, más allá del simple hecho de una noticia tal y como se hace en el fotoperiodismo (James Curtis. 2010). La naturaleza de la fotografía documental es el deseo de denuncia representada en las fotos sobre una situación. Su intención es llamar la atención y crear conciencia en la sociedad. Las fotografías desempeñan un rol importante en la transmisión, mantenimiento y visualización de las actividades sociales, políticas, científicas y/o culturales.

Según John Mraz, se puede describir la fotografía documental como la forma de exponer de modo realista, la manera en la que vivían las clases sociales más bajas. Su objetivo era denunciar la paupérrima situación que las clases sociales más bajas estaban obligadas a vivir, y concienciar al pueblo de ello para poder iniciar un cambio a mejor (Jhon Mraz. 2003). A pesar de que el término de “fotografía documental” aparece en el terreno cinematográfico a principios del siglo XX, y más en concreto, en el año 1906 en Francia, no lo veremos en el ámbito fotográfico hasta finales de la década de los años veinte, cuando ciertos autores necesitarán capturar la sociedad y la forma de vida de aquella época. De este modo, la primera definición como género fotográfico se realizará en torno al año 1926. Walker Evans, un autor de los más importantes de este movimiento, terminará por nombrarlos como “estilos documentales”, para evitar la confusión entre las diferentes fotografías (Margarita Ledo. 1998).

2.1.2. Lewis Wickers Hine

Lewis Hine fue uno de los primeros fotógrafos que utilizaron las cámaras como herramienta de trabajo y denuncia social. Se dio cuenta de que la fotografía podía servir para mostrar las injusticias del mundo y como recurso para despertar conciencias poniendo el foco en los inmigrantes y en los niños proletarios. Estudió Sociología en las universidades de Columbia, Chicago y Nueva York. Comprendió de que la cámara es una herramienta muy útil para la investigación, así como para transmitir conocimientos a terceros. En el año 1901, se mudó a Nueva York para trabajar de profesor en el Ethical Culture School. Más tarde en 1908 escribió un artículo que fue publicado en *The Photographic Times* que trataba sobre la fotografía en las escuelas, en la que valoraba el uso de la cámara como herramienta para enseñar.

En un artículo posterior, también publicado en *The Photographic Times*, en agosto del año 1908, Hine dijo: *en último análisis, la buena fotografía es una cuestión de arte.* (Doherty.1976, 13). Además, en su libro, Doherty comenta que :

Hine siempre obtuvo el mismo alto nivel estético, incluso cuando usaba la fotografía para alcanzar otras metas, como la reforma social. Pero parecía que en primer lugar estaba el arte, y después el otro objetivo. Judith Mara Gutman comentó que cuando Hine recibía recomendaciones para realizar su trabajo, estaba claro que él era una verdadera figura artística y requería tratamiento como tal (Doherty, 1976, 14).

A pesar de que Hine era artista, su arte era una herramienta con un objetivo perfecto. En sus inicios dijo: *quiero mostrar las cosas que tienen que ser corregidas; quiero mostrar las cosas que deben ser apreciadas (Doherty, 1976, 14).*

Hine entendió que sus fotografías eran subjetivas y que constituían críticas poderosas y fáciles de comprender. Mostraban el impacto que tiene un sistema económico sobre la vida de las personas perteneciente a clases sociales menos privilegiadas y más explotadas. De este modo, describió sus fotos como ‘foto-interpretaciones’. Sus fotografías fueron publicadas como ‘documentos humanos’.



Fotografía nº1. “Men on hoisting ball, 1931”, Empire State Building, New York de Lewis Hine. Fuente: <https://artblart.com/tag/lewis-hine%E2%80%A8-man-on-hoisting-ball/>

Sus imágenes sobre la explotación infantil condujeron más tarde a la aprobación de leyes en relación al trabajo y explotación de los menores. Cuando captó a unos niños trabajando en una fábrica, permitió a los espectadores apreciar que los operarios de la fábrica eran en realidad niños. Sus fotografías dejaron de verse como simples reflejos de

la historia. Pero Hine no limitó sus obras a críticas negativas, también trató de resaltar las cualidades positivas de las personas. En 1918 fotografió la obra de asistencia que la Cruz Roja llevaba a cabo en países centroeuropeos. Años más tarde, centró en fotografiar a los obreros norteamericanos. Llegado el año 1932 publicó una colección llamada *Men at Work* (1932). (Naomi Rosenblum. 1984)

2.1.3. August Sadner

August Sander nació en Alemania, más en concreto, en Herdorf (1876-1964), vivió en la república de Weimar y fue uno de los fotógrafos más representativos de la fotografía documental. Su familia era de clase social baja, su padre era carpintero. Durante varios años, trabajó como asistente fotográfico y pasó por la Escuela de Bellas Artes en Dresde. Sander madura fotográficamente en las primeras dos décadas del siglo XX. Sus creaciones se caracterizan por dejar a un lado la clase social burguesa y trabajar sobre todo en exteriores. (Margarita Ledo. 1998)

Pasado el tiempo, se unió al “Grupo de artistas progresistas” estando ya en Colonia donde se ve altamente influenciado por autores de gran importancia como Franz Wilhelm Seiwert o Gerd Arnt. Una vez asentado en este grupo, comienza a trabajar con la llamada “Nueva Objetividad”. Esta corriente se basa en las posibilidades técnicas que nos ofrece la fotografía sobre todo en la nitidez de la imagen y el uso de la luz para modelar las formas y sobresaltar las texturas, originando efectos sobre objetos ordinarios.

Centra su trabajo en retratar las diferentes clases sociales y profesiones de la sociedad Alemana de mediados de siglo veinte, lo cual desembocará en la creación de la obra denominada “Hombres del siglo XX” (1929). Las especificaciones técnicas y formales que escoge Sander, además de ayudarlo a construir un estilo, determinan los resultados con las personas a las que fotografía. La finalidad de este trabajo es reflejar clara y neutralmente cómo era la estructura social de la época, es un trabajo puramente

documental, por lo que a partir de este momento, podemos categorizar a este autor como pionero del estilo documental.

Posteriormente, conseguirá un mayor prestigio con la obra *Antlitz der Zeit* (1929), en la que se centra en sesenta retratos de diversos entornos sociales. Sander declaró que: *los personajes de la carpeta surgieron de mi patria chica, Westerwalf. Personas cuyas costumbres conocía desde mi juventud me parecieron apropiadas, por su vinculación a la naturaleza, para materializar mi idea en una carpeta original.* (August Sander. 1929)

Sander publicitará una novela de Alfred Döblin, lo cual supondrá una gran repercusión y será enormemente apreciada por los mayores intelectuales de aquellos tiempos. Sus últimos años de vida, se centró en retratar el estado de la ciudad de Colonia, con lo que sus obras evolucionaron en fotografías de paisajes y arquitectura.

Fotografías de August Sander:



Fotografía nº2. “El ladrillero, 1928”; “Antlitz der Zeit” de August Sander. Fuente: <https://lineassobrearte.com/2015/12/31/gente-del-siglo-xx-de-august-sander-1910-1934/>



Fotografía nº3. “Enanos, 1906-1914”; “Hombres del siglo XX” de August Sander. Fuente: <https://www.metalocus.es/es/noticias/hombres-del->

2.1.4. Walker Evans

Unos cuantos años después, en 1929, llegó una de las mayores crisis económicas de la historia, La Gran Depresión. Originó consecuencias devastadoras en muchos países, tanto ricos como pobres. Después de esta catastrófica época, en torno a 1930, surgieron dos iniciativas colectivas que harían historia en el género de la fotografía documental: La Farm Security Administration (FSA) y la Photo League.

Más adelante, la situación económica fue a peor en las zonas rurales. La razón fue el fenómeno de las tolveneras, también llamado Dust Bowl, lluvias de arena que hicieron mudarse de residencia a un gran número de campesinos. Para poder enfrentar todos estos problemas Franklin D. Roosevelt, el presidente, fundó el organismo Resettlement Administration en 1935, que se encargaba de la reconstrucción del sector rural. Posteriormente, se calificó como La Farm Security Administration (FSA). Este programa estuvo dirigido por el economista Rexford Tugwell, ayudaban a la agricultura de forma de subsidios a los pequeños agricultores, y desarrollaban programas de planificación cultural y la fundación de nuevas cooperativas agrícolas. Roy Stryker fue la persona encargada de la coordinación de documentación fotográfica del proyecto. Stryker formó un equipo de fotógrafos compuesto por Walker Evans, Dorothea Lange, Theodor Jung, Edwin Rosskam, Louise Rosskam, Ben Shahn, John Collier, Sheldon Dick, Jack Delano, Russell Lee, Carl Mydans, Gordon Parks, Arthur Rothstein, John Vachon y Marion Post Wolcott.

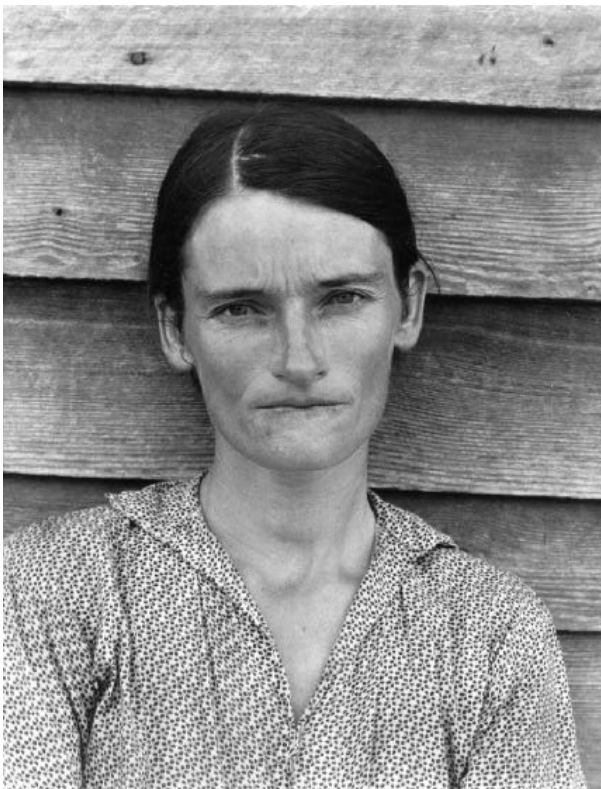
Su trabajo tuvo la finalidad de evaluar, mediante la fotografía, las condiciones en las que vivía y trabajaba la población rural estadounidense. En realidad, el principal objetivo de la fundación de esta organización por parte del gobierno, era convencer a EE.UU. del uso de las reformas de Roosevelt. Mediante aproximadamente unos 270.000 documentos fotográficos, cada uno con su propio estilo, enseña una crisis en América.

Walker Evans fue el principal fotógrafo de la Gran Depresión. Nació en 1903 en Missouri en una familia de clase media. Se graduó en literatura en la Phillips Academy

en Andover. Más tarde, se mudó a París, donde comenzó a adentrarse en el mundo de la fotografía viéndose influenciado por el modernismo y el vanguardismo. De vuelta a los Estados Unidos, la fotografía cobró una gran importancia en su vida (Jean A. Keum. 1971).

Sus fotografías de La Gran Depresión se centran sobretodo en lo humano. Fotografías de escenarios cotidianos en Norteamérica le conducen a trabajar con personajes importantes como Lincoln Kirstein y Cartelon Beans. Lo primero que hizo para retratar la cultura americana fue trasladarse a Virginia occidental, donde su trabajo se centró en fotografiar las mansiones victorianas.

Más adelante, Evans centró su trabajo en capturar la vida de una familia de granja en Alabama, lo que le llevó aproximadamente mes y medio. Dichas fotografías se publicaron en el libro *Let Us Now Praise Famous* (1941) de Agee. Más tarde, el M.O.M.A le ayudó, e hizo posible su primera exposición y publicación de su libro *American Photographs* en 1938. Trabajó en la revista *Time* y *Fortune*. Por último, se dedicó a enseñar fotografía en la Universidad de Artes de Yale.



Fotografía nº4. “Allie Mae Burroughs”. 1936; Por Walter Evans.
Fuente: <https://graffica.info/walker->



Fotografía nº5. “Bud Fields y su familia”. 1937; Por Walter Evans. Fuente: <https://graffica.info/walker-evans-fotografo/>

Para finalizar, a finales del siglo XIX, nos encontramos con un autor de gran importancia en el campo de la fotografía documental social, tanto por la calidad de sus obras como por la gran influencia que generó en sus autores predecesores. Este personaje es Jacob A. Riis, que junto con Lewis Hine fueron los dos pilares en el reformismo y el fotodocumentalismo social.

2.2. La evolución de la fotografía documental analógica a la digital

Hasta ahora he hablado de la fotografía documental como algo del pasado, estudiando su historia y a los autores pioneros y más influyentes. Pero la fotografía documental sigue viva y ha llegado hasta nuestros días. En los siguientes apartados estudiaré desde la fotografía documental tradicional hasta los diferentes métodos de manipulación fotográfica actuales.

2.2.1. La fotografía documental tradicional

Para poder comprender la evolución de la fotografía documental hasta la era digital, primero necesitamos realizar una síntesis de lo que se entiende como la fotografía documental tradicional.

Para comenzar, debemos saber la definición de la fotografía documental de la enciclopedia publicada en 1984 por el International Center of photography de New York, donde *se consideran fotografías documentales aquellas en las que los sucesos frente a la cámara han sido alterados lo menos posible en comparación con lo que hubiesen sido de no haber estado presente el fotógrafo* (Center of Photography de Nueva York, 1984). Esto significa que la tarea del fotógrafo se limita a apretar el botón de la cámara captando un momento “puro”. Según este principio, el documentalista es la persona que está presente, pero no interviene. El fotógrafo documentalista William Stott, explica que: *puedes “manipular”, si quieres, encuadrando una imagen hacia un lado o hacia el otro unos treinta centímetros. Pero no le estás agregando nada.* (William Stott. 1976)

Por lo tanto, la fotografía documental une dos aspectos. Por una parte, un lenguaje específico que sirve para ocultar que el fotógrafo se encuentra en el escenario que desea fotografiar, y por el otro lado, teniendo en cuenta que su presencia es inevitable, la no intervención en la escena por parte de este. A partir de 1930, la fotografía documentalista comienza a adquirir importancia. Se empiezan a dar cuenta de que las fotografías son evidencias que se han dejado de una realidad, y como tales, tienen la necesidad de manifestarse, en lo que el autor Roland Barthes, resume en: *yo he estado ahí.* (Roland Barthes. 2004)

Aunque los autores más significativos del documental fotográfico coinciden con el propósito de ofrecer al público imágenes lo más objetivas posible, discrepan en las técnicas llevadas a cabo para conseguirlo. Por ejemplo, el autor francés Henri Cartier-Bresson escoge capturar lo que llama *El momento decisivo* (1952). Con esto, se refiere

al instante en el que concurren varias situaciones en clave de realidad, ironía y contraste. Así mismo, Cartier-Bresson explica: *para mí, la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, por una parte del significado de un hecho y, por otra, de una organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan ese hecho.* (Henri Cartier-Bresson. 2003: 29).



Fotografía nº6. “Rue Mouffetard”, París, 1954. Por Henri Cartier-Bresson. Fuente: <https://www.kooness.com/posts/magazine/henri-cartier-bresson-le-grand-jeu>

En esta fotografía tomada por Cartier-Bresson en 1954, y titulada “Rue Mouffetard”, se muestra la metodología expuesta para conseguir una imagen objetiva, realizada en una fracción de segundo, y justo en el momento decisivo. Como se puede apreciar, ha retratado de forma rigurosa la felicidad de este niño que no sabe que está siendo fotografiado, orgulloso de realizar una actividad de adultos, llevando consigo dos botellas mientras otros le miran.

Sin embargo, el fotógrafo brasileño Sebastiao Salgado piensa que la fotografía documental no tiene que basarse en la espontaneidad, sino que se debe de saber con certeza aquello que se quiere immortalizar (Jean A. Kuem. 1971). El autor debe integrarse por completo en el escenario que va a retratar, como decía el fotógrafo W. Eugene Smith, debe ser de la forma más honrada: *el fotógrafo debe ser honesto ya que no puede ser objetivo.* (W. Eugene Smith. 1999)

Estos autores creen que la manipulación fotográfica en este género no debería de tener cabida, pero con el paso del tiempo, se han descubierto numerosas tomas que no eran más que escenarios previamente preparados. Como dice la profesora Sara Kember, al principio tendemos a pensar la fotografía como una verdad: *es una fe que precisamente rebasa nuestras inversiones más racionales en la condición de verdad de la fotografía, así como nuestro conocimiento sobre ellas, porque está situada en una realidad situada en última instancia en nuestros propios mundos interiores* (Sara Kember. 1996:51), pero no es así. No debemos dar por hecho que una fotografía es veraz, puede existir una manipulación intrínseca al acto de fotografiar y que está relacionado con su posterior edición. La presencia de una cámara en un escenario, puede alterar el comportamiento de los sujetos que se van a retratar. Además, otras variantes pueden influir en el resultado final de la fotografía distorsionando la realidad, como por ejemplo, el empleo de diferentes objetivos, la iluminación o el punto de vista.

A pesar de que una de las características fundamentales de documental es la homogeneización de los métodos de trabajo, algunos autores decidieron evitar estas “normas” para experimentar otras técnicas con el objetivo de conseguir resultados más auténticos en sus tomas.

2.2.2. La manipulación de las fotografías documentales

A continuación, estudiaré el origen y evolución de los diferentes métodos y técnicas de manipulación y retoque fotográfico. Analizaré los distintos tipos de manipulación, y las

herramientas utilizadas para llevarlos a cabo. El autor que más ha estudiado la manipulación fotográfica y la relación entre las fotografías y la verdad es el fotógrafo Joan Foncuberta, pero yo he decidido investigar y destacar la obra de Pedro Meyer como gran ejemplo de la manipulación y retoque en la fotografía documental. De este modo, podré reflexionar qué fotografías de mi proyecto personal quiero que estén manipuladas o no, para poder transmitir el mensaje deseado al espectador.

2.2.2.1. La manipulación fotográfica analógica

La correspondencia entre la veracidad de los escenarios inmortalizados y la foto documental se rompe desde sus inicios hasta hoy en día. Así mismo, podemos categorizar en tipologías el momento de las manipulaciones: antes del momento de tomar la foto y después. En el primer acto, se incluyen todas las previsualizaciones que realiza el autor, es decir, todos los elementos que se incluyen en el encuadre. Y en segundo lugar, nos referimos a las modificaciones y los retoques en el negativo y en la copia fotográfica.

Podemos distinguir tres formas fundamentales de manipulación en las fotografías documentales: la interpretación, los manejos técnicos y la reconstrucción. La estrategia manipulativa por medio de la interpretación se puede dividir en dos: cuando el modelo que va a ser fotografiado es totalmente consciente de su intervención, y en segundo lugar, en el que el sujeto ignora que su presencia en el encuadre ha sido previamente preparada por el fotógrafo para que sirva como motivo en el que se genere una situación esperada (Margarita Ledo. 1998). En ambas ocasiones, el autor está dirigiendo los escenarios para transmitir el mensaje que desea, pero siempre teniendo en cuenta que no tiene que evidenciarse esta intromisión que marca la conducta para producir la imagen. De ninguna manera, la fotografía perderá su esencia documental.



Fotografía n°7. “El beso”, París, 1950. Por Robert Doisneau.
Fuente: <https://www.xlsemanal.com/actualidad/20160929/>

Un gran ejemplo de este tipo de manipulación es “El beso” (1950), fotografía de Robert Doisneau. Esta fotografía fue tomada para cumplir un encargo de la revista de EE.UU. *Life*, interesada en las parejas enamoradas de París. La imagen muestra una misteriosa pareja besándose en frente del ayuntamiento de París. Mucha gente pensó que era una fotografía espontánea, pero años después se descubrió que Doisneau había manipulado la escena con el método interpretación. Los personajes que aparecen en la imagen eran dos estudiantes de la escuela de arte dramático llamados Françoise Bornet y Jacques Carteaud (Naomi Roseblum. 1948).

Por otro lado, las fotografías de guerra como las del autor Joe Rosenthal en Iwo Jima tomadas en 1945, abren nuevas discusiones sobre la pose y la reescenificación, que era muy frecuente entre los soldados que mediante el sonido de un silbato fingían caer al suelo heridos. También hay ejemplos de otros autores que organizaban las tomas, como el fotografía “La madre migrante” (1936) de Dorothea Lange, donde mediante los

negativos, se puede demostrar que está retocando la fotografía para quitar un pulgar que aparecía en la imagen (Naomi Roseblum. 1948).

El segundo tipo de manipulación se refiere a aquellas imágenes en las que el aprovechamiento y conocimiento de la técnica fotográfica beneficia al mensaje que el fotógrafo desea transmitir. Nos referimos a un cuestionable realismo estético logrado a través de ciertos movimientos realizados con la cámara o a un leve desenfoque planeado. Otro método es esperar a que la iluminación idónea se posicione sobre el retratado para conseguir ciertos efectos.

Con respecto a los arreglos después de la toma, hoy en día se pueden realizar fácilmente con numerosos programas informáticos, pero antiguamente se elaboraban a través de los negativos de las fotografías antes de revelarlas. Se comenzaron a realizar a mediados del siglo XIX, cuando le permitió al fotógrafo Roger Fenton dar más efectividad a una de sus imágenes, “El valle de la sombra de la muerte” (1855), poniendo unas balas de cañón a la derecha del camino, cuando en realidad estaban a su izquierda.

Para terminar con el apartado de manipulaciones, no debemos olvidarnos de la reconstrucción. Este método se entiende como el hecho de redistribuir determinados elementos presentes en la escena que se va a inmortalizar. Tenemos como ejemplo de ello las fotografías tomadas durante la Guerra de Secesión en el año 1863 por el autor Alexander Gardner y Timothy O’Sullivan, en las que después fotografiar al cadáver, lo mueven a otro lugar para volver a fotografiarlo, originando de este modo, una imagen nueva titulada “Home of a Rebel Sharpshooter” (1863). Además, también se publicó una fotografía perteneciente a las primeras tomas, es decir, antes de desplazar el cadáver, con el título de “A Sharpshooter Last Sleep” (1868).

2.2.2.2. La obra de Pedro Meyer y la manipulación fotográfica digital

La fotografía analógica documental siempre ha tenido una extraña relación con la realidad. Las imágenes manipuladas y retocadas, pueden resultar muy difíciles de detectar, es por ello que algunos autores como David Hockney se replantean el concepto de fotografía: *me doy cuenta de que esto es el final de la fotografía química (...)* *Teníamos fe en la fotografía, pero esta fe está a punto de desaparecer por culpa del ordenador. Este puede recrear algo que tiene la misma apariencia que las fotografías que conocemos, pero que es irreal.* (Walk Leith, 1990: 37)

El desarrollo de los cambios en imágenes digitales es simple, y a diferencia de las analógicas, es más común hacerlo una vez está hecha la foto. A partir de aquí, la imagen puede descomponerse en píxeles que pueden copiarse o eliminarse, además de otras múltiples modificaciones respecto al color, iluminación, tamaño... También se pueden añadir o eliminar otros elementos que no pertenecen a la foto original.

Una de las principales características de las imágenes digitales, es su inmaterialidad lo que permite que existan más copias que la original, a diferencia de las fotografías analógicas. Esta situación pone en duda la noción de fotografía, y el autor Fred Ritchin lo expresa correctamente:

El momento decisivo, el popular método de Henri Cartier Bresson en el que se detiene y muestra un suceso en cierto momento de alto dramatismo visual, puede conseguirse ahora en cualquier circunstancia. Nuestras fotografías pueden volverse a fotografiar, años más tarde, cambiando el fotógrafo o el sujeto de la fotografía de posición, o añadiendo elementos que nunca existieron antes, pero que se hacen existir al mismo tiempo en una concepción nueva. (Fred Ritchin. 1990:17).

A la hora de hablar de la fotografía y la verdad, no debemos olvidarnos de uno de los autores más importantes en esta temática, Joan Foncuberta y su libro *El beso de Judas* (1977). La fotografía peca de mentirosa, y el fotógrafo de buen mentiroso. La fotografía era en sus orígenes un instrumento para mostrar la verdad de manera indiscutible, ya que podía imitar la realidad de manera perfecta, pero en la historia de la fotografía se ha demostrado la capacidad del autor para dar autoría y subjetivismo a sus obras. De este modo, Foncuberta piensa que *la fotografía sería entonces considerada en ese sentido como una especie de muerte, ya que congela momentos, y los roba. De ahí que se hable de que la fotografía robe el alma. Y de ahí que pueda considerarse un pecado original, y por el cual los fotógrafos sean dos veces pecadores, ya que son doblemente mentirosos* (Joan Foncuberta. 1977).

Las diferencias más destacadas entre la fotografía digital y analógica radican en que las técnicas digitales consienten tanto las modificaciones instantáneas como trabajar con ellas a partir de referentes. También se pueden crear imágenes reales a partir de la nada, dando lugar a un incremento de las opciones de manipulación. Para el autor Barthes el referente fotográfico es *la cosa necesariamente real que ha sido colocada frente al objetivo y sin la cual no habría fotografía* (Ronald Barthes. 2004: 120), y para la fotógrafa Susan Sontag la foto es *un rastro directo de lo real* (Susan Sontag. 1996: 164), la imagen digital es la que se puede favorecer de la apariencia de haber “estado allí”, sin haberlo estado.

Una imagen que se idea en la mente del autor y se crea a través de programas informáticos que parecen darle la coherencia que no tiene con el mundo real, pero que la separan de su categoría de testimonio. Como explica Ritchin, el sitio donde se encuentra la manipulación se transforma: *es verdad que se les dice a los sujetos que sonrían, que se escenifican las fotografías, y que otras manipulaciones así suelen ocurrir, pero ahora el observador se ve en la necesidad de cuestionar la fotografía al nivel básico y físico del hecho* (Fred Ritchin. 1990:9).

Existen varias formas de manipulación digital: las evidentes, ante las cuales el público comprende la imagen como una ficción buscada, y otras en las que los retoques no se pueden detectar y las imágenes son presentadas como documentos. Si en la fotografía analógica se duda de la veracidad de una imagen, será el autor el que debe autentificarla. Pero se deben tener en cuenta dos aspectos: en primer lugar, el fotógrafo es una de las personas implicadas en el resultado final de la imagen, y por lo tanto, su testimonio es cuestionable. Y en segundo lugar, el resultado final de la imagen proviene de diferentes personas que la han retocado y que son más cercanos al área del marketing y ajenos a lo ocurrido en el momento de la toma de la foto.

En definitiva, la fotografía como documento, ya desprestigiada por el aumento de la consciencia crítica, y su autor como testigo de la historia, han desaparecido ahora que las nuevas tecnologías se han establecido en nuestros hogares y verificamos que podemos ser los artífices de numerosas manipulaciones.

En la evolución de la fotografía analógica a la digital, cabe destacar la trayectoria de la obra de Pedro Meyer. Este fotógrafo español ha trabajado durante veinte años con la fotografía analógica, y piensa que no existe una línea que divida la fotografía tradicional documental y la digital, sino que *lo que hemos dado en llamar fotografía tradicional puede ser producida ya sea de manera analógica utilizando procesos químicos, o digital en el formato electrónico* (Pedro Meyer. 2001). Pero debe de quedar claro, que las imágenes digitales son un avance tecnológico y no tenemos que confundirlo con un estilo, ya que con ésta *puedes hacer el estilo que quieras* (Jorge Salgado. 2004). Si las imágenes fotográficas han estado siempre unidas al concepto de manipulación, Meyer se plantea diferentes cuestiones:

¿Cuál es la diferencia entre la modificación que hago con la computadora, y la del fotógrafo que elige su ángulo para colocar una cámara? (...) No estoy cuestionando la validez de la paciencia que algunos grandes fotógrafos han ejercido, pero aún cuando era lo esencial en tales empeños, inevitablemente surgía un poquito de

suerte. Personalmente no me gusta la idea de que mi trabajo lo defina principalmente la suerte (John Mraz. 2003).



Fotografía nº8. “Plantación”, California, 1987/1995. Por Pedro Meyer. Fuente:<https://www.mocp.org/detail.php?t=objects&type=browse&f=maker&s=Meyer%2C+Pedro&record=0>

Pedro Meyer no trabaja en el entorno del engaño, ya que los retoques significan añadir información que no estaba incluida en un posible primer encuadre, pero que está presente en su memoria. Por consiguiente, sus fotos recuperan sus recuerdos. Un gran ejemplo es la fotografía de la “Plantación, el Centro, California” (1987/1995), que explica con claridad su modo de trabajar. La fotografía original, tiene su origen en el año 1987 en un viaje por EE.UU., aunque la incorporación de la persona que se encuentra de espaldas se realizará de forma digital ocho años después. El individuo no estaba en la primera imagen, pero sí en la memoria del autor que representa lo que vio, aunque no pudiera registrarlo.

En cuanto a la facilidad de manipulación que otorga la imagen digital, y como consecuencia, las dificultades que supone calificar este tipo de fotografía como representación de la realidad, Meyer cree que lo único que ocurre es que se incrementa la cantidad de herramientas con las que conseguir mejores resultados:

Con las nuevas tecnologías, uno puede transformar y manipular; antes también se podía, pero costaba mucho más trabajo. A partir de la toma de conciencia de los procesos digitales se está revisando todo el asunto de la fotografía que suponíamos que era una representación de la realidad, pero depende de qué rollo meto en la cámara y el tipo de lentes que uso. Al usar un gran angular o un tele ya estoy manipulando la realidad. (Pedro Meyer .2001a)

De este modo, podemos afirmar que si la fotografía analógica documental dispone de enlaces que la unen a la realidad, éstos se modifican con las nuevas tecnologías que nos ofrecen una gran gama de herramientas que nos permiten manipular la realidad en la que se produce el acontecimiento inmortalizado. En cualquier caso, los procedimientos digitales, conlleva un replanteamiento de las formas de percepción y del concepto de documento, y ese es el contexto en el que se ajusta el trabajo de Pedro Meyer.

2.3. La evolución de la fotografía documental

Para poder analizar correctamente la historia de la fotografía en España, con punto de partida en el año 1840, es necesario conocer de antemano la evolución del arte Daguerre. A continuación exploraré el desarrollo de la fotografía, hasta llegar al tema que más nos interesa: la fotografía documental en España.

2.3.1. Del Daguerrotipo a Kodak

Este epígrafe está basado en el libro de *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*, del autor Francisco Alonso Martínez, publicado en el año 2002.

Aunque podamos analizar múltiples antecedentes fotográficos, lo que nos interesa es centrarnos en el invento fotográfico en sí, cuyo mérito se atribuye a Nicephore Niépce y Louis Jacques Mandé Daguerre. Niépce tomará la primera fotografía en el año 1826, y Daguerre creará el daguerrotipo en 1837. De este modo, el 10 de noviembre de 1839, se empezaron a tomar en Barcelona daguerrotipos, introducidos por Pedro Felipe Monlau. Días después se comenzarán a tomar daguerrotipos también en Madrid, extendiéndose por la península e islas en unos dos o tres años aproximadamente.

Un daguerrotipo se basaba en exponer una placa de cobre a la luz del sol durante unos 10 o 15 minutos aproximadamente, filtrándose las imágenes a través de una lente. De este modo, uno de los lados de la placa está muy pulido y recubierto de un baño de plata. Antes de utilizar la placa, era sensibilizada con vapores de yodo, y más tarde se introducía en el fondo de una cámara oscura, quitando el obturador de la lente unos minutos. Después, la placa era sometida a vapores de mercurio, y se fijaba la imagen conseguida mediante un lavado de sulfato de sosa. El resultado era único, ya que si se miraba de frente, se parecía a un negativo.

Los pioneros del daguerrotipo en España fueron mayormente científicos progresistas, pero este arte fue introducido en la península por operadores profesionales extranjeros como Enrique Lorchon o Charles Clifford entre los más destacados. Además, estos fotógrafos no se quedaron en Barcelona o Madrid, sino que decidieron viajar y enseñar este método fotográfico. De este modo, nacen los fotógrafos transeúntes. Éstos serán los profesionales encargados de formar a los fotógrafos locales y venderles los materiales necesarios para trabajar con los daguerrotipos.

Más tarde, a mediados del siglo XIX, los daguerrotipistas ya se habían asentado en ciudades como Barcelona, Madrid, Valencia, Zaragoza, Jaén, Santander...Era habitual fotografiar en estudios improvisados o en locales estables, donde se desplazaban los clientes hasta el establecimiento. En términos generales, fueron los transeúntes los que adoptaron la fotografía como oficio. A medida que avanzaba la década de 1850, el arte de Daguerre, iba ganando popularidad frente a las miniaturas pictóricas, aunque el daguerrotipo estaba en decadencia, ya que había sido sustituido por nuevos procedimientos fotográficos.

Por otro lado, uno de los puntos más débiles del daguerrotipo era la incapacidad de generar copias, por lo que mediante estudio e investigaciones, se produjeron innovaciones técnicas que permitieron copiar la placa original. Esto incrementó enormemente la industria fotográfica y proporcionó un gran futuro a este arte: la capacidad de obtener millones de copias de una sola toma. Todo el tiempo que se ahorra y la comodidad que suponía este gran avance, era algo evidente. Aun así, la práctica fotográfica era todavía un trabajo pesado cuando el fotógrafo decidía salir del estudio para fotografiar. Tenía que transportar un voluminoso y pesado instrumental.

Ya finalizada la década de 1850, las técnicas fotográficas habían evolucionado lo necesario como para no requerir conocimientos sobre química. En las principales ciudades podían comprarse los materiales necesarios para poder dedicarse de manera profesional al arte de Daguerre. Se estaban fabricando útiles de manera industrial, lo cual reducía los precios. Además, las mezclas de químicos para el revelado y fijado habían dejado de ser peligrosas. Empezaban a aparecer los primeros gabinetes locales estables en España. En Jaén, en el año 1858 destaca la primera mujer que se dedicaba profesionalmente a la fotografía: Amaia López. Por otro lado, en Barcelona nos encontramos con Anaïs Napoleón, que al igual que Amaia, fue de las primeras mujeres fotógrafas profesionales. Aunque Anaïs lo hacía en compañía de su hermano.

Más adelante, las décadas de 1870 y 1880 vendrán marcadas por la masificación de la fotografía. Los estudios fotográficos empiezan a ser populares entre la población y los

precios se han ido abaratando de manera progresiva, por lo que la fotografía ha penetrado en todas las clases medias de la sociedad. Se han generalizado unos códigos perceptivos, ya que lo que prima en este tiempo son la apariencias y el interés de pertenecer a una clase social, por lo que un retrato cuidado al detalle, es un símbolo de estatus, el hecho de haber alcanzado una alta categoría social. Por ello, los fotógrafos disponen de un amplio repertorio de objetos los cuales posibilitan que una persona se fotografíe resplandeciente con la idea de vincularse a la burguesía.

De esta manera, como dice el autor Juan Carlos Rubio:

Las tarjetas de visita son uno de los fenómenos cotidianos más característicos del siglo XIX: son la expresión directa del esfuerzo de la personalidad por afirmarse y adquirir conciencia de sí misma. Bien escenificado, el retrato da fe del éxito; manifiesta la posición social. El burgués se ha obsesionado con el papel del héroe fundador y, lejos de la pretensión antigua y aristocrática de inscribirse en el árbol genealógico, prefiere crear una nueva estirpe inaugurada por él mismo y su prestigio personal (Juan Carlos Rubio. 2001. p22).

Llegadas las décadas entre 1880 y 1900, se desarrollaban cada vez más las técnicas y la cultura fotográfica. Los últimos veinte años del siglo XIX representan una edad dorada de la fotografía. Se yuxtaponen y superponen nuevos procedimientos fotográficos y se comienzan a construir nuevos tipos de cámaras con obturadores capaces de conseguir exposiciones de 1/1.000 de segundo. Pero la revolución llega en el año 1888 con la invención de la cámara Kodak. Se trata de una pequeña cámara que integra un objetivo capaz de fotografiar sin enfocar de manera previa cualquier objeto colocado a una distancia superior de tres metros.

Los aficionados a la fotografía provocarán un gran problema a los profesionales reconduciendo la carrera de muchos de estos que hasta entonces trabajaban en sus estudios, desviando sus obras hacia las revistas ilustradas, que se consolidan durante la

última década del siglo XIX con revistas como *Blanco y Negro*, *Nuevo mundo* y *La revista Moderna*.

2.3.2. La introducción del documentarismo fotográfico en España

Después de una dura época generada por la postguerra y las consecuencias que acarreo tales como la represión, la escasez, el exilio y la propaganda, en el comienzo de los años cincuenta del siglo XX, se empezó a trabajar en España con una fotografía inspirada por las tendencias internacionales del documento neorrealista y del reportaje humanista. Los principales focos de actividad, fueron ciudades principales como Madrid, Barcelona y Almería. Este nuevo tipo de fotografía se estableció mediante las prácticas fotográficas individuales que tenían en común una apuesta por la experimentación y la renovación del lenguaje fotográfico. Este proyecto el cual indaga otros métodos fotográficos, no fue un intento político de transformación social, sino que los fotógrafos de la época se conformaban con captar la pura realidad del momento, compleja e imperfecta. La fotografía española de este momento se interesaba por fotografiar lo cotidiano y plasmar las vidas de la gente habitual.

Josep María Casademont, nombró a este movimiento fotográfico “nueva vanguardia” (Jose María Casademont. 1978). Esta corriente fue un gran impulso de renovación en el que influyeron importantes movimientos internacionales como el neorrealismo italiano, el humanismo de algunas exposiciones como *The Family of Man* (1955) y la fotografía subjetiva de algunos autores tales como Otto Steinert o Robert Frank. Toda esta cultura visual era expuesta en cines, libros y revistas, algunas exposiciones y sobretodo en anuarios fotográficos como los de *Popular Photography* o la *FIAP*. Esta nueva fotografía buscaba un trabajo funcional que fuese capaz de acercarse a la compleja realidad social en la época del franquismo.

El primer trabajo asociado con la “nueva vanguardia” fotográfica, fueron las fotos del libro *Barcelona*, tomadas por el fotógrafo español Francesc Català-Roca en la ciudad de

Barcelona, y publicado en 1954 por la Editorial Barna. Este autor estuvo enormemente influenciado por el concepto del *Instante decisivo*, desarrollado por Henri Cartier-Bresson en 1952. Català-Roca escribió en sus memorias: *yo no hago fotografías, las capto. Sólo hay que estar preparado para captarlas en el momento oportuno* (Francesc Català-Roca. 1995). Las fotografías de este autor, se sitúan entre un documentarismo profesional moderno y una cierta fotografía artística con algunos puntos de vista vanguardistas. Más adelante hablaremos en profundidad de Francesc Català-Roca, estudiando y analizando su trayectoria profesional y sus obras más destacadas.



Fotografía nº9. Serie *La Chanca*, Almería, 1957. Por Carlos Pérez Siquier. Fuente:https://elpais.com/elpais/2018/12/11/album/1544537416_487951.html#foto_gal_3

Gracias a la Agrupación Fotográfica Almeriense (AFAL), fundada en el año 1950, y con el impulso de su presidente José María Artero, y el secretario de la agrupación Carlos Pérez Siquier, se dinamizó en gran medida esta nueva fotografía. Sobre todo fue posible gracias a la revista *AFAL*, que publicó fotografías renovadoras. El grupo AFAL, creado gracias al empujón de esta publicación, no fue un colectivo con unas tendencias estéticas muy definidas, sino un conjunto de individualidades interesadas por aspectos muy diferentes de la fotografía contemporánea, desde una búsqueda más poética e

íntima, hasta los reportajes sociales. Carlos Pérez Siquier, el redactor jefe de la revista, empezó a trabajar en el año 1956 en una serie fotográfica sobre uno de los barrios abandonados de Almería, La Chanca. Su intención era elaborar un fotolibro en el que retrataba a los habitantes con el deseo de “ensalzar a la gente” en la línea humanista de la exposición *The Family of Man*. El resultado final, el cual se publicó en la revista *AFAL*, es una fotografía considerada como denuncia social (Laura Terre. 2006).

Uno de los miembros de *AFAL*, Ramón Masats, destaca entre el resto. Llevó a cabo sus trabajos fotográficos más importantes durante la década de los años sesenta. Este fotógrafo no tenía formación previa, trabajaba según su intuición. Trabajó en Barcelona en la Sala Aixelà, un establecimiento especializado a las artes audiovisuales donde se realizaban numerosas exposiciones fotográficas, que estaba dirigida por Casademont. Legado el año 1958, se unió a la Real Sociedad Fotográfica de Madrid (RSF). Podríamos decir que una de sus obras más destacables es su fotolibro *Neutral Corner* publicado en 1962 por la editorial Lumen. Esta gran obra fue parte de la colección *Palabra e Imagen*, uno de los lugares que proporcionó mayor visibilidad a la fotografía avanzada de la época.

Por otro lado, frente a la seriedad y la formalidad de un trabajo como el *Neutral Corner* (1962), nos encontramos las fotografías del bautizo del *Neófito Lisardo* (1962) tomadas por el autor español Gerardo Vielba, presidente de la Real Sociedad Fotográfica (RSF). Esta obra se caracteriza por su carácter jovial y su buen humor. La secuencia fue construida a través de cuatro retratos familiares donde se puede ver la gran complicidad entre el autor y los fotografiados. Tanto Gerardo Vielba como otros fotógrafos autodidactas como Francisco Gómez, formaron parte del núcleo de Madrid construido en torno a la Real Sociedad Fotográfica. A pesar de ello, las fotografías de Francisco Gómez no tienen punto de comparación con la alegría que transmiten las tomas de Gerardo Vielba. El potente componente poético de su trabajo reside en la belleza de lo desordenado, lo decadente y lo ruidoso.



Fotografía nº10. "El Clan". Serie: *Neófito Lisardo*. Madrid, España 1926. Por Gerardo Vielba.
Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/clan>

2.4. Autores destacables de la fotografía documental

En el siguiente apartado, indagaremos en la trayectoria profesional y los trabajos más significativos de los autores más destacables de la fotografía documental que han influido en el desarrollo de mi proyecto personal. Hay miles de fotógrafos que podrían formar parte de este apartado, pero los desarrollados a continuación, han sido seleccionados según mi criterio personal.

2.4.1. Autores internacionales

2.4.1.1. Dorothea Lange

La información de este capítulo la he obtenido a través del estudio de varios libros y artículos relacionados con la historia de la fotografía documental, como el libro *A World History of Photography* de la autora Naomi Rosenblum, publicado en 1948. Y libros más específicos de la fotógrafa Dorothea Lane, en concreto, *An American Exodus. A Record of Human Erosion*, escrito por Dorothea Lange y su marido Paul Taylor, publicado en 1999.

Su carrera como fotógrafa

Dorothea Lange estudió fotografía en la Clarence White School, en Columbia, Nueva York en el año 1917, y fue aprendiz en varios estudios fotográficos. En 1918, viajó por todo el mundo con una amiga, y acabó por asentarse en la ciudad de San Francisco, donde abrió un estudio fotográfico y trabajó haciendo retratos durante más de diez años. En 1920 se casó con su primer marido, el pintor Maynard Dixon, con el cual estuvo casada durante quince años y tuvieron dos hijos. Maynard se dedicaba a la pintura de paisajes y retratos, lo que ejercía una cierta influencia en el trabajo de ella. Los problemas empezaron a surgir en la pareja, ya que su marido pasaba mucho tiempo fuera de casa realizando exposiciones y manteniendo relaciones sexuales con otras mujeres mientras que Lange tenía que ocuparse de todo en casa. (Naomi Rosebul. 1948)

Con el inicio de la Gran Depresión, Lange empezó a interesarse por los temas sociales, lo que le llevó a enfocar su trabajo a fotografiar por la calle inmortalizando a los desempleados y vagabundos, en vez de realizar retratos en el estudio, que es lo que había hecho hasta ahora. Con estos trabajos llamó la atención de algunos fotógrafos

locales y fue contratada por el gobierno federal. Fue entonces cuando tomó su primera imagen documental, en el año 1933 en San Francisco, captando una de las interminables colas que hacía la población para esperar recibir algo de comida. La tituló “White Angel Bread Line” (1933) en honor a Lois Jordan, la mujer que dirigía ese reparto de alimentos, y sería una de las fotografías mas importantes de su carrera.



Fotografía nº11. “White Angel Bread Line”. San Francisco, California, 1933. Por Dorothea Lange. Fuente:<http://picturethis.museumca.org/pictures/white-angel-bread-line-san-francisco>

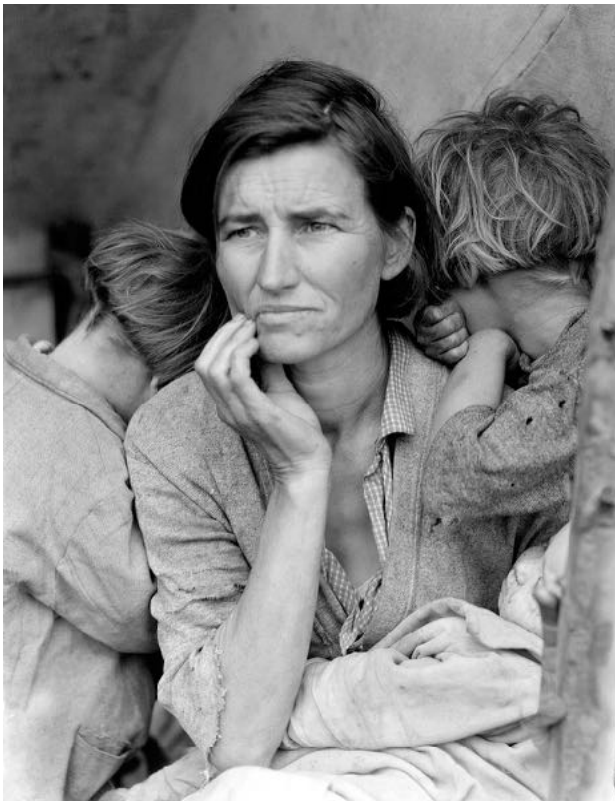
En la imagen destaca un hombre con sombrero blanco apoyando sobre una barandilla entre una multitud, pero se encuentra mirando de frente a la cámara, a diferencia de los demás. La postura del hombre nos transmite que es una persona a la que no le queda otra que estar en una de esas interminables colas para conseguir algo de comida. Esta fotografía nos hace reflexionar sobre la terrible situación de crisis social y económica que se vive en América después del Crac en el año 1929.

En el año 1934, Lange presentó su primera exposición fotográfica en la galería del productor audiovisual Willard Van Dike. Un poco más adelante, en el año 1935, se muda a Berkeley, en California, después de casarse con el economista Paul S. Taylor, donde juntos documentaron la pobreza que había en el medio rural y la explotación que sufrían los trabajadores inmigrantes y la gente que cultivaba las tierras. Taylor admiraba y apoyaba a Lange, lo que influyó positivamente en su trabajo. La relación que tenían les enriqueció mutuamente, ya que mientras que *él la enseñó sobre los problemas sociales que ella estaba fotografiando, ella le enseñó a ver* (L. Gordon. 2009). Lange permaneció junto a Taylor el resto de su vida.

Llegado el año 1935, Lange y Taylor realizaron un trabajo de documentación para para el departamento para la ayuda urgente en el estado de California que trataba sobre la situación de los granjeros que habían tenido que emigrar a Nipomo y al Imperial Valley. En este mismo año, Lange comenzó a colaborar con el gobierno de Franklin Delano Roosevelt y el programa de reforma y recuperación económica, es decir, el New Deal, para el organismo federal Departamento de Reubicación (R.A.), fundado en el año 1935. La sección fotográfica de este trabajo de investigación supuso un gran archivo fotográfico que abarcaba la mayoría de los aspectos de la típica vida rural americana y que ayudó a hacer entender al pueblo americano la gravedad de la crisis económica.

A comienzos del año 1937, Lange volvió al Imperial Valley para documentar el estado crítico en el que se encontraba. Había miles de personas que se habían quedado sin hogar que llegaban allí con la esperanza de encontrar un trabajo, pero desafortunadamente no había empleo para ellos. Lange trabajó con su amiga Ron Partridge tratando de fotografiar a la gente sin que se dieran cuenta. La imágenes que tomaron durante ese año, documentaron tanto a los Okies y a los Arkies, como a los trabajadores mexicanos, filipinos y japoneses. También durante esa década, más en concreto entre los años 1938 y 1939, Lange y Taylor elaboraron el libro de *An American Exodus, A Record of Human Erosion*. Esta obra fue el resultado de la colaboración entre la fotógrafa y el científico social.

Lange y Taylor llevaron a cabo un importante trabajo documental en el que aparecía la información que recogía un análisis del fenómeno de migración a causa de la Gran Depresión. El trabajo que Lange realizó entre 1935 y 1939 fue muy reconocido gracias a las imágenes que documentaban las consecuencias de la Gran Depresión. Entre las fotografías más conocidas durante este período podemos destacar: “Arkansas mother” tomada en noviembre de 1938 , “Migrant Mother” tomada en febrero de 1936 o “Japanese mother and daughter” tomada en marzo 1937.



Fotografía nº12. “La Madre Migrante”. 1936; Por Dorothea Lange. Fuente: <https://www.traveler.es/viajeros/articulos/historia->

En el año 1941, Lange fue galardonada con la beca Guggenheim. Un año más tarde, entre 1942 y 1944, se dedicó a fotografiar los campos de internamiento de los americanos de origen japonés, pero las imágenes eran tan críticas que las autoridades oficiales y el ejército decidieron censurarlas y embargarlas.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Lange empezó a tener problemas de salud, por lo que estuvo inactiva desde 1945 hasta 1951. Durante los años 50 llevó a cabo varios trabajos en diversos continentes, así como un estudio sobre el sistema judicial de California. En el año 1964, le detectaron cáncer de esófago, y durante su último año de vida, se dedicó

a terminar dos proyectos: documentar su propia vida, y organizar una retrospectiva de toda su obra en el Museum of Modern Art. Lange falleció en la ciudad de San Francisco en el año 1965.

El trabajo documental de Lange durante La Gran Depresión

Como ya hemos dicho en el apartado anterior, los trabajos documentales más destacados de Lange giran en torno a la Gran Depresión de los años treinta en la que una gran crisis asoló los Estados Unidos y miles de trabajadores del campo se vieron obligados a dejar atrás sus hogares en busca de un empleo con el que subsistir.

Entre los años 1935 y 1939, Lane trabajó muy duro para inmortalizar a la gente que trabajaba en el campo, mostrando siempre respeto por su trabajo y reflejando los devastadores efectos de la Gran Depresión, la gran sequía denominada Dust Bowl, las grandes lluvias de arena llamadas tolvaneras, y del incremento de la mecanización. Sus imágenes retrataban a la gente que se desplazaba desde las granjas del Medio Oeste y que emigraban hacia el Oeste o a las ciudades industrializadas en busca de trabajo y una vida mejor.

Lange denunció públicamente a través de sus fotografías documentales la realidad social del momento. La descripción de las condiciones en las que llegaban a California los trabajadores, la desconfianza que creaban, la gran explotación laboral y el rechazo al que estaban sometidos. La fotógrafa recorrió el país trabajando para diversos organismos oficiales con la finalidad de documentar la deplorable situación en la que tenían que vivir los campesinos. De este modo, se convirtió en testigo de esta fatal época, inmortalizando a los pobres y marginales, a los campesinos, a las familias que se veían obligadas a abandonar sus hogares, pero al mismo tiempo, reflejaba unas personas a las que se acercaba de forma respetuosa, transmitiendo una imagen humana y sobretodo digna.

Dorothea Lange supo comprender el gran drama social durante el periodo de la Gran Depresión, pero a su vez, supo mantener una cierta distancia. Se centró en los rostros que representaban la Depresión y tomó fotografías en las que mezclaba la crítica social, la estética y el documental, con el objetivo de crear conciencia al público ignorante de la situación precariedad que estaba atravesando gran parte del país.

2.4.1.2. Herni Cartier-Bresson

Henri Cartier-Bresson empezó a hacer fotos desde el inicio de su infancia. Sus padres pertenecían a la clase social alta, y le regalaron una cámara cuando todavía era un niño. Por ello estudiamos a este autor desde una faceta más profesional. Estuvo influenciado por corrientes como el surrealismo, hecho que suponía un gran reto para un medio naturalista como es el arte de la fotografía. A pesar de ello, el fotógrafo Robert Capa, le aconsejó que no se encasillase como fotógrafo surrealista: *Toda mi formación fue el surrealismo. Todavía me siento muy cerca de los surrealistas. Pero Capa era extremadamente sensato. Así que nunca mencioné el surrealismo. Es cosa mía, mi intimidad. Y lo que quiero, lo que busco, no es asunto de nadie. De lo contrario, nunca tendría encargos* (Henri Cartier-Bresson. 1971). Cartier-Bresson era surrealista, además de fotógrafo, era pintor, y fue el pionero del concepto de “el instante decisivo”.

El primer viaje que realizó Cartier-Bresson para trabajar en un proyecto fotográfico fue en el año 1931 al este de Europa. Además en ese mismo año viaja la Costa de Marfil y vuelve a Francia en el año 1932. En su regreso compra en Marsella una cámara de la marca Leica, la cual mantendrá el resto de su vida, y que además será según él *una prolongación de sus ojos* (Henri Cartier-Bresson. 1971).

Un año más tarde, en 1933, empieza a juntarse con la AEAR (Association of Revolutionary Writers and Artists), en París. Entre 1933 y 1934, recorrerá España para realizar su primer reportaje fotográfico de prensa destinado a las recientes elecciones republicanas y a los sucesivos desordenes sociales. Toma fotografías en ciudades como

Madrid, Barcelona, Granada y Alicante cautivando por la espontaneidad y las impredecibles escenas que podían ocurrir. De este modo, entre estos años, lleva a cabo su primera exposición fotográfica en la galería de Julien Levy. Las primeras fotos documentales que toma Cartier-Bresson en España siguen la imagen que el autor tiene del país, es decir, algunos barrios de Barcelona, gitanos, prostitutas, etc.

En las imágenes de Cartier-Bresson podemos observar la formación pictórica que nunca abandonó. En la fotografía de las mujeres del burdel de Alicante se puede apreciar el juego de líneas rectas y curvas. Las mujeres que están tumbadas introducen una perspectiva de profundidad, mientras que las líneas curvas de sus cuerpos contrastan con las líneas rectas que podemos ver en la decoración de los azulejos de la pared y de la mujer más joven.



Fotografía nº13. “Burdel de Alicante”. Alicante, España 1933. Por Henri Cartier-Bresson. Fuente: <http://laimagedelsiglo.blogspot.com/2014/03/henri-cartier-bresson.html>

En el año 1934 se muda a México para acompañar a una misión geográfica dirigida por el Museo Trocadéro de Francia. Esta misión fue un fracaso, pero en aquella época, la capital de México era un sitio muy agradable, y decide quedarse allí durante un año, donde se le brinda la oportunidad de relacionarse con grandes artistas e intelectuales como el pintor mexicano Ignacio Aguirre. Cartier-Bresson recorrió las calles donde frecuentaba la prostitución de la ciudad de Cuauhtemotzin, en México, fotografiando a las mujeres desnudas, a los borrachos, a los niños...

Llegado el año 1935, Cartier-Bresson junto con los fotógrafos Álvarez Bravo y Walker Evans, exhibe su trabajo en la galería de Julien Levy en Nueva York *Documentary and Anti-Graphic Photographs by Cartier-Bresson, Walker Evans & Álvarez Bravo*. Julien quiso destacar la sinceridad y la crudeza de las fotografías que había tomado Cartier-Bresson, libres de formar parte de alguna corriente artística.

Cartier-Bresson toma la decisión de quedarse por un tiempo en Nueva York, donde entra en contacto con la cooperativa de cineastas Nykino y conoce a al fotógrafo Paul Strand. Su relación con este fotógrafo estimula su interés por el mundo del cine y le lleva, más adelante, a colaborar en películas francesas como *La vie est à nous* y *La règle du jeu* del cineasta Jean Renoir. En 1937 dirige su propia película documental titulada *Victoire de la vie*, cuya temática es el bando republicano durante el periodo de la Guerra Civil Española.

Sigue indagando en los temas de actualidad, y desarrolla en su estilo de trabajo el gusto por lo cotidiano. La espera y la observación de un momento exacto van a ser a partir de ahora las características principales de sus imágenes. Y de la mayoría de sus fotografías una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial. Llegó a participar en la Segunda Guerra Mundial en la unidad de *Cine y fotografía*, de la tercera división de Infantería y el 23 de junio del año 1940 cae prisionero.

En 1943 consigue escapar, y con la ayuda del poeta y novelista Louis Aragon reúne un grupo de resistencia, que se llamará MNPGD (National Movement for Prisoners of War

and Deportees), y que se encargará de ayudar de forma clandestina a evadidos y prisioneros. Llegado agosto del año 1944, Cartier-Bresson fotografía la liberación de París, y un año más tarde filmará el documental *Le Retour* sobre la deportación de los prisioneros y civiles para la MNPGD. Se cree que Cartier-Bresson murió en 1947 en EE.UU., y en su honor realizaron una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la que colaborará como un militante comprometido y un luchador antifascista.

2.4.1.3. William Eugene-Smith

Su trayectoria profesional

W. Eugene-Smith fue uno de los fotógrafos documentalistas más destacados del s. XX. Influyó a numerosos fotógrafos de todo el mundo. Una de las características más señaladas de sus trabajos es la ética personal con la que se enfrenta en sus proyectos. Sus trabajos forman parte de las colecciones más importantes de todo el mundo, como por ejemplo las del International Center of Photography en Nueva York o las de el Art Institute de Chicago, entre otros.

Eugene-Smith llegó a Nueva York en el año 1937, cuando el fotoperiodismo estaba cambiando debido a la necesidad por parte de las revista ilustradas de encontrar fotos de prensa narrativas y contemporáneas. Cuando cumplió 20 años, ya trabajaba para la famosa revista *Life*. Cinco años más tarde viajó al Pacífico sur como enviado de la revista *Flying*, donde comenzará a crear su reputación. En este trabajo, llevado a cabo en el año 1944 en La Batalla de Saipán, se dedicó a captar el sufrimiento de los soldados en el campo de batalla. Un año más tarde, en 1945, se unió a las tropas que desembarcan en la isla de Iwo Jima.

A pesar de que sus fotografías fueron muy bien calificadas, escribió en una carta: *Estoy muy furioso conmigo mismo y me avergüenzo* (Eugene-Smith. 1945). En la exposición de sus fotografías de guerra en el *New York Camera Club* en el año 1946, expresó su opinión respecto a este trabajo: *no creo que unas imágenes como estas necesiten comentarios. ¿A quién le importa si se trata de Iwo Jima, de Okinawa o de Normandía? Los muertos están muertos y el crimen ya ha sido cometido* (Eugene-Smith. 1946).

Dentro de los trabajos más destacados de Smith, encontramos *Country Doctor* (1948), en el que siguió la rutina diaria del trabajo de un médico de la ciudad de Kremmling en Colorado (EE.UU.); *Nurse Midwife* (1951), trabajo en el cual pasó varias semanas al sur de los Estados Unidos tomando fotos de una comadrona de color y una enfermera que se dedicaban a cuidar a los habitantes de un área rural sumido en la pobreza; y *Spanish Village* (1951), el cual investigaremos con más profundidad en fotografía la humanista de Smith.

Llegado el año 1954, Smith decide abandonar la revista *Life* debido a numerosos desacuerdos, pero a pesar de ello, un año más tarde empezó a trabajar para la revista *Magnum* aceptando el trabajo sobre la ciudad de Pittsburgh que le propusieron. Estas fotografías se centrarán en la industria pesada de Norteamérica. Más adelante, en 1968 firmó un contrato con la revista *Aperture* para confeccionar una monografía sobre su obra, y montaron una exposición antológica basada en toda su carrera profesional. El resultado de este proyecto fue *W. Eugene Smith. His photographs and notes* publicada en 1969.

Después de casarse en el año 1970, con su segunda mujer Aileen Mioko Sprague, se trasladaron a sur de Japón, más en concreto a la ciudad de Minamata, donde Smith empezó a trabajar en un proyecto para ayudar y apoyar a los numerosos enfermos que sufrían las consecuencias de las contaminación industrial. Llegado el año 1977, le ofrecieron un puesto como catedrático en la Universidad de Arizona, el cual aceptó, pero desafortunadamente, un año más tarde, el 15 de octubre de 1978, falleció a causa de un ataque al corazón.

La fotografía humanista de Eugene-Smith

Para cuando Smith estaba realizando el proyecto fotográfico de *Spanish Village* en el año 1951 para la revista *Life*, la presencia de la fotografía en la prensa ya llevaba una larga trayectoria. Será a partir del siglo XX, a causa de la evolución de las técnicas y de su accesibilidad, cuando el reportaje informativo gráfico tendrá un gran desarrollo.

El reportero fotográfico de finales del siglo XIX y de principios del XX, que muchas veces era anónimo, conseguirá a partir de la Primera Guerra mundial, una mayor presencia social y cultural. Y a partir de la paz después de los primeros años de la posguerra, poco a poco empezará a haber una apertura entre los países que estaban incomunicados durante el periodo de conflicto.

Esta nueva situación genera curiosidad por otras culturas y países, y el interés en relación a lo humano será un tema muy popular, hecho que se muestran diversas exposiciones y algunas revistas ilustradas. El ejemplo más destacable que tenemos, es la exposición de *The family of man* (1955). Esta exposición llevada a cabo en el año 1955 en el MoMa de Nueva York, tenía como objetivo crear una exposición que mostrase la idea de una humanidad única mediante temas básicos tales como la infancia, la muerte, las parejas, el trabajo o las fiestas.

Este interés por captar lo humano une a autores muy variados por la intención común de retratar mediante sus cámaras y con una estética muy cuidada: la sociedad del momento, los diferentes modos de vida, las escenas cotidianas y la ciudad en sí. El objetivo de la elección de esta temática es la búsqueda de un mundo mejor. Para ello se escoge enseñar la realidad más diversa en diferentes zonas geográficas y además de documentar, se intenta hacer que el espectador reflexione y pueda despertar su conciencia social tanto sobre la sociedad del mundo desarrollado como la del subdesarrollado.

2.4.2. Autores españoles

2.4.2.1. Francesc Català-Roca

Para escribir este epígrafe me he basado en libros sobre la historia de la fotografía documental en España, como *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, escrito por Joan Naranjo y publicado en el 2000, y otras obras más específicas como *Impressions d'un fotògraf: memòries*, del propio Francesc Català-Roca publicado en 1995.

Francesc Català-Roca fue un influyente fotógrafo español. Para Català-Roca ser fotógrafo consiste en la espera y el disfrute del momento hasta encontrar el breve instante que nos interesa capturar. El fotógrafo tiene después de la espera, la satisfacción de poder compartir lo que ha inmortalizado.

Las memorias que escribió Català-Roca, según mi opinión, parecen haber sido redactadas por un niño, ya que los textos están elaborados a través del recitado de imágenes, que no pretenden ser metáforas, sino expresiones directas de lo visto en las que el lector tiene que enfocarse más en ver, que en tratar de entender. El fotógrafo lo califica como 'impresiones', equiparando el recuerdo que se haya en la memoria y la impresión del instante que se encuentra dentro de la cámara. A los instantes fijados en su memoria no se les puede atribuir una explicación, simplemente saldrán a la luz cuando se quiera expresar su ser.

De esta manera, en sus obras, los detalles de las vestimentas, las facciones de la persona captada o el espacio fotografiado, desempeñan la misma influencia y provocan el mismo impacto que la narración de lo que ha sucedido. Las imágenes de Català-Roca llaman la atención por su apariencia de inocentes y amables incluso cuando se están mostrando aspectos terribles del mundo, como podemos apreciar en la fotografía titulada "Gitanilla"(1950). De cierta manera, en sus fotografías nos demuestra que la

fotografía es un medio en el que la forma acaba convirtiéndose en el contenido. Para este fotógrafo, la única forma de poder comprender el mundo es poder verlo.



Fotografía nº14. “Gitanilla”. Valls, Tarragona, España, 1950. Por Francesc Català-Roca. Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/gitanilla-little-gypsy-girl>

Cuando Català-Roca cumplió trece años, quiso comenzar a trabajar con su padre en su estudio de fotografía. A Pere Català-Pic, otro de los grandes fotógrafos de nuestro país, no le importaba que su hijo dejase el colegio para poder aprender su oficio, ya que éste estaba bien cualificado para poder enseñarle todo lo que necesitaba saber. Este inicio tan temprano en su formación hace que Català-Roca sea un gran fotógrafo antes del comienzo de la Guerra Civil, separándole de la generación de los fotógrafos de los años cincuenta. A pesar de que tuviera la misma edad que estos, siempre le consideraron como un mentor.

Català-Roca nos recuerda en sus memorias lo poco que opinaban los jóvenes de la posguerra sobre lo que estaba ocurriendo. El fotógrafo decía que hacían lo que les obligaban a hacer, eran jóvenes y les quedaba toda la vida por delante. Podían observar lo que ocurría, pero no se les permitía posicionarse ideológicamente.

Reanudar la profesión de fotógrafo tras la guerra, significaba para Pere y Francesc volver a la simple tarea de los retratos, ya que no debían levantar sospecha ni seguir con la publicidad y la vanguardia si no querían meterse en problemas. Pero Francesc solo podía pensar en el gran futuro que le esperaba y seguir en el estudio de su padre trabajando como retratista le impedía seguir su trayectoria profesional, por lo que decidió dejar el estudio de su padre para abrir el suyo. A Pere le molestó bastante, pero comprendía el ímpetu de su hijo y por ello le ayudó regalándole algunas cámaras y material que ya no utilizaba. Sabía que la trayectoria de su hijo era la única manera de mantener la idea de su propuesta estética para la fotografía. Un camino que él ya no podría seguir sin poner en riesgo su vida.

De hecho, el parentesco entre Pere y Francesc estaba oculto para que no les pudieran relacionar, y que supieran que fue Pere el que creaba carteles y textos vanguardistas, y el responsable del soporte moral a las tropas y de la difusión de las atrocidades de la guerra. En 1982 el político y escritor Jaume Miravittles, dio a conocer su parentesco en un artículo diario del periódico *La Vanguardia*: *podemos hacer una revelación que ahora parece inocente, pero que entonces era muy peligrosa: el fotógrafo (del cartel del*

pie del mosso pisando la esvástica) era el padre de Francesc Català-Roca, probablemente el mejor fotógrafo catalán (Jaume Miravittles. 1982).

Durante el periodo de dictadura, no se sabía casi quién era Català-Pic. Sus textos y carteles no eran muy conocidos, pero sus ideas se podían ver reflejadas en los trabajos de su hijo. Català-Roca, que siempre ha defendido el aprendizaje autodidacta como formación para los fotógrafos, solo tuvo que actualizar y desarrollar lo que le había enseñado su padre. Es una de las cosas que le diferencia de los otros fotógrafos de su generación.

Debido al gran trabajo de Català-Roca, pudo llegar a nosotros la esencia de la fotografía de vanguardia que se había practicado durante el periodo de la República. Él fue el heredero de todas aquellas ideologías que no pudieron transmitirse a la sociedad española mediante libros, o que no pudieron enseñarse en los colegios, y mucho menos nombrarse durante la dictadura, como por ejemplo la publicidad como medio para experimentar, la potencia de los carteles y las revistas ilustradas... En resumen, la realidad como punto de inicio para hacer pensar al espectador: las imágenes como medio para convencer, educar...

Las imágenes de Francesc, tienen una presentación sencilla pero un mensaje complejo, sin que éste pueda explicarse de otra forma que viendo los elementos que se presentan en la imagen. Una vez tomada la fotografía, allá cada persona con su mirada.



Fotografía nº15.
“Niños jugando frente al Arco del Triunfo”. España, 1950. Por Francesc Català-Roca.
Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/ninos-jugando-frente-al-arco-triunfo-children-playing-front-triumphal-arch>

2.4.2.2. Cristina García Rodero

Su vida profesional y su obra *España Oculta*

Cristina García Rodero es una de las grandes fotógrafas documentalistas de nuestro país. Empezó a trabajar como fotógrafa gracias a que la Fundación Juan March le concedió una beca en el año 1973. Su primeros trabajos se enfocaron en temas relacionados con las fiestas, tradiciones y ritos en España. Comenzó este trabajo tomando retratos, debido a que siempre mostró un gran interés por este arte. Pero la esencia de las fiestas es el movimiento, y enseguida se dará cuenta de que a la vez que hace los retratos, están pasando otras muchas cosas a su alrededor. Las fiestas están basadas en la acción, y por eso tuvo que aprender el oficio de reportera. Este oficio supuso para García Rodero una gran lucha contra sus limitaciones, ya que su altura y el hecho de ser mujer le suponían una desventaja.

Su manera de trabajar se basaba en la observación y en la espera, además de seguir su instinto y tomar las fotografías en el momento exacto. Hay que investigar lo que tenemos delante de nuestros ojos, hay que sentirlo y ser capaces de hacer un gran trabajo. Lo más complicado es que no se te escape nada. García Rodero también tuvo que aprender a adaptarse a lo que iba ocurriendo: *Creo que en el reportaje tener ideas preconcebidas no es bueno, porque no te dejas enamorar por lo que ves y te puedes perder muchas cosas que se te ofrecen* (Cristina García Rodero. 2005: 131).

García Rodero estudió Bellas Artes, lo cual fue muy beneficioso, ya que la composición no suponía un gran problema para ella. Durante muchos años había tenido que enfrentarse a numerosos lienzos en blanco. A la fotógrafa siempre le ha gustado documentarse antes de ir a los lugares que iba a fotografiar, pero en aquella época no había demasiadas fuentes de información, por lo que solía recurrir a feriantes, telefonistas, eclesiásticos...

Uno de los trabajos más significativos de esta autora, que le llevó quince años, y le marcó su posterior trayectoria, es *España oculta*. García Rodero confiesa que *España oculta es un intento de conocer mi país, y de conocerme a mí misma. Sabía muy poco, era muy joven, tenía 24 años. Pero con este trabajo no sólo descubro España también me descubro a mí misma* (Cristina García Rodero. 2007). Este reportaje fotográfico le hizo crecer tanto como reportera, como persona. Esta obra fue publicada como su primer libro monográfico en el año 1989. La edición de las imágenes la llevó a cabo ella misma, lo cual le llevó un año, ya que tenía que escoger entre 80 y 100 fotografías. La imagen que podemos observar es la portada del libro, tomada en el año 1981, en Saavedra, Lugo.



Fotografía nº16. “El alma dormida”. Saavedra , Lugo, España, 1981. Por Cristina García Rodeo. Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/alma-dormida-saavedra-lugo>

García Rodero tuvo la suerte de poder inmortalizar la España de los años setenta y ochenta, una España que no tiene nada que ver con la actual, que ha cambiado de manera radical. Como ella dice, *le costaría mucho trabajar en el momento actual. Las fiestas de ahora están plagadas de reporteros y cámaras de televisión, hay mucha masificación y, lo que es peor, en muchos casos se ha perdido el sentido original de la fiesta* (Cristina García Rodero. 2010).

Tras publicar su primer libro, el editor que trabajaba con García Rodero se enteró de también tenía imágenes en color, por lo que le propuso hacer otro libro con fotos a color. Se publica en el año 1992 bajo el título *España, fiestas y ritos*. Este trabajo es otra manera de ver las fiestas, imágenes orientadas a describirlas.

Después de esta publicación, García Rodero se enfrentó a un gran vacío, no sabía qué proyecto comenzar, y necesitaba algún destino que estuviera cerca porque no tenía demasiado tiempo. Es por ello que decidió ir al Mediterráneo Europeo, donde empezó a

trabajar en su libro y exposición llamada *Europa: el sur*, en el año 1992. A partir de esta obra, empezó a trabajar en otra llamada *Entre el cielo y la tierra*, en el año 1997, una obra que se centra en los polos opuestos, el espíritu y el cuerpo. En resumen, es hablar de la vida, y eso es de lo que quiere hablar García Rodero.

García Rodero sigue fotografiando fiestas porque le gusta ver a la gente pasándose lo bien y disfrutando. También fotografía festivales eróticos o eventos sadomasoquistas. Le intriga mucho el hecho de que en pleno siglo XIX la gente se siga golpeando voluntariamente. Para trabajar en todos estos temas a la vez, está en la obligación de desplazarse a todos estos sitios en las fechas exactas para poder fotografiar los eventos que se celebran. En este aspecto, su trabajo es bastante exigente, ya que tiene que estar en el lugar y fecha exactos, o de lo contrario se pierde la fiesta o evento.

A partir del tema *Entre el cielo y la tierra*, van surgiendo libros, exposiciones y audiovisuales, como por ejemplo la obra sobre Kosovo, en la que fotografía a los refugiados albanos-kosovares. Otro gran ejemplo es el audiovisual, la exposición y el libro sobre Haití titulado *Rituales en Haití*. Llegado el año 2001, le encargaron realizar una exposición, y decide hacerla sobre esta obra, los *Rituales en Haití*, un trabajo del que está muy orgullosa. En este país, se centró en fotografiar los rituales, las peregrinaciones ... además, tuvo que hacer las fotografías en espacios exteriores, ya que dentro de los templos había muchos factores en su contra, como la falta de conexión o la escasa luz.

Características de las obras de García Rodero

García Rodero es considerada a día de hoy una experta en la fotografía documental, y una de las reporteras más importantes de España. Sus imágenes se caracterizan por tener una gran plasticidad, por sorprender y cautivar al público por su autenticidad y la emoción que transmiten. La gran pasión por la fotografía, y las ganas de realizar un trabajo de calidad, hacen de ella una autora excelente.

Podemos encontrar dos elementos que han hecho que sus obras sigan vigentes: el primero, es que sus fotografías no tienen una aparente época, es decir, no muestran información sobre el momento. Y en segundo lugar, las obras de esta autora se mueven por el mundo de las emociones. A García Rodero le interesa captar a las personas, a los seres humanos, y para potenciar la emoción de trabajos audiovisuales, utiliza la música como recurso. Importantes fotógrafos y retratistas como Diane Arbus o Richard Avedon, influyeron mucho en ella. Como consecuencia, cuando realiza retratos, trata de buscar en el interior de la persona, de ahí viene la obstinación por las miradas, los ojos y los rostros.

Para poder fotografiar a la gente sin que influya en su forma de actuar, convive con ellos hasta que se acostumbran a su presencia y se olvidan de que está ahí. El mejor obsequio que le pueden otorgar, es ser aceptada y que su presencia no destaque. En la manera de trabajar de García Rodero, también tiene un rol muy importante la paciencia. Hay que ser capaz de saber esperar, ya que solo toma las fotografías cuando algo llama su atención. Es fiel a las temáticas que le gustan y las exprime al máximo, lo que le lleva a volver a sitios que ya ha fotografiado. Por ejemplo, para tomar fotografías del culto de María Lionza en Venezuela, fue a la misma montaña durante diez años. Para García Rodero el significado de la fotografía es relacionarse con la gente, es contar algo.

3. Proyecto personal

3.1. Introducción al proyecto personal

Después de una gran documentación y estudio en profundidad de los autores de la fotografía documental, he elaborado mi proyecto personal a partir de su influencia. En las siguientes fotografías se puede apreciar la búsqueda de miradas y rostros las cuales tienen el objetivo de hacer llegar al espectador el sentimiento y la situación de desesperación que se está viviendo debido a la pandemia causada por el coronavirus. Este método de trabajo es muy característico de la fotógrafa García Roderó, la cual trabajó mucho la técnica del retrato en sus primeros años.

Por otro lado, también he sido bastante influenciado por Francesc Català-Roca, ya que siguiendo su ideología, he querido utilizar las imágenes para hacer pensar al espectador. Que al observar las fotografías se pueda reflexionar el mensaje que transmiten y creen conciencia de la situación tan complicada que estamos viviendo, y de este modo, hacernos responsables de nuestros actos.

El último autor que más me ha influenciado es Henri Cartier-Bresson. La idea de su fotografía humanística y el concepto de “el instante decisivo”, ha orientado el estilo de mis fotos tratando de captar algunas escenas cotidianas. Además, la espera y la observación del momento van a ser los factores clave para captar los momentos idóneos que transmitan el mensaje deseado.

Uno de los principales objetivos de este reportaje fotográfico es crear conciencia y de esta manera, hacer que las personas sean responsables de sus actos para que tomen las decisiones adecuadas y cumplan las normas establecidas.

3.2. Cerdeña vacía

Este proyecto personal fotográfico está compuesto por 21 imágenes seleccionadas según mi criterio, pero el total de fotografías tomadas es de 204. El tiempo que me ha llevado tomar todas ha sido de aproximadamente 4 meses. Al principio era muy complicado poder encontrar ideas y situaciones nuevas que fotografiar, ya que debido al confinamiento nacional solo podía salir a la calle para hacer la compra, por lo que me limité a ser paciente y fotografiar a la población haciendo lo único que todos podíamos: hacer la compra.

Después de aproximadamente dos meses de confinamiento estricto, comenzaron a levantar algunas restricciones, y empezamos a salir a la calle para hacer deporte o pasear, por lo que pude empezar a fotografiar más lugares y escenarios de Sassari. A medida que pasaban las semanas, poco a poco iban levantando algunas restricciones más, y con el buen tiempo de finales de primavera decidí viajar a la costa y a diferentes playas de la isla para poder encontrar escenarios diferentes que fotografiar.

Al llegar a las impresionantes playas de Cerdeña, las cuales suelen estar hasta arriba de turismo en esta época, observé que estaban vacías, podías ver a los lugareños y poca gente más disfrutando de ellas. De aquí el nombre que le he otorgado a mi proyecto personal, ya que casi de modo literal, las playas que suelen estar más concurridas en Cerdeña, estaban vacías.

A continuación se muestran las fotografías del proyecto acompañadas de un texto que trata de explicar como fueron tomadas, las complicaciones que hubieron, y lo que intentan transmitir. La esencia de la fotografía documental nace en lo que transmiten las imágenes sin ningún tipo de explicación escrita para que el espectador las interprete de manera personal. Es por ello que está en manos del público leer o no la información que acompaña algunas de las siguientes imágenes.



Fotografía nº 1. *Cerdeña vacía*. Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.

Esta primera fotografía es una de mis preferidas. Solo con la mirada nos puede transmitir mucho. Se trata de una señora natal de la ciudad de Sassari que hace cola fuera del supermercado. Estuve dialogando con ella acerca de cómo estaba llevando el confinamiento y los sentimientos que le generaba esta triste situación. Se sentía frustrada y a veces con miedo de poder contagiarse. Debido a su avanzada edad tenía más posibilidades de fallecer. Amablemente accedió a posar para que yo pudiera captar sus emociones y pensamientos a través de esta fotografía.



Fotografía nº 2. *Cerdeña vacía*. Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.

Esta fotografía está tomada en el instante decisivo. El momento exacto en el que podemos ver a una mujer con mirada nerviosa yendo a algún lado, ya que fue cuando empezaron a levantar algunas restricciones. Al tomar esta fotografía, me encontré con la dificultad de mi posición, ya que estaba muy lejos de la escena, y el objetivo que llevaba mi cámara no podía ampliar más el encuadre. Como consecuencia, la calidad de la imagen es peor. A pesar de ello, no quería acercarme más porque no quería intervenir en el momento. Si se daba cuenta de que estaba siendo fotografiada, podría haber cambiado su comportamiento.



Fotografía nº 3. *Cerdeña vacía*. Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.

Esta fotografía me impactó bastante. Nunca se había dado una situación igual. En plena mañana de un martes, una de las calles más concurridas y por donde más transporte público transita en Sassari, estaba completamente desierta, no se oía ni un alma. Parecía que todo el mundo había dejado atrás la ciudad, una ciudad fantasma.

A nivel simbólico, creo que esta foto se puede vincular con el sentimiento de “pesadilla” al que hace referencia la sarda Alessandra Bozza, estudiante de turismo de la Universidad de Sassari, en la entrevista que me concedió para compartir su experiencia durante el confinamiento (ver en anexo 1). En la imagen vemos una representación de la ciudad irreal, irreconocible, que hasta ese momento solo podía darse en los sueños, o mejor dicho, en las pesadillas de sus habitantes.



Fotografia n° 4. *Cerdeña vacía*. Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.



Fotografia n° 5. *Cerdeña vacía*. Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.



Fotografía nº 6. *Cerdeña vacía*. Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.

En la entrada y salida de la mayoría de los supermercados había un guardia de seguridad que controlaba que todas las medidas de seguridad se cumplieren. Era obligatorio el uso de las mascarillas y guantes desechables para poder entrar a hacer la compra, además de desinfectarse las manos con alcohol antes de entrar.

El personal de seguridad sobretodo se encargaba de controlar el aforo máximo para que se pudieran respetar las distancias de seguridad dentro del supermercado, por lo que se formaban largas colas fuera de éste, como podemos ver en la imagen número 6. En la fotografía número 5 podemos ver a uno de los trabajadores que llevaban a cabo estos controles de seguridad. Su mirada transmite seriedad y respeto, dos cualidades importantes para llevar a cabo una tarea como esta.



Fotografía nº 7. *Cerdeña vacía*. Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.

En el supermercado se podía ver a la gente haciendo sobre todo compras grandes. Según el gobierno, había que salir de casa lo menos posible. Afortunadamente, la gente estaba siendo consciente y responsable con las compras, no había desabastecimiento en los supermercados.

Para no interferir en el comportamiento de las personas que estaban comprando, solía llevar la cámara debajo del abrigo, y sacarla disimuladamente para captar la escena que deseaba. También solía observar los comportamientos que tenía la gente en relación a la distancia social, el lenguaje no verbal, y sobretodo, las miradas.



Fotografía nº 8. *Cerdeña vacía*. Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.



Fotografía nº 9. *Cerdeña vacía*. Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.

La gente se entretenía como podía, estos vecinos que vemos en la fotografía número 9, salían todos los días al balcón para charlar un rato y tomar el sol. Una buena manera de salir de la rutina de estar en casa las 24 horas del día. Disfrutar de los pequeños momentos que podíamos. Tratar de evadir nuestras mentes por un momento e ignorar el bombardero de información constante sobre el mismo tema todos los días: el coronavirus. Como nos cuenta Alessia en las entrevistas (ver en el anexo I), a pesar de las dificultades, algunas personas consiguieron adaptarse y encontrar momentos de aprendizaje en esta dura situación. Para pasar más tiempo con la familia, crear momentos de relax y desconexión, maneras alternativas de relacionarse...



Fotografía nº 10. *Cerdeña vacía*. Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.

En muchas ocasiones se podía ver el miedo en la gente, sobretodo en su mirada, ya que debido al uso obligatorio de la mascarilla, era lo único que se podía apreciar de los rostros.



Fotografía nº 11. *Cerdeña vacía*. Stintino, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.

Tuve algunos problemas para sacar algunas fotografías en determinadas playas, en las cuales la arena era muy blanca y eso hacía que hubiera demasiada luz. La exposición y el ISO eran difíciles de ajustar para retratar la escena tal y como yo la veía. En la imagen número 11 podemos ver la cara de agobio de ese chico debido a que, a pesar del calor que hacía ese día en la playa, tenía que llevar puesta la mascarilla para evitar propagar el virus. La incomodidad y desconcierto que muestra el joven nos dirige, en parte, al sentimiento de incredulidad de unos alumnos Erasmus que jamás pensaron que podrían vivir esta realidad, como nos cuenta la Erasmus española Maria Casielles en su entrevista.



Fotografía nº 12. *Cerdeña vacía*. Costa Esmeralda, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz

Esta fotografía transmite mucha tranquilidad y paz. Podemos ver a una persona contemplando la puesta de sol en una de las playas de la Costa Esmeralda. Solo tuve que esperar al momento exacto en el que el sol comienza a meterse en el mar para tomar la fotografía. No fue fácil captar esta escena, ya que al apuntar con el objetivo enfocando al Sol, era complicado ajustar el ISO en toda la imagen.



Fotografia n° 13. *Cerdeña vacía*. Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.



Fotografia n° 14. *Cerdeña vacía*. Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.

Antes de que explotase la pandemia, en los autobuses de camino a la playa siempre solíamos ir charlando unos con otros, cambiándonos de sitio, cantando... en definitiva, viajábamos juntos pasándolo bien. Pero la nueva normalidad que nos estaba tocando vivir nos lo impedía. A partir de ahora cada uno viajaría con sus pensamientos. En todos los autobuses había señales en determinados asientos, como podemos ver en la imagen número 13, donde estaba prohibido sentarse para respetar las distancias de seguridad.



Fotografía nº 15. *Cerdeña vacía*. Golfo de Orosei, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.

Esta fotografía fue tomada en Cala Luna, en la región de Nuoro de Cerdeña. La tranquilidad y calma que se respiraba alejada de todo el caos de la pandemia es inexplicable.



Fotografía nº 16. *Cerdeña vacía*. Golfo de Orosei, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.

Como nos cuenta la italiana Alessia, una vez levantadas las restricciones internas, y dado que no se podía abandonar la isla, algunos sardos optaron por conocer mejor su entorno y encontrarle el lado positivo a una situación tan difícil. Los maravillosos paraísos de Cerdeña, volvían a serlo de nuevo. Sin turismo masificado, sin contaminar sus playas. Te daba la sensación de que estabas descubriendo esa playa o cala a la que estabas yendo. Solo se escuchaba a la naturaleza, al mar, al viento. Cerdeña estaba vacía.



Fotografía nº 17. *Cerdeña vacía*. Castelsardo, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.

Algunos pueblos, como Castelsardo, que son muy frecuentados por el turismo estaban vacíos. La hostelería y los comercios locales estaba sufriendo las devastadoras consecuencias. Muchos de estos pequeños locales se estaban viendo obligados a cerrar debido a la falta de clientela, y por lo tanto, de ingresos.



Fotografía nº 18. *Cerdeña vacía*. Castelsardo, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.



Fotografía nº 19. *Cerdeña vacía*. Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.

Llegó un momento en el que paré de fotografiar rostros con mascarilla, ya que todos me parecían prácticamente iguales. La inmensa mayoría transmitía miedo, seriedad, angustia o preocupación. Durante todo mi trabajo tomando fotografías no encontré ningún rostro con mascarilla que expresase felicidad o alegría, como es lógico.



Fotografía nº 20. *Cerdeña vacía*. Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.

Los sanitarios están y estaban colápsanos por la situación, no había medios suficientes para hospitalizar a todo el mundo. Además en Cerdeña, al ser una isla, hay que tener especial cuidado, ya que los recursos son más limitados.

En la calle en la que yo vivía, próxima al hospital, se escuchaban pasar numerosas ambulancias todos los días, y se podía ver la desesperación en las caras de los sanitarios.



Fotografía nº 21. *Cerdeña vacía*. Porto Rotondo, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.

Por último, he querido concluir mi reportaje fotográfico con esta foto de la playa con un par de hamacas vacías. Refleja los miles de planes y expectativas que todos hemos tenido que dejar “vacíos” durante la pandemia, como nos cuenta el estudiante Erasmus Agustín Isla en su entrevista (ver en anexo 1). Representa la esencia del ensayo y le da sentido al título *Cerdeña vacía*. Una vez tomada la fotografía, allá cada uno con su mirada.

4. Conclusiones

Cerdeña Vacía ha sido mi primer ensayo fotográfico creativo, pero para poder llegar al resultado final, he tenido que pasar por muchos cambios, algunos de los cuales ha sido replantearme cambiar de tema múltiples veces, ya que no encontraba un objetivo que realmente me convenciese al 100%.

No ha sido un camino de rosas llevar a cabo este proyecto, ya que al estar en medio de una pandemia, tenía muy limitado los lugares a los que podía ir a sacar fotos, y era complicado que la gente no se diera cuenta de que estaba siendo fotografiada. Pude observar cómo la gente se comportaba de manera muy diferente cuando sentían la presencia de alguien fotografiándoles y cuando no. Al final, tras muchos meses de trabajo y paciencia, *Cerdeña Vacía* ha resultado ser un proyecto creativo y de calidad, donde se puede apreciar el mensaje que he querido transmitir.

Por otra parte, a través del estudio e investigación del marco teórico, he podido observar y experimentar las diferentes técnicas y métodos que se han ido desarrollando durante toda la historia de la fotografía documental. La gran influencia de algunos autores como García Rodero, Cartier-Bresson y su concepto de “el instante decisivo”, o Català-Roca, han hecho de mi proyecto fotográfico un trabajo de calidad. Algunos de estos autores abordan la fotografía documental esperando el momento exacto, integrándose en la escena hasta que el fotógrafo pasa desapercibido, mientras que otros manipulan la

escena haciendo posar al sujeto retratado. Esto hace que mi proyecto siga la misma línea que ellos, pero la gran diferencia radica entre sus trabajos y el mío radica en la temática puesto que la reflexión y concienciación social para actuar de manera responsable durante una pandemia mundial, se ha tratado escasas veces.

En definitiva, se han cumplido todos los objetivos propuestos con éxito. Mediante la gran documentación del tema, he podido desarrollar un reportaje fotográfico el cual hace reflexionar al espectador sobre la situación de pandemia actual que estamos viviendo.

5. Referencias bibliográficas

5.1. Bibliografía

- ALONSO MARTÍNEZ, FRANCISCO (2002): ‘Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX’. CCG Ediciones. Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI). Girona, España.
- BARTHES, ROLAND (2004): ‘La cámara lúcida’. Barcelona: Editorial Paidós Comunicación.
- CARTIER-BRESSON, HENRI (1984): ‘El instante decisivo’. Joan Fontcbera. ‘Estética fotográfica. Una selección de textos’. Barcelona: Blume.
- CARTIER-BRESSON, HENRI (2003). Fotografiar del natural. Barcelona: Gustavo Gili. Disponible en https://ggili.com/media/catalog/product/9/7/9788425230561_inside.pdf. (Consultado el 3/01/2021).
- CARTIER-BRESSON, HENRI (2013). ‘Entrevista realizada en 1971 en Paris, Francia’. Entrevistadora: Sheila Turner-Seed. Publicada en el diario The New York Times el 20 de junio de 2013.
- CARTIER-BRESSON, HENRI (2006). ‘Henri Cartier-Bresson / Introducción de Jean Clair’. Barcelona: Lunwerg Editores.

- CASADEMONT, JOSEP MARÍA (1978): 'La fotografía en el Estado Español (1900-1978)', en Petr Tausk, Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 262-285. Disponible en http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/papel_foto/afal/introduccion.htm. (Consultado el 15/01/2021).
- CATALÀ-ROCA, FRANCESC (1995): 'Impressions d'un fotògraf: memòries'. Barcelona: Ediciones 62.
- CURTIS, JAMES (2010): '¿Qué nos dice la fotografía documental?'. Disponible en: <http://historymatters.gmu.edu>. Artículo. (Consultado el 20/12/2020).
- DAGUERRE, LOUIS JACQUES MANDÉ (1839): 'Historia y descripción de los placeres del daguerrotipo y del diorama'. Palma de Mallorca: Miquel Font Editor, 1991, Edición Fascímil.
- DE MIGUEL, JESÚS (1999): 'W. Eugene Smith y España'. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Disponible en <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwj1osa4oM7uAhVCiFwKHsnuAz4QFjABegQIAxAC&url=http%3A%2F%2Fdra.revistas.csic.es%2Findex.php%2Fdra%2Farticle%2Fdownload%2F392%2F396%2F401&usg=AOvVaw1rWH7OWvfr70EHF0uNloak>. (Consultado el 25/01/2021).
- DOHERTY, R. J. (1976): *Social Documentary Photography in the USA*, parte de una serie titulada *Photography: Men and Moviments*, American Photographic Book Publishing Co. Inc., USA, 1976.
- EUGENE-SMITH, WILLIAM (1969): 'W.Eugene-Smith, His photographs and notes'. New York: Aperture.
- FERNÁNDEZ, HORACIO (2004): 'Variaciones en España'. Fotografía y arte 1900-1980. Madrid: La Fábrica.
- FONCUBERTA, JOAN (1977): *El beso de Judas*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1997. Disponible en https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2017/05fontcuberta_elbesodejudasfotografiayverdad.pdf. (Consultado el 03/02/2021)
- FOURMONT, GUILLAUME (2010): 'La fotógrafa que ilustró la dignidad de los más pobres'. Público, 9 de junio de 2010, p. 41. Disponible en <https://www.publico.es/culturas/fotografa-ilustro-dignidad-mas-pobres.html>. (Consultado el 27/01/2021).

- GARCÍA RODERO, CRISTINA (2005): ‘Miradas de mujer. 20 fotografías españolas’. Museo de Arte Contemporáneo Estaban Vicente. Junta de Castilla y León.
- GARCÍA RODERO, CRISTINA (2007): Conferencia de la autora en Madrid, 26 de marzo. Disponible en <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=100234>. (Consultado el 1/02/2021).
- GARCÍA RODERO, CRISTINA (2010): ‘El proceso creativo de una reportera’. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 23 -27 de agosto.
- GORDON, LINDA (2009): ‘Dorothea Langue. A Life Beyond Limits’. New York, W.W. Norton and Company. Disponible en <https://journals.openedition.org/inmedia/151>. (Consultado el 30/01/2021).
- JOHNSON, WILLIAM (1999): ‘W. Eugene Smith’. Barcelona: Orbis. Disponible en <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjxIaKoc7uAhWDoVwKHa0HDpQQFjAAegQIAhAC&url=https%3A%2F%2Fjournals.uair.arizona.edu%2Findex.php%2Farchive%2Farticle%2Fdownload%2F22649%2Fpdf&usg=AOvVaw2ZpYIXd8kOZieN51SURAFa>. (Consultado el 28/01/2021).
- KEMBER, SARAH (1996): ‘La sombra del objeto: fotografía y realismo’. Papel Alpha, Cuadernos de fotografía, no2. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Disponible en: <https://revistas.usal.es/index.php/1136-4831>. (Consultado el 15/12/2020).
- KEUM, JEAN A. (1971): *Historia de la Fotografía*. Ediciones Oikos-tau, Barcelona, 1971.
- LA VANGUARDIA (1982): ‘Jaume Miravittles, Terradelles, Miravittles y el Comissariat de Propaganda’. Edición del miércoles, 12 mayo de 1982, página 6. Disponible en <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1982/05/12/pagina-6/32941214/pdf.html>. (Consultado el 13/01/2021).
- LANGE, DOROTHEA; y PAUL, TAYLOR (1999): ‘An American Exodus. A Record of Human Erosion’. Facsimile of the original edition, Sam Stourdézé (ed.). Paris, Edition Jean Michel Place, 1999.

- LEDO, MARGARITA (1998). 'Documentalismo fotográfico'. 1º edición. Madrid, España. Editorial Cátedra S.A. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5897825>. (Consultado el 05/12/2020).
- LEITH, WALK (1990): 'At home with Mr Hockney'. Artículo en <https://www.independent.co.uk> Publicado en 2003.
- MEYER, PEDRO (1995). Verdades y ficciones. Un viaje de la fotografía documental a la digital. México: Casa de las Imágenes.
- MEYER, PEDRO (2001a). "Exposición de arte en la web. Pedro Meyer, semblanza". Disponible en la revista Zonezero. <https://zonezero.com/es/zonezero-3-es/121-sobre-las-definiciones>. (Consultado el 15/01/2021).
- MRAZ, JOHN (2003). ¿Qué tiene de documental la fotografía?. Disponible en la Revista ZoneZero: www.zonezero.com/magazine/articles/mraz01sp.html. (Consultado el 5/01/2021).
- NARANJO, JOAN (2000): 'Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña'. Barcelona: Lunwerg / Museu Nacional d'Art de Catalunya. Disponible en <http://www.catala-roca.com/>. (Consultado el 17/01/2021).
- RITCHIN, FRED (1990): 'In Our Own Image'. The Coming Revolution in Photography. New York: Aperture.
- ROSENBLUM, NAOMI (1984): *A World History of Photography*. Abbeville Press, Nueva York, 1984. Disponible en <http://docshare04.docshare.tips/files/26971/269717458.pdf>. (Consultado el 04/02/2021).
- RUBIO FERNÁNDEZ, JUAN CARLOS (2001): 'Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX: colecciones privadas de Madrid', Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX. Colecciones privadas de Madrid, Fundación Telefónica, Madrid, 2001, p. 22.
- SADNER, AUGUST (1929): Alfaro I Hernández Andreu en Fernández Nacho. Retratos. La mujer en el proyecto Hombres del Siglo XX. Edit. La Fábrica Editorial, Madrid, 2002, pág. 17.
- SALGADO, JORGE (2004). 'Meyer, una obra en proceso'. Disponible en la revista Unam <http://www.revista.unam.mx/vol.5/num9/ent2/ent2-1.html>. (Consultado el 8/01/2021).

- SONTAG, SUSAN (1996). Sobre la fotografía. Barcelona: Edhasa. Disponible en https://monoskop.org/images/7/77/Sontag_Susan_Sobre_la_fotografia.pdf. (Consultado el 8/01/2021).
- SOUGEZ, MARIE-LOUP (2007): 'Historia general de la fotografía'. Madrid: Cátedra, 2007. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=303247>. (Consultado el 28/01/2021).
- STEPHENSON, SAM (2001). Eugene Smith. Londres: Kowasa. Disponible en: <https://samstephenson.org/w-eugene-smith-phaidon-55/>. (Consultado el 26/12/2020).
- STOTT, WILLIAM (1976): Documentary Expression and Thirties America. Nueva York: Oxford University Press.
- TERRE, LAURA (2006). 'Historia del grupo fotográfico AFAL'. 1956/1963. Centro Andaluz De Arte Contemporaneo. Sevilla. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=178728>. (Consultado el 22/01/2021).
- THE ICP ENCYCLOPEDIA OF PHOTOGRAPHY (1984). International Center of Photography. New York : Crown, 1984.
- WHELAN, RICHARD (1999): 'Capa: cara a cara'. Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura/Apertura.

5.2. Webgrafía

- <https://www.museoreinasofia.es>
- <http://www.henricartierbresson.org>
- <https://www.magnumphotos.com>
- <https://www.icp.org>

6. Anexos

6.1. Anexo I. Entrevistas

A la hora de realizar las entrevistas, he hecho preguntas generales a todos los entrevistados acerca de cómo están viviendo en Cerdeña esta situación tan complicada que afecta al mundo entero. De este modo tendrán libertad absoluta de expresar lo que sienten. Mi objetivo es poder comprender el sentimiento que les produce para poder reflejarlo en mi proyecto fotográfico. A continuación están 4 de las 20 entrevistas que realicé. He querido destacar estas 4 porque han sido las que más han influido en mi trabajo.

Entrevisté tanto a mis compañeros y amigos de piso con los cuales pasé todo el primer confinamiento y meses posteriores, como a amigos italianos por videollamada y algún ciudadano natal de Sassari que accedió a ser entrevistado en la calle.

María Casielles. Estudiante de derecho. Erasmus española.

La cuarentena fue lo último que nos esperábamos que sucediese en un Erasmus. Todo era incertidumbre y estrés. Recuerdo como en los primeros días íbamos recibiendo correos a cada cual más inesperado. Antes de que todo pasara, cuando se empezó a hablar del COVID, pensábamos que no nos tocaría a nosotros, incluso bromeábamos con el tema de las mascarillas, pero luego se nos vino encima una buena dosis de realidad.

La mitad de estudiantes de Erasmus se volvieron a sus casas, nosotros decidimos quedarnos y ahora siento que fue lo correcto. Fue increíble cómo nos ha hecho reflexionar a todo el mundo, y aunque ahora mismo parezca que se nos ha olvidado, siempre nos quedará algo.

Lo que más me sorprendió de la cuarentena fue la capacidad que tiene el

ser humano de adaptarse, al mes ya hablábamos mis compañeros de piso y yo lo sorprendente que era el que ya no nos

importase quedarnos en casa. Toda una experiencia que nos dejó con un sabor agridulce.

Alessandra Bozza. Estudiante de Turismo. Sarda.

Ho vissuto il mio periodo in quarantena con la mia famiglia a Sassari dove vivo, io sono una persona solare e sempre con il sorriso ma durante questi tre mesi a volte mi alzavo e mi chiedevo se riuscivo a superare tutto questo, mi sono ritenuta fortunata a essere con i miei genitori ,perché nonostante i litigi, avevo un tetto e sono stata sempre coccolata.

Ho una sorella che quest'anno il 5 marzo ha fatto 30 anni e doveva tornare pochi giorni prima che ci chiudessero è rimasta in Corsica dove lavora come farmacista. In questi giorni dopo quasi sette mesi potrò riabbracciarla, le mie giornate in casa erano ogni giorno più monotone e ogni giorno che passava mi sentivo senza forze di affrontare la situazione soprattutto per quanto riguarda l'università.

Io sono studentessa di scienze del turismo culturale a Sassari, e mi sono ritrovata questi tre mesi senza aver aperto un libro, perché ogni giorno rimandavo e mi

sentivo senza stimoli, da maggio quando è iniziata la fase 2 ho iniziato a studiare per un esame che ho dato pochi giorni fa, è stato svolto online. L'ho superato ma ho dovuto aspettare un pomeriggio prima di essere interrogata, mi mancano 3 esami che probabilmente avrei passato in questi mesi in maniera più veloce.

Continuando a parlare del periodo della quarantena io ero sempre in casa con mia mamma perché lei è insegnante e quindi stava tutti i giorni a fare lezione, mentre mio papà non ha sentito in maniera così forte come noi la situazione è perché usciva per andare in banca dove lavora. Ogni giorno cercavo di mantenere la mente impegnata ma ogni giorno la mia mente pensava a quando sarebbe finita tutta la situazione.

Un altro mio pensiero fisso durante la quarantena è stato rivolto per Coimbra (Portogallo) la città dove ho svolto L'Erasmus che mi ha accolto per ben due

volte ,per i miei due Erasmus. Passavo ore a guardare le foto e tutti i miei momenti felici e soprattutto avevo prenotato un viaggio per maggio per andare a una festa famosa che si svolge ogni anno. Per me che considero Coimbra la mia città più di Sassari che è la città dove per ora vivo prima di terminare gli studi è stato traumatico non poter uscire dalla città e dover stare ogni giorno in casa per come sono fatta, mi considero un'eterna viaggiatrice, non riesco a stare ferma in un posto, e soprattutto avendo amici in tutto il mondo grazie alle mie due esperienze e anche grazie all'ESN di Sassari con cui ho avuto modo di conoscere gli erasmus che venivano qua,

Alessia. Licenciada en psicóloga. Sarda.

La quarantena è stata inizialmente molto difficile da accettare. Soprattutto le prime due settimane sono state le più dure. Con il passare del tempo tutto è migliorato e mi sono creata una nuova routine.

Ho deciso di usare il tempo che avevamo a disposizione in positivo, per crearmi nuove abitudini. Tutti i giorni (anche week end) allenamento alle 11, ho imparato a fare yoga, fatto un corso di

avevo il cuore sparso in tutto il mondo; fisicamente ero dentro casa ma con la testa viaggiavo.

Sono stati mesi duri e io mi ritengo fortunata Perché comunque i miei genitori hanno lavorato. Ma ci sono stati dei giorni dove mi alzavo e pensavo che fosse un incubo... poi mi rendevo conto che lo stavamo vivendo davvero, e allora pensavo che ho sempre dato troppa retta a cose banali molto spesso, senza pensare che le cose più importanti sono la salute e lo stare bene. Questa situazione mi ha anche insegnato a credere più in me stessa e a capire che posso farcela nonostante le avversità.

spagnolo e uno di turco. Tantissime torte, dolci, pasta fatta in casa e pizze! Ma la cosa più importante, sono riuscita a passare due mesi interi con i miei genitori e sono consapevole che è stato del tempo prezioso che probabilmente non mi ricapiterà mai di avere con loro due insieme per un periodo così lungo.

La vita post quarantena è sicuramente diversa. Si sente che qualcosa è cambiato

ma c'era anche tanto bisogno di riprendere i contatti sociali. Personalmente, ho imparato a non dare niente per scontato. A vivere il momento e ad essere un po' più istintiva. Adesso faccio quello che facevo prima ma apprezzando molto di più le piccole cose.

E approfittando delle restrizioni di viaggio per esplorare e conoscere di più

Agustín Isla. Estudiante de medicina. Erasmus español.

Debió de ser el año de nuestras vida, o eso nos decían. En Cerdeña a 4 marzo, en clase de "Igiene, Salute Publica e Medicina di Comunitá" nuestros profesores nos avisaban de la importante situación que se venía, nos advertían que intentaremos evitar aglomeraciones, que no fuéramos a espacios cerrados, y que nos lavásemos muy bien las manos. Ese mismo día al terminar la clase, se anunciaba la suspensión de la presencialidad durante 15 días debido a la pandemia.

El cierre de las discotecas, la suspensión temporal de la facultad y el toque de queda a las 3 de la mañana eran las únicas restricciones en aquel momento.

la Sardegna. Mi sono emozionata la prima volta che ho incontrato le mie amiche al bar dopo quasi 3 mesi. Un semplice aperitivo, una cena con gli amici, un gelato o una visita alla nonna sono adesso cose che provo a non rimandare più ma a fare subito e più spesso, rispetto a prima.

Nos juntamos nuestro grupo de amigos y comenzamos a hacer mil y un planes "Iremos a Platamona hoy, mañana a Alghero, pasado comeremos en el Bakkus y el viernes en casa de Pablo". Conforme pasaban los días las noticias indicaban que aumentaban los contagios en la península, por fin llegó el viernes, y muchos del grupo estaban preocupados, sus padres les estaban diciendo que se volvieran a España, ya que la cosa se estaba poniendo muy fea.

El 8 de marzo gran parte de la gente del Erasmus se había marchado. El 9 de marzo la Universidad había pasado todas las clases a online. El 10 de marzo me fui con mi amigo Pablo al gimnasio,

entrenamos como siempre y el entrenador nos dijo que posiblemente hubiera algunas restricciones próximamente, que a lo mejor se reducía el número de personas que podían entrar, a la vuelta a casa recogí un abrigo en la tintorería, y fuimos a cenar con las dos amigas que habían quedado. Esa misma noche se anunciaba que toda Italia era zona roja, y por tanto habría un confinamiento domiciliario de 15 días.

Nuestras dos amigas nos ofrecieron pasar los 15 días en su casa, ya que estaban solas y mejor pasarla juntos. Y al día siguiente cogí un par de cosas y nos fuimos a su casa. Planeamos mil y una cosa para hacer, maratones de películas, ejercicio, yoga, recetas, juegos de mesa... y cuando pasó la primera semana, el gobierno alargó la cuarentena una semana más, y luego 15 días más y luego un mes más, así hasta el 4 de mayo, que nos dejaban salir a dar un paseo e ir al parque. Poco a poco empezamos a salir, empezaron a abrir los bares y empezamos a volver un poco a la normalidad, ya que al haber cerrado la isla, los contagios llegaron a 0.

Desde el comienzo de la pandemia al final los sentimientos que experimenté fueron muy diferentes. Tengo que decir que antes de que se escucha algo serio de la pandemia por Cerdeña, yo venía de Bolonia, donde habían cerrado todo, y habían puesto varias medidas, habían cancelado las clases. Por eso cuando volví a Cerdeña y los profesores y médicos advertían de lo que se venía encima, me preocupé.

Al principio de todo estaba relajado, ya que al estar en una isla era más fácil contener la pandemia, además la gente solo venía a Cerdeña en verano. Recuerdo que la primera semana de estar encerrado me encontraba muy estresado inconscientemente, ya que por las noches apretaba mucho los dientes, y por las mañanas me levantaba con dolor en la cara. Conforme pasaban las semanas me iba acostumbrando a estar encerrado, ya que tenía clase desde las 10:30 hasta las 19:30 con descanso de 13:30-14:30, pero si no hubiera estado tan ocupado me hubiera vuelto loco.

Mucho tiempo entre 4 paredes, con la misma gente y con la misma rutina. Sin embargo, todos los días daba las gracias

por haberme ido a vivir con mis amigos, porque si me hubiera quedado en mi verdadera casa, me hubiera matado. Me di cuenta de lo importante que fue vivir con ellos durante los meses, era ver a la misma gente 24 horas y estar con ellos sin la posibilidad de salir y escapar.

Sinceramente creo que la pandemia y la cuarentena han sido dos experiencias que me han hecho crecer como persona, me

han hecho pararme a pensar en lo que de verdad importa, en que la vida es muy corta y puede cambiar en segundos, así que durante esos meses reflexioné y me di cuenta de cómo quiero vivir mi vida, y que hay cosas que tengo que dejar de lado, ya que no valen la pena. Por lo que, para mí no fue una mala experiencia, también es verdad que tuve un ambiente favorable y unos factores que me ayudaron a pasarlo bien.

6.2. Anexo II. Índice fotográfico *Cerdeña vacía*

Fotografía nº 1. <i>Cerdeña vacía</i> . Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	57
Fotografía nº 2. <i>Cerdeña vacía</i> . Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	58
Fotografía nº 3. <i>Cerdeña vacía</i> . Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	59
Fotografía nº 4. <i>Cerdeña vacía</i> . Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	60
Fotografía nº 5. <i>Cerdeña vacía</i> . Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	60
Fotografía nº 6. <i>Cerdeña vacía</i> . Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	61
Fotografía nº 7. <i>Cerdeña vacía</i> . Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	62
Fotografía nº 8. <i>Cerdeña vacía</i> . Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	63
Fotografía nº 9. <i>Cerdeña vacía</i> . Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	63
Fotografía nº 10. <i>Cerdeña vacía</i> . Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	64
Fotografía nº 11. <i>Cerdeña vacía</i> . Stintino, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	65
Fotografía nº 12. <i>Cerdeña vacía</i> . Costa Esmeralda, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz.	66
Fotografía nº 13. <i>Cerdeña vacía</i> . Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	67
Fotografía nº 14. <i>Cerdeña vacía</i> . Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	67
Fotografía nº 15. <i>Cerdeña vacía</i> . Golfo de Orosei, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	68
Fotografía nº 16. <i>Cerdeña vacía</i> . Golfo de Orosei, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	69
Fotografía nº 17. <i>Cerdeña vacía</i> . Castelsardo, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	70

Fotografía nº 18. <i>Cerdeña vacía</i> . Castelsardo, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	71
Fotografía nº 19. <i>Cerdeña vacía</i> . Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	71
Fotografía nº 20. <i>Cerdeña vacía</i> . Sassari, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	72
Fotografía nº 21. <i>Cerdeña vacía</i> . Porto Rotondo, Italia, 2020. Por Pablo Ruiz Suso.	73

6. 3. Anexo III. Otras fotografías











