



Facultade de Xeografía e Historia

O poder da imaxe fotográfica como reflexo social e cultural da sociedade contemporánea

Adrián González Salgueiro

Titor: Xosé Nogueira Otero

Grao en Historia da Arte | Curso 2020 – 2021

Traballo de Fin de Grao

Departamento de Historia da Arte

Universidade de Santiago de Compostela

ÍNDICE

I.	Introducción.....	4
II.	Estado da cuestión	6
III.	Fotografía documental	11
A.	A imaxe como documento	13
B.	A fotografía como rexistro informativo.....	14
1.	Daguerrotipia, primeiro rexistro documental.....	14
IV.	Fotorreportaxe	16
A.	A reportaxe gráfica: os reporteiros gráficos	17
V.	Fotografía documental social: o humanismo	19
A.	Reportaxe social.....	19
VI.	Henri Cartier-Bresson: pai da fotorreportaxe.....	21
VII.	Francesc Català-Roca: fotografía documental social nas rúas da Barcelona do século XX.....	24
VIII.	Josef Koudelka: a imaxe humana a través das comunidades romanís na súa obra <i>Gypsies</i>	26
IX.	Daido Moriyama: fotografía como memoria	28
X.	Posfotografía: consecuencias sociais e culturais.....	31
XI.	Fotografía como medio de masas	35
XII.	Conclusións	37
XIII.	Bibliografía e Webgrafía	39
XIV.	Anexo de imaxes	43

RESUMO

Este Traballo de Fin de Grao ten como obxectivo principal poñer de manifesto o poder da imaxe fotográfica no seo da sociedade contemporánea. A fotografía como un reflexo social e cultural, máis aló da propia subxectividade da imaxe, amosa unha perspectiva determinada dentro das múltiples realidades que conforman o mundo. É unha certificación da experiencia, un rexistro universal e unha fonte para a análise e a conceptualización crítica dos movementos do ser humano dende o século XIX ata os nosos días. Partindo dunha exposición do estado da cuestión actual preséntanse, entre outras, a fotografía documental e o valor obxectivo da imaxe como documento, a fotorreportaxe e a reportaxe social ou a fotografía humanista, exemplificadas a través das figuras de Henri Cartier-Bresson, Francesc Català-Roca, Daido Moriyama e Josef Koudelka, e expónse a situación da posfotografía que vivimos actualmente.

Palabras chave: Fotografía Documental, Fotorreportaxe, Fotografía Humanista, Posfotografía

ABSTRACT:

The main objective of this Final Degree project is to highlight the power of the photographic image within contemporary society. Photography as a social and cultural reflection, beyond the very subjectivity of the image, shows a certain perspective within the multiple realities that make up the world. It is a certification of experience, a universal record and a source for the analysis and critical conceptualization of human movements from the nineteenth century to the present day. Issues such as documentary photography and the objective value of the image as a document, photojournalism and social reporting, humanist photography exemplified through the figures of Henri-Cartier Bresson, Francesc Català-Roca, Daido Moriyama and Josef Koudelka as well as the state of the current issue are raised. through the post-photographic evolution we are experiencing at the moment.

Keywords: Documentary Photography, Photojournalism, Humanist Photography, Post-photography

RESUMEN

El principal objetivo de este Trabajo Fin de Grado es poner de relieve el poder de la imagen fotográfica en la sociedad contemporánea. La fotografía como reflexión social y cultural, más allá de la propia subjetividad de la imagen, muestra una cierta perspectiva dentro de las múltiples realidades que configuran el mundo. Es una certificación de la experiencia, un registro universal y una fuente para el análisis y la conceptualización crítica de los movimientos humanos desde el siglo XIX hasta la actualidad. A partir de una exposición del estado de la cuestión actual, presentamos, entre otros, la fotografía documental y el valor objetivo de la imagen como documento, fotoperiodismo y reportaje social o fotografía humanista, ejemplificado a través de las figuras de Henri Cartier-Bresson, Francesc Català-Roca, Daido Moriyama y Josef Koudelka, y expone la situación de la postfotografía en la que vivimos hoy.

Palabras clave: Fotografía Documental, Fotorreportaje, Fotografía Humanista, Postfotografía

I. Introducción

A temática deste TFG céntrase en torno á fotografía como movemento artístico contemporáneo que establece un reflexo do estado cultural e social do que nos rodea dende o seu xurdimento no século XIX ata a actualidade, un tema que pon de relevancia a importancia desta manifestación artística para poder comprender histórica e etnográficamente o mundo. Este traballo expón as cualidades da imaxe como un rexistro das transformacións da sociedade e dos movementos culturais que teñen lugar no tempo, polo que a partir do manual de referencia *Historia general de la fotografía* coordinado por Marie-Loup Sougez, propónse un estudo tipolóxico da fotografía dende tres manifestacións: a da fotografía documental, a da fotorreportaxe gráfica, e a da reportaxe social coma fotografía documental humanista, que serán exemplificadas dende a obra de Henri-Cartier Bresson, Francesc Català-Roca, Josef Koudelka e Daido Moriyama. Apoiado en fontes coma as de Jorge Pedro Sousa, André Bazin ou Susan Sontag, entre outras, o desenvolvemento vira en torno á comprensión da imaxe fotográfica como un documento informativo do mundo, cos seus pros e contras, entre os que destacan principalmente a dificultade para discernir se a proxección fotográfica transmitida é a dun feito obxectivo ou un suceso alterado para provocar unicamente un impacto no espectador. Chegados a este punto, no traballo preséntase o concepto da posfotografía, acuñado por autores como Joan Fontcuberta ou Robert Shore, que resume o estado actual dun mundo bombardeado continuamente por imaxes onde a posverdade inflúe no propio rexistro fotográfico.

Na actualidade, a imaxe é, fundamentalmente, unha expresión subxectiva do mundo, e o que anteriormente foi concebido como un rexistro fidedigno do que é real hoxe en día converteuse nun medio de masas que busca manipular ao espectador apelando ás emocións, pero sen transmitir información veraz na maioría dos casos. Se entendemos que as miradas que o home europeo da época proxecta sobre o mundo revelan as obsesións intelectuais e ideolóxicas propias da época, e axudan a establecer una tipoloxía de espazos, de territorios e de rostros marcados pola diferenza, no seo da posfotografía poderíamos falar dunha nova

concepción da sociedade, profundamente hipermoderna¹, centrada na aparencia a través da imaxe e fuxindo da obxectividade. Un novo reflexo social e cultural podería estar presente nesta nova concepción da fotografía e na actualidade a través da industrialización do visual e o poder exercido polo capitalismo da imaxe.

En definitiva, este traballo presenta unha análise documentada das imaxes como documentos informativos e como unha expresión da cultura e da sociedade na época contemporánea, establecendo unha relación coa mirada proxectada polo home para obter un reflexo da realidade, unha exploración e unha reprodución do mundo coñecido e por coñecer.

¹ A “hipermodernidade” é un concepto presentado en Gilles Lipovetsky, *Los tiempos hipermodernos* (Barcelona: Anagrama, 2006), e referencia a situación actual dos valores da modernidade, que están elevados ao seu máximo expoñente.

II. Estado da cuestión

A fotografía é unha interpretación do mundo semellante ás pinturas ou os debuxos. As ocasións nas que o acto de fotografar é relativamente indiscriminado, promiscuo ou modesto non merma o didactismo do fin. A pasividade do rexistro fotográfico é a “mensaxe” da fotografía, a súa agresión². Facer fotografía implantou na relación co mundo un voyeurismo crónico que uniforma a significación de tódolos acontecementos. Unha foto non é o mero resultado do encontro entre un acontecemento e un fotógrafo, facer imaxes é un acontecemento en sí mesmo.

Ademais, as cámaras fotográficas son instrumentos que simulan o pensamento: Son elementos que xogan a pensar. Sen embargo, non simulan os procesos do pensamento humano como os que xurden da introspección, nin os comprendidos na psicoloxía ou na fisioloxía. Simulan o pensamento seguindo un modelo cartesiano. Según Descartes, componse de elementos claramente diferenciáveis que combinados dan lugar ao acto de pensar. Se aplicásemos o concepto a cada lugar do mundo, éste daría lugar á omnisciencia e á omnipotencia. Sin embargo, no mundo non existe unha única perspectiva do real, polo que estas características teñen cabida nos propios universos de cada unha das imaxes creadas. Porén, podemos dicir que a capacidade de ser omnisciente e omnipotente nas representacións depende íntegramente do obxecto fotográfico: a cámara. É dicir, a omnipresenza das cámaras insinúa persuasivamente que o tempo consiste en acontecementos interesantes, dignos de ser fotografiados. O fotógrafo forma un diminuto fragmento doutro mundo: o mundo das imaxes que procura sobrevivir ante todo e todos.

O mundo da fotografía rodéanos permanentemente e é unha realización casual das virtualidades contidas na cámara. Constituye punto por punto unha situación específica e mantense en continuo cambio, de xeito que unha fotografía minimamente redundante reemplaza continuamente a outra da mesma redundancia. Nace así un xogo de combinacións,

² Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (Barcelona: Penguin Random House, 2008), 17.

foto por foto, onde un fotógrafo en particular móvese contra o programa imposto racha cos límites do mundo fotográfico e crea unha situación que non estaría inscrita neste xogo. En resumo, o universo fotográfico sería un medio para programar na sociedade unha conducta retroalimentadora seguindo as posibles combinacións³. Deste xeito, podemos dicir que fotografar é esencialmente un acto de non intervención, un exemplo claro sería o fotoxornalismo contemporáneo, que amosa situacións nas que o fotógrafo debe escoller entre unha fotografía ou unha vida. A persoa que rexistra, non pode intervenir. Atoparse dentro do universo fotográfico é un proceso de coñecemento e de avaliación do mundo en base ás imaxes, polo que cada acción tomada debería ser separada do suxeito fotografiado⁴.

O filme *O Home da Cámara* de Dziga Vertov, amósanos a imaxe do fotógrafo como alguén en movemento perpetuo (Fig. 1), un ser que atravesa un panorama de acontecementos dispares cun nivel de axilidade e celeridade que toda intervención resulta imposible. Na obra de Hitchcock, *A ventá Indiscreta*, atopámonos coa imaxe complementaria: O fotógrafo, cunha perna rota e confinado a unha silla de rodas (Fig. 2), non ten a posibilidade de intervenir físicamente nos sucesos que observa, pero o emprego da cámara convértese nun modo de participación. Aínda que sexa un posto de observación, o acto de fotografar é algo máis que unha observación pasiva⁵.

No voyeurismo sexual, tamén é unha maneira de alentarse tácitamente a continuación do que está ocorrendo. Fotografar é ter interese no observado, cun status quo inmutable, sendo cómplice de todo o considerado como interesante e digno de ser capturado⁶. Isto tradúcese en que toda mensaxe ten unha triple lectura: fálanos do obxecto, do suxeito e do medio. Para a fotografía, estas tres facetas foron denominadas gráficamente como ollo, obxecto e obxectivo. A existencia destas tres facetas non implica un equilibrio entre elas, se non que, como se fósen coordenadas, toda mensaxe posiciónase nun punto determinado por

³ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía* (Ciudad de México: Trillas, 1990), 63 – 65.

⁴ Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, 66.

⁵ Sontag, *Sobre la fotografía*, 21.

⁶ Sontag, *Sobre la fotografía*, 22.

proximidade ou alonxamento destas tres referencias. En definitiva, o acto de fotografar viviu baixo a tiranía do tema: O obxecto exerceu unha hexemonía case absoluta⁷.

A fotografía foi comprendida durante moito tempo como a representación da propia natureza. A fascinación que produxo o seu descubrimento apuntaba cara esa ilusión de automatismo natural. Un eslogan publicitario de material daguerrotípico rezaba: “Deixa que a natureza plasme o que a natureza fixo”. Tal declaración ontolóxica sobre a esencia da imaxe fotográfica presupón a ausencia de intervención e, por tanto, a ausencia de interpretación. A intención aparente sería a de obter directamente, sen paliativos, a verdade⁸. Os daguerrotipos permiten unha análise dentro do contexto da historia da fotografía, e constitúen un perfecto exemplo sobre a capacidade de certeza na representación dun feito, exactamente tal e como foi. Aquí, os obxectos delinéanse por sí mesmos e o resultado é algo exacto e verdadeiro. Actualmente, a cámara véndese como unha arma depredadora, nunha sociedade acomodada buscando un produto que os fabricantes venden coa premisa de que non require pericia nin habilidade, unha máquina omnisapiente que responde á máis lixeira presión da vontade. As cámaras convértense en ferramentas que cifran fantasías e crean adicción.

É necesario incidir en que vivimos nunha época nostálxica e a fotografía promove a nostalxia activamente, porque é unha arte elexíaca, crepuscular. Algo feo ou grotesco pode ser conmovedor porque a atención do fotógrafo o dignificou. Algo belo pode ser obxecto de sentimentos tristes porque envelleceu ou xa non existe. Tódalas imaxes son un *memento mori*⁹. Fotografar é participar da mortandade, vulnerabilidade e mutabilidade doutro suxeito. É un xeito de atestiguar a despiadada disolución do tempo. As cámaras comezaron a duplicar o mundo en momentos nos que o paisaxe humano comezaba a sufrir un vertixinoso ritmo de cambios: Coa destrución dun número incalculable de formas de vida biolóxica e social nun breve período de tempo, obtemos un artefacto que rexistra o que está desaparecendo. As

⁷ Joan Fontcuberta, *El Beso de Judas* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015), 19.

⁸ Fontcuberta, *El Beso de Judas*, 23.

⁹ Sontag, *Sobre la fotografía*, 150.

imaxes obtidas, convértense en signos de pseudopresenza e, ao mesmo tempo, de ausencia¹⁰. Son tentativas de alcanzar ou apropiarse doutra realidade.

Tamén é certo que a comprensión política que moitos estadounidenses alcanzaron nos anos sesenta, permitiu que ao observar as fotografías realizadas por Dorothea Lange no 1942 sobre os Nisei da Costa Oeste, que foran enviados aos campos de internamento, recoñecesen un crime do goberno. Nos anos 40 pouca xente tivera unha reacción tan inequívoca ante estas imaxes; Susan Sontag afirma que as imaxes non poden crear unha posición moral, pero sí consolidala, e contribuír á construción dunha. Poden ser máis memorables que as imaxes móveis, porque son fraccións de tempo nítidas que non flúen, a diferenza da televisión, que é un caudal de visións indiscriminadas, onde cada cual anula a súa precedente¹¹. Por exemplo, a imaxe dunha nena sudvietnamita desnuda cuberta de napalm¹² (Fig. 3) que corre cara a cámara por unha carretera, chillando de dor cos brazos abertos, probablemente contribuíron máis que cen horas de atrocidades televisadas a incrementar a repugnancia e o rechazo da sociedade ante a guerra¹³.

A pesar de que un acontecemento chegou a significar, precisamente, algo que era digno de ser fotografiado, aínda é a ideoloxía (no sentido máis amplo), o que determina e constitúe o suceso. Non pode haber probas ata que recibe nome e características. O que determina a posibilidade de ser afectado moralmente polas imaxes é a existencia dunha conciencia política relevante. Sen política, as fotos do matadoiro da historia viviríanse, con toda probabilidade, como irrealis, ou como golpes emocionais desmoralizantes. Convivir coas imaxes fotográficas do sufrimento, non necesariamente fortifican a conciencia nin a

¹⁰ Sontag, *Sobre la fotografía*, 25.

¹¹ Sontag, *Sobre la fotografía*, 27.

¹² Pham Thi Kim Phúc é o nome da *nena do napalm* da famosa fotografía tomada por Nick Ut que deu a volta ó mundo e foi galardoada co premio Pulitzer. O 8 de Xuño de 1972 durante a Guerra de Vietnam, un avión survietnamita lanzou unha bomba de Napalm na poboación de Trang Bang, lugar de orixe de Kim Phúc. A nena de nove anos, queimada, correu fóra da zona mentres iba perdendo os restos da roupa queimada. O fotógrafo tomou a imaxe e levouna ao hospital, onde a sometieron a múltiples operacións para rehabilitar o seu corpo danado pola substancia inflamable.

¹³ Sontag, *Sobre la fotografía*, 28.

capacidade de compasión, tamén pode corrompelas. Unha vez que son observadas, ás veces pode xurdir esa intención de querer seguir vendo máis, sen parar. Para o mal, existe a mesma ley que para a pornografía. O impacto ante as atrocidades fotografiadas desgástase coa repetición, igual que a sorpresa e o desconcerto ante un primeiro visionado dunha escea pornográfica, que vai disminuindo a medida que a visualizamos. Ese tabú que nos provoca indignación e aflicción, non é moito máis tenaz que o tabú que regula a definición do obsceno.

O enorme catálogo fotográfico de miseria e inxustiza no mundo enteiro deulle a cada cal unha determinada familiaridade co atroz, volvendo máis ordinario o horrible, facéndoo familiar, remoto... “é só unha fotografía” é unha afirmación que escoitamos habitualmente. Na época das primeiras fotos, as imaxes dos campos de concentración nazis non eran triviais en absoluto.

Para pechar este estado da cuestión é necesario comentar que nestas últimas décadas chegouse a un punto de saturación fotográfica, onde a imaxe comprometida contribúe a adormecer a conciencia máis que a despertala, nun momento no que a nostalxia é un sentimento xeneralizado na sociedade¹⁴. O contido ético da fotografía é fráxil, coa posible excepción das imaxes de horrores como as dos campos nazis, que alcanzaron a categoría de puntos de referencia éticos, e, a pesar disto, a maior parte das fotografías que observamos na actualidade perderon a súa esencia por mor do seu peso emocional. É dicir, unha foto do ano 1900, que no seu momento podía conmover e concienciar polo tema que tratase, hoxe na maioría dos casos conmóvenos polo feito de ser unha fotografía de época, e non polo seu contido.

¹⁴Sontag, *Sobre la fotografía*, 29 – 30.

III. Fotografía documental

A fotografía aparece na primeira metade do século XIX grazas ás investigación illadas de personaxes coñecedores do potencial da cámara escura¹⁵ (Fig. 4) e da reacción á luz de diversas sustancias¹⁶. A cámara fotográfica, ó servizo do coñecemento, da exploración e da reinvencción das imaxes do exótico e do lonxano, fóise transformando nun dispositivo de redución icónica de tódolos lugares posibles: Nasas fotografías quedaría resumido todo o que, por aquel entón, era considerado como interesante, e o que, en consecuencia, merecía ser admirado. Nelas quedaron tamén marcados os itinerarios que deberían seguir e os modos de aproximarse e de apropiarse da realidade. Noutras palabras: as imaxes fotográficas codificaron paisaxes, catalogaron pobos e persoas, clasificaron historias e numeraron culturas baixo os parámetros da visión prepotente e dominadora da Europa decimonónica¹⁷. As fotografías son, en definitiva, imaxes creadas polo ser humano para inmortalizar a súa existencia, a de quen os rodea e o seu entorno. É unha inauguración dos sistemas de rexistro caracterizados pola captación química ou automática da realidade para reproducila.

Co xurdimento da fotografía, singularizante e analóxica, nace unha crise de readaptación do universo da arte representacional¹⁸. André Bazin, no seu ensaio *A ontoloxía da imaxe fotográfica*, presenta unha nova cualidade necesaria para comprender a fotografía documental: a obxectividade. Deste xeito, o autor afirma que a imaxe fotográfica contén a innegable característica da credibilidade, algo que di estar ausente en calquera outra obra de carácter pictórico, e obríganos a crer na existencia do obxecto representado porque foi capturado no tempo e no espazo¹⁹. Como di Susan Sontag, “A fotografía é unha falsificación que engana ao espectador coa escena que afirma representar”²⁰.

¹⁵ A cámara escura é un instrumento óptico que permite obter unha proxección plana dunha imaxe externa sobre a zona interior da súa superficie. Foi un dos dispositivos ancestrais que levaron ao desenvolvemento da fotografía.

¹⁶ Marie-Loup Sougez, “la aparición de la fotografía” en Sougez, Marie-Loup (coord), *Historia general de la fotografía* (Madrid: Cátedra, 2007), 39.

¹⁷ Sougez, “la aparición de la fotografía”, 181.

¹⁸ Jorge Pedro Sousa, *Historia crítica do fotoxornalismo occidental* (Chapecó: Griphos, 2004), 18.

¹⁹ André Bazin, *Ontoloxía da imaxe fotográfica*, (São Paulo: Brasiliense, 1991), 19 – 26.

²⁰ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* (Barcelona: Penguin Random House, 2008), 53.

Dende o punto de vista historiográfico, o documentalismo tivo dúas vertentes: unha marcada pola técnica, a evolución de cámaras, procesos e acontecementos e outra que segue os acontecementos históricos tal e como analiza Gisèle Freund, que o fai dende un punto de vista económico e social²¹. Polo demais, outros autores como Walter Benjamin²² sitúan a evolución desta fotografía baixo unha vertente ideolóxica, de mitos e acontecementos históricos que marcan o seu rumbo, cuestionando o seu valor documental e considerándoo como un método de control social como afirmaría Foucault²³.

Por regra xeral, cando falamos da fotografía documental, referímonos a ela como portadora de información, e pode ser empregada para probar unha cuestión determinada entendendo que os datos son fidedignos. Polas súas características instrínsecas, unha foto amosa unha realidade observable e verificable e ten valor de proba visible. É unha capacidade testimonial baseada no seu grao de reprodución icónica²⁴. A súa autenticidade conleva que as fotografías, como inscricións directas do real pola súa propia mecánica de realización, constaten, porten e amosen datos para testificar unha realidade demostrable do concreto convertido nunha imaxe, sen necesidade de modificar todo aquilo que forma parte do campo de visión e sen alterar sustancialmente a súa información²⁵.

En definitiva, podemos afirmar que o documentalismo nace cun propósito pragmático que subxace unha función utilitaria. É obvio que calquera foto pode servir como documento nunha determinada circunstancia, pero cando unha imaxe conta dende a súa orixe cun estilo documental, iso quere dicir que naceu cunha intención perfectamente definida. É dicir, a chave da fotografía documental é o seu obxectivo de facer constar ou ilustrar un feito,

²¹ A obra de Gisèle Freund, *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili, 2017) ofrece unha análise integradora do método no medio.

²² Filósofo, crítico literario, traductor e ensaísta alemán de orixe xudía, que recolle elementos do idealismo alemán ou do Romanticismo, do materialismo histórico e do misticismo xudío.

²³ Helena Pérez Gallardo, “El Reportaje Gráfico” en Sougez, Marie-Loup (coord) *Historia general de la fotografía* (Madrid: Cátedra, 2007), 368.

²⁴ Autores como Roland Barthes, Susan Sontag ou Vilém Flusser, asumen que a fotografía é unha manifestación icónica cun carácter simbólico.

²⁵ Margarita Ledo, *Éxodos e identidade* (Madrid: Cátedra, 1998), 36.

transmitirlle a un receptor un testimonio e, ás veces, mesmo unha preocupación ante unha cuestión determinada²⁶.

A. A imaxe como documento

O documento é un dos termos máis empregados actualmente nas discusións entre fotografía e arte. A inquedanza sobre a súa ontoloxía ten a súa orixe nas problemáticas da fotografía²⁷. Segundo Georges Bataille, un documento constitúe unha visión do real oposto a un visión do soño, sendo algo que pode rachar coa pantalla da representación. O documento, ao considerarse “real”, non é subxectivo, e serve para amosarnos asertivamente algo en concreto²⁸. Para este autor, as fotografías adquiren sempre un valor documental poderoso e singular na súa existencia, o real e o obxecto a tratar non poden reducirse a un sistema de pensamento baseado no esencialismo. Insírense nas ideas preconcebidas que temos do mundo e demostran que non existen sistemas deterministas posibles, porque non se pode reducir o mundo á existencia de supostos e idealismos. No seu estudo *Le bas Matérialisme et la Gnose*, Bataille conclúe que a regra só existe nas ideas, e que o idealismo non tería fundamento no que é real²⁹.

Por outra banda, Valérie Picaudé, no seu ensaio pertencente ao libro *A confusión dos xéneros na fotografía*, pon de manifesto o feito de que as fotografías pertencen tanto ao mundo coñecido como ao das representacións, xerando unha ambigüidade ontolóxica que nos presentaría un problema: “¿ver unha foto é algo máis cercano a ver o fotografiado, ou a ver unha imaxe determinada?”³⁰.

²⁶ José Manuel Susperregui, *Fundamentos de la fotografía* (Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 2000), 261.

²⁷ Régis Durand, “Le Document, ou le Paradis Perdu de L'authenticité”, *Art Press*, nº. 251 (1999): 33.

²⁸ Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance Informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (París: Macula, 1995), 63.

²⁹ Georges Bataille, “Le bas Matérialisme et la Gnose” en Hollier Denis, *Euvres Complètes* (París: Gallimard, 1970), 220 – 226.

³⁰ Valérie Picarde, “Classer la photographie, avec Perec, Aristote, Searle et quelques autres...” ,en *La confusion de gen res en Photographie* (París, Bibliotheque nationale de France, 2001), 22.

Tamén é preciso mencionar a análise de Michel Poivert na *Utopía documental* do seu libro *La fotografía contemporánea*, onde di que esta problemática xurde de situar á práctica do documentalismo nun lugar privilexiado en torno a unha reflexión política e estética. Segundo Poivert, a fotografía como documento sería unha paradoxa porque é tanto información como imaxe, e este carácter paradóxico é o que permite que os fotógrafos documentais de finais do século XX e comezos do XXI poidan ter unha visión crítica da historia co seu medio, para poder elaborar a crítica do mundo das representacións que xurde en torno a este tema actualmente. Así, o documento adopta un valor de fetiche no discurso crítico, e encarna a imaxe definitiva posiblemente agochada detrás das desilusións e os dogmas³¹. Por iso, podemos afirmar que a imaxe documental constitúe un espazo dialéctico para tódolos grandes cuestionamentos sobre a imaxe en xeral. A utopía documental, en esencia, non está en uso cuns fins comunicativos, se non para construír formas que manteñan co seu referente unha relación de equivalencia. Non é unha mecánica da mensaxe, é unha suspensión das relacións de autoridade entre a forma e o fondo³².

Polo tanto, ante dúas imaxes cuxa interpretación histórica veña dada pola súa inscrición nun discurso, teremos que diferenciar por un lado a fotografía documental e por outro o documento gráfico. Cada vez que observemos unha fotografía, a análise previa da mesma converte a súa interpretación dende unha percepción comprensible ata mesmo un discurso ideolóxico inscrito visualmente (de xeito obxectivo ou subxectivo) na imaxe³³.

B. A fotografía como rexistro informativo

1. Daguerrotipia, primeiro rexistro documental

O daguerrotipo toma o seu nome de Louis Daguerre (1787-1851) (Fig. 5), un dos primeiros divulgadores da fotografía e inventor desta técnica fotográfica. O seu sistema consistiría nunha placa de cobre chapada de prata pulida sometida a vapores de yodo

³¹ Michel Poivert, *La photographie contemporaine* (París: Flammarion, 2002), 142.

³² Poivert, *La photographie contemporaine*, 146 - 148.

³³ Michael Jennings, "Not Fade Away: The Face of German History" en Michael Schmidt, "Ein-Heit", *October* (spring 2003): 144.

atacando o metal ata formar unha lixeira capa de ioduro de prata sensible á luz. A continuación, expónse esta placa na cámara escura. Tras a operación non aparece ningunha fotografía na chapa e sométese a vapor de mercurio quente, facendo que a imaxe apareza progresivamente. A continuación, elimínase o ioduro non afectado pola luz cun baño de hiposulfito sódico, e desta operación resulta unha imaxe en negativo, e positivízase en función da iluminación empregada para poder observala³⁴. Daguerre realizaría diversos ensaios previos á divulgación do sistema para comprobar o seu correcto funcionamento, creando obras como a coñecida *Boulevard du Temple* (Fig. 6) no 1838 en París.

Por un lado, é preciso incidir en que os daguerrotipos serían as primeiras imaxes “xornalísticas” consideradas como tal, e tendo en conta os rexistros de feitos e acontecementos históricos documentados, destacaríamos os realizados por Hermann Biow e Carl Ferdinand Stelzner do incendio de Hamburgo no 1842 (Fig. 7). Por outra banda, a evolución técnica dos procesos fotográficos foi un factor decisivo no seu desenvolvemento e expansión, xa que o daguerrotipo tiña a desvantaxe de que precisaba un gran tempo de exposición. Cos posteriores avances técnicos ao longo do tempo, a fotografía converteuse nunha práctica máis sinxela e dunha maior rapidez, converténdose nun xeito de rexistrar velozmente os sucesos que non precisa necesariamente de procesos químicos lentos como os do daguerrotipo, xurdindo un novo rexistro para captar e comprender o mundo.

En último lugar, por outra banda, progresivamente as imaxes de lugares lonxanos, dos últimos descubrimentos ou dos logros da arquitectura e da enxeñaría faríanse cada vez máis frecuentes, sendo, incluso, o único papel lexítimo que adxudicable á fotografía segundo teóricos e críticos do como Lady Elizabeth Eastlake (1809-1893) ou Charles Baudelaire (1821-1867)³⁵.

³⁴ Marie-Loup Sougez, “la aparición de la fotografía” en Sougez, Marie-Loup (coord) *Historia general de la fotografía* (Madrid: Cátedra, 2007), 51 – 53.

³⁵ Pérez Gallardo, “El Reportaje Gráfico” 369.

IV. Fotorreportaxe

A fotografía substituiría de xeito irremediable aos anteriores métodos de rexistro documental e, ós poucos anos do seu descubrimento e xeneralización, comézase a establecer unha distinción entre “imaxes documentais” e “imaxes artísticas”³⁶. En consecuencia, a fotorreportaxe constituiría unha reportaxe que transmite información visual a través das imaxes capturadas polos fotógrafos.

Tim Gidal situaría nos augafortes “Eu vino”, da serie *Os desastres da guerra* de Goya (Fig. 8), un antecedente da fotorreportaxe moderna. Retrata un instante e deixa clara a intencionalidade obxectiva da escea: o autor como testemuña. En calquera caso, Non debemos entender o xénero da fotorreportaxe como un limitador estricto, xa que ao longo do tempo a práctica fotográfica non tivo un recorrido lineal e excluínste. Unha das primeiras cuestións a ter en conta será a delgada liña que separa a fotorreportaxe da fotografía documental, sendo éste un dos factores fundamentais que ubicaron dun lugar a outro as diferentes imaxes da actualidade.

En primeiro lugar, debemos ter en conta a finalidade para a que foron concebidas, levadas a cabo e publicadas estas imaxes e, en segundo lugar, a lectura das mesmas³⁷. Por exemplo, a serie *A Spanish Village* (Fig. 9), que conta con imaxes tomadas en Deleitosa (Extremadura), de W. Eugene Smith, relátase de de xeito informativo o estilo de vida dun pobo español dos anos 50 e hoxe en día constitúe un documento etnolóxico e antropolóxico indiscutible.

Tamén debemos valorar deseguido que a “calificación” dunha imaxe ou dun autor como documentalista, reporteiro ou artista, non implica unha valoración cualitativa deste traballo. A inclusión ou mención de autores, non debe levar consigo a etiqueta dos mesmos dentro dunha práctica ou doutra. A prensa e a ilustración foron, primeiro, a liña natural e máis inmediata da fotografía e da información gráfica como unha vía de formación para os

³⁶ Pérez Gallardo, “El Reportaje Gráfico”, 369.

³⁷ A súa lectura foi variando, convertindo estas imaxes nun elemento fundamental para outros campos como a socioloxía, a antropoloxía ou a arte.

novos reporteiros gráficos. É necesario incidir nesta cuestión no caso particular da fotografía contemporánea, hoxe en día inmersa na mesma liña difusa doutras composicións, que non debe levarnos a engano e impedirmos distinguir entre información, documento e arte. De ahí que, por exemplo, nos atopemos con casos nos que a historia como a de Edward S. Curtis (1868-1953), que expón un rexistro documental sobre os indios da América do Norte (Fig. 10), e que foi publicada nos medios para denunciar a continua exterminación á que as tribus indíxenas eran sometidas³⁸. A incuestionable función descriptiva da fotografía será, xa dende o seu comezo, un novo medio de información, malia que o seu papel dentro da prensa e a ilustración foise perfilando co tempo, e non sería ata a partir do século XX, coa mellora e a accesibilidade técnica, cando a reportaxe gráfica informativa terá o seu verdadeiro auxe.

A. A reportaxe gráfica: os reporteiros gráficos

Newhall (1819-1894) foi o primeiro en falar no 1860 da “fotografía mecánica” para distinguir o enfoque de certos fotógrafos cuxas preocupacións iban máis alá dos conceptos comerciais. É dicir, dos traballos dos fotógrafos artistas. Os fotógrafos mecánicos realizaban un traballo máis áxil grazas ao medio fotográfico, que unido á curiosidade decimonónica, deu lugar aos reporteiros gráficos como herdeiros da crónica, o xénero tradicional do xornalismo. A reportaxe gráfica caracterízase polo relato máis vivo e directo dos sucesos, en tempo practicamente real. Esta nova fotografía substituiría en popularidade á pintura histórica, e o seu principal éxito radicou na diferenza co artista que pinta unha batalla e interpreta unha escea, porque o reporteiro gráfico amosa un reflexo puro da realidade. Non obstante, non debemos considerar inxenuamente a reportaxe gráfica como unha máxima, por mor de que a obxectividade da cámara non está exenta da parcialidade de determinar que é exactamente o que entra nun encadre ou nunha serie fotográfica.

A evolución da reportaxe e o seu emprego estarán influenciados pola técnica, a sociedade e a política. Dende os comezos do século XIX, con feitos illados e posteriores conflitos bélicos, estas reportaxes converteríanse en documentos fundamentais e

³⁸ Pérez Gallardo, “El Reportaje Gráfico”, 367 – 368.

incuestionables de información, documentación, propaganda, denuncia e, incluso, creación artística. Dende este momento, o xénero ubicarase baixo liñas interpretativas cuxos límites foron, sen dúbida, moi estreitos³⁹. Tamén debemos ser conscientes de que a presenza do fotógrafo e a súa cámara, por moi obxectiva que sexa, poden afectar ao suxeito fotografado e xerar un “posado” na escea, afectando deste xeito ao desenvolvemento real dos feitos. Malia exercer unha postura de non-intervención, sempre está implicado co que está fotografando e xurde unha compenetración co captado. En definitiva, sempre rexistra e revela valores, estilos, temperamentos, enfoques e preocupacións de quen está detrás da cámara. O fotógrafo establece, deste xeito, unha interpretación persoal, un comentario da realidade, chegando a ser un espello crítico coa capacidade de elaborar historias⁴⁰.

³⁹ Pérez Gallardo, “El Reportaje Gráfico”, 370 – 371.

⁴⁰ Sebastiao Salgado, “Este crítico espejo” en *World Press Photo* (Madrid: Omnicón. 1995), 27.

V. Fotografía documental social: o humanismo

Partindo da suposición de que a fotografía representa unha realidade reproducida nun espazo temporal seleccionado polo fotógrafo, podemos afirmar que ésta aprópiase do real, e pasa a ser un elemento referencial da acción caracterizado pola lembranza do ollar sintetizado a través da memoria do individuo. Deste xeito, a fotografía documental social sería unha referencia visual da condición humana que reflicte as pegadas culturais do ser humano. Como resultado, xurdiría un rexistro antropolóxico empregado para a comprensión social e para a observación das perspectivas do real.

O emprego da fotografía como un elemento da antropoloxía e da socioloxía é compatible coa obxectividade doutras ciencias sociais, onde a cámara cumpre a función de instrumento para rexistrar. Na antropoloxía visual, o material fotográfico é lexítimo e obxectivo porque nos amosa a visión de quen estivo nun momento determinado para capturar unha acción ou suceso. Como manifesta Luiz-Eduardo Robison Achutti no seu libro *Fotoetnografía: un estudo da Antropoloxía Visual sobre o Cotián*: “O dominio técnico ligado á visión entrenada do antropólogo, pode construír un traballo fotoetnográfico cun formato narrativo que enriqueza e profundice nos resultados obtidos”⁴¹.

A. Reportaxe social

A sociedade, o seu retrato, os seus progresos, conflitos, miserias e triunfos tiveron dende os seus comezos á fotografía como testemuña imperturbable. O obxecto e a excusa para fotografar estes momentos foi a demanda dunha sociedade que quería coñecer o mundo a través das reportaxes, tratadas con maior ou menor seriedade e repartindo a súa aparición en publicacións de diversa índole. Fóra destas publicacións, encargos, imaxes de aficionado de gran calidade ou de colaboracións fixas, tamén teríamos fotógrafos que, sen demanda ou obriga, fixaron os seus obxectivos nunha parte da sociedade, non afortunada, para rexistrar un documento e denunciar as inxustizas e desigualdades sociais. Estas imaxes estarían realizadas cunha técnica de calidade excelente, sobre todo tendo en conta as condicións nas

⁴¹ Luiz Eduardo Robison Achutti, *Fotoetnografía: un estudo da Antropoloxía Visual sobre o Cotián* (Porto Alegre: Palmarinca, 1997), 64.

que foron capturadas. A labor destes fotógrafos durante o século XIX apenas tería espazo nas páxinas publicadas, pero moitos autores como Lewis Hine⁴² realizaron grandes esforzos para que as súas fotografías fosen coñecidas e distribuídas polo mundo.

Chegados a este punto podemos comezar a falar do concepto da fotoetnografía, en relación directa coa fotografía documental social, de carácter representativo e coa finalidade de plasmar o contexto espacio-temporal dos suxeitos e dos obxectos, cunha escenificación que substitúe a propia preexistencia e un diálogo coa socioloxía visual, co fin de establecer unha reflexión sobre cuestións sociais e culturais a través da plasmación da experiencia en imaxes. Pierre Bourdieu, na súa obra *Un Arte Medio* sinala que: “A fotografía considérase como un rexistro perfectamente realista e obxectivo do mundo visible polos seus propósitos (dende a súa orixe) sociais, considerados realistas e obxectivos⁴³.”

⁴² Lewis Hine foi un fotógrafo estadounidense que rexistrou as situacións dos menos favorecidos e amosou as súas experiencias ao resto do mundo.

⁴³ Pierre Bourdieu, *Un Arte Medio* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 108.

VI. Henri Cartier-Bresson: pai da fotorreportaxe

Henri Cartier-Bresson (Fig. 11) foi un fotógrafo nado en Chanteloup-en Brie, no departamento de Sena e Marne, preto de París, o 22 de agosto do 1908. Aos seus 23 anos convértese en fotógrafo na Costa de Marfil, cando toma as súas primeiras instantáneas cunha cámara Krauss de segunda man (Fig. 12), e coa que publicaría a súa primeira reportaxe no 1931. Foi unha figura moi importante na historia da fotografía, pois retratou importantes personaxes como Picasso (Fig. 13), Matisse (Fig. 14), ou Fidel Castro (Fig. 15) e cubriu importantes eventos como a morte de Gandhi (Fig. 16) ou a Guerra Civil Española (Fig. 17), ademais de ser un dos cofundadores da Axencia Magnum no 1947 e de gañar o Premio Internacional da Fundación Hasselblad no 1982. Formouse na Escola Nacional Superior de Belas Artes de Francia, onde estudou pintura, e abandonaríase finalmente a fotografía no 1970 para adicarse plenamente ao debuxo ata o momento da súa morte no 2003.

A súa formación xirou en torno ao surrealismo, porque estivo en contacto estreito cos surrealistas durante o seu período de formación na academia de Lhote e entabla amizade con René Crevel, quen o introduce no movemento. Este contacto reflexarase posteriormente no desenvolvemento da particular visión do fotógrafo, coas súas composicións xustapostas, xogos de luces e sombras, encadres e ángulos academicamente “raros”, ángulos de visión picados e contrapicados fusionados coa abstracción, a intuición e o azar para traducir o movemento conxelado no momento perfecto⁴⁴ (Fig. 18). No libro *Para entender la fotografía* de John Berger, Cartier di que “A fotografía é un impulso espontáneo, resultado de estar mirando sempre, para atrapar o instante e a súa eternidade”⁴⁵.

Segundo Cartier-Bresson, o obxecto fotografable é omnipresente e sería todo aquilo que acontece tanto no mundo como no noso universo persoal, polo que é necesario que teñamos lucidez fronte ao que ocorre no mundo e ser honestos cos nosos sentimentos. No libro *Fotografiar del Natural*, Henri di que “unha fotografía admírase na súa totalidade,

⁴⁴ Palermo edu, “Henri Cartier-Bresson” en *Fotoperiodismo*, consultado o 15/06/2021 en https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/36008_131584.pdf.

⁴⁵ Henri Cartier-Bresson, “Un Hombre Mendigando en el Metro” en Berger John, *Para Entender la Fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015), 172.

dunha soa vez, como un cadro, e a súa composición consiste nunha coordinación orgánica dos elementos visuais sen separar o contido da forma”⁴⁶. Ademais, o fotógrafo concibe a existencia do que el chama “relato fotográfico” (picture story), que involucra unha operación conxunta do cerebro, o ollo e o corazón, coa finalidade de representar o contido dalgún feito que atopamos en proceso de desenvolvemento para comunicar unha impresión determinada⁴⁷. Por isto, o autor nunca planeaba ou arraxaba as súas imaxes, se non que coa súa práctica continua era capaz de pulsar o disparador no “momento decisivo”, cando os seus instintos lle dicían que a escea contemplada era perfecta para ser capturada, e isto traduciríase nunha espontaneidade gráfica combinada cun sentido innato da composición visual do fotógrafo, un concepto que influenciaría a tódolos fotógrafos durante o século XX⁴⁸ e que convertería a Cartier-Bresson no pai da fotorreportaxe.

É preciso incidir en que, para o fotógrafo, o obxectivo da fotografía sería o de crear a ilusión da ausencia de distancia entre o espectador e a imaxe, algo que consegue coa combinación de diplomacia e estilo. A sensibilidade de Henri permitiríalle axustarse sen esforzo a calquera tipo de personalidade, reducindo así as posibilidades de que a súa presenza fose unha molestia fatal, e desenvolvido un instinto pictórico que lle permitían converter unha escea na rúa nun *tableau* para crear retratos case whistlerianos⁴⁹. O máis importante na súa obra é a espontaneidade, e podemos observala nunha das súas fotografías de *Seville, Spain* (Fig. 19), unha imaxe en branco e negro cun carácter surrealista tomada no 1933 durante a súa viaxe en España⁵⁰, na que seleccionou unha sección dun muro cunha fenda ocasionada por mor dunha bomba e a través da cal capturou un grupo de nenos divertíndose mentres xogan na zona afectada pola explosión, unha forte imaxe que recolle dúas das maiores

⁴⁶ Henri Cartier-Bresson, *Fotografiar del Natural* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 24.

⁴⁷ Henri Cartier-Bresson, “El Instante Decisivo”, en *El Malpensante*, nº 43 (2003), consultado o 15/06/2021 en <https://fotografiaperuana.files.wordpress.com/2014/07/el-instante-decisivo.pdf>.

⁴⁸ Henri Cartier-Bresson, “The Eye of the Century, Personal Photographs from the Collection of Peter Fetterman”, *Phillips Press Release* (2017), consultado o 15/06/2021 en https://content.phillips.com/press/pdf/Phillips_to_Host_Auction_Dedicated_to_Photographer_Henri_Cartier-Bresson.pdf.

⁴⁹ Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson. El Siglo Moderno* (Madrid: La Fábrica Editorial, 2010), 51.

⁵⁰ Henri Cartier-Bresson “Seville”, MetMuseum, consultado o 15/06/2021 en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283312>.

preocupacións na época: a guerra e a infancia. Foi moi coidadoso para evitar que os nenos non se decatasen de que estaban sendo fotografados, deste xeito a fotografía conta cunha esencia case única, indescriptible, que influenciaría a moitos fotógrafos posteriores e mesmo actuais como Gervasio Sánchez, onde a súa obra *Vida* (Fig. 20) ten unha clara reminiscencia e influencia desta imaxe de Cartier-Bresson e trata a temática do triunfo da vida sobre a violencia destructora, a manifestación das vivencias e a superación das ruínas da guerra e a morte⁵¹.

A preocupación do fotógrafo francés pola guerra, máis aló das súas reportaxes gráficas, traducirase na volta a España durante o período da Guerra Civil para filmar un documental sobre os brigadistas (Fig. 21) no 1937 e amosar os logros na educación da República, a variedade de soldados e o seu compromiso para traer de volta a Estados Unidos aos feridos, e transmitir unha mensaxe de solidariedade ao público. Nunha das últimas secuencias, un campesiño alza o puño para simbolizar a resistencia⁵².

⁵¹ Eva Casanueva, “Gervasio Sánchez: Vida, en Huesca”, *EFTI* (2018), consultado o 15/06/2021 en <https://efti.es/noticias/gervasio-sanchez-vida-en-huesca>.

⁵² Sara Brito, “Henri Cartier-Bresson, cineasta de la Guerra Civil española”, *Público* (2010), consultado o 15/06/2021 en <https://www.publico.es/culturas/henri-cartier-bresson-cineasta-guerra.html>.

VII. Francesc Català-Roca: fotografía documental social nas rúas da Barcelona do século XX

Francesc Català-Roca (Fig. 22), nado en Valls, Tarragona, no 1922, foi un fotógrafo español caracterizado pola súa busca dunha linguaxe visual ligada co ambiente humano baixo un punto de vista persoal e orixinal. Era fillo do tamén fotógrafo Pere Català i Pic, coñecido como “O Retratista” pola súa obra centrada en fotos de estudio e reportaxes sociais de cerimoniais familiares, e que foi quen xerou o interese de Francesc polo mundo da fotografía. Ademais, Català-Roca sempre estivo fascinado polas artes visuais, xa dende os seus estudos, pois tivo formación en Belas Artes e progresivamente foi desenvolvendo unha curiosidade pola fotografía na rúa. No 1949, á idade de 27 anos, comeza a camiñar polas rúas de Barcelona sen unha cámara analizando localizacións e rincóns interesantes aos que posteriormente voltaría para fotografar, e como coñecía ben a cidade porque vivira nela dende cativo, buscaría detalles e esenciais que marcasen a diferenza visual para impresionalo a el mesmo e quen poidese observar a foto resultante. Con estas imaxes deseñaría tarxetas postais que vendería en quioscos en La Rambla e publicaría tres libros sobre o territorio catalán en distintos momentos da súa carreira: *A Barcelona* (Fig. 23) no 1954, *Vuit segles de carrers de Barcelona* (Fig. 24) no 1974 e *Veure Barcelona* (Fig. 25) no 1984, ademais de varias monografías sobre o traballo de Antoni Gaudí⁵³.

Unha das principais características do seu traballo sería a súa habilidade para capturar o espazo urbano e a súa multiplicidade como un conxunto unitario, fotografando as áreas máis emblemáticas e tamén esceas da vida cotián dos seus habitantes interactuando cos elementos da zona, sobre todo centrándose nos territorios marxinais, porque consideraba que cada entorno interactuaba de xeito único con cada suxeito, nunha combinación de cualidades materiais e inmateriais (Fig. 26)⁵⁴. Daniel Giralt-Miracle i Rodríguez, nos *Quaderns de Vilaniu* afirma que “o maior mérito de Català-Roca foi ensinarnos a mirar. As novas

⁵³ Cristina Camarasa Ribera, “Català Roca, a visionary of the urban landscape’s evolution” (TFG, ETSAB, UPC, 2019 - 2020), 8.

⁵⁴ Ribera, “Català Roca, a visionary of the urban landscape’s evolution”, 10.

xeracións educamos a nosa mirada a través dos seus ollos”, e non é para menos pois non cabe dúbida de que o ollar de Català-Roca é moi potente, penetrante e sintético nunha combinación da arte e a técnica da fotografía como un único instrumento ao servizo dun ollo educado, porque é este o que estimula o acto de fotografar e permite obter unha imaxe de calidade⁵⁵. Porén, se unha fotografía xurde de captar unha imaxe con forza, Francesc tamén adoitaba proxectar visións de instantes irrepitibles que son dignos de ser perpetuados, e pouco a pouco a distancia entre o ollo mecánico da cámara e o do fotógrafo acúrtase ata ser case inexistente e convertirse ambos nun único ollar⁵⁶.

Das súas imaxes de Barcelona, cun marcado carácter documental social dende unha postura humanista, podemos destacar como representativas a do Mercat de la Boqueria i Rambles (Fig. 27), un espazo transitado polos transportistas e os mercaderes da Barcelona da época que antigamente consistía nunha área aberta no bulevar, e que hoxe en día conta cun peche perimetral de control de acceso como medida de seguridade (Fig. 28) polo fluxo turístico ao que está sometido. Tamén considero necesarias imaxes como a da Via Laietana (Fig. 29), que actualmente constitúe un documento gráfico histórico por mor dos cambios urbanísticos aos que foi sometida (Fig. 30), ou as súas fotografías do Gran Teatre del Liceu (Fig. 31) (Fig. 32), onde observamos perfectamente a confluencia do ser humano cos elementos arquitectónicos do espazo e a importancia da súa presenza para representar unha manifestación cultural de grande importancia, como pode ser a dun evento que tivo lugar no Liceu. Coa súa linguaxe visual amósanos un perfecto equilibrio entre o artístico e o documental combinando continuamente a cotiandade, a realidade social e a estética dos espazos urbanos, ligados profundamente coa presenza do ser humano como vehículo impulsor da súa obra e como elemento representativo da realidade social na Barcelona da época, constituindo un documento da sociedade e a cultura da época.

⁵⁵ Daniel Giralt-Miracle i Rodríguez, “L’ull com a objectiu de vida”, *Quaderns de Vilaniu*, nº 40 (2001): 141.

⁵⁶ Rodríguez, “L’ull com a objectiu de vida”, 142.

VIII. Josef Koudelka: a imaxe humana a través das comunidades romanís na súa obra *Gypsies*

Josef Koudelka (Fig. 33) nace o 10 de xaneiro do 1938 en Boskovice, na República Checa, e creceu en Valachov, Moravia, onde traballou como recolector de frutos silvestres para conseguir cartos e mercar a súa primeira cámara e é o único checo membro da axencia Magnum Photos, un posto gañado grazas ao seu traballo como fotógrafo documental social e o seu estilo fotográfico case único con formas, luces e composicións inusuais en branco e negro principalmente⁵⁷. O autor establece xogos visuais con recortes das imaxes orixinais para explorar diferentes opcións na súa linguaxe, creando traballos de carácter gráfico e abstracto, unha técnica que xurde da súa afición ao teatro⁵⁸. A súa obra comeza a tomar forma a partir do 1958, da cal destacan principalmente as súas series fotográficas *Exiles* (Fig. 34), *Invasion* (Fig. 35) e *Gypsies* (Fig. 36), sendo esta última unha das máis interesantes mostras de fotografía humanista da historia da fotografía.

Gypsies (Xitanos) foi realizada durante os anos sesenta e presenta unha visión incomparable da vida cotián das comunidades romanís de Europa (Fig. 37), en zonas como Checoslovaquia, Rumania, Hungría, Francia e España nunha época incerta para elas, malia que finalmente decidiu publicar exclusivamente as fotos tomadas só no territorio checo coa súa visión persoal publicada por primeira vez no ano 1975 e recibindo o premio Prix Nadar da Asociación parisina Gens d'Images pola que, a día de hoxe, é considerada unha obra clásica en todo o mundo⁵⁹. O tema preséntase con fotografías directas tomadas cunha lente gran angular onde as persoas compoñen o elemento central, cunha unión compositiva e un gran sentido do movemento e miradas á cámara⁶⁰. Tamén é necesario analizar a situación na que o goberno comunista da posguerra, coas súas promesas de igualdade, parecía ofrecer esperanza despois dos temores experimentados a man dos nazis durante a Segunda Guerra

⁵⁷ Karel Hvizďala en Fárová Anna, *Josef Koudelka* (Prague: Torst, 2002), 152.

⁵⁸ Hvizďala, *Josef Koudelka*, 154.

⁵⁹ Josef Koudelka e Robert Delpire, *Koudelka* (Prague: Torst, 2006), 148.

⁶⁰ Vladimír Birgus, Jan Mlčoch e Olga Malá, *Česká fotografie 20. století: průvodce* (Prague: Uměleckoprůmyslové muzeum, 2005), 85.

Mundial. Koudelka moveuse libremente a través de diferentes pobos e campamentos durmindo ao aire libre, pasando os seus días inmerso no diverso rexistro de persoas que atopaba nos distintos territorios (Fig. 38). A súa afinidade co estilo de vida itinerante destes xitanos permitiulle capturar intimidades e complexidades da súa cultura e dos seus movementos sociais nun grao sen precedentes, co fin de poñer en marcha un proxecto de integración deste pobo no conxunto da sociedade malia que moitos desconfiaban da súa incorporación á poboación activa e de aceptar ofertas de vivenda por mor dos persistentes esforzos por erradicar a súa identidade, que na súa maioría fracasaron, pero foron profundamente humillantes (Fig. 39). En palabras do fotógrafo durante a súa entrevista con Karel Hvizďala: “Fotografar aos xitanos non sempre foi sinxelo, pero tiñan unha música que me obrigaba a continuar capturando a súa vida. Son bos psicólogos, seguramente comprenderon que, como me gustaba a súa música, tería que haber algo máis que me gustase”⁶¹. Porén, *Gypsies* é, sen lugar a dúbidas, un documento social desta comunidade durante unha época convulsa da súa historia. Dende unha fotografía dun trío de músicos traxeados absortos nos seus instrumentos (Fig. 40) ata conmovedores retratos familiares en condicións vitais precarias (Fig. 41), todas as imaxes compoñen un testemuño da forza cultural romaní como un cru documento humanista das realidades da vida destas persoas (Fig. 42), sendo unha visión imparcial e honesta dun pobo cuxa cultura foi (e é) cuestionada ao longo da historia (Fig. 43)⁶².

⁶¹ Josef Koudelka, *Koudelka* (Prague: Torst, 2010), 18 – 19.

⁶² Josef Koudelka, “Gypsies”, *MagnumPhotos*, Consultado o 15/06/2021 en <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/josef-koudelka-gypsies/>.

IX. Daido Moriyama: fotografía como memoria

Daido Moriyama (Fig. 44), nado no 1938 en Ikeda, na Prefectura de Osaka, en Xapón, é un fotógrafo xaponés membro fundador do grupo *Provoke* (Fig. 45)⁶³, creado no 1969 xunto a Takuma Hakahira e Koji Yaki. A súa obra caracterízase por unha técnica de brancos e negros de altos contrastes e desenfocos das figuras, dotando ás imaxes dun certo surrealismo e creando o que él chama “imaxes imperfectas”⁶⁴ (Fig. 46). A temática da súa obra céntrase no vitalismo e a escuridade da cidade, empregando unha linguaxe visual inspirada en Robert Frank, Shomei Tomatsu, Andy Warhol e William Klein⁶⁵. Entre os seus recoñecementos destacan, principalmente, o premio anual de Sociedade Fotográfica de Xapón no 1983 e o Premio de cultura da asociación alemá de fotografía no 2004.

Na cidade posmoderna atopamos un reflexo das contradicións propias do ser humano, que vive un proceso de continuo cambio. Por un lado, o concepto da centro-periferia está enfrontado coa esencia urbana, que define a cidade dende un punto de evista antropolóxico (non arquitectónico), onde Zygmunt Bauman, na súa obra *Modernidad Líquida* afirma que existe unha constante interacción e encontros entre individuos con regras heteroxéneas que provocan tristeza, ansiedade e estrés⁶⁶, por outra banda, Richard Sennet define a cidade como un “ambiente humano onde os estraños interactúan”⁶⁷. As cidades serían, ao mesmo tempo, espazos de soidade e apoio para a individualidade humana e, deste xeito, o fotógrafo xaponés comeza a moverse dentro da posmodernidade e as súas consecuencias sociais e culturais reflexadas principalmente na temática e no seu estilo fotográfico. Presentado este concepto, podemos comprender cómo Daido Moriyama constrúe a súa fotografía a partir dunha imaxe escura do mundo como un recordo que reflexa a filosofía

⁶³ *Provoke* foi unha revista xaponesa de fotografía experimental que xerou un movemento fotográfico en Xapón popularizado en todo o mundo e que pervive actualmente, 50 anos despois.

⁶⁴ Marie-Loup Sougez, Helena Pérez Gallardo, “la aparición de la fotografía” en Sougez, Marie-Loup (coord) *Historia general de la fotografía* (Madrid: Cátedra, 2007), 314 - 315.

⁶⁵ Jiae Kim, “Daido Moriyama Photographs His Beloved Shinjuku”, *Theme*, nº2 (2005), consultado o 01/04/2021 en: <https://web.archive.org/web/20100401115318/http://www.thememagazine.com/stories/daido-moriyama>.

⁶⁶ Zygmunt Bauman, *Modernidad Líquida* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002), 42.

⁶⁷ Margarida Medeiros, *A última imagem* (Lisboa: Documenta, 2012), 90.

oriental, e que, ao mesmo tempo, é caótico e consumista, e o sexo e o erótico cumpren un rol primario⁶⁸. Así presenta a idea de Walter Benjamin sobre a cidade como un “lugar de crime”⁶⁹ no que o fotógrafo descobre ó propio criminal que existe en cada un de nós mesmos⁷⁰. Ademais, Tanizaki, no seu ensaio *Elogio de la Ceguera*, di que as sombras sempre formaron parte da beleza xaponesa en contraposición coa idea e a concepción occidental ligada á luz, onde o escuro ten connotación negativa, en moitos casos relacionándoo coa morte⁷¹.

O fotógrafo xaponés considérase a sí mesmo como un can da rúa (Fig. 47), e móvese sen descanso polas zonas urbanas na procura dunha esencia máis profunda, da propia alma da cidade que se relaciona cos desexos inherentes do ser humano que se move só polo interese persoal. Como di na entrevista *Daido Moriyama: In pictures*, “para min as cidades son unha manifestación dos desexos das persoas e mentres eu busco os meus propios desexos deslízome no tempo, buscando o momento”⁷². A obra de Daido afonda nos límites da sociedade: os barrios baixos (Fig. 48), as ruadas (Fig. 49), a prostitución (Fig. 50) e a periferia (Fig. 51), e transforma os seus anhelos en imaxes que expoñen o erotismo en tódalas súas formas, cunha linguaxe visual que nos transporta a novos espazos abstractos que nos obrigan a pensar e imaxinar que ocorre nas fotografías capturadas por Moriyama.

En conclusión, o seu traballo amosa a cidade dende un punto de vista oriental, coa súa esencia e a súa realidade dotada dun lado escuro alimentado pola esencia e a presenza dos individuos, representando a superficialidade e a velocidade da rutina diaria por mor da hipermodernidade⁷³, a posmodernidade e o sentimento do ser humano como un estraño dentro do seu propio fogar, porque sempre hai arrabaldes no interior das cidades e, ao mesmo

⁶⁸ Jose Cuevas, “The concept of centre-periphery in the work of Daido Moriyama”, *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, vol. 2, nº1 (2016): 19.

⁶⁹ Walter Benjamin, *La obra de arte en su reproductibilidad técnica* (Ciudad de México: Ítaca, 2003), 233.

⁷⁰ Cuevas, “The concept of centre-periphery in the work of Daido Moriyama”, 25.

⁷¹ Jun'ichirō Tanizaki, *Elogio de la Ceguera* (Madrid: Alfaguara, 2014), 11.

⁷² Daido Moriyama, “Daido Moriyama: In Pictures”, filmado polo Tate Museum no 2012, 1:57. Consultado o 15/06/2021 en https://www.youtube.com/watch?v=foWAs3V_lkg&t=527s.

⁷³ Concepto presentado en Gilles Lipovetsky, *Los tiempos hipermodernos* (Barcelona, Anagrama, 2006).

tempo, grandes espazos urbanos dentro de cada unha das súas contornas, causando unha desaparición do concepto do lugar fixo por mor do constante movemento, desenvolvemento e cambio da cidade, presentada como un organismo vivo.

X. Posfotografía: consecuencias sociais e culturais

A posfotografía é un termo empregado para designar a época ou o contexto no que a fotografía tradicional perde o seu uso orixinal para mutar nun novo sentido. É un cambio do paradigma á hora de fotografar, por mor de invencións como internet, a cámara móvil ou os programas de edición, creouse un ambiente de apropiación e reciclaxe de obras preexistentes provintes doutras épocas e estilos⁷⁴. A masificación furiosa da imaxe, como diría Fontcuberta, altera as disciplinas da análise visual e, debido a isto, cambia a percepción social ante a fotografía. Chegados a este punto, necesariamente debemos falar da era posfotográfica actual⁷⁵.

Dende unha postura posmoderna, non podemos afirmar a existencia dunha verdade absoluta, nin sequera na fotografía. Sempre haberá puntos de vista que seleccionan esa presunta realidade que existe máis aló do obxectivo e o ollo humano. A fotografía e os medios de rexistro, por mor da verosimilitude que deberían ter, son máis perigosos que ningún outro medio representativo e poden chegar a manipular a realidade⁷⁶. Fontcuberta, na súa obra *El Beso de Judas*, di que “todo debe ser cuestionado, hai que derrocar todo dogma e, para iso, hai que impoñer a adopción dunha actitude belixerante. A confrontación co realismo dogmático no espazo da representación, constitúe unha chave simbólica para achegarnos ó real das nosas vivencias. Neste contexto de confrontación resulta pertinente unha estratexia contravizual”⁷⁷. O autor critica a nova fotografía da posmodernidade, por ser só unha búsqueda da aura artístico-musealizable do culto á personalidade, e en consecuencia o auto di que provoca unha negación da fotografía tradicional que hoxe en día carece de fundamento. En resumo, Joan rechaza toda clasificación reduccionista sobre a esencia

⁷⁴ Robert Shore, “Post-Photography: The Unknown Image”, *ElephantArt* (2017), consultado o 23 de abril do 2021 en: <https://elephant.art/post-photography-unknown-image/>.

⁷⁵ Joan Fontcuberta, “La fotografía es un instrumento de pensar”, *SUR* (2015), consultado o 23 de abril do 2021 en: <https://www.youtube.com/watch?v=jss8-SXWq1w>.

⁷⁶ Joan Fontcuberta, *El Beso de Judas* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015), 44.

⁷⁷ Fontcuberta, *El Beso de Judas*, 45.

artística da fotografía, un debate que xurde na época das vangardas e que perdura ata o día de hoxe⁷⁸.

Ademais, a industrialización fotográfica permitiu a súa absorción nos usos burocráticos que rixen a sociedade. A fotografía foi posta ao servizo das institucións de control, sobre todo da familia e a policía, como obxectos simbólicos e informativos. A visión “realista do mundo compatible coa burocracia redefine o coñecemento como técnicas e información. Por iso as fotografías teñen moito valor, porque xeran e comparten datos. O seu valor informativo é tamén ficcional. Deste xeito, podemos dicir que en torno á imaxe elaborouse un novo sentido do concepto da información. Xa non é só unha porción de tempo, se non tamén de espazo⁷⁹. Na actualidade xurdiu unha iconosfera contemporánea gobernada polo poder das imaxes fotográficas onde tódalas fronteiras parecen arbitrarias. Reforzouse unha visión non minimalista da realidade social que consiste en pequenas unidades infinitas e a sociedade converteuse nunha serie de partículas inconexas e independentes, onde a cámara automiza, controla e opaca a realidade. É unha visión do mundo que nega a interrelación, a continuidade, pero que lle confire a cada momento o carácter dun misterio. En consecuencia preséntase un novo problema na práctica, posto que só aquilo que narra nos pode permitir comprender, e unha imaxe vacía sumida nun bucle de intercomunicación na rede non nos aporta nada máis que un muro adornado, unha aparencia⁸⁰.

Amália Creus, no seu estudo “Olló, Máquina e corazón” afirma que a imaxe funciona como unha máquina do tempo para volver ao pasado, e transpórtanos dun tempo cronolóxico a unha nostalxia onde as lembranzas da fotografía substitúen ao real. A autora manifesta que “a subxectividade do noso ollar constrúe novos significados, transformando imaxes aparentemente inalterables en novas significacións visuais”⁸¹. Porén, cada vez que

⁷⁸ Fontcuberta di que “A contravisión pervirte a realidade asignada á fotografía en orixe, e non representa tanto unha crítica da visión se non da intención visual. Por conseguinte, a fotografía é unha actitude e non un estilo. É un elasticismo que depende das circunstancias sociais, culturais e políticas que viva cada fotógrafo”.

⁷⁹ Sontag, *Sobre la fotografía*, 31.

⁸⁰ Sontag, *Sobre la fotografía*, 32.

⁸¹ Amalia Creus, “Olló máquina e corazón. Un estudo sobre as imaxes fotográficas e a súa relación coa memoria e a afectividade” *Fórum Libre PCL*, volume 3, nº4 (2002): 10.

reciclamos ou revivimos un recordo plasmado nunha foto, construímos unha nova memoria. Estas novas memorias semellan un novo ciclo da imaxe que perde a súa identidade, esquecida nun álbum ou descontextualizada como unha ilustración. Isto provoca unha reinterpretación das realidades. Boris Kossoy na súa obra *Vida, imagen y memoria* afirma que “unha única fotografía contén dous tempos: o tempo no que xurde, a súa primeira realidade e o instante único que funciona como rexistro do pasado (...) e o tempo da representación, ou a segunda realidade, onde a codificación formal e cultural persiste no tempo (...). A fotografía é, polo tanto, unha memoria finita”⁸². Polo tanto, o ser humano esqueceu que as imaxes prodúcense para encontrar un camiño no mundo, e agora trata de atopar un novo universo nestas. Xa non desciframos as propias imaxes, se non que vivimos en función delas. Agora, a imaxinación convértese en alucinación⁸³.

O límite do coñecemento fotográfico do mundo reside en que, se ben pode ser empregado para manipular as consciencias, en definitiva, nunca pode ser un coñecemento ético ou político. O resultado consiste sempre nun sentimentalismo cínico ou humanista. En definitiva, un simulacro da sabedoría no cal a omnipresenza das fotografías exerce un efecto incalculable na nosa sensibilidade ética. Ao poboar este mundo xa saturado con duplicados de imaxes, a fotografía fainos crer que o mundo está máis dispoñible e é máis accesible, e, polo tanto, a necesidade de confirmar a realidade e dilatar a experiencia a través das imaxes converteuse un consumismo estético ao que hoxe en día todos somos adictos. As sociedades industriais transformaron aos seus cidadáns en yonquis das imaxes, sendo a forma máis irresistible de contaminación mental, ante o anhelo profundo da beleza, dun termo ao sondeo baixo a superficie, da redención e a celebración do corpo do mundo. Todos estes elementos eróticos afirmanse no placer que nos brinda un “me gusta” na nosa aparencia en redes.

⁸² Boris Kossoy, *Vida, imagen y memoria* (Madrid: Cátedra, 2014), 55.

⁸³ Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, 13.

En resumo, hoxe en día todo existe para ser culminado nunha fotografía, nunha imaxe da experiencia convertida na propia experimentación do mirar⁸⁴. As redes sociais e os novos media son, quizais, os maiores expoñentes representativos deste resultado. Todo é unha imaxe doutra imaxe, unha reciclaxe infinita do observable. Isto provoca unha distorsión sen precedentes na visión da concepción do real, máis aló do multiperspectivismo defendible ante a cuestión, e a verdadeira problemática radica no feito de esquecer o mundo en prol dunha nova irrealidade, que ten como fin único e irremediable a alienación sociedade.

⁸⁴ Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, 33.

XI. Fotografía como medio de masas

Os novos medios xurdidos da man da tecnoloxía moderna, permitenlle a cada individuo convertirse en emisor e receptor das súas propias mensaxes. Esta concepción dos medios de masas aplicados á fotografía ten un interese dende o punto de vista da produción comunicativa xa que, comparado con outros medios que precisan organización e complexidade, o fotógrafo controla tódalas etapas esixidas. A atomización do movemento fotográfico do século pasado deu lugar ao desenvolvemento dunha nova industria, a fotográfica, que simplificou enormemente o proceso propio desta tecnoloxía. Esta simplificación supuxo unha comodidade para os usuarios que anteriormente requirían uns coñecementos ligados coa física e a química. Ante a situación, a aparición das primeiras industrias, pequenas nos seus inicios e precarias na estandarización cara ao mercado, axustáronse ao mesmo e puxeron nas mans dos primeiros afeccionados uns materiais fáciles de conseguir e sinxelos de manipular. A fotografía foi evolucionando ata constituír o que hoxe en día coñecemos como posfotografía, na que o seu dote orixinal foi desaparecendo paulatinamente ata converterse no que é hoxe en día⁸⁵. Susan Sontag, no seu ensaio *Sobre la fotografía*, afirma que “A necesidade de comprobar a realidade e de engrandecer a experiencia a través das fotografías é unha forma de consumismo estético ao que todos nos entregamos. (...) Hoxe en día, todo o que existe, existe para ser fotografado⁸⁶.”

Se entendemos a fotografía como unha representación fidedigna do real, suxeita á interpretación persoal ou histórica, non podemos asumir a existencia dunha única realidade obxectiva. Neste sentido, a presenza do soporte ideolóxico da representación visual ten unha presenza moi importante e é un elemento empregado habitualmente polos media. Unha imaxe comprendida fóra dun contexto pode xerar conflitos interpretativos, e o feito de que funcione como un rexistro memorial xéranos a problemática do cuestionamento da fotografía

⁸⁵ José Manuel Susperregui, “La fotografía como medio de comunicación de las masas”, *KOBIE*, 1987, 195 – 198.

⁸⁶ Sontag, *Sobre la fotografía*, 31 – 32.

documental⁸⁷. Actualmente, a cámara é un instrumento comparable aos electrodomésticos ou outros aparatos que forman parte do patrimonio familiar e a súa posesión manifesta un stáтус social. Tamén son un signo, un rito social para perpetuar no tempo a rutina e o avance vital na cultura moderna. É unha práctica levada a cabo por practicamente toda a sociedade e que nace do propio capitalismo da imaxe que nos absorbe actualmente.

Como di Susan Sontag, reciclamos continuamente imaxes, e isto provoca un consumismo sen precedentes perfectamente apreciable, por exemplo, a través das redes sociais, onde publicar imaxes é sinónimo de consumo. Queimamos fotos, unha tras outra para alimentar o bucle de apariencias que xurde nesta nova realidade do mundo dixital e que creou un novo paradigma na concepción da fotografía da nova iconosfera contemporánea⁸⁸.

⁸⁷ Daniel Rodrigo, “A Fotografía Enquanto Representação do real” (Tese, NOVA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2010), 13.

⁸⁸ Sontag, *Sobre la fotografía*, 174.

XII. Conclusións

O presente Traballo de Fin de Grao analizou a fotografía como un espello que reflicte a cultura e a sociedade contemporánea do mundo, comprendendo unha variación de tipoloxías fotográficas en función da súa finalidade: a fotografía documental, que nos confire un documento visual que podemos analizar para obter un testemuño determinado do que é observado; a fotorreportaxe como unha forma xornalística para realizar unha reportaxe gráfica que transmite información visual coas imaxes capturadas polos reporteiros e, finalmente, a fotografía documental social, que reflexa a condición social humana e as súas pegadas culturais para formar un rexistro antropolóxico e etnográfico da sociedade nunha etapa determinada, neste caso durante a contemporaneidade. A partir da información exposta, cada unha destas variantes foi exemplificada a través de diferentes figuras da historia da fotografía:

Henri-Cartier Bresson, considerado como o pai da fotorreportaxe, sería o exemplo máis representativo da reportaxe gráfica, retratando artistas como Pablo Picasso ou Matisse, ademais de cubrindo importantes eventos como a Guerra Civil Española e converténdose no primeiro xornalista occidental en visitar a Unión Soviética despois da morte de Stalin. Foi unha figura mítica na fotografía do século XX chegado a ser considerado como o “ollo do século”. Por un lado, Francesc Català-Roca exemplificou a fotografía documental social coas súas imaxes das rúas de Barcelona, cunha perspectiva persoal do dinamismo urbano da cidade como un documento antropolóxico sobre o ambiente humano e a realidade do cotián. Ademais, nesta cuestión, o apartado de Josef Koudelka complementou este punto coa súa etnofotografía das comunidades romanís europeas que amosan a súa imaxe humanista no seo destas culturas. Por outra banda, Daido Moriyama foi o punto de inflexión nestas tipoloxías fotográficas e funciona como un exemplo introductorio para a seguinte cuestión centrada na posfotografía. O estilo de Daido non foi sinxelo de catalogar, porque o propio xaponés afirma que non é un artista, se non que di ser alguén que captura unha imaxe distorsionada do real para elaborar unha memoria visual alterada, é dicir, a fotografía como memoria pero non como un simple recordo, se non como un reflexo da nostalxia inherente ao ser humano dentro

da urbe contemporánea industrializada, que evoluciona constantemente sen descanso como un organismo vivo.

Finalmente, enlazando coa concepción fotográfica do autor xaponés, presentouse a posfotografía, un termo acuñado por autores como Joan Fontcuberta ou Robert Shore, que referencia a situación actual da fotografía onde, por mor da industrialización e o bombardeo continuo de imaxes aos que nos vemos sometidos continuamente, perdeu a súa obxectividade inicial para contrastar feitos determinados. Sen embargo, no desenvolvemento deste traballo tamén foron expostos diversos datos e argumentos que nos permiten comprender a posfotografía como unha manifestación inevitable da sociedade hipermoderna, e que constitúe, sen lugar a dúbidas, un reflexo social e cultural contemporáneo baseado nas apariencias a través das redes sociais guiadas pola nova iconosfera que convirte a fotografía nun novo medio de masas, na reciclaxe infinita do observable, a liquidez e a alienación da sociedade por mor da influencia superior do irreal fronte ó real.

XIII. Bibliografía

- Achutti, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografía: un estudo da Antropoloxía Visual sobre o Cotián*. Porto Alegre: Palmarinca, 1997.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.
- Bazin, André. *Ontoloxía da imaxe fotográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Ítaca, 2003.
- Berger, John. *Para Entender la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- Birgus, Vladimir., Mlčoch, Jan., e Malá, Olga. *Česká fotografie 20. století: průvodce*. Prague: Uměleckoprůmyslové muzeum, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Un Arte Medio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Camarasa Ribera, Cristina. “Català Roca, a visionary of the urban landscape’s evolution”. TFG, ETSAB, UPC, 2019 – 2020.
- Cartier-Bresson, Henri. *Fotografiar del Natural*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Creus, Amalia. “Ollo máquina e corazón. Un estudo sobre as imaxes fotográficas e a súa relación coa memoria e a afectividade”. *Fórum Libre PCL*, vol. 3, nº4 (2002): 1 – 15.
- Cuevas, Jose. “The concept of centre-periphery in the work of Daido Moriyama”. *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, vol. 2, nº1 (2016): 19 – 26.
- Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance Informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. París: Macula, 1995.
- Durand, Régis. “Le Document, ou le Paradis Perdu de L'authenticité”. *Art Press*, nº. 251 (1999): 26-36.

- Fárová, Anna. *Josef Koudelka*. Prague: Torst, 2002.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México: Trillas, 1990.
- Fontcuberta, Joan. *El Beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.
- Galassi, Peter. *Henri Cartier-Bresson, El Siglo Moderno*. Madrid: La Fábrica, 2010.
- Giralt-Miracle I Rodríguez, Daniel. “L’ull com a objectiu de vida”. *Quaderns de Vilaniu*, n° 40 (2001): 141 – 145.
- Hollier, Denis. *Euvres Complètes*. París: Gallimard, 1970.
- Jennings, Michael. “Not Fade Away: The Face of German History” en Michael Schmidt’s “Ein-Heit”. *October* (spring 2003): 137 – 150.
- Kossoy, Boris. *Vida, imagen y memoria*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Koudelka, Josef. *Koudelka*. Prague: Torst, 2010.
- Koudelka, Josef., e Delpire, Robert. *Koudelka*. Prague: Torst, 2006.
- Ledo, Margarita. *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidad*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Lipovetsky, Gilles. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Medeiros, Margarida. *A última imagen*. Lisboa: Documenta, 2012.
- Picarde, Valérie. “Classer la photographie, avec Perec, Aristote, Searle et quelques autres...” en *La confusion de genres en Photographie*. París: Bibliothèque nationale de France, 2001.
- Poivert, Michel. *La photographie contemporaine*. París: Flammarion, 2002.
- Rodrigo, Daniel. “A Fotografia Enquanto Representação do real”. Tese, NOVA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2010.

- Salgado, Sebastiao. “Este crítico espejo” en *World Press Photo*. Madrid: Omnicón, 1995.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Penguin Random House, 2008.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House, 2008.
- Sougez, Marie-Loup (Coord.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Sousa, Jorge Pedro. *Historia crítica do fotojornalismo occidental*. Chapecó: Griphos, 2004.
- Susperregui, José Manuel. *Fundamentos de la fotografía*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2000.
- Susperregui, José Manuel. “La fotografía como medio de comunicación de las masas”. *KOBIE*, 1987.
- Tanizaki, Jun'ichirō. *Elogio de la Ceguera*. Madrid: Alfaguara, 2014.

Webgrafía

- Brito, Sara. “Henri Cartier-Bresson, cineasta de la Guerra Civil española”. *Público* (2010). Consultado o 15/06/2021 en: <https://www.publico.es/culturas/henri-cartier-bresson-cineasta-guerra.html>.
- Cartier-Bresson, Henri. “Seville”. MetMuseum, Consultado o 15/06/2021 en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283312>.
- Cartier-Bresson, Henri. “El Instante Decisivo”. *El Malpensante*, nº 43 (2003). Consultado o 15/06/2021 en: <https://fotografiaperuana.files.wordpress.com/2014/07/el-instante-decisivo.pdf>.
- Cartier-Bresson, Henri. “The Eye of the Century, Personal Photographs from the Collection of Peter Fetterman”. *Phillips Press Release* (2017). Consultado o 15/06/2021 en: https://content.phillips.com/press/pdf_Phillips_to_Host_Auction_Dedicated_to_Photographer_Henri_Cartier-Bresson.pdf.

- Casanueva, Eva. “Gervasio Sánchez: Vida, en Huesca”. EFTI (2018). Consultado o 15/06/2021 en: <https://efti.es/noticias/gervasio-sanchez-vida-en-huesca>.
- Kim, Jiae. “Daido Moriyama Photographs His Beloved Shinjuku”. *Theme*, nº2 (2005). Consultado o 01/04/2021 en: <https://web.archive.org/web/20100401115318/http://www.thememagazine.com/stories/daido-moriyama>.
- Koudelka, Josef. “Gypsies”. *MagnumPhotos*. Consultado o 15/06/2021 en: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/josef-koudelka-gypsies/>.
- Moriyama, Daido. “Daido Moriyama: In Pictures”, filmado polo Tate Museum no 2012. Consultado o 15/06/2021 en: https://www.youtube.com/watch?v=foWAs3V_lkg&t=527s.
- Palermo Edu. “Henri Cartier-Breson”. *Fotoperiodismo*. Consultado o 15/06/2021 en https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/36008_131584.pdf.

XIV. Anexo de imaxes



Fig. 1. Escea do filme *O Home da Cámara* (1929) de Dziga Vertov. Imaxe recuperada de: https://enfilme.com/img/content/9dae07758df8a368deadda2c95079a6e5_675_489.jpg.



Fig. 2. Escea do filme *A Ventá Indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock. Imaxe recuperada de: <http://desarrollointegrado de proyectos.es/wp-content/uploads/2018/05/1-1.jpg>.



Fig. 3. Pham Thi Kim Phúc cuberta de napalm, fotografía de Nick Ut para The New York Times. Imaxe Recuperada de: <https://www.nytimes.com/es/2020/02/19/espanol/opinion/fotografia-tragedias.html>.

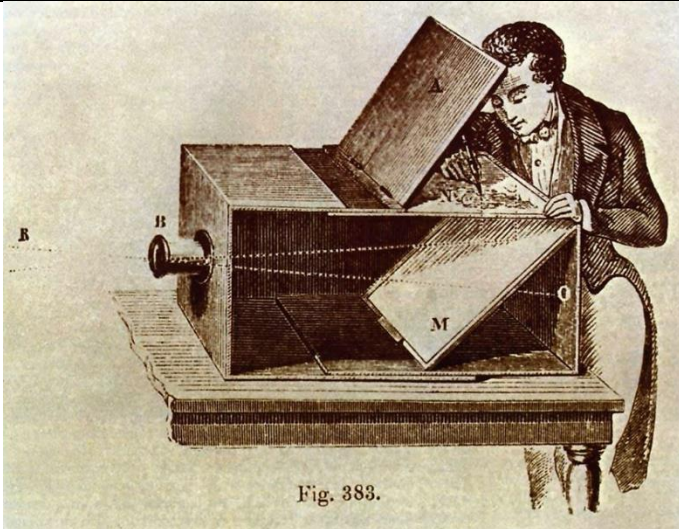


Fig. 4. Ilustración do funcionamento da cámara escura. Imaxe recuperada de: https://1.bp.blogspot.com/-Sgk2ibeXJ-g/VlgOdeNtWHI/AAAAAAAAABrU/_V7MCXx0Ens/s1600/camara%2Boscura%2B3.jpg.



Fig. 5. Louis Daguerre. Imaxe recuperada de: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/fotos/daguerre.jpg>.



Fig. 6. *Boulevard du Temple* (1838) de Louis Daguerre. Imaxe recuperada de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg.



Fig. 7. Fotografía do Incendio de hamburgo por Carl Ferdinand Stelzner (1842). Imaxe recuperada de: <https://histmexmundoluzmariasilva.files.wordpress.com/2020/01/4-6.png?w=300>.



Fig. 8. *Los Desastres de la Guerra* (1810-1815) de Goya. Imaxe recuperada de: [https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?search=desastres%20de%20la%20guerra%20\[estampa\],%2037&ordenarPor=pm:relevance](https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?search=desastres%20de%20la%20guerra%20[estampa],%2037&ordenarPor=pm:relevance).



Fig. 9. Fotografia da serie *A Spanish Village* (1951) de W. Eugene Smith. Imaxe recuperada de: https://imagenes.20minutos.es/files/image_656_370/uploads/imagenes/2011/11/27/39830.jpg.



Fig. 10. Fotografia sobre os indios da América do Norte de Edward S. Curtis (1907). Imaxe recuperada de: https://i2.wp.com/oscarenfotos.com/wp-content/uploads/2019/02/edward_s_curtis_24.jpg?fit=751%2C725.

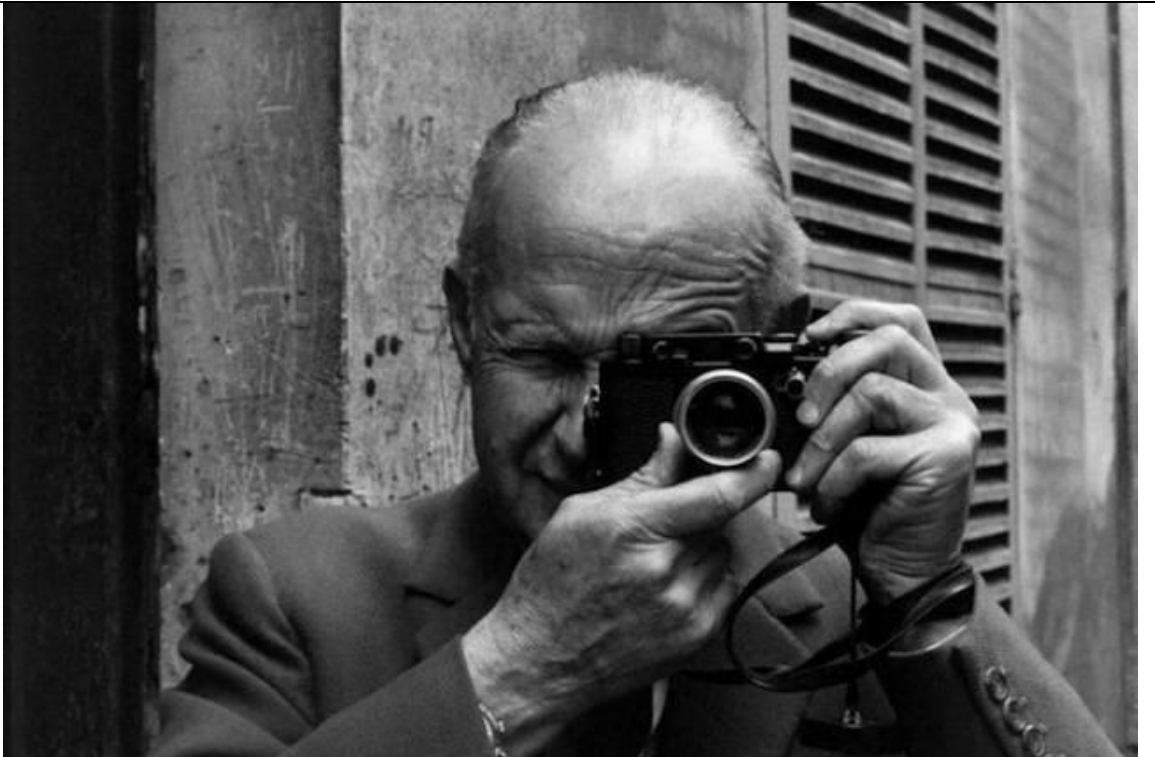


Fig. 11. Henri Cartier-Bresson. Imaxe recuperada de: <https://fototrending.com/wp-content/uploads/henri-cartier-bresson.jpg>.



Fig. 12. Exemplo de cámara Krauss, da serie Peggy. Imaxe recuperada de: <https://xgfk19smihome.files.wordpress.com/2019/11/krauss-g.a.-peggy-i-black.jpg?w=400>.



Fig. 13. Picasso no seu fogar retratado por Henri Cartier-Bresson. Imaxe recuperada de: <https://cdn.oldskull.net/wp-content/uploads/2013/11/HENRI-CARTIER-BRESSON-Photography-oldskull-8.jpg>.



Fig. 14. Matisse no seu estudio, fotografía de Henri Cartier-Bresson. Imaxe recuperada de: <https://content.magnumphotos.com/wp-content/uploads/2019/09/cortex/par42251-teaser-story-big.jpg>.



Fig. 15. Retrato de Fidel Castro por Henri Cartier-Bresson. Imaxe recuperada de: <https://i0.wp.com/oscarenfotos.com/wp-content/uploads/2018/08/henri-cartier-bresson-fidel-castro-teatro-chaplina-habana-cuba-1963.jpg?fit=810%2C546&ssl=1>.



Fig. 16. Fotografía do funeral de Gandhi, co seu corpo na pira funeraria, por Henri Cartier-Bresson. Imaxe recuperada de: <https://oscarenfotos.com/wp-content/uploads/2013/01/gandhis-funeral-pyre-delhi-1948-henri-cartier-bresson.jpeg>.



Fig. 17. Fotografía da Guerra Civil española por Henri Cartier-Bresson. Imaxe recuperada de: <https://arc-anglerfish-eu-central-1-prod-prisa.s3.amazonaws.com/public/YQO537S7XYXDPOTZ6OFSXI4V54.jpg>.



Fig. 18. Fotografía representativa do “Instante decisivo” de Henri Cartier-Bresson. Imaxe recuperada de: <https://culturafotografica.es/wp-content/uploads/2017/01/henri-cartier-bresson-imagen-destacada.jpg>.



Fig. 19. Fotografía da serie *Seville, Spain* (1933) de Henri Cartier-Bresson. Imaxe recuperada de: https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/ocJAXe30zvEJUxS0Iz4Q_w/large.jpg.



Fig. 20. Fotografía da obra *Vida* de Gervasio Sánchez, con nenos xogando nas ruínas de Sarajevo. Imaxe recuperada de: https://efti.es/sites/default/files/varios_ninos_juegan_entre_coches_y_caminonetas_destrozadas_.jpg.



Fig. 21. Fotografia tomada ós brigadistas por Henri Cartier-Bresson. Imaxe recuperada de: <https://imagenes.elpais.com/resizer/ogg4fj0FL9Q3UF9w2i6XN7vZzEg=/414x0/arc-anglerfish-eu-central-1-prod-prisa.s3.amazonaws.com/public/743K637OZ34KEBR7Y4VEVTQOKY.jpg>.



Fig. 22. Autorretrato de Francesc Català-Roca. Imaxe recuperada de: <https://i.pinimg.com/originals/88/81/2b/88812b3427ad8507e071cf6a3e75d23c.jpg>.

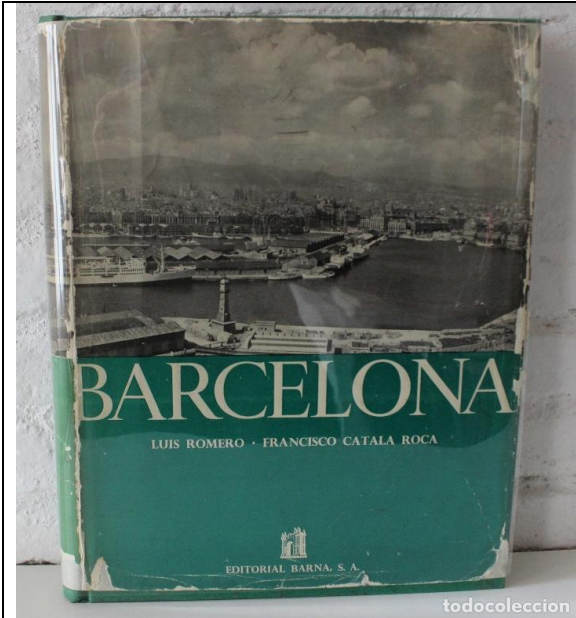


Fig. 23. *Barcelona* de Luis Romero e Català Roca. Imaxe recuperada de: <https://cloud10.todocoleccion.online/libros-segunda-mano-diseno-fotografia/tc/2018/02/26/16/113487979.jpg>.

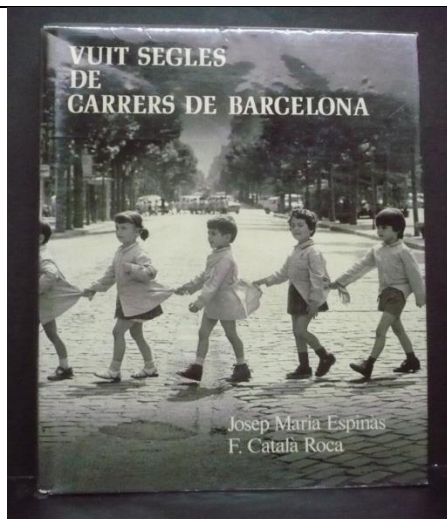


Fig. 24. *Vuit Segles de Carrers de Barcelona* de Josep Maria Espinàs e Català Roca.

Imaxe recuperada de: https://www.unilib.com/media/cache/resolve/image_full/uploads/productos/304/AU0104670.JPG.

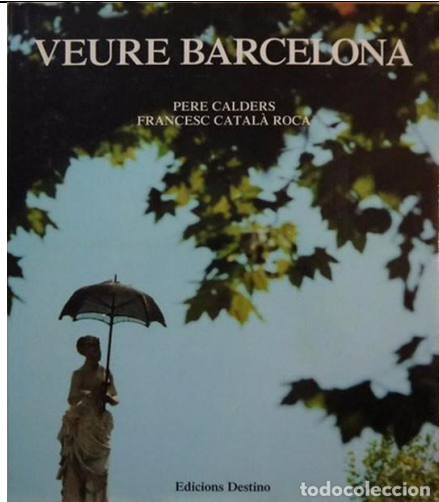


Fig. 25. *Veure Barcelona* de Pere Calders e Català Roca. Imaxe recuperada de: <https://cloud10.todocoleccion.online/libros-segunda-mano-diseno-fotografia/tc/2017/05/28/23/87686084.jpg>.



Fig. 26. Fotografía de Francesc Català-Roca que representa a dualidade entre o material e o inmaterial, o elemento físico e o espírito cunha dote simbólica e surrealista. Imaxe recuperada de: <https://cirqarq.files.wordpress.com/2017/02/ad03569.jpg?w=1280>.



Fig. 27. Fotografia do *Mercat de la Boqueria i Rambles* de Francesc Català-Roca (1950). Imaxe recuperada de: Camarasa Ribera, Cristina. “Català Roca, a visionary of the urban landscape’s evolution”. TFG, ETSAB, UPC, 2019 – 2020.



Fig. 28. Fotografia do *Mercat de la Boqueria* (2020) de Cristina Camarasa Ribera. Imaxe recuperada de: Camarasa Ribera, Cristina. “Català Roca, a visionary of the urban landscape’s evolution”. TFG, ETSAB, UPC, 2019 – 2020.



Fig. 29. Fotografia da Vía Laietana de Francesc Català-Roca. Imaxe recuperada de: Camarasa Ribera, Cristina. “Català Roca, a visionary of the urban landscape’s evolution”. TFG, ETSAB, UPC, 2019 – 2020.



Fig. 30. Fotografia da Vía Laietana de Cristina Camarasa Ribera. Imaxe recuperada de: Camarasa Ribera, Cristina. “Català Roca, a visionary of the urban landscape’s evolution”. TFG, ETSAB, UPC, 2019 – 2020.



Fig. 31. Fotografia do Cartelón do Gran Teatre do Liceo de Barcelona (1954) por Francesc Català-Roca. Imaxe recuperada de: https://static3.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD03483_0.jpg.



Fig. 32. Fotografía *Descanso en el Liceu* de Francesc Català-Roca. Imaxe recuperada de: https://tienda.lafabrica.com/20897-large_default/descanso-en-el-liceu.jpg.

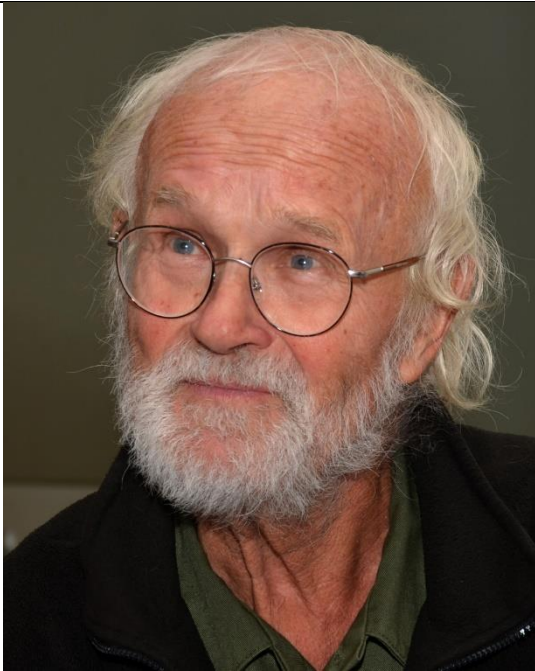


Fig. 33. Josef Koudelka. Imaxe recuperada de: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/Josef_Koudelka_%282014%29.jpg.

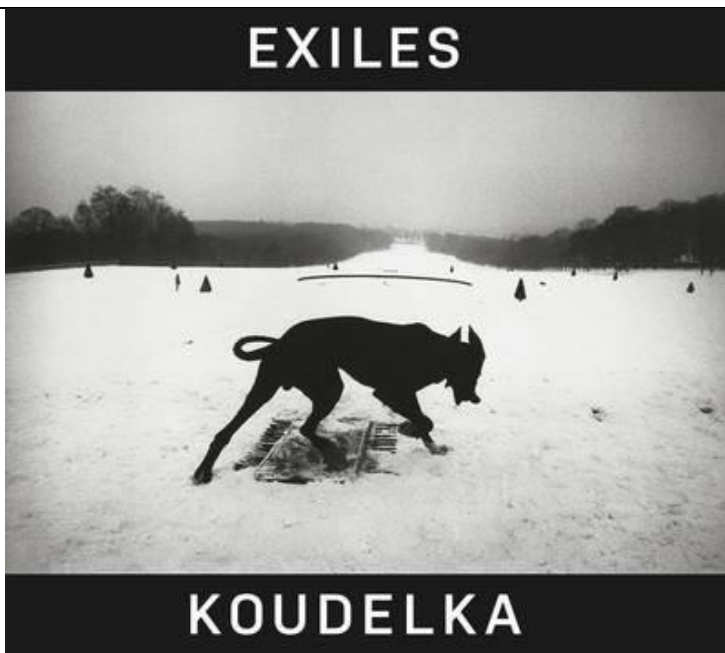


Fig. 34. *Exiles* (1988) de Josef Koudelka. Imaxe recuperada de: <https://d1w7fb2mkk3kw.cloudfront.net/assets/images/book/lrg/9780/5005/9780500544419.jpg>.



Fig. 35. Fotografia da serie *Invasion* (1968) de Josef Koudelka. Imaxe recuperada de: <https://content.magnumphotos.com/wp-content/uploads/2016/05/cortex/par65797-teaser-story-big.jpg>.



Fig. 36. Fotografia da obra *Gypsies* (1960-1970) capturada en Zehra, Checoslovaquia (1967) por Josef Koudelka. Imaxe recuperada de: <https://content.magnumphotos.com/wp-content/uploads/2016/05/cortex/par65667-teaser-story-big.jpg>.



Fig. 37. Fotografía da obra *Gypsies* (1960-1970) capturada en 1969 en Vinodol, Checoslovaquia, por Josef Koudelka. Imaxe recuperada de: <https://content.magnumphotos.com/wp-content/uploads/2016/05/cortex/par65671-teaser-xxl.jpg>.



Fig. 38. Fotografía da obra *Gypsies* (1960-1970) capturada en 1969 en Vinodol, Checoslovaquia, por Josef Koudelka. Imaxe recuperada de: <https://content.magnumphotos.com/wp-content/uploads/2016/05/cortex/par65669-teaser-story-big.jpg>.



Fig. 39. Fotografía da obra *Gypsies* (1960-1970) dun xoven romaní acusado de cometer un homicidio, tomada no 1963 en Jarabina, Checoslovaquia, por Josef Koudelka. Imaxe recuperada de: <https://content.magnumphotos.com/wp-content/uploads/2016/05/cortex/par65944-teaser-story-big.jpg>.



Fig. 40. Fotografía da obra *Gypsies* (1960-1970) dun festival de música romaní en Straznice, Checoslovaquia, no 1966, por Josef Koudelka. Imaxe recuperada de: <https://content.magnumphotos.com/wp-content/uploads/2016/05/cortex/par65744-teaser-story-big.jpg>.



Fig. 41. Fotografía da obra *Gypsies* (1960-1970) dunha familia romaní no seu fogar en Kadan, Checoslovaquia, no 1963, por Josef Koudelka. Imaxe recuperada de: <https://content.magnumphotos.com/wp-content/uploads/2016/05/cortex/par65760-teaser-xxl.jpg>.



Fig. 42. Fotografía da obra *Gypsies* (1960-1970) dunha nena romaní no seu fogar en en Svinia, Checoslovaquia, no 1966, por Josef Koudelka. Imaxe recuperada de: <https://content.magnumphotos.com/wp-content/uploads/2016/05/cortex/par65750-teaser-xxl.jpg>.



Fig. 43. Fotografía da obra *Gypsies* (1960-1970) dun home romaní no seu fogar en en Rakusy, Checoslovaquia, no 1966, por Josef Koudelka. Imaxe recuperada de: <https://content.magnumphotos.com/wp-content/uploads/2016/05/cortex/par65774-teaser-story-big.jpg>.



Fig. 44. Daido Moriyama. Imaxe recuperada de: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/2e/DaidoMoriyamaBySebastianMayer.jpg/1200px-DaidoMoriyamaBySebastianMayer.jpg>.



Fig. 45. Revista *Provoke* de fotografía experimental xaponesa. Imaxe recuperada de: <https://79hbm1979mg58bnh1fp50y1bry-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2018/11/6.jpg>.



Fig. 46. Fotografía tomada por Daido Moriyama que exemplifica o seu concepto da “Imaxe Imperfecta”. Imaxe recuperada de: <https://i2.wp.com/www.filmsnotdead.com/wp-content/uploads/2013/02/daido-moriyama-5.jpg>.



Fig. 49. Fotografía *Children who are too grown up* que presenta unha reunión de mozos. Capturada por Daido Moriyama. Imaxe recuperada de: https://pccdn.perfectchannel.com/christies/live/images/item/FirstOpenPhotographs_13227/6021909/original/ECO_13227_0076.jpg.



Fig. 50. Fotografía *How to Create a Beautiful Picture 6: Tights in Shimotakaido* (1987) por Daido Moriyama. Imaxe recuperada de: https://a.1stdibscdn.com/daido-moriyama-1938-japanese-photography-how-to-create-a-beautiful-picture-6-tights-in-shimotakaido-daido-moriyama-for-sale/a_12801/1572340887484/Christophe_Guye_Galerie_Daido_Moriyama_DM_1108_Tights_16_master.jpg?disable=upscale&auto=webp&quality=60&width=960.



Fig. 51. Fotografía da serie *Kariudo (Hunter)* (1970) por Daido Moriyama que amosa unha reunión de moteiros na periferia xaponesa. Imaxe recuperada de: https://sfmoma-media-dev.s3.us-west-1.amazonaws.com/www-media/2018/08/26072130/PGPH12.097_01_H02-Large-TIFF_4000-pixels-long.jpg.