

**Fotoperiodismo contemporáneo,
entre el documento y el arte.
The Aftermath Project**
*Contemporary photojournalism,
between document and art.
The Aftermath Project*

Elpidio del Campo Cañizares
Universidad Miguel Hernández

Leónidas Ernesto Spinelli Capel
Universidad Miguel Hernández

Referencia de este artículo

Del Campo Cañizares, Elpidio y Spinelli Capel, Leónidas (2017). Fotoperiodismo contemporáneo, entre el documento y el arte. The Aftermath Project. En: *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, nº13. Castellón: Asociación para el Desarrollo de la Comunicación adComunica y Universitat Jaume I, 25-49. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2017.13.3>.

Palabras clave

Fotoperiodismo; Fotografía documental; ONG; Concurso; Fotografía artística; Medios de comunicación; The Aftermath Project.

Keywords

Photojournalism; Documentary Photography; NGO; Awards; Artistic Photography; Mass Media; The Aftermath Project.

Resumen

El fotoperiodismo contemporáneo no puede concebirse si no es desde la reflexión sobre sus objetivos, sus modos de producción, sus formas de representación, su difusión y su contextualización mediática y social. En la actualidad, los fotógrafos no encuentran espacio en los medios de comunicación donde publicar sus proyectos de largo alcance. En consecuencia, están explorando nuevas vías para producir su trabajo y, entre las opciones posibles, hay dos que se han convertido en habituales: el *crowdfunding* y las becas que numerosas organizaciones no gubernamentales e instituciones ofrecen para ello. Además, la misma causa empuja a los autores hacia vías de publicación y difusión propias de la esfera artística —el foto-libro y la sala de exposiciones, entre otros—, propiciando así un enriquecedor trasvase de estrategias creativas. Durante los últimos diez años, la organización sin ánimo de lucro The Aftermath Project ha llevado a cabo un concurso para apoyar proyectos fotográficos relacionados con las consecuencias de la guerra. Su finalidad es que dichos proyectos sirvan para mostrar el sufrimiento que queda detrás del fin de los combates y, al mismo tiempo, contribuyan a reconstruir el dañado tejido social. El presente trabajo es un estudio de caso que analiza el contenido de los 58 proyectos seleccionados desde 2006 a 2016 y tiene como objetivo ofrecer una perspectiva temática y formal sobre la fotografía documental actual. Se analizan temas, ámbitos geográficos y elecciones estéticas, partiendo de la hipótesis de que existe una convergencia cada vez mayor entre los modos de creación de la fotografía documental y la artística. Los resultados apuntan un sesgo euro-anglocéntrico en las temáticas y geografías abordadas y, principalmente, numerosas tangencialidades creativas con la fotografía artística contemporánea.

Abstract

Contemporary photojournalism cannot be thought without a deep reflection on its aims, ways of production, forms of representation, publishing and social contextualization. Today, photojournalists don't find space in the media to publish their long-form projects. Consequently, they are exploring new ways to produce their own work; among possible options there are two that have become regulars: crowdfunding and the grants that many organizations and institutions provide for it. In addition, the same cause pushes the authors towards other ways to publish and spread own to the art field —the photo-book and the gallery, among other—, thus promoting an enriching transfer of creative strategies. Over the past ten years, the nonprofit organization The Aftermath Project has conducted a contest to support projects of documentary photography, focusing on issues related to the consequences of war. Their purpose is that these projects serve to show the suffering behind the end of the battle and, at the same time, contribute to rebuild the damaged society. This paper analyzes all the 58 projects selected from 2006 to 2016, focusing on thematic and formal perspective on the current

documentary photography. Topics, geographical areas and aesthetic choices are analyzed, from the hypothesis that there is an increasing convergence between the modes of creation in documentary and artistic photography. The results point to a Euro-Anglocentric bias in relation to the themes and geographies addressed and, mainly, many creative connections with contemporary artistic photography.

Autores

Elpidio del Campo Cañizares (Madrid, 1967) [edelcampo@umh.es] es licenciado en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València (1990) y doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Miguel Hernández de Elche (2010) con la tesis: *Alexander Mackendrick, de la praxis a la teoría cinematográfica*. Es profesor desde 2003 en la UMH, actualmente ayudante doctor. Ha realizado diversas publicaciones en torno al fotoperiodismo contemporáneo.

Leónidas Ernesto Spinelli Capel (Buenos Aires, 1977) [lspinelli@umh.es] es profesor asociado en la Universidad Miguel Hernández y doctor en Bellas Artes (2013) con la tesis doctoral: *El ruido y la furia: La fotografía como modelo discursivo, estético e ideológico en los entornos juveniles marginales*. Es director de PHOTOALICANTE. Ha realizado y comisariado diversas exposiciones en Alicante, Murcia, Madrid, Bilbao, Buenos Aires, Jordania y Bruselas.

1. Introducción. La encrucijada del fotoperiodismo actual

El fotoperiodismo contemporáneo no puede concebirse si no es desde el auto-cuestionamiento: la reflexión sobre sus objetivos, su producción, sus modos de representación, su difusión y su contextualización mediática y social. Ni mucho menos quiere esto decir que estas preocupaciones sean nuevas; pero sí que, forzosamente, se han hecho ineludibles. Está en duda la función histórica del fotoperiodista profesional como testigo/registro de los acontecimientos; cualquier ciudadano es ya capaz de serlo gracias al acceso prácticamente universal a la tecnología —siendo incluso, en ocasiones, más valioso su trabajo (Ritchin, 2013: 9-11; Pantti, 2013)—. Por supuesto, esta función testimonial *amateur* no se identifica con la calidad estética del mismo, puesto que son obvias las diferencias entre esta y la profesional¹. Además, un factor colateral del uso de la tecnología aún más determinante es el aumento de las tensiones entre lo real y su registro digital.

Por otra parte, el fotógrafo ya no se encuentra cómodo dentro de los medios, debido a los límites impuestos por la agenda y sus modos de producción. Por ejemplo, es manifiesta la lentitud de la mayor parte de la industria mediática en absorber y desarrollar las innovaciones tecnológicas —la organización de los premios Pulitzer no empezó a admitir participaciones de medios totalmente digitales hasta final de 2008 (Ritchin, 2009: 109)—. A pesar de las inmensas posibilidades narrativas que permiten los medios digitales, pocos son los que están implementándolas de modo significativo, manteniendo los vídeos lineales y los *slideshows* de imágenes como los únicos formatos habituales para la imagen fotográfica (Campbell, 2013). Por ello, ahora la web, los dispositivos móviles y las redes sociales son los mejores aliados de los fotógrafos para mostrar sus trabajos utilizando innovaciones tecnológicas y narrativas. Sin embargo, no se restringen al espacio digital; en la actualidad, los fotógrafos saltan de los fotolibros y la sala de exposiciones a las páginas de los periódicos, en un continuo movimiento alterno, dentro-fuera de los medios.

Por tanto, cualquier fotoperiodista se cuestiona la eficacia de su trabajo, considerando si su trabajo contribuye a contextualizar y a profundizar en el conocimiento de los asuntos sociales. El flujo constante de información no produce significado relevante en la percepción de la audiencia, y por ello el fotoperiodista debe buscar hoy el modo de sacar su discurso de este magna informe de contenido audiovisual para lograr un efecto significativo en la audiencia. Hoy día, la conmoción de una imagen poderosa no es suficiente para agitar y transformar en la misma medida que hicieron, por ejemplo, aquellas icónicas fotografías de la guerra de Vietnam: *Ejecución de un guerrillero del Vietcong* (Eddie Adams, 1968) y *La niña del napalm* (Nick Ut, 1972).

¹ Son muy interesantes las tensiones entre fotoperiodismo *amateur* y profesional desde la perspectiva del periodismo ciudadano—véase, por ejemplo, Mortensen y Keshelashvili (2013); y Mortensen (2014)—. Igualmente, es destacable la asimilación de la estética *amateur* dentro de los medios Pantti (2013).

1.1. La infoxicación

En la actualidad, el gran desafío de los medios de comunicación es llegar al ciudadano y para este no perderse en el mar de información que le rodea. Los editores deben hacer que la información que publican sea relevante para la audiencia y, para contextualizar estos retos, siguen siendo válidas hoy las apocalípticas palabras que escribió Neil Postman hace más de dos décadas, antes de la revolución tecnológica digital:

«La información se ha convertido en una forma de basura, no solo incapaz de responder a las preguntas humanas fundamentales, sino incluso apenas útil para proporcionar una dirección coherente a la solución de problemas mundanos. [...] Somos una cultura consumiéndose a sí misma con información, y muchos de nosotros ni siquiera nos preguntamos cómo controlar el proceso» (Postman, 1993: 69-70).

El diagnóstico de Postman fue anterior a la multiplicación exponencial de información, al Big Data; Exabytes y Zettabytes que, desde las visiones más positivistas, son la panacea para empoderar al ciudadano a través del conocimiento. Lo cierto es que la visión de Postman, que recoge y amplifica la idea de la sobreinformación de Toffler (1970), tiene su continuidad en otros textos que cuestionan las bondades de la era digital y advierten de los peligros de la abundancia informativa actual: Brey, Innerarity y Mayos (2009) y Carr (2010), entre otros.

Diferenciarse entre la hiperabundancia icónica global y hacer relevante el contenido de sus mensajes son objetivos prioritarios del foto/periodismo contemporáneo, explorando para ello el uso de nuevos medios y herramientas. Los proyectos de Gervasio Sánchez *Vidas Minadas* (1995-2007) y *Desaparecidos* (1998-2010) son editados en libros y exhibidos en numerosas salas; *Bosnia: Uncertain Paths to Peace*, proyecto pionero en Internet de Gilles Peress, fue publicado en la web del *The New York Times* en 1996. Estos son solo unos ejemplos de las opciones mediáticas y formales que desde hace tiempo están utilizando los fotoperiodistas. Desde la práctica y el análisis el objetivo es descubrir e identificar aquellas prácticas fotográficas que realmente sirvan para prevenir futuros conflictos bélicos (Ritchin, 2013: 122-123).

1.2. La referencialidad de la imagen fotográfica

El académico De Pablos (2006) rechaza, desde planteamientos éticos periodísticos, algunas prácticas que están comúnmente aceptadas en la práctica profesional —la distorsión o escorzo producido por un objetivo gran angular y el desenfoque causado por una corta profundidad de campo, entre ellas—, ya que suponen una deformación de lo real y, por tanto, una alteración del referente por parte del fotógrafo. Desde un punto de vista purista, expone que se debe captar lo que tiene lugar delante de la cámara sin participación por parte del fotógrafo y sin alteraciones que puedan provocar falsas interpretaciones al lector; pero esta búsqueda del reconocimiento de lo real en la imagen fotográfica ya no es posible: «Especialmente hoy, dado el clima de manipulación y coerción de los

medios, captar las apariencias sin contextualizarlas, o al menos cuestionarlas, ya no es razonable» (Ritchin, 2009: 72). Los fotógrafos siempre han conocido la ambigüedad de la imagen fotográfica y ahora, gracias a la masiva práctica fotográfica, el lector también ha perdido la inocencia, la confianza en la imagen de prensa como garantía de verdad. «Aceptar el fotoperiodismo como prueba es una convención más que una garantía absoluta de verdad, porque incluso cuando la fotografía se utiliza con su estilo más realista no proporciona una prueba absoluta o incluso sustancial» (Taylor, 2006: 131).

El complejo diálogo que establece la imagen fotográfica con lo real, vuelve una y otra vez a situarse en el centro de las opciones de trabajo de cada fotógrafo. Permanecen inalterables como punto de partida tanto la identificación de lo fotografiado con su referente, como su naturaleza polisémica capaz únicamente de ofrecer una leve significación. Sin embargo, establecer una absoluta dicotomía entre lo ficcional y lo documental no está ni ha estado en la práctica fotoperiodística profesional a lo largo de la historia (Gómez Isla, 2006). Si el clásico foto-ensayo documental puso en primer plano la tensión entre objetividad y subjetividad mediante la puesta en escena (Eugene Smith en Fontcuberta, 2003: 209-212), esta puerta abierta a la creatividad y la experimentación es hoy tal vez la única posible capaz de recoger las necesidades de información desde la complejidad social y mediática contemporánea (Ledo Andión, 1998).

1.3. La espectacularización de la imagen fotoperiodística

La tendencia a la espectacularidad de la imagen fotoperiodística está relacionada directamente con el aumento de su función publicitaria. El primer objetivo de los medios es vender y, por tanto, los reportajes documentales no solo se alternan con los contenidos más superficiales sino que se tiñen de su propia estética (Baeza, 2001). La función de la imagen fotoperiodística se torna cada vez en mayor medida meramente ilustrativa, y resulta harto difícil devolverla su capacidad comunicativa ligada a la fuerza documental. El auge de la fotoilustración es el principal responsable de la pérdida de significación de la imagen fotoperiodística:

«Getty, Corbis (Microsoft-Gates) y recientemente Hachette, como respuesta francesa, son, por este orden, los gigantes que ya dominan el mercado mundial de la imagen y que, con sus mercancías estandarizadas, propician un *fast-food* visual en general de baja calidad» (Baeza, 2001: 167).

Si la banalización de la imagen fotográfica al servicio de la información se ha visto acentuada por su uso meramente ilustrativo, en la misma medida su espectacularidad (conectada directamente con la cualidad de la imagen publicitaria) se ha acrecentado al compartir los mismos espacios mediáticos. No obstante, tampoco el cuestionamiento de la espectacularidad en la fotografía documental es algo nuevo:

«A diferencia de las fotografías anteriores del escandaloso Jacob Riis, con quién se le compara a menudo, la intención de Hine en sus imágenes no era acusar sino ennoblecer, y sus sobrios retratos, tomados de frente, despacio y a esa altura donde las miradas se cruzan reforzando

la conexión y el respeto mutuo, no podrían ser más opuestos a las representaciones de Riis de "la otra mitad", robadas, sensacionalistas y distanciadoras» (Nordström: 2011: 20).

La apreciación de Nordström es especialmente útil para establecer una dialéctica entre el posado y la imagen cándida o robada; no en vano, mientras los premios internacionales de fotoperiodismo eligen predominantemente estas últimas, la fotografía documental contemporánea es deudora, en primera instancia, de los retratos de August Sander, el trabajo de Lewis Hine y Walker Evans hasta llegar al clásico contemporáneo *Sleeping by the Mississippi* (Alec Soth, 2004).

Atribuir a la imagen fotoperiodística el calificativo de espectacular parece alejarla de su humilde función como mero registro de lo real y, aún peor, banalizar u ocultar el dolor y el sufrimiento que contiene. En toda imagen fotográfica bellamente construida se va a producir una tensión entre el valor documental, el arte y la espectacularidad. Cualquier fotografía premiada en las convocatorias anuales de World Press Photo y Pulitzer, por ejemplo, es una pequeña obra de arte por su excelente utilización de los recursos fotográficos y estéticos. Establecer el límite entre lo simplemente brillante/espectacular y el verdadero arte puede resultar arduo y, probablemente, inútil. Sara Terry mencionaba sobre una de sus fotografías —*Viuda musulmana*, Fig. 1— que buscaba una iconografía cercana a las bellas artes, con influencias de Vermeer, para tomar de la mano al público y llevarlo a entender la historia. La luz y el color de esa imagen remiten claramente a una obra pictórica y es fácil encontrar ejemplos de iconografía artística y religiosa en algunos de los premios otorgados por WPP. La fotografía de Samuel Aranda, ganadora del premio en 2011 (Fig. 1) es un perfecto ejemplo que sirve para continuar con el debate de la sacralización o banalización del dolor.



Fig. 1. *Viuda musulmana*. Sara Terry (2006). *First Prize World Press Photo*. Samuel Aranda (2011). Fuentes: <http://theaftermathproject.org/project/bosnias-long-road-peace> <http://www.worldpressphoto.org/people/samuel-aranda>

Nada de esto sería relevante si no se atribuyera a la imagen fotoperiodística una función generadora de compromiso social. La publicación de imágenes impactantes ha servido, en ocasiones, para cambiar políticas gubernamentales o, al menos,

aumentar la presión social sobre el poder político. Las fotografías siguen siendo un arma perfecta para atraer la atención y generar una empatía; pero una reflexión cínica de Wayne Minter, gestor audiovisual de Amnistía Internacional, sirve para mantener una prudente distancia con su poder hipnotizador: «Las imágenes son importantes para captar la atención de la gente y conseguir que hagan algo, tanto si es comprar un refresco como cambiar el mundo» (Ritchin, 2013: 105).

1.4. Nuevas estrategias estéticas y narrativas

Los rápidos avances en la tecnología fotográfica —móviles con cámaras de alta calidad, fotografía y vídeo inmersivo 360°, geolocalización, potente retoque digital en el dispositivo móvil, etc.— añaden numerosas posibilidades estéticas y narrativas; unidas, además, a la difusión inmediata en la red. El trabajo de Anastasia Taylor-Lind en Maidan, Kiev (2014), desde sus planteamientos conceptuales hasta la plasmación técnica y estética, es un paradigma que ilustra el quehacer de los mejores fotoperiodistas contemporáneos. Su concepción nace de una reflexión creativa: «Podía interpretar Maidán como un hecho noticioso pero también como un hecho histórico. ¿Qué podía añadir a este capítulo de la historia? Entonces pensé en retratos» (Taylor-Lind en Brook, 2014). Los vídeos, creados superponiendo un iPhone al visor de una cámara Hasselblad y subidos a una cuenta en Instagram, son la metáfora perfecta que resume y ejemplifica la práctica fotoperiodística de nuestro tiempo y una nueva forma de trabajo en sí mismo: «Me hice preguntas como “¿Cómo puedo traer a mi público conmigo?” [...] Pensé en lo que podría añadir a las imágenes convencionales, las llamadas “imágenes reales” que hago» (Taylor-Lind en Conway, 2014)².

Las redes sociales no son solo herramientas para atraer seguidores, son un soporte más sobre el que construir foto/periodismo y, simultáneamente, obra artística: «Los vídeos de Instagram hechos por Anastasia Taylor-Lind son sutiles y personales y recuerdan los trabajos de los artistas Bill Viola y Fiona Tan» (Brook, 2014). No cabe duda que muchos de estos planteamientos de la fotografía documental son deudores de los discursos artísticos, y desde hace décadas forman ya parte del núcleo de la fotografía de prensa: «las imágenes digitales en la era postfotoperiodística parten de un ensamblaje de imágenes de diferente naturaleza y procedencia para crear simulacros» (Doménech, 2013: 113).

2. Tendencias contemporáneas: The Aftermath Project

La organización sin ánimo de lucro The Aftermath Project (TAP a partir de ahora) fue fundada en 2006 por la periodista y fotógrafa Sara Terry; el principal motivo que la impulsó fue la percepción de que los medios de comunicación y

2 Aquí es posible ver algunas de las publicaciones de Taylor-Lind en Maidán 2014 en su cuenta de Instagram: <http://time.com/3807680/ukraine-iphone-videos-instagram/>

la práctica profesional del fotoperiodismo ya no son los instrumentos que en el pasado contribuyeron a la concienciación y transformación social. La labor de visibilizar y documentar las consecuencias de la guerra quedan fuera de la agenda de los medios una vez que los conflictos dejan de ser noticia. Para llevar a cabo su proyecto TAP ha establecido colaboraciones con universidades, instituciones fotográficas y organizaciones afines con el fin de patrocinar una beca que apoye la producción de trabajos fotográficos centrados en aspectos que quedan fuera del foco mediático:

«contar la otra mitad de la historia del conflicto —la historia de lo que hace falta para que las personas aprendan a vivir de nuevo, para reconstruir vidas y hogares destruidos, para restaurar la sociedad civil, para hacer frente a las permanentes heridas de la guerra, mientras luchan por crear nuevas vías para la paz»³.

El presente estudio analiza la práctica fotoperiodística y la fotografía documental contemporánea a través de los proyectos apoyados por TAP. Los motivos para seleccionar esta organización son fundamentalmente dos; en primer lugar, dicha organización apoya la práctica fotográfica documental de largo alcance: «Los medios de comunicación pueden ser muy horizontales. Nosotros queremos cubrir las historias verticalmente. Profundizar. Explorar las consecuencias del conflicto y cómo la gente aprende a vivir de nuevo» (Sara Terry en Newman, 2012). Por ello, TAP apoya propuestas por desarrollar, proyectos personales a largo plazo que habitualmente los autores no pueden realizar dentro de los medios. En segundo lugar, su *website* permite estudiar con suficiente detalle los proyectos seleccionados puesto que incluye abundante información sobre estos y sus autores, además de una muestra de las fotografías que los conforman con excelente calidad.

Los proyectos seleccionados en TAP han sido publicados por la propia organización en formato libro —muchos de ellos mediante campañas de *crowdfunding* en Kickstarter— y su trabajo también se difunde mediante exposiciones y conferencias en universidades. No obstante, estos proyectos de fotografía documental no tienen la resonancia de los grandes medios de comunicación y quedan relegados a espacios periféricos en la cultura fotográfica especializada. Por otra parte, al estar, en muchas ocasiones, directamente conectados con la vanguardia artística fotográfica, su percepción e interpretación no es sencilla para el gran público. Por ello, TAP organiza talleres con estudiantes en los cuales conviven durante varios días con dos fotógrafos seleccionados por la organización. Además, desde TAP se está trabajando para que su proyecto formativo entre en el marco curricular en los institutos.

2.1. Metodología

Se han recogido todos los proyectos apoyados por TAP desde su fundación en 2006 hasta el último año que ha otorgado sus premios, el 2016. No tiene previsto volver a convocarlos en un futuro inmediato puesto que ha decidido centrarse en labores de edición, difusión y educación a partir de todo el material produci-

3 The Aftermath Project. The Story: <http://theaftermathproject.org/story>

do durante estos diez años. El presente estudio tiene dos focos principales, por una parte, un análisis de contenido sobre las temáticas abordadas, los sujetos protagonistas de los proyectos documentales y las zonas geográficas donde se plantean los proyectos; y, una segunda parte, que trata aspectos relacionados con la conformación estética, como el empleo del blanco y negro y el color y la naturaleza creativa de los proyectos. Para llevar a cabo ambos, se ha realizado un análisis cuantitativo sobre el contenido de los proyectos cuyo único objeto es explorar si los datos obtenidos pueden aportar nuevas perspectivas acerca los trabajos de fotografía documental actuales.

Las categorías de análisis utilizadas tienen —no puede ser de otro modo— un punto de indeterminación. No obstante, ha primado la simplificación de modo que sean lo más claras posibles y capaces de recoger el mayor número de proyectos similares. Al mismo tiempo, se ha tratado que las etiquetas empleadas sean prácticamente auto-explicativas, de modo que prime lo evidente sobre lo accesorio. No obstante, a continuación se comentan brevemente algunos aspectos para clarificar el estudio, empezando por las categorías incluidas tanto en *Conflicto/Temática* como en *Ámbito Social o Geográfico* enunciadas en la Tabla 1.

Tabla 1. Categorías Temáticas y de Ámbito Social o Geográfico ordenadas ambas por orden alfabético y sin relación horizontal entre ambas.

Conflicto/temática	Ámbito social o geográfico
Agravios al género femenino	Amigos
Conceptual	Ciudad
Conflicto armado presente	Colectivo específico
Conflicto étnico/nacional	Etnia(s)
Emigración/Refugiados	Familia
Memoria histórica	País
Pobreza, violencia y/o enfermedad	Región
Vida diaria	No hay

Las categorías temáticas no se identifican de modo absoluto con el ámbito social o geográfico donde se desarrolla el proyecto; pero, en ocasiones, están claramente relacionadas puesto que ayudan a categorizarse mutuamente, como en el caso de *Conflicto étnico*.

- *Conflicto étnico*, alude a los proyectos en los que intervienen una o varias etnias. Conviene especificar que en esta categoría se encuadran situaciones en las cuales oficialmente no hay un conflicto bélico; pero la situación de enfrentamiento, opresión y desprotección afecta a un grupo dentro del país. Un ejemplo de ello es el proyecto *Fringe of the Empire: The Russian Caucasus* (Davide Monteleone, 2009), tratando la situación en que viven las minorías étnicas de las regiones caucásicas de Rusia, Osetia del Sur, Abjasia y zonas de la República de Georgia. Los otros proyectos encuadrados en esta categoría trabajan los conflictos étnicos de Cachemira y Kosovo.
- *Agravios al género femenino*. Se ha considerado una categoría independiente puesto que las mujeres sufren las consecuencias de los conflictos de manera directa y concreta con afrentas debido al género y, además, son un factor fundamental en la reconstrucción social tras la guerra (Ali, 2007; Cohn, 2013). Un ejemplo es *Raped Lives*, de Gwenn Dubourthoumieu (2013), sobre los secuestros y violaciones que sufren las mujeres en la República Democrática del Congo donde son utilizadas como arma de guerra.
- *Conceptual*, categoría que recoge proyectos nacidos desde estrategias de fotografía artística; aquellos donde los conflictos son tratados a partir de planteamientos propios del arte. Un ejemplo de ello es *War Sand* (Donald Weber, 2015) que realiza fotografía microscópica de la arena de las playas de Normandía donde tuvo lugar el desembarco aliado durante la II Guerra Mundial y muestra su composición química.
- *Conflicto armado presente*. La propia filosofía de la organización TAP es contraria al trabajo sobre conflictos bélicos activos y su objetivo es centrarse en las consecuencias de la guerra, la reconstrucción de los tejidos sociales y la vuelta a la vida cotidiana. Sin embargo, en 2009 seleccionaron el proyecto *Home Front*, de Louie Palu, sobre soldados norteamericanos que regresan de la guerra de Afganistán. Ha sido encuadrado en esta categoría, puesto que se trata de un conflicto armado vigente (lo fue oficialmente hasta 2015). Igualmente, podría haber sido incluido en la categoría *Vida diaria*, puesto que no pretende mostrar el conflicto sino hacer un paralelismo con la vuelta a casa de los veteranos de guerra de Vietnam; sin embargo, las imágenes del proyecto que se pueden ver no son suficientemente explícitas en este sentido.
- *Emigración/Refugiados* recoge una temática muy específica, la de aquellas personas que se ven obligadas a escapar de sus países principalmente por causas bélicas o económicas. Es el caso del proyecto *Destino* (Michelle Frankfurter, 2012) sobre los migrantes que cruzan América Central con la intención de entrar en EEUU.

- *Memoria histórica* incluye proyectos que tratan sobre los modos de representar y construir significados a partir de escenarios y personajes que sufrieron algún conflicto bélico en el pasado. Un ejemplo es el proyecto *Mapping of Massacre Sites in Algeria: The Great Massacres of 1997-1998* (Bruno Boudjelal, 2015).
- *Pobreza, violencia y/o enfermedad* encuadra temáticas cuyas causas suelen ser complejas y estructurales. Dos ejemplos son las circunstancias en que se encuentran los excombatientes de la guerrilla colombiana en su proceso de reintegración social *Everybody Needs a Good Neighbor* (Juan Arredondo, 2016) y la situación de las víctimas de la guerra civil en Sierra Leona *Faith in Chaos* (Pep Bonet, 2008).
- *Vida diaria* es una categoría que ocupa un espacio en el que se recogen las temáticas que la organización World Press Photo encuadra en sus premios *Daily Life* y *Contemporary Issues*. Ejemplos incluidos dentro de esta categoría son el propio proyecto de Sara Terry que dio origen a TAP en 2006, *Bosnia's Long Road to Peace*, y *Uxo in Laos: Reusing the Residue of the Secret War* (Andrew Stanbridge, 2007).

En cualquier caso, es importante manifestar que la categorización empleada en este estudio está abierta a debate por otros investigadores y, en ningún sentido, pretende ser definitiva ni categórica. Igualmente, los resultados cuantitativos obtenidos tienen como único fin ofrecer unos datos iniciales sobre los que exponer las tendencias y modos de producción de los fotoperiodistas contemporáneos, así como el tipo de proyectos apoyados por la organización. Estos resultados pueden dar lugar a nuevos estudios replanteando las variables o contrastando los resultados obtenidos ampliando la muestra de análisis.

En relación a las categorías utilizadas en *Ámbito social o geográfico* se han ordenado a partir de la extensión geográfica, desde *Región* (la más amplia, engloba varios países) hasta los grupos más reducidos, *Colectivo específico* y *Familia*. Todas ellas son suficientemente explícitas en su denominación y solo es necesario precisar que *Colectivo específico* incluye a grupos de personas que comparten un determinado problema, un objetivo o un interés común sin una geografía común. Su número puede variar notablemente, desde un amplio grupo, como el proyecto sobre los miembros actuales del Ku Klux Klan —*For God, Race and Country*, de Christopher Capozziello (2012)—, hasta un grupo reducido, como unas pocas personas que tienen en común haber sido sustraídas por grupos terroristas —*Artifacts of a Kidnapping: The Things They Carried Home* (Glenna Gordon, 2015)—. Un grupo que también puede variar en su tamaño es *Ciudad* —por ejemplo *Too Young to Die* (Carlos Ortiz, 2011), sobre las consecuencias de la violencia que sufren los jóvenes en Chicago—; pero esta categoría precisa claramente su ámbito geográfico.

3. Análisis de los trabajos seleccionados en The Aftermath Project

TAP ha seleccionado 58 proyectos de fotografía documental llevados a cabo por 58 autores —cada proyecto no corresponde a un autor distinto porque algunos fotógrafos han sido nominados en dos ocasiones y, además, dos proyectos son de autoría colectiva (Tabla 2)—. El número de proyectos seleccionados cada año ha sido variable, entre 5 y 8 (Fig. 2), exceptuando el año inicial conformado únicamente por el proyecto de Sara Terry, *Bosnia's Long Road to Peace*. La distribución de premios y selecciones tampoco ha sido regular, por ejemplo, de 2007 a 2010 se otorgaron dos premios, en 2011 cuatro y a partir de entonces hasta 2016 solo uno. Lo mismo ocurre con los seleccionados como finalistas, han variado entre 3 y 5 desde 2007 hasta 2016.

En primer lugar, es importante destacar que prácticamente todos los fotógrafos seleccionados por TAP tienen una importante trayectoria profesional o artística; o bien trabajan para grandes agencias y los principales medios de comunicación, o bien han recibido prestigiosos premios y becas internacionales. Por explicitar solo los casos de los fotógrafos seleccionados en más de una ocasión: Asim Rafiqi ha trabajado para *Newsweek*, *Time*, *Harper's*, *Stern* y *National Geographic*, ha recibido la beca Open Society Fellowship y es miembro de la prestigiosa NOOR Foundation; Davide Monteleone ha ganado tres premios World Press Photo y, además, con el proyecto ganador de la beca TAP —*Red Thistle*— obtuvo en 2012 el European Publishers Award for Photography; finalmente, Donald Weber es miembro de la VII Photo Agency, ha recibido la beca Guggenheim y los premios World Press Photo, Lage-Taylor y el Sony World Photography Award. Lo que pone de manifiesto este hecho es que, desde hace bastante tiempo, los fotógrafos recurren a las principales becas internacionales para llevar a cabo proyectos de largo recorrido. Esta vía de financiación, junto con el *crowdfunding*, se ha hecho habitual porque además les permiten trabajar con suficiente autonomía.

Tabla 2. Proyectos con autoría compartida y autores seleccionados en más de una ocasión. Fuente: Elaboración propia.

Proyectos seleccionados por TAP entre 2006 y 2016 con autoría compartida			
Título	Autores	Año	Premio
<i>Grozny: Nine Cities</i>	Maria Morina	2010	Finalista
	Oksana Yushko	2010	Finalista
	Olga Kravets	2010	Finalista
<i>If Chaos Awakens the Madness</i>	Lara Ciarabellini	2011	Finalista
	Massimo Mastrorillo	2011	Finalista

Autores seleccionados en más de una ocasión			
Autor	Título	Año	Premio
Asim Rafiqui	<i>Fear and Bloodshed</i>	2007	Finalista
Asim Rafiqui	<i>The Idea of India</i>	2009	Ganador
Davide Monteleone	<i>Fringe of The Empire</i>	2009	Finalista
Davide Monteleone	<i>Red Thistle: The Northern Caucasus Journey</i>	2011	Ganador
Donald Weber	<i>Into the Half-Life</i>	2009	Finalista
Donald Weber	<i>War Sand</i>	2015	Finalista

No obstante, conviene matizar que del análisis de finalistas y ganadores del concurso no es posible inferir conclusiones absolutas sobre el total de fotografías presentados a las convocatorias anuales de TAP —y lo mismo cabe decir para el resto de epígrafes estudiados: temáticas, ámbitos, regiones... —. Hay una variable que determina el objeto de estudio: las preferencias temáticas y formales de la organización, ya que condicionan la selección y, por tanto, cualquier resultado debe contextualizarse en este sentido.

3.1. Temáticas apoyadas por TAP

Como muestra la Tabla 3, la temática *Vida diaria* destaca claramente sobre el resto: 27 proyectos (46,55%), claramente por encima de la segunda categoría *Memoria histórica* con 8 proyectos (13,79%).

Tabla 3. Proyectos seleccionados por TAP en función de su temática. Fuente: elaboración propia.

Temática	Nº de proyectos	% sobre el total
Vida diaria	27	46,55%
Memoria histórica	8	13,79%
Emigración/Refugiados	6	10,34%
Pobreza, violencia y/o enfermedad	6	10,34%

Conceptual	4	6,90%
Conflicto étnico/nacional	4	6,90%
Agravios al género femenino	2	3,45%
Conflicto armado presente	1	1,72%
Total	58	100,00%

La selección de los proyectos confirma el compromiso de la organización por mostrar tanto la dificultad por retomar la cotidianidad pacífica como el dolor latente de las víctimas después de un conflicto armado. *Vida diaria* es la única temática que ha sido apoyada todos los años (Fig. 2) y, relacionada directamente con ella, se vincula el trabajo sobre la memoria histórica, por cuanto supone recuperar y entender el pasado para poder afrontar el presente. El resto de temáticas tienen un peso mucho menor y se espacian a lo largo de los años.

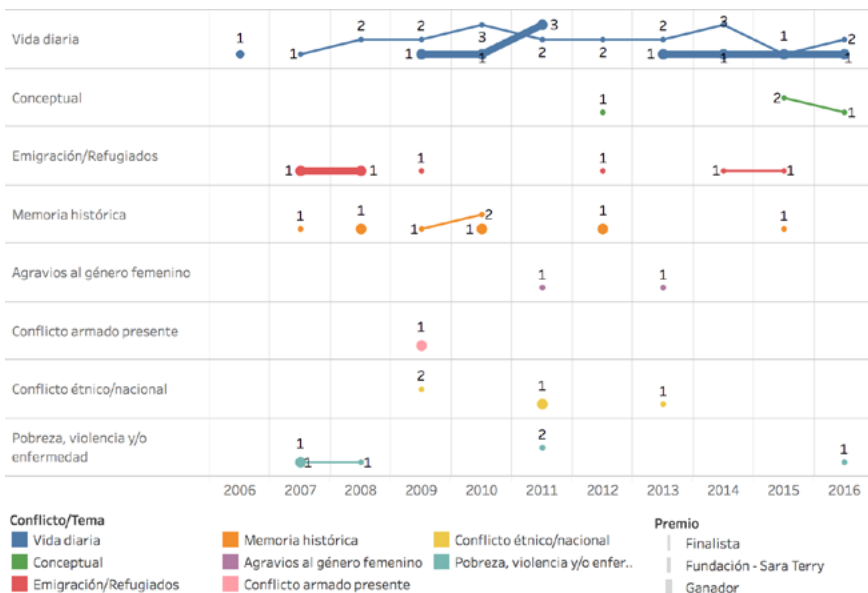


Fig. 2. Temáticas apoyadas por los premios TAP a lo largo de 10 años. Fuente: Elaboración propia.

Quizás, extraña la escasez de proyectos que abordan situaciones centradas en las mujeres: únicamente 2 proyectos (3,45%). Considerando la importancia que tienen en la integración y reconstrucción social tras la guerra, así como su lugar destacado como víctimas en los conflictos armados, es un dato que llama la atención. Además, el resultado no guarda relación alguna con el género de los autores seleccionados por TAP, puesto que no hay una gran desproporción entre el número de veces que se han seleccionado hombres y mujeres: 36 (59,02%) frente a 25 (40,98%) —esa diferencia aumenta ligeramente si se consideran los proyectos premiados 61,11% hechos por hombres y 38,89% por mujeres (incluyendo el proyecto inicial de Sara Terry)—.

3.2. Relación entre las temáticas y el ámbito social o geográfico abordado

En la relación entre la temática y el ámbito social o geográfico de los protagonistas en los proyectos seleccionados destaca que casi dos terceras partes tratan de modo genérico a un país, 34 proyectos (58,62%) (Fig. 3). Mayoritariamente, los proyectos apoyados por TAP se concentran en amplias regiones o países, 42 proyectos (72,41%). Por el contrario, llama la atención el escaso número de proyectos centrados en ciudades, uno de ellos es *Too Young to Die* (Carlos Ortiz, 2011) —sobre las muertes violentas de adolescentes en las calles de Chicago, Philadelphia, Los Angeles y Boston— haciendo suya la idea de pesadilla post-bélica que sufren las comunidades más desfavorecidas en algunas ciudades estadounidenses donde la violencia en las calles causa un elevado número de víctimas.

Hay dos proyectos conceptuales que, en sentido estricto y debido a su génesis creativa, no trabajan con protagonistas. En *Toy Soldiers* (Simon Brann Thorpe, 2012), aunque para construir las imágenes colabora con soldados de la cuarta región militar del Sahara Occidental Liberado, no puede afirmarse que sean sujetos esenciales objeto del proyecto. En el segundo, *War Sand* (Donald Weber, 2015) definitivamente desaparece no solo la figura humana de la imagen sino prácticamente cualquier evocación a ella.

	Europa	Africa	América	Oriente Próximo	Región del Cáucaso	Asia del Sur	Lejano Oriente
Vida diaria	13	7	3	4	4	2	1
Memoria histórica	9	1	5	1			
Emigración/Refugiados	1		1	4	1		1
Pobreza, violencia y/o enfermedad		2	4				
Conceptual	1	4		3			
Conflicto étnico/nacional	1				7		1
Agravios al género femenino		1					1
Conflicto armado presente			1				1

Fig. 3. Temáticas relacionadas con la extensión del ámbito social o geográfico de los proyectos. Fuente: Elaboración propia.

Es interesante observar cómo TAP ha seleccionado proyectos que tratando la misma temática se focalizan de modo muy distinto. Los proyectos encuadrados dentro de *Memoria histórica* son desarrollados en amplias regiones, países o etnias; pero hay un excepción, es el único proyecto centrado en una familia: *My Brother's War. Chapter 1: Remembrance* (Jessica Hines, 2010), en el cual la autora inicia una búsqueda para recuperar la memoria de su hermano, un veterano del Vietnam que se suicidó años después de su baja en el ejército.

3.3. Geografías abordadas en los proyectos apoyados por TAP

El estudio sobre la geografía donde se ha llevado a cabo los proyectos es un indicio de los intereses de los fotógrafos y la propia organización TAP para elegir escenarios de trabajo. Cada proyecto no necesariamente se corresponde con una única zona geográfica, hay proyectos que se localizan en zonas limítrofes y otros que abarcan varios países muy alejados entre sí —sirva de ejemplo *The Time in Between: 9645 Kilometers Memory* (Helena Schaeztle, 2010), sobre la memoria colectiva de excombatientes de la II Guerra Mundial, llevado a cabo en Alemania, Ucrania, Rusia, Austria, Chequia, Eslovaquia, Hungría, Polonia y Rumanía—.

Los datos (Fig. 4) localizan 56 zonas en el mapamundi y la tabla inserta recoge los 17 lugares donde se han llevado a cabo dos o más proyectos. Lo que destaca por encima de todo es la concentración de proyectos en zonas y países muy concretos. Así, sorprende que el lugar donde se han llevado a cabo más proyectos haya sido EEUU; esto es significativo y puede interpretarse desde distintas perspectivas. En primer lugar, pone de manifiesto que los fotógrafos documentalistas contemporáneos, gracias a sus estrategias creativas son capaces de desarrollar proyectos sobre temáticas post-bélicas en zonas donde no ha habido conflictos armados recientes. La primera potencia mundial ha sido objeto de 8 trabajos —9,41% del total, el doble que el siguiente territorio abordado— que tratan temáticas como la memoria histórica o la pobreza, pero también la vida diaria directamente relacionada con las políticas bélicas de su gobierno; es el caso del trabajo ganador en 2016, *Acknowledgement of Danger*, de Nina Berman, sobre la propaganda militar del ejército estadounidense.



Fig. 4. Zonas geográficas donde se han desarrollado los proyectos seleccionados por TAP entre 2006 y 2016. Fuente: Elaboración propia.

No obstante, en la valoración de los territorios donde los fotógrafos llevan a cabo sus proyectos hay que considerar otras variables externas: la facilidad para trabajar en función del idioma local, la peligrosidad del lugar, la disponibilidad para colaborar de los protagonistas, las condiciones de estabilidad social, etc. Algunos de estos motivos pueden ser claves para entender por qué los campos de refugiados saharauis en Argelia han recibido tanta atención por parte de los fotógrafos. No se trata de un conflicto mediático y la situación que viven los desplazados por la presión del gobierno marroquí lleva enquistada muchos años; en cambio, es un buen lugar para trabajar puesto que es una comunidad que acoge y apoya todas las iniciativas que sirvan para visibilizar su causa. Este lugar geográfico tan reducido ha dado lugar a 4 proyectos, el 4,7% del total.

Si se agrupan los datos en regiones más amplias se constata la mayor concentración de proyectos realizados en Europa, 25 proyectos (29,41%). El resto de regiones tiene un número mucho menor: África 15 (17,65%), el continente americano 14 (16,47%), Región del Cáucaso 12 (14,12%), Oriente Próximo 12 (14,12%), Asia del Sur 5 (5,88%) y Lejano Oriente 2 (2,35%). La región del Cáucaso: Georgia, Abjasia, Chechenia, Daguestán, Ingusetia y Osetia del Sur, se ha considerado independientemente para destacar que es un foco muy importante de trabajos de fotografía

documental. Como se muestra en la Fig. 5 —que relaciona las temáticas abordadas con las regiones— los conflictos de la minorías étnicas en las antiguas repúblicas caucásicas de la antigua Unión Soviética han dado lugar a doce trabajos, un número mayor a todos los trabajos realizados en Asia, desde Afganistán hasta China (7).

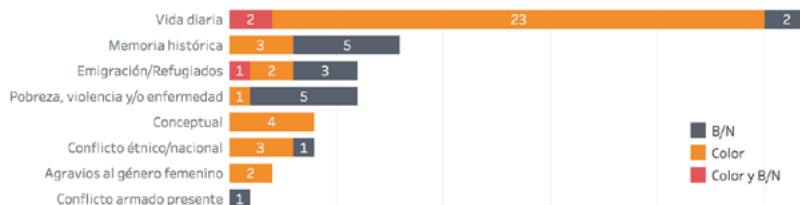


Fig. 5. *Temática abordada en relación a las zonas geográficas.* Fuente: Elaboración propia.

En sentido estricto, la Región del Cáucaso debería estar incluida en Oriente Próximo y la suma de ambos conjuntos (24) sería prácticamente el equivalente al de Europa. Ambas regiones sumarían el 60% de los proyectos seleccionados. En definitiva, EEUU, Europa y Oriente Próximo son las áreas priorizadas lo que, de nuevo, debe tener en cuenta condicionantes externos como la situación de peligro a la que se enfrentan los fotoperiodistas en muchos países y la dificultad para trabajar en ellos. Si se descartan estas consideraciones que actúan como factores disuasorios, el resultado es que la atención de los medios/ONG —y a partir de ahí el interés de los fotógrafos— se centra en regiones y temas próximos a ellos. Sin duda, sería necesario conocer el número de proyectos que TAP ha recibido a concurso centrados en América del Sur, África o Asia y su calidad; pero, en cualquier caso, considerando que se trata de una ONG con la finalidad de apoyar proyectos en todo el mundo, parece pecar de un exceso de euro-anglocentrismo.

Por otra parte, la mayor parte de las temáticas abordadas no se relacionan directamente con conflictos bélicos recientes; pero en algunos casos sí hay una correspondencia entre la actualidad de los medios y los proyectos seleccionados. El caso más directo es el conflicto armado entre Rusia y Chechenia durante 1999-2009 —con fuertes tensiones aún en el norte del país—, que tuvo una gran repercusión mediática en occidente y TAP ha seleccionado cuatro proyectos en los años 2009, 2011, 2013 y 2014, ocupando el segundo lugar en las zonas geográficas tratadas junto con los campos de refugiados saharauis.

3.4. Estética y narrativas contemporáneas

En relación a la elección del color o el blanco y negro (B/N) para la realización de los proyectos (Fig. 6), de los 58 proyectos analizados, 38 emplean el color (65,52%), 17 el B/N (29,31%) y 3 combinan ambos (5,17%). Por tanto, los ju-

rados han preferido predominantemente trabajos en color, si bien los proyectos de B/N han obtenido premios por encima de su representatividad en el conjunto (38,89% premiados frente al 44,44% en el color). El restante 16,67% de proyectos ganadores lo forman los tres proyectos que combinan ambos registros cromáticos.

Independientemente de los proyectos premiados, resulta evidente que el color es la opción estética preferente para los fotógrafos. Observando los datos de la Fig. 6, se comprueba que la temática parece ser una variable que influye en la elección cromática. Hay temáticas donde el color es claramente dominante: *Vida diaria*, *Agravios al género femenino*, *Conflicto étnico nacional...* y hay dos de ellas en las cuales los fotógrafos han optado preferentemente por el B/N, *Memoria histórica* y, especialmente, *Pobreza, violencia y/o enfermedad*. Esto indica que, a pesar de ser el color la opción predominante hoy día, sigue habiendo temas en los cuales parece que el peso de la tradición fotográfica y la evocación del pasado que transmite el blanco y negro determinan su uso.

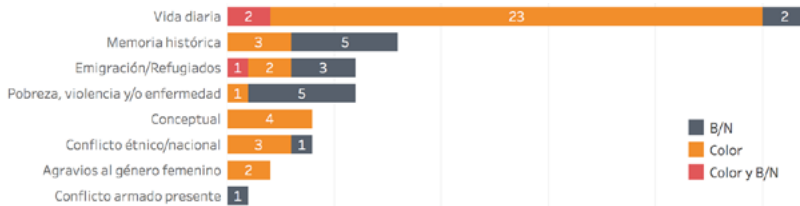


Figura 6. Elección cromática en los proyectos en relación con la temática tratada. Fuente: Elaboración propia.

En el polo opuesto, todos los trabajos conceptuales en los cuales priman las estrategias creativas contemporáneas se realizan en color. Además, es significativo que los cuatro proyectos encuadrados en la categoría *Conceptual* (Fig. 7) hayan sido seleccionados en los últimos cuatro años. En ellos el rastro documental se híbrida con la experimentación y la creación artística, percibiéndose con claridad las estrategias creativas propias del mundo del arte: «Limitando la importancia de la función de la cámara como dispositivo de registro, y tomando prestadas técnicas atribuidas a los fotógrafos artísticos, traen estrategias híbridas para informar sobre temas contemporáneos» (Ritchin, 2013: 17). El proyecto *Toy Soldier*, juega con la representación de soldados a escala de juguete. *War Sand*, realiza fotografía con microscopio electrónico de barrido a la arena de las playas de Normandía. Glenna Gordon fotografía los objetos que algunas víctimas de secuestro por grupos terroristas. Brian McCarty elabora narrativas con juguetes encontrados a partir de historias de niños en campos de refugiados. Propuestas muy cercanas, por ejemplo, al trabajo de fotógrafos como Lukas Einsele que en sus proyectos artísticos *Too Many Moments of an M85 – Zenon’s Arrows Retraced* y *One Step Beyond* expande los límites de la fotografía documental y artística⁴.

4 Los dos proyectos mencionados de Lukas Einsele puedes consultarse aquí: <http://www.design-in-human.de/lectures/einsele.html> y <http://www.one-step-beyond.de/en/info/impressum.html>

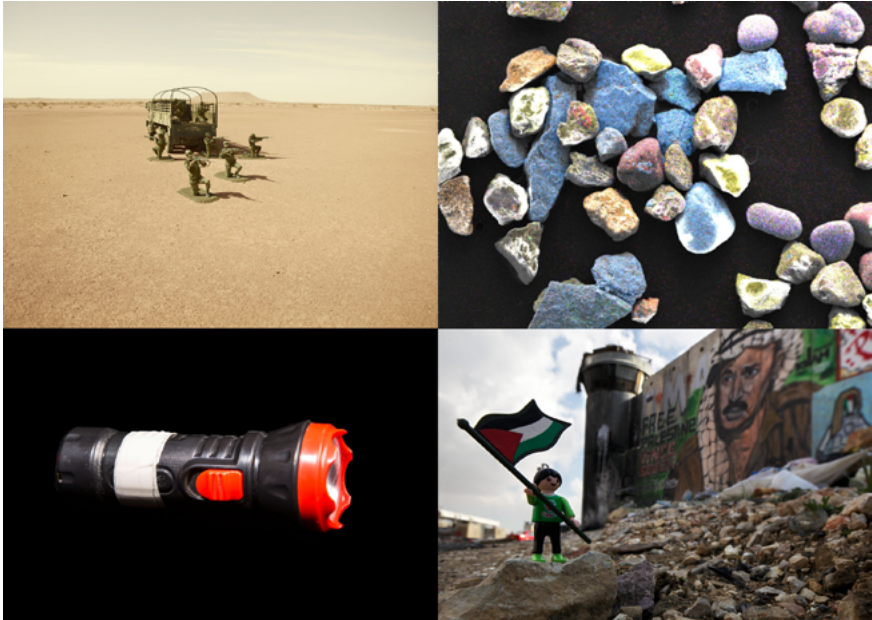


Fig. 7. Imágenes de los cuatro proyectos encuadrados en la categoría Conceptual: *Toys Soldiers* (Simon Brann Thorpe, 2012); *War Sand* (Donald Weber, 2015); *Artifacts of A Kidnapping: The Things They Carried Home* (Glenna Gordon, 2015) y *War Toys* (Brian McCarty, 2016). Fuente: The Aftermath Project.

4. Conclusiones

Hoy la mayor parte de la industria de los medios de comunicación promueve la creación de imágenes con una finalidad fundamentalmente ilustrativa y, cuando no es así, busca la dificultad y espectacularidad de la captura propia de los paparazzi⁵. Solo unos pocos medios de comunicación, generalmente los más innovadores y prestigiosos, están utilizando las nuevas tecnologías para producir trabajos de fotoperiodismo de largo alcance⁶. Los principales premios de fotoperiodismo internacional (WWP, Pulitzer, NPPA...) alientan la creación de imágenes que aúnan la perfección de la fotografía publicitaria y la captura del momento exacto propio de la fotografía de naturaleza; de manera predominante, ese instante perfecto y espectacular sigue siendo el alfa y el omega del

5 Puede servir de imagen para este debate el nombre de aquel famoso grupo de fotoperiodistas ganadores de varios premios Pulitzer: The Bang-Bang Club, inicialmente llamado The Bang-Bang Paparazzi (Kevin Carter, Ken Oosterbroek, Greg Marinovich y Joao Silva).

6 Dos recientes ejemplos del empleo de nuevas narrativas digitales al servicio del fotoperiodismo y la fotografía documental son *Raising Barriers* (*The Washington Post*) y *Desperate Crossing* (*The New York Times*), ambos sobre la temática de la emigración.

fotoperiodismo porque la imagen fotoperiodística también forma parte de la sociedad del espectáculo expuesta por Debord en 1967 (Lyford y Payne, 2005).

No obstante, numerosos fotógrafos se están cuestionando todo el proceso, desde la creación de la imagen hasta su difusión en el circo mediático y la producción de una iconografía oficial —como es el caso de los proyectos de Julián Barón (Martín Núñez y García Catalán, 2015)—. En este sentido, el proyecto ganador de la última edición de TAP —*Acknowledgement of Danger* (Nina Berman, 2016) (Fig. 8)— es un cierre paradigmático del trabajo promovido desde la organización por cuanto sus imágenes ayudan a cambiar la percepción del público sobre la propaganda militar estadounidense; pero, especialmente, porque lo hace desde propuestas estéticas fuertemente conectadas con la fotografía artística contemporánea. El proyecto *Soldiers' Stories of Iraq and Afghanistan* que Jennifer Karady lleva realizando en los últimos diez años, aun partiendo de un planteamiento creativo totalmente distinto, puede ser un referente formal en el uso del color, la composición y la puesta en escena de las imágenes y no cabe duda de que las imágenes de ambos proyectos comparten la misma sensibilidad estética⁷.



Fig. 8. Imágenes de *Acknowledgement of Danger*. Nina Berman, 2016. Fuente: The Aftermath Project.

En los dos últimos años (2015-16) solo los proyectos incluidos en la categoría *Vida diaria* (5) son más numerosos que los catalogados como conceptuales (3), aquellos definitivamente marcados por las estrategias creativas propias del arte. Si además, se considera que hay otros proyectos, como el mencionado de Nina Berman, con fuertes conexiones con la fotografía artística se puede afirmar que hay una tendencia creciente hacia la hibridación de discursos —«el fotoperiodismo se halla en la encrucijada de los terrenos de la objetividad, la mirada personal, lo documental y la ficción» (Del Campo, 2014: 103)—.

La imagen fotográfica sigue manteniendo su hechicero vínculo con el referente real y, precisamente por ello, su poder para conmovir y agitar se mantiene

⁷ El *Project Statement* de Jennifer Karady y algunas de sus fotografías pueden consultarse aquí: http://jenniferkarady.com/soldier_statement.html

intacto. Tanto los planteamientos y objetivos de la organización TAP como los proyectos que han seleccionado forman parte de las nuevas corrientes de periodismo que plantean la necesidad de informar con profundidad, ampliar el foco de atención y crear densos discursos confiando, al mismo tiempo, en la naturaleza compleja de la imagen fotográfica para generar estados de conocimiento. Desde el punto de vista estético, estos proyectos recogen estrategias creativas y narrativas contemporáneas —conectadas con las utilizadas por los autores del Nuevo Periodismo en los años 70 en EEUU— vinculadas directamente con los aspectos ficcionales del relato y la voz narrativa del autor:

«...los límites entre géneros se han eliminado en gran medida. Hoy han quedado obsoletos los conceptos de los años 70 tales como diseño fotográfico y fotoperiodismo. [...] Quien hojea revistas con regularidad, se da cuenta enseguida de que hoy se hacen encargos a los fotógrafos como autores» (Bialobrzeski, 2012: 18).

Así pues, el mejor fotoperiodismo contemporáneo nace de un auto-cuestionamiento esencialista y, en esa encrucijada, recorre los caminos de la vanguardia artística.

Referencias

- Ali, F. A. (2007). Women and Conflict Transformation in Africa. En: *Feminismo/s*, (9), 67–78.
- Baeza, J. (2001). Invocación y modelo: Las nuevas imágenes de la prensa. En: *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, (27), 159–171.
- Bialobrzeski, P. (2012). Fotografía documental como práctica cultural. En *Exit. Nuevos Documentalismos*, (45), pp. 18-31.
- Brey, A., Innerarity, D. y Mayos, G. (2009). *La sociedad de la ignorancia*. Barcelona: Zero Factory.
- Brook, P. (2014). Gorgeous Portraits of Ukraine's Brave Revolutionaries. En: *Wired* (15, Septiembre). Disponible en: <https://www.wired.com/2014/09/maidan-portraits-from-the-black-square/#slide-2>
- Campbell, D. (2013). Visual Storytelling in the Age of Post-Industrialist Journalism. World Press Photo. En *David-Campbell.org*. Disponible en: <http://www.david-campbell.org/multimedia/world-press-photo-multimedia-research/>
- Carr, N. G. (2010). *Superficiales ¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?*. Bogotá: Taurus.
- Cohn, C. (2013). *Women and Wars*. New York: Polity Press.
- Conway, R. (2014). iPhone Meets Hasselblad: Analog and Digital Unite in Ukraine. En: *Time* (10, Marzo). Disponible en: <http://time.com/3807680/ukraine-iphone-videos-instagram/>

Del Campo Cañizares, E. (2014). El formato multimedia y el fotoperiodismo digital contemporáneo. En: J. Rodríguez Terceño (Ed.), *Creaciones audiovisuales actuales* (pp. 141–157). Madrid: ACCI (Asociación Cultural y Científica Iberoamericana).

De Pablos Coello, J. M. (2006). Siete leyes del fotoperiodismo. En: Caballo Ardila, D. (ed.) *Fotoperiodismo y edición*. Madrid: Universitas, pp. 255–334.

Doménech Fabregat, H. (2013). La manipulación de la imagen informativa. Retos y oportunidades para el fotoperiodismo en el contexto digital. En: *Sphera Publica: Revista de ciencias sociales y de la comunicación*, 2(13), 106–123.

Fontcuberta, J. (2003). *Estética Fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gómez Isla, J. (2006). Argumentaciones en torno a la creciente imposibilidad creativa o las limitaciones expresivas de la fotografía documental. En: *Pliegos de Yuste*, 4(1), 103–114.

Ledo Andión, M. (1998). *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad*. Madrid: Cátedra.

Lyford, A. y Payne, C. (2005). Photojournalism, Mass Media and the Politics of Spectacle. En: *Visual Resources*, 21(2), 119–129. DOI: 10.1080/01973760500074034

Martín Núñez, M. y García Catalán, S. (2015). Un segundo más y los caciques desaparecerían. El flash político de Julián Barón. En: *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 10(2014), 327–351.

Mortensen, T. M. (2014). Blurry and Centered or Clear and Balanced?. En *Journalism Practice*, 8(6), 704–725. <http://doi.org/10.1080/17512786.2014.892703>

Mortensen, T. B., y Keshelashvili, A. (2013). If Everyone with a Camera Can Do This, Then What? Professional Photojournalists' Sense of Professional Threat in the Face of Citizen Photojournalism. En: *Visual Communication Quarterly*, 20(3), 144–158. <http://doi.org/10.1080/15551393.2013.820587>

Newman, J. (2012). Coming to Terms With the Legacy of War. En: *New York Times*. Disponible en: <http://lens.blogs.nytimes.com/2012/10/18/coming-to-terms-with-the-legacy-of-war/>

Nordström, A. y McCausland, E. (2011). *Lewis Hine. En la collection George Eastman House, international museum of photography and film*. Alcobendas (Madrid): TF Editores.

Pantti, M. (2013). Getting Closer? En: *Journalism Studies*, 14(2), 201–218. <http://doi.org/10.1080/1461670X.2012.718551>

Postman, N. (1993). *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology*. New York: Vintage Books.

Ritchin, F. (2009). *After Photography*. New York; London: W. W. Norton & Company.

Ritchin, F. (2013). *Bending the frame: Photojournalism, Documentary, and the Citizen*. Nueva York: Aperture Foundation.

Taylor, J. (2000). Problems in Photojournalism: realism, the nature of news and the humanitarian narrative. En: *Journalism Studies*, 1(1), 129–143. <http://doi.org/10.1080/146167000361212>

Toffler, A. (1970). *Future Shock*. New York: Random House.