

# De la fotografía documental al documento digital

Argazkilaritza dokumentaletik dokumentu digitalera

From the Documentary Photograph to the Digital Attachment

*Nekane Parejo Jiménez*<sup>1</sup>

zer

Vol. 13 – Núm. 25

ISSN: 1137-1102

pp. 179-196

2008

*Recibido el 3 de marzo de 2008, aprobado el 10 de septiembre de 2008.*

## Resumen

Esta propuesta comienza con una revisión histórica de la evolución de la fotografía documental analógica a la imagen digital, en la que se estudian las divergencias y los lugares comunes de ambas respecto a la noción de alteración de la imagen real. A través de la obra del fotógrafo Pedro Meyer, como figura pionera en el uso de la tecnología digital, se cuestionan las nuevas fórmulas de percepción y concepción de documento. El paso de sus imágenes en papel a sus ediciones en CD-ROM muestran una transición donde se mantiene la tradición fotográfica, pero en un nuevo ámbito: el digital.

**Palabras clave:** Fotografía digital · Fotografía analógica · Foto documental · Acto fotográfico · Manipulación · Pedro Meyer

---

<sup>1</sup> Universidad de Málaga, nekane@uma.es

## Laburpena

Proposamen honek bilakaera historiko bat deskribatzen du, argazkilaritza dokumental analogikotik irudi digitaleraino. Irudi errearen aldakuntzaren nozioarekiko biek dituzten desberdintasunak eta ezaugarri komunak aztertzen dira. Teknologia digitalaren erabileran aintzindari den Pedro Meyer argazkilaria obraren bitartez pertzepzioaren eta dokumentuaren sorrerari buruzko formula berriak aztertzen dira. Egiten dituen irudien euskarri aldaketak, paperetik CD-ROMera, trantsizio bat erakusten du, non argazki-tradizioa mantentzen den, baina inguru digital berri batean.

**Gako-hitzak:** Argazkilaritza digitala · Argazkilaritza analogikoa · Argazki dokumentalak · Argazki-ekintza · Manipulazioa · Pedro Meyer

## Abstract

This proposal begins with an historical revision of the evolution of the analogical documentary photography to the digital image in which the common divergences and places of both with respect to the notion of alteration of the real image on study. Through the work of photographer Pedro Meyer as it appears pioneer in the use of the digital technology the new formulas of perception and document conception are questioned. The passage of their images in paper to their editions in CD-ROM shows a transition where the photographic tradition stays, but in a new scope, the digital.

**Keywords:** Digital photography · Analogical photography · Documentary photo · Photographic Act · Manipulation · Pedro Meyer

## 0. Introducción

La obra, tanto escrita como gráfica, del fotógrafo mejicano Pedro Meyer nos servirá de hilo conductor para determinar algunos aspectos estrechamente vinculados con la evolución de la imagen en los últimos treinta años, situaciones extrapolables de forma genérica a la fotografía documental, y a los cambios y sus repercusiones, debido a la aplicación de las nuevas tecnologías. Para ello deberán revisarse conceptos como el del género documental tradicional y sus variantes, si las imágenes actuales pueden etiquetarse como fotografías, y cómo unas y otras sirvieron y sirven al artificio, amparándose en justificaciones diversas.

Antes de adentrarnos en planteamientos más teóricos, se deberá esbozar una primera aproximación a la identidad y obra del autor en cuestión. Meyer es un fotógrafo nacido en España y criado en Méjico que trabaja en el género documental. A mediados de los ochenta, en pleno reconocimiento de su obra, comienza a indagar a cerca de las posibilidades que proporciona el uso de programas informáticos de retoque, abandonando paulatinamente fórmulas de procesado más próximas al laboratorio analógico empleado hasta entonces. El descubrimiento de las nuevas tecnologías provocará una fisura en su obra, que a partir de ese momento se dividirá en dos denominaciones: antes de las computadoras (A.C.) y después de las computadoras (D.C.). Una brecha que va más allá de un simple apelativo, y que al decantarse decididamente por registros donde las nuevas tecnologías son las protagonistas, rebate las bases de la fotografía documental. Aprovechándose de un pasado fotográfico donde la verdad es el valor preferente, reinterpreta el género mediante el soporte tecnológico tan denostado por aquellos que colocan en el mismo espacio ficción y tratamiento digital.

Meyer se califica como “una obra en proceso” (Salgado, 2004), donde el uso de la tecnología digital aplicada a la fotografía, tanto en su procesamiento como en su difusión, ocupa un lugar preferente. El paso de sus imágenes en papel a sus ediciones en formato CD ROM muestran una interesante transición, donde se mantiene la tradición fotográfica pero en un nuevo ámbito: el digital. Éste es el caso de *Fotografía para recordar* (1991), el primer CD ROM con sonido e imágenes que se publicó en el mundo. En él se aglutinan un centenar de imágenes en blanco y negro que realizan un recorrido por la historia de su familia. Un trayecto que comienza con una fotografía de sus padres durante el noviazgo, y que finaliza con la muerte de ambos a causa del cáncer. Este atípico álbum familiar, que incluye sonido con la propia voz de Meyer narrando cada instantánea, muestra un desarrollo en el que la manipulación digital no tiene cabida. Las fotos que van apareciendo ante nuestros ojos están

realizadas en genuina clave documental. En ellas prima el realismo y la sencillez en su registro y en su presentación, que se asemeja a un pase de diapositivas debido a que el autor prefirió renunciar a cualquier efecto tecnológico, en aras de hacer más hincapié en los valores humanos y sentimientos que pudieran emanar de las fotografías.

Estas imágenes tienen hoy en día su sitio en la red como libre elección de Meyer, que explica así su preferencia por ésta sobre los catálogos: “hacer catálogos impresos es una aberración, porque en la red los puedo hacer con mejor calidad, más bonitos e interesantes, y a menor costo (...) Cuando las imágenes están iluminadas por atrás, siempre son más ricas de color; la gama cromática se comprime. Cuando tienes una pantalla con luz por atrás es igual que una proyección de transparencias”(Meyer, 2001a).

Con el mismo soporte, CD ROM, se encuentra *Truths and Fictions*, editado originariamente en formato libro por *Aperture*, con el título *Verdades y ficciones: un viaje de la fotografía documental a la digital*. Aquí encontramos frente a frente, y en un mismo trayecto, imágenes del Méjico más atávico, visto desde una espiritualidad colorida que remarca la escasez del sur, y encuadres de los Estados Unidos de la época de Reagan, registrados desde la ironía, que supone el contraste con la abundancia del norte. Tomas nuevas y del pasado se fusionan dando lugar a una realidad compuesta de retazos que, nuevamente, serán retocados en sus colores y texturas para mostrar visualmente la memoria de su autor.

Su labor en el uso de las herramientas tecnológicas se completa con la creación de *ZoneZero* (<http://www.zonezero.com>), uno de los portales de fotografía más visitados en la red<sup>2</sup>, que aglutina la obra de más de mil fotógrafos de todo el mundo mediante dos espacios: *La Galería*, para trabajos individuales, y *El Portafolio*, dedicado a muestras colectivas. A estas dos propuestas se suman los editoriales, noticias y foros de discusión en torno a la fotografía. Meyer expone sus motivaciones y objetivos en relación a *Zonezero* en su propia web: “Siempre me interesó publicar una revista, pero no me atrevía porque junto al aspecto editorial había que plantearse la tarea de distribuir ejemplares, recibir el importe de las ventas, etc. *Zonezero*, además me permite cumplir con otros dos objetivos: seguir vinculado a los últimos adelantos tecnológicos y contribuir a que la comunidad fotográfica tenga acceso a una plataforma pública desde la que dar a conocer su obra”.

Meyer fotografía documentos y con ellos configura historias en formatos novedosos para la época, como en *Fotografía para recordar*, pero

---

<sup>2</sup> En el último año se han consultado más de 55 millones de páginas, y ha sido visitado por medio millón de personas al mes.

también registra imágenes que más tarde fusionará con otras para reinventar una realidad presente en sus recuerdos. El empleo de las herramientas tecnológicas no se limita al momento del disparo fotográfico y la postproducción de la foto individualizada, sino que engloba su obra y la de aquellos que quieran participar en su proyecto en la red.

## 1. Una aproximación a la fotografía documental tradicional

Para comprender la obra de este autor, sus opiniones y sus modos de trabajar, es necesario primero realizar una síntesis de lo que se concibe como fotografía documental tradicional, y las fórmulas que emplea ésta en su versión analógica para manipular sus propios principios de objetividad y realismo.

Se puede establecer como punto de partida la definición de la enciclopedia publicada en 1984 por el *Internacional Center of Photography de Nueva York*, donde “se consideran fotografías documentales aquellas en las que los sucesos frente a la cámara han sido alterados lo menos posible en comparación con lo que hubiesen sido de no haber estado presente el fotógrafo”. Esto supone considerar que la labor del fotógrafo en este género se reduce a apretar el botón, sin tomar decisión alguna para obtener lo que se denomina “un registro puro”. Según este axioma, el documentalista es aquel que está presente pero no interviene, o -como expresa Walter Evans- lo hace sin evidenciar su estancia en el escenario de la imagen: “Puedes “manipular”, si quieres, encuadrando una imagen hacia un lado o hacia el otro unos treinta centímetros. Pero no le estás agregando nada” (Stott, 1976).

Para lograr la mayor proximidad al “registro puro” los fotógrafos documentales desarrollaron una serie de estereotipos, como son encuadres amplios, en su mayoría panorámicos, para evitar la elección por parte del autor, o en su defecto reproducir la perspectiva ocular. La utilización de un punto de vista frontal con respecto a la cámara por parte del sujeto, era otro de los valores más apreciados por los documentalistas que también pretendían una uniformidad luminosa, que consistía en el empleo de luces difusas que limitasen las sombras y el cromatismo. Por último, una vez realizado el disparo fotográfico se requería mantener el encuadre original del negativo al completo sin ningún tipo de merma. De acuerdo con Fontcuberta se puede afirmar que “podemos caer en el peligro de reducir el documentalismo a una noción de estilo” (1997:153).

Según lo expuesto, la fotografía documental tradicional aglutina dos aspectos. Por un lado, un lenguaje que se articula mediante una serie de criterios que intentan encubrir la estancia del fotógrafo en el escenario de

su encuadre, y, por otro, teniendo en cuenta que su presencia es ineludible, su no intervención en la toma. A partir de 1930, y hasta la aparición de las imágenes digitales, se mantiene esta última propuesta, pero se produce un cambio en la noción de fotógrafo documentalista que se traduce en que éste pasa de considerarse alguien a quien omitir, a un testigo espontáneo que debe estar atento a su entorno y descubrir sus posibles conexiones sin modificar sus circunstancias. Por tanto, comienza a tomar cuerpo una presencia hasta ahora prescindible bajo la justificación de que las fotografías son índices, son huellas que ha dejado una realidad y como tales necesitan manifestar una autoría que Roland Barthes resume en su frase: “yo he estado ahí”.

El fotógrafo documental debe estar ahí, y saber encontrar y registrar con su cámara sin elaborar y manipular la imagen, de lo contrario se estaría ante una fotografía creada. Esta situación plantea un disyuntiva entre la foto directa y la construida. Entendiendo por la primera aquella que se ajusta a unos procedimientos basados en el descubrimiento de una realidad y su reproducción, bajo unos parámetros estrictamente fotográficos y estrechamente vinculados a la nociones de documento e información. Mientras, la construcción implica la planificación y producción de una imagen donde todos los efectos insertados están controlados a priori, y las prácticas artísticas cuentan con un lugar destacado y la manipulación también.

Aunque los máximos exponentes del documentalismo fotográfico coinciden en la necesidad de ofrecer al espectador imágenes lo más objetivas posible, discrepan en los métodos a seguir para conseguirlas. Henri Cartier- Bresson opta por capturar lo que el denomina “el momento decisivo”. Es decir, el instante en el que confluyen varias situaciones en clave de realidad, contraste e ironía. En palabras del fotógrafo: “para mí, la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, por una parte del significado de un hecho y, por otra, de una organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan ese hecho” (Cartier-Bresson, 2003: 29).

Sebastiao Salgado cree que la fotografía documental no debe fundamentarse en la espontaneidad, sino en el conocimiento de aquello que se va a retratar. El fotógrafo debe integrarse plenamente en el hábitat de sus futuras tomas, y lograr una afinidad con el medio que le proporcione experiencia suficiente para mostrarlo, como manifestaba Eugene Smith, de la forma más honrada: “el fotógrafo debe ser honesto ya que no puede ser objetivo”.

Según los autores de estas imágenes, la manipulación no debería tener cabida dentro de este género, pero este principio se subvierte

amparándose en la credibilidad que ofrecen numerosas tomas que parecían haber sido halladas, y que con el tiempo se ha descubierto que no eran más que meras escenificaciones. Como afirma Sara Kember, inicialmente tendemos a considerar la fotografía como una certeza: “es una fe que precisamente rebasa nuestras inversiones más racionales en la condición de verdad de la fotografía, así como nuestro conocimiento sobre ellas, porque está situada en una realidad situada en última instancia en nuestros propios mundos interiores” (1996:51), pero no es así. No se debe obviar que antes del posible manejo de los motivos a retratar, existe otra manipulación intrínseca al acto de fotografiar, que en sí mismo requiere de un proceso directamente vinculado con la edición y, por tanto, con la intervención. La sola presencia de una cámara varía la actitud de los retratados. Además, otras variables como el empleo de un objetivo, un punto de vista y una iluminación determinada, entre otros, configuran unos resultados que se alejan de la realidad. Y aunque uno de los principios del documentalismo es la homogenización de los métodos de trabajo, como se ha expuesto, algunos se salieron de estos códigos para experimentar fórmulas cuyos resultados imprimiesen a sus tomas unas dosis más altas de verosimilitud.

## **2. Manipulaciones en la fotografía documental analógica**

La equivalencia entre testimonio indudable y foto documental se quiebra casi desde sus inicios hasta la actualidad. Centrándonos en la fotografía analógica se puede establecer que las tipologías relativas a la manipulación se dividen en dos momentos: antes del acto de la toma y después. En el primer periodo se engloban todas aquellas previsualizaciones realizadas por el fotógrafo. Nos referimos tanto a las reconstrucciones de los elementos que integran el encuadre, como a las interpretaciones por parte de los individuos que aparecerán en él, sin olvidar los manejos técnicos preconcebidos y desarrollados por el cámara. En el segundo apartado se concentrarán los retoques en el negativo y en la copia fotográfica.

Volviendo sobre las manipulaciones, que se podían denominar a priori, convenimos que se pueden localizar innumerables ejemplos de cada una de las tres formas en las que se distribuyen: la reconstrucción, la interpretación y los manejos técnicos. Se entiende por reconstrucción el hecho de reacomodar ciertos elementos presentes en el escenario que se va a registrar. Basta recordar las tomas recogidas durante la Guerra de Secesión, en 1863, por Alexander Gardner y Timothy O’Sullivan, en las que un cadáver después de ser retratado repetidamente es trasladado a otro espacio para volver a fotografiarse, generando una nueva imagen,

ahora titulada *Home of a Rebel Sharpshooter (La guarida del francotirador rebelde, Gettysburg)*. Además del decorado se transforma el atrezzo, incluyendo junto al muerto un fusil de utillería en vez del correspondiente a un francotirador. También se publicó una instantánea perteneciente a las primeras tomas, antes de mover el cadáver, bajo el título de *A Sharpshooter Last Sleep (El último sueño de un francotirador)*. Dentro de esta readaptación de diversos dispositivos es obligado mencionar los arreglos realizados por Walter Evans en las habitaciones de los granjeros antes de fotografiarlas, o los ajustes y cambios entre motivo y fondo, reiterados por Arthur Rothstein, en 1936, con un cráneo blanqueado por el sol que encontró en una zona desértica de Dakota del Sur.

La interpretación como estrategia manipulativa puede a su vez seccionarse en dos: una escenificación en la que el modelo sea plenamente consciente de su actuación, y una segunda, en la que el que aparece en el encuadre ignora que su presencia ha sido preparada por el fotógrafo para que sirva como detonante que genere la situación que se espera. En ambas, el fotógrafo se convierte en un director de actores que mediatizan los mensajes que se quieren transmitir, siempre teniendo en cuenta que esta intervención no debe evidenciarse y el público estará ajeno a la trayectoria marcada para elaborar la imagen. Imagen final, cuyo resultado no perderá, en ningún caso, su aura de documental. La diferencia estriba en que el primer tipo de encuadres requiere de un acuerdo entre el fotógrafo y el personaje inserto en la toma, además, en algunas ocasiones, de una puesta en escena previa. *El beso*, 1950 de Robert Doisneau, es uno de los máximos exponentes de una imagen que se muestra como un testimonio que no es más que una interpretación enmascarada como documento. Una interpretación pagada por su autor, que emerge como tal 40 años después ante las presiones de varias parejas que intentan sacar provecho de la situación, haciéndose pasar por los protagonistas de la foto. El autor prueba su relación comercial con los auténticos, ahora, actores del encuadre, evaporándose la factura documental de la foto.

Imágenes de guerra como la de Joe Rosenthal<sup>3</sup> en Iwo Jima, en 1945, o la del miliciano de Capa en la Guerra Civil Española, abren nuevos debates en torno a la reescenificación y el posado, tan frecuente entre aquellos combatientes que a golpe de silbato fingían caer heridos. Registros como *Fleeing a Dus Store (Huyendo de una tormenta de polvo)*, 1936 de Arthur Rothstein, quien reconoce su intervención; el de Dorotea Lange, del mismo año de *La madre emigrante*, donde a partir de los negativos se puede probar cómo la autora organiza las tomas; el de Eric

---

<sup>3</sup> Para más información véanse VALDEON BLANCO, J. (28/11/2006): "Los seis héroes de Iwo Jima", *Magazine*, n° 370, Edita *El Mundo*, Madrid; 18-22 y PALEY G., PHILLIPS B. y ROSLER M. (2000) *In the South Bronx of America. Photographs by Mel Rosenthal*, Willimantic, USA.

Salomón reemplazando a las celebridades que jugaban en el casino por sus empleados, en las imágenes que se publicaron bajo el título “las primeras fotografías jamás realizadas en las salas de juego el Casino de Montecarlo” (Freund, 1976:106); o el de Eugene Smith de la mujer bañando a un niño en Minamata, *Tomoko Uemura in her bath*, 1972, en el que nuevamente un hecho real es mediatizado por el fotógrafo decidiendo la postura de los integrantes de la toma, la hora a la que se realiza, etc., son algunas de los miles de muestras que conforman el imaginario de interpretaciones conscientes.

Cuando el personaje ignora el papel que va a desempeñar en la fotografía el proceso inicial, antes de la toma, comparte con el anterior modelo el estadio de previsualización del autor y la toma de decisiones respecto a las condiciones de ejecución de la instantánea, pero diverge en el resultado final que permanece en suspense hasta el instante de la exposición. En este caso se deja al libre albedrío de la persona seleccionada la “interpretación”. En ocasiones, sólo se trata de propiciar el encuentro en el encuadre de dos motivos sin que ninguno de ellos lo sepa. En otras, la estrategia va más allá y se organiza la escena de tal modo que se introducen en el escenario “catalizadores” que susciten reacciones visualizadas mediante gestos y poses que muestran una realidad. Para ejemplificar esta situación basta recordar la secuencia de seis fotografías: *Desnudo en el escaparate*, 1947 de Robert Doisneau, en las que espectadores muy diversos expresan a través de distintas muecas su opinión respecto al cuadro colgado en un escaparate en el que aparece una mujer sin ropa.

Para finalizar con el apartado de manipulaciones a priori, no deben olvidarse aquellas en las que el conocimiento y aprovechamiento de la técnica fotográfica favorece a la consecución de unas reproducciones que se ajustan al mensaje que el autor desea comunicar. Nos referimos a un discutible realismo estético conseguido mediante movimientos de cámara en el momento del disparo, o a un ligero desenfoque premeditado que pudiera incrementar la acción que algunos reporteros consagrados, como David Seymour, Hans Namur y Georg Reisner, parece que experimentaron en sus imágenes de la Guerra Civil Española. Otra fórmula pasa por esperar a que la iluminación adecuada a ciertos intereses se sitúe sobre el retratado, como ocurrió en los rostros de los tres guardias civiles cara al sol para obtener sus expresiones más duras, plasmados por Smith.

Con respecto a los retoques después de la toma, tan fácilmente realizados en la actualidad con programas informáticos y tan diestramente ejecutados desde casi la aparición de la fotografía, se deben mencionar, entre otros, los cambios de orientación del negativo que ya a mediados del siglo XIX permitieron a Fenton dar más efectividad a una de sus imágenes,

*El valle de la sombra de la muerte*, colocando unas balas de cañón a la derecha del camino cuando realmente estaban a su izquierda. Por otro lado, las composturas de los pictorialistas en el negativo y sobre el papel, dirigidas a obtener lo que supuestamente la sociedad demandaba: copias más artísticas y próximas a la pintura, así como las manipulaciones de índole político establecidas bajo regímenes dictatoriales y fascistas, están perfectamente documentadas. Manteles que aparentan ser banderas y un reloj fruto del pillaje que se debe hacer desaparecer de la muñeca de un soldado en una fotografía de Yevgueni Jaldei, de 1945, al más puro estilo Iwo Jima, es una de las innumerables muestras que evidencian la destreza adquirida por los retocadores, cuyo máximos especialistas pertenecieron a los países del Este, donde la eliminación de personajes considerados políticamente incorrectos y la restauración de las copias sin huella de lo retratado por la cámara ha sido una práctica habitual.

### **3. Reflexiones sobre el documento digital**

Es obvio que la fotografía analógica documental ha tenido una relación perturbadora con la realidad, pero será con la revolución digital con la que se examinen en profundidad los principios éticos directamente vinculados con la veracidad de la imagen. La posibilidad de cambios en cualquier motivo presente en la instantánea, sin que puedan detectarse, no es un hecho novedoso, sin embargo conlleva un replanteamiento alarmante por parte de autores como David Hockney: “me doy cuenta de que esto es el final de la fotografía química (...) Teníamos fe en la fotografía, pero esta fe está a punto de desaparecer por culpa del ordenador. Este puede re-crear algo que tiene la misma apariencia que las fotografías que conocemos, pero que es irreal” (Leith, 1990: 37).

El proceso de manipulación digital es simple, y a diferencia del analógico es más frecuente una vez capturada la imagen. A partir de aquí puede descomponerse en píxeles que pueden borrarse o copiarse, así como transformar su color o brillo. Además pueden incluirse en los márgenes otros elementos (fotos, dibujos, texto...) ajenos a la toma inicial.

La singularidad de la imagen digital radica en dos aspectos: la inmaterialidad y su fácil maleabilidad. El primero implica la no existencia de un original único, hasta ahora el negativo, que se ve sustituido por un código binario de ceros y unos susceptible de almacenarse en diversos soportes que proporcionarán diferentes duplicados de la imagen en función del medio empleado. Esta situación cuestiona la noción de la fotografía como índice y como huella de la realidad, para transformarla en un símbolo y, por tanto, conlleva una nueva relación espacio temporal entre el referente y lo representado. La presencia del primero no es

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

Las diferencias más palpables con respecto a la fotografía analógica estriban en que las técnicas digitales permiten no sólo retoques instantáneos, sino que se puede trabajar a partir de un referente, que no es más que una reproducción, o incluso que la nada puede generar imágenes altamente reales, dando lugar a un aumento de las posibilidades de manipulación. Si para Barthes el referente fotográfico es “la cosa necesariamente real que ha sido colocada frente al objetivo y sin la cual no habría fotografía” (2004: 120), y para Susan Sontag la foto es “un rastro directo de lo real” (1996: 164), la imagen digital es la que se puede beneficiar de la apariencia de haber “estado allí”, sin estarlo; sin hacer confluír en la misma coordenada realidad y contraste en una unidad espacio temporal como intentaba Cartier Bresson, y sin necesidad de integrarse y conocer al retratado como indica Salgado.

Esta nueva situación conlleva una construcción de la imagen sin un vínculo directo con el exterior y más próxima a una proyección que a una representación. Una imagen que se forja en la mente del fotógrafo y que se fabrica mediante programas informáticos que parecen otorgarle la coherencia que no poseen con el mundo exterior, pero que la desvinculan de su categoría de testimonio. Como expone Ritchin, el lugar en donde se sitúa la manipulación cambia: “es verdad que se les dice a los sujetos que sonrían, que se escenifican las fotografías, y que otras manipulaciones así suelen ocurrir, pero ahora el observador se ve en la necesidad de cuestionar la fotografía al nivel básico y físico del hecho” (1990:9).

En otras palabras, que cuando surge la fotografía digital la veracidad de la analógica documental ya había sido objeto de encendidos debates, sin embargo la pregunta ahora es: ¿dónde radica la divergencia entre la digitalización y la puesta en escena? Exceptuando los medios empleados, se puede convenir que la diferencia estriba en la distancia que se establece entre el acto fotográfico y la imagen impresa. En la puesta en escena la cámara recoge una interpretación sobre un negativo que funciona como soporte y como prueba de una acción determinada. Independientemente de que sea una construcción, el hecho se ha desarrollado ante el objetivo fotográfico. El tratamiento digital también puede asumir este tipo de actuaciones, pero debido a sus características intrínsecas opta por

reelaborar la imagen fuera del(os) escenario(s) retratado(s) y obtener resultados similares a través del retoque. Esto implica que entre el acto fotográfico y la imagen final se interponen una serie de capas que modifican la toma primigenia, si la hubiere, en otra que nada tiene que ver con ella.

Si habitualmente las posibles manipulaciones que efectúa el fotógrafo analógico documental están más próximas en el tiempo al instante de apretar el disparador, los retoques no le son ajenos, como se vio en el apartado de manipulaciones a posteriori. Pero ahora, con la digitalización, son susceptibles de abarcar todas las variantes desarrolladas en el transcurso de los 180 años de la historia de la fotografía más rápidamente y sin necesidad de ocultarlo o justificarlo. Aunque con el estilo con el que se puede fijar más afinidades es con el fotomontaje de las vanguardias históricas, con el que comparte no sólo su desarrollo mediante la fragmentación y reconstrucción, que sitúa coordenadas espacio-temporales diversas en el mismo encuadre, sino una voluntad crítica del mundo que permite profundizar acerca de la realidad social. Coincidiendo ambas en la necesidad de articular este tipo de discurso, como expresa Fontcuberta haciéndose eco de Joseph Renal: “cuando la fotografía directa se veía imposibilitada de penetrar en el blindaje de lo real, el fotomontaje –decía Renau en una entrevista (*Artforum*, verano, 1978)– es una forma de ver la realidad con rayos X. Es la única forma de hacer ver al espectador lo absurdo, de conseguir que dos niveles de existencia coincidan en el mismo espacio” (1997: 156).

A raíz de esta última conexión se plantea un nuevo interrogante que vuelve a distanciar la fotografía analógica de la digital. Si el fundamento del montaje tradicional residía en la “disonancia”, es decir, en mostrar con orgullo las costuras de los retazos que se reagrupaban bajo el mismo marco, la evolución de la imagen digital que, en un principio, se cobijó bajo esa enunciación, también ha dado muestras de saber borrar sus fisuras. Esto da lugar a dos modos de manipulación: las evidentes, ante las cuáles el espectador se enfrenta a la imagen como a una ficción intencional, y otras en las que las transformaciones no son detectables y son expuestas como documentos. Y es en estas últimas donde resurgen cuestiones como: ¿qué ocurre cuando no se percibe la condición de “construida” de una imagen?; ¿a qué podemos acogernos para demostrar la categoría de una fotografía como real?

Es obvio que la verosimilitud no puede sustentarse en la tecnología digital, que carece de un soporte original como sucedía con el negativo tradicional. Se produce un traslado de la ética del medio a la del que firma la obra, el fotógrafo. En definitiva, que si en la fotografía analógica el soporte podía constituirse en una prueba, a veces dudosa, de la realidad, ahora deberá ser el autor el que certifique la imagen. Pero se deben tener en consideración dos aspectos: el primero, que el fotógrafo es parte implicada y

la credibilidad de sus palabras es cuestionable; el segundo, que, en ocasiones, la copia final deviene de personas diferentes, aquel que la retocó, más cercano al marketing y ajeno a los hechos, no fue el mismo que la capturó, y además puede no existir ninguna relación entre ellos. También existe la posibilidad de que se empleen fragmentos de distintos autores.

La fotografía como documento, ya desacreditada por un incremento de la consciencia crítica, y su autor como testigo de la historia parecen desvanecerse ahora que el acceso a las nuevas tecnologías se ha instalado en nuestras casas y comprobamos que podemos ser los artífices de algunas de estas manipulaciones.

#### **4. La obra de Meyer como referente del cambio digital**

Después de definir tanto la foto documental analógica como la digital, y observar los lugares comunes de ambas en la noción de alteración de la imagen y aquellos en los que se diferencian, es necesario profundizar en la trayectoria de la obra de Pedro Meyer, abordando sus opiniones y sus métodos de trabajo.

Enlazando con el último tema abordado, John Mraz en unas observaciones acerca de su artículo: “¿qué tiene de documental la fotografía?”, reproduce una declaración acerca de la figura del autor como claro sustituto del soporte fotográfico que constituía el negativo: “como le gusta comentar a Pedro Meyer, hay que confiar en el autor, no en el medio” (Mraz, 2003). Alex Barnett (1996) transcribe estas mismas palabras de Meyer ampliando la responsabilidad de la credibilidad de la fotografía digital al medio donde se difundan las imágenes. Si el autor es donde se sitúan en la actualidad las claves para acercarnos a las formas que desarrollan estas nuevas tecnologías para reflejar la realidad, esto implica un mayor conocimiento de éste.

En primer lugar, y en su revista *Zonezero*, este fotógrafo que trabajó durante veinte años la foto analógica considera que no existe una línea divisoria entre imagen tradicional documental y la digital, sino que “lo que hemos dado en llamar fotografía tradicional puede ser producida ya sea de manera analógica utilizando procesos químicos, o digital en el formato electrónico” (Meyer, 2001). Siempre dejando claro que la foto digital es una tecnología que no se debe confundir con un estilo, ya que con ésta “puedes hacer el estilo que quieras” (Salgado, 2004), y él sigue enmarcándose en una fotografía documental cuyos fines pasan por representar la realidad, aunque ahora con otros instrumentos.

De tal manera que independientemente del género, las transformaciones vienen de la mano de las facilidades que ofrece este

nuevo medio y su escasa relación con la casualidad. Si la imagen fotográfica siempre ha estado vinculada a la manipulación, Pedro Meyer se pregunta: “¿cuál es la diferencia entre la modificación que hago con la computadora, y la del fotógrafo que elige su ángulo para colocar una cámara? (...) No estoy cuestionando la validez de la paciencia que algunos grandes fotógrafos han ejercido, pero aún cuando era lo esencial en tales empeños, inevitablemente surgía un poquito de suerte. Personalmente no me gusta la idea de que mi trabajo lo defina principalmente la suerte” (Mraz, 2003).

Si Meyer cree que sus imágenes no deben estar mediatizadas por factores como la suerte y la paciencia, también se sitúa en las antípodas de métodos de trabajo afines al instante decisivo de Cartier Bresson, ya que su noción acerca del valor esencial en un fotógrafo se aleja en la interpretación del tiempo: “Somos contadores de cuentos, pero eso no lo saben, creen que somos unos disparadores de instantes” (Salgado, 2004).

Instantes en los que los elementos que se desean hacer converger en el encuadre, no siempre se dan cita ante el objetivo para narrar la historia que se está contemplando. Este autor expone esta situación mediante un recorrido gráfico por las diferentes tomas realizadas en una sesión fotográfica desarrollada en Quito en 1985, que culminan con la imagen titulada *Dónde está la Lana*. En ella se recoge a un hombre en primer plano con unos billetes en la mano que muestra a la cámara, y a una mujer cortando la cabeza de una oveja. Tras la visualización de las otras instantáneas se constata que los protagonistas de la imagen final, si bien coincidían en el escenario no compartieron el mismo disparo fotográfico. Haber conseguido situar a ambos, como se observa en la copia final, sólo era una cuestión de planificación y puesta en escena. Algo que para Meyer carece de importancia, debido a que no se trata más que de “un cambio igual al que realicé después en la computadora (...) ahora puedo dar preferencia al control que tengo sobre el proceso en lugar de depender del azar” (Meyer, 2006).

Para él, el trasfondo de cualquier manipulación debe buscarse en si la información que se proporciona ha resultado alterada en el transcurso de los posibles manejos digitales. Si no es así, como es el caso, y la unión de dos elementos implica una mejora, ésta queda plenamente justificada porque la diferencia sólo está, según sus palabras, en que “ellos esperan antes que el obturador dispare, y yo lo hago después” (Mraz, 2003).

Meyer no se mueve en el ámbito del engaño, pues los retoques significan ampliar la información. Una información que no estaba incluida en un posible encuadre inicial, pero que está presente en su memoria. Por tanto, sus fotografías recuperan sus recuerdos. La toma de la *Plantación*, el

*Centro, California, 1987/1995*, explica claramente su *modus operandi*. La foto, como la conocemos, tiene sus orígenes en 1987 en un viaje por los Estados Unidos, aunque la inclusión del individuo de espaldas se efectuará digitalmente ocho años después. La persona no estaba en la primera instantánea, pero sí en la memoria del fotógrafo que reproduce lo que vio, aunque no lo registró.

No obstante, las inserciones de distintos motivos en la fotografía mediante el ordenador no siempre responden al establecimiento de un nexo entre dos personajes que estaban en el mismo escenario, y que, incluso, con unas indicaciones a tiempo sobre el lugar que debían ocupar lo hubieran estado en el visor de la cámara del fotógrafo. A veces son unos kilómetros los que separan un elemento de otro, como en la imagen *Trabajadores mexicanos emigrados, en una autopista de California, 1986-1990*. En esta ocasión la veintena de trabajadores agrícolas no se encuentran bajo la valla publicitaria que promociona un hotel de lujo mediante el vehículo en el que se trasladará a los posibles clientes, entre los que no parecen incluirse los jornaleros. Nos topamos con un nuevo tipo de yuxtaposición debido a que se aglutinan dos espacios y tiempos diferentes que difícilmente podían haberse sincronizado. El fotógrafo ha tenido que elaborar la imagen intentando huir del azar, como él mismo afirma: “no tenía intención de esperar una semana, diez días o el tiempo necesario para que algo sucediera, para que pudiera conseguir un “momento decisivo”(…) Ese “momento decisivo” sencillamente no ocurrió, había que crearlo” (Meyer, 1995). “Ví a los trabajadores a unos kilómetros del anuncio. Yo había hecho la asociación entre las dos escenas en mi mente, pero estaban separadas en el espacio. Las fotos fueron hechas en tiempos pre-digitales, antes de la existencia de instrumentos para vincular estos dos momentos” (Mraz, 2003). También se observa que el mensaje que se quiere comunicar varía. Si antes hablábamos de una mejora en la transmisión de una información, ahora la copia final emana claros signos de concienciación y denuncia social.

Con respecto a las facilidades de manipulación que otorga la imagen digital, y, por tanto, las limitaciones que esto supone para calificar este tipo de fotografías como representaciones de la realidad, Meyer considera que lo único que sucede es que se incrementa el número de herramientas con las que obtener mejores resultados: “con las nuevas tecnologías, uno puede transformar y manipular; antes también se podía, pero costaba mucho más trabajo. A partir de la toma de conciencia de los procesos digitales se está revisando todo el asunto de la fotografía que suponíamos que era una representación de la realidad, pero depende de qué rollo meto en la cámara y el tipo de lentes que uso. Al usar un gran angular o un tele ya estoy manipulando la realidad” (Meyer, 2001a).

Una instantánea realizada en Río de Janeiro se ciñe perfectamente a esta última consideración. La toma efectuada con un gran angular recoge el busto de una mujer calva en una cafetería bastante concurrida. La transformación que se realiza mediante el ordenador es simple y consiste en restar nitidez a un fondo cuyos elementos propiciaban la distracción. Con el empleo de un teleobjetivo en el momento de la toma los resultados, en cuanto a profundidad de campo, hubieran sido similares a los logrados a través del soporte informático. Sin embargo, Meyer prefiere trabajar frente a la pantalla de su ordenador para desde ahí dar forma y reacomodar los distintos elementos que configurarán la copia final, y plenamente inserto en los avatares de las nuevas tecnologías autodefinirse como un director teatral. Indiscutiblemente, siempre trabajando en *play back* y con un producto final acorde con sus deseos, que, en unas ocasiones, muestran el quehacer operativo del medio, mientras en otras cualquier rastro es imperceptible.

Este hecho, que no se distingan las posibles manipulaciones, redundaría para él en beneficio de la fotografía, que ya no deberá demostrar su autenticidad: “con la fotografía digital no se sabe si una fotografía ha sido alterada. Hay fotógrafos que viven esto como una amenaza, pero yo creo que es una liberación. Por fin la foto se verá libre de la representación realista (...) El tiempo de la fotografía testimonial ha terminado -explica-. Se desmorona una convención que no había sido analizada con rigor y que ocultaba que todas las fotografías son interpretativas. La fotografía digital es el fin del mito de la verdad fotográfica” (Barnett, 1996). Imágenes como *Walking Billboard*, *Freeing Film*, *A devil in New York*, *The strolling Saint*, entre muchas otras, ya no tienen la necesidad de probar al espectador su legitimidad, porque el planteamiento de base, que se trasluce en la copia final, evidencia signos suficientes de numerosas yuxtaposiciones que combinan tiempos y espacios diferentes, alteraciones en el color, tamaño, textura, etc., en definitiva, claros indicativos del manejo digital.

Llegados a este punto se puede afirmar que si la fotografía analógica documental dispone de unos vínculos que la ligan estrechamente al mundo real, éstos se modifican con las nuevas tecnologías que inclinan la balanza del lado de la comodidad, ofertando un universo que se torna controlable desde un tiempo que no es en el que se produce el acontecimiento, y en el cual se pueden programar los hechos en una secuencia en *play back*. Liberados, por tanto, de la representación realista, ¿se puede considerar la fotografía digital como un documento? o ¿esta nueva situación obliga a exponer claramente cuándo estamos ante una imagen testimonial y cuándo ante una interpretación? Siempre teniendo en cuenta que esta última es tan genuina como la primera, pero que sin embargo no adquiere el tratamiento de documental al uso. En cualquier caso, los procesos digitales, tal y como

antes lo hiciera la pintura con la fotografía, conllevan un replanteamiento de las formas de percepción y de la noción de documento, y ese es el contexto en el que se circunscribe la obra de Pedro Meyer.

## Referencias

- BARNETT, Alex (1996). "Pedro Meyer, fotógrafo digital". **En:** *Who is who* [www.bitniks.es/WHO/1996/meyer.shtml] Consulta: 10/10/06.
- BARTHES, Roland (2004). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BERGER, John (1974). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CAPA, Robert (1999). *Capa: Cara a cara. Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil española*. Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, New York: Aperture.
- CARTIER BRESSON, Henri (1984). "El instante decisivo". **En:** FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica*. Barcelona: Blume.
- CARTIER BRESSON, Henri (2003). *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CASTELLANOS, A. (2006). *Pedro Meyer*. Madrid: PHE06.
- DUBOIS, Philippe (1994). *El acto fotográfico. De la recepción a la representación*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- DURAND, Régis (1995). *Le temps de L'image*. Paris: ELA la Différence.
- FONTCUBERTA, Joan (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FREUND, Gisèle (1976). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- GÓMEZ ISLA, José (2005). *Fotografía de creación*. San Sebastián: Editorial Nerea.
- KEMBER, Sarah (1996). "La sombra del objeto: fotografía y realismo". **En:** *Papel Alpha, Cuadernos de fotografía, nº2*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- KNIGHTLY, Phillip (1975). *The First Casualty. From the Crimea to Vietnam: The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- LEITH, W. (1990). "At home with Mr Hockney". **En:** *Independent on Sunday*, 21 de octubre.
- MRAZ, John (2003). ¿Qué tiene de documental la fotografía?. **En:** *Revista ZoneZero* [www.zonezero.com/magazine/articles/mraz01sp.html] Consulta: 24/10/06.

- MEYER, Pedro (1995). *Verdades y ficciones. Un viaje de la fotografía documental a la digital*. México: Casa de las Imágenes.
- (2000). “Hacia una redefinición de la fotografía documental”. **En:** *Editorial, Zonezero* (abril).
  - (2001). “Fotografía tradicional vs. fotografía digital”. **En:** *Editorial, Zonezero*,(marzo)  
[<http://www.zonezero.com/editorial/marzo01/march.html>].
  - (2001a). “Exposición de arte en la web. Pedro Meyer, semblanza”. **En:** *Revista Zonezero* (agosto)  
[<http://www.ciberhabitat.gob.mx/galeria/exposiciones/pedromeyer/sembl...>]. Consulta: 10/10/07.
  - (2006). “Si te gustaba el trabajo documental, te encantarán las imágenes digitales”. **En:** *Revista Zonazero* (agosto)  
[<http://zonezero.com/magazine/articles/meyer3/02sp.html>].  
Consulta: 24/10/06.
- MITCHELL, W.J. (1992). *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era*. Massachussets: MIT Press.
- MOHOLY-NAGY, László (2005). *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- RITCHIN, Fred. (1990). *In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography*. New York: Aperture.
- SALGADO, Jorge (2004). “Meyer, una obra en proceso”. **En:** *Revista Unam*  
[<http://www.revista.unam.mx/vol.5/num9/ent2/ent2-1.html>].  
Consulta: 27/11/06.
- STEPHENSON, S. (2001). *Eugene Smith*. Londres: Kowasa.
- STOTT, William (1976). *Documentary Expression and Thirties America*. Nueva York: Oxford University Press.
- SONTAG, Susan (1996). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- WHELAN, Richard (1999). *Capa: cara a cara. Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil Española*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura/Apertura.