tsantsa | REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS
UCUENCA FACULTAD DE ARTES / UNIVERSIDAD DE CUENCA
N° 17 Año 2026

La fotografía en la encrucijada entre el documento y la expresión

Photography at the crossroads between document and expression

JORGE LUIS RODRÍGUEZ AGUILAR
Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro - Universidad de las Artes (ISA) (Cuba)
https://orcid.org/-0000-0002-1446-3650
aguilarjlr@gmail.com

Recibido: 8 de junio de 2026
Aceptado: 29 de julio de 2026

RESUMEN:

Se explora la tensión entre la fotografía documental y la fotografía artística, dos categorías que históricamente han sido consideradas opuestas pero que en la práctica coexisten y se hibridan. La fotografía documental busca capturar la realidad con fidelidad testimonial, mientras que la artística expresa la visión subjetiva del creador. Sin embargo, esta distinción no es absoluta: desde los inicios del medio, diversos fotógrafos transitaron entre ambas intencionalidades. Se propone una taxonomía basada en tres ejes diferenciadores: la intencionalidad y el propósito de la imagen, el proceso de creación o método de trabajo, y la relación entre la imagen y la realidad. Se argumenta que la intencionalidad del fotógrafo constituye el criterio determinante, pero se reconoce la existencia de zonas de indeterminación, como la fotografía documental artística, donde el documento y la expresión convergen. Lejos de resolver la tensión, se invita a asumirla como una riqueza del medio fotográfico, cuya dualidad no es un problema a resolver sino una realidad a interpretar, siendo la intencionalidad la brújula que guía al espectador consciente.

PALABRAS CLAVE: fotografía documental, fotografía artística, intencionalidad, taxonomía, documento.

ABSTRACT:

The tension between documentary photography and fine art photography is explored, two categories that have historically been considered opposed but which in practice coexist and hybridize. Documentary photography seeks to capture reality with testimonial fidelity, while fine art photography expresses the creator's subjective vision. However, this distinction is not absolute: since the early days of the medium, various photographers have moved between both intentionalities. A taxonomy based on three differentiating axes is proposed: the intentionality and purpose of the image, the creative process or working method, and the relationship between the image and reality. It is argued that the photographer's intentionality constitutes the determining criterion, while recognizing the existence of zones of indeterminacy, such as fine art documentary photography, where document and expression converge. Rather than resolving the tension, the text invites us to embrace it as a richness of the photographic medium, whose duality is not a problem to be solved but a reality to be interpreted, with intentionality serving as the compass that guides the conscious viewer.

KEYWORDS: documentary photography, fine art photography, intentionality, taxonomy, document.

1. Introducción

«Aunque las fotos no mienten,
los mentirosos pueden hacer fotos».

LEWIS W. HINE

Desde sus orígenes, la fotografía ha sido objeto de un debate permanente sobre su naturaleza. Por un lado, su capacidad para registrar la realidad de manera fiel y, por el otro, su potencial para expresar una visión personal y artística del mundo, intensificado en los últimos tiempos, donde la manipulación de la imagen es cada vez más accesible y la noción misma de verdad fotográfica se ha vuelto problemática. Esta dualidad ha generado un debate persistente en torno a la clasificación de las imágenes. La pregunta de si una fotografía debe ser considerada como un documento objetivo o como una obra de arte no es solo una cuestión técnica o estética, sino una reflexión profunda sobre la naturaleza misma de la imagen y la intencionalidad de quien la crea.

Sin embargo, a pesar de las disímiles posturas defendidas por teóricos y profesionales de la imagen, persisten las dudas sobre qué criterios permiten distinguir la fotografía que busca documentar la verdad de los hechos y aquella que se propone como una expresión artística. Incluso, si son estas categorías excluyentes o pueden coexistir en una misma imagen.

Para responder a estas preguntas, se propone un análisis riguroso de los criterios de diferenciación entre ambos géneros, con un enfoque particular en la intencionalidad del fotógrafo. A partir de una taxonomía basada en tres ejes —propósito, proceso de creación y relación con la realidad—, se examina un caso paradigmático de fotografía que desafía esta clasificación binaria, demostrando que la tensión entre documento y expresión no es un problema a resolver, sino una riqueza constitutiva del medio fotográfico.

Para demostrar la operatividad de esta propuesta, se concluye con el análisis de un caso concreto: la serie *Cuba Street Reportage*, de Fulvio Bugani (2020), en el que se evidencia cómo la intencionalidad del fotógrafo permite despejar la aparente contradicción entre documento y expresión. Este caso ilustra que la dualidad de la fotografía, lejos de ser un problema, constituye una realidad a interpretar.

2. Deconstruyendo dos conceptos aparentemente opuestos

Para comprender la diferencia entre fotografía documental y artística, es necesario partir de una definición clara de cada una. Si bien ambas comparten el uso de la cámara como herramienta, sus objetivos, métodos y criterios de valoración son notablemente distintos.

La fotografía documental se puede definir como aquella que busca capturar imágenes de la vida real con el objetivo de contar historias, documentar eventos y registrar la cultura y la sociedad. Chame (2020, p. 2) lo resume como un modo de producción de historias visuales, que contiene un relato y donde cada fotografía es parte de esa historia; es decir, que las imágenes no solo tratan sobre la misma temática, sino que incluyen y están unidas por una narratividad.

Su cometido principal consiste en plasmar la realidad en una imagen fija con la mayor precisión y fidelidad posible, aspirando a un ideal de objetividad. De ahí que sus características principales sean la autenticidad, que elimina cualquier espacio para la escenificación; la narrativa visual o *storytelling*, entendida como la capacidad de la imagen para transmitir emoción y contexto sin necesidad de palabras; el vínculo con el contexto social o cultural, que exige que la fotografía esté ligada a temas de relevancia social; y la composición natural, donde la fidelidad al instante prevalece sobre la búsqueda de la perfección técnica (TAI Arts, 2025, párrs. 4-7). Aunque se pretende que el fotógrafo

observe y capture la escena sin intervenir ni modificar los elementos presentes para que la imagen sea objetiva y refleje con exactitud lo que sucede, a decir verdad, siempre la realidad se manipula.

Se parte de que la fotografía documental es un retrato de la realidad, supuestamente, sin elaboración ni intervención en la toma. Un mensaje denotado o sin códigos; una captura casual. Pero desde el momento en que se compone o se sitúa en una relación de luces, encuadres y movimientos, su significación cambia hacia lo connotativo o codificado (Rodríguez, 2024, p. 41). Barthes (2017) lo argumenta con sobradas razones en *El mensaje fotográfico* (pp. 12-17), donde define seis procedimientos de connotación de la imagen y de su subjetividad. Aunque una fotografía muestre una "realidad" tan creíble que se confunda con la vida misma que se muestra, siempre está impregnada de la subjetividad del ojo que la compuso y la hizo (Rodríguez, 2024, p. 42). Esta tensión entre la aspiración a la objetividad y la ineludible subjetividad del fotógrafo constituye una de las paradojas centrales de la fotografía documental.

Al decir de Tausk, "la fotografía es, ante todo, un arte de contemplación y de compenetración, y no solo una actividad manual" (1978, p. 8). De ahí que, pensar la fotografía documental como un proceso meramente fortuito, accidental o imprevisto, desligado de toda actividad de planificación y de investigación social, es un error de concepto que todavía se arrastra. Esta dimensión investigativa de la fotografía la convierte en un medio privilegiado para documentar la realidad social y la de otras artes y disciplinas del conocimiento (Rodríguez, 2014). Muchas veces se piensa que este tipo de producción simplemente se busca o se caza en la calle, sin que en ella estén presentes recursos metodológicos y técnicas de investigación etnográficas o antropológicas para el acceso a la información y el análisis de la misma. También, que ella no es portadora de una estética que dé sentido a la estructura narrativa del discurso visual y, cuando esto sucede, se desecha por su marcada "cercanía" con la fotografía artística. Esto no impide que una propuesta creativa orientada al relato documental pueda también desplegar una dimensión estética propia.

Por su parte, la fotografía artística se define como aquella que se emplea para expresar ideas, emociones y conceptos más personales. Es creada de acuerdo con la visión del artista como fotógrafo, dando vida a algo que solo existe en su mente.

De ahí que el objetivo principal es provocar una reacción emocional, intelectual o estética en el espectador. A diferencia de la fotografía documental, que busca la representación de la realidad con pretensión de fidelidad, la artística se enfoca en la expresión creativa, la originalidad, el uso de la luz y el color como elementos expresivos, y la composición creativa para comunicar una idea, sentimiento o concepto específico. El fotógrafo artístico tiene control total sobre las imágenes que hace, combinando y manipulando los elementos según su punto de vista.

Desde sus inicios, la fotografía ha estado directamente vinculada con los entornos inmediatos de las personas y, en ese sentido, fue considerada un testimonio fidedigno de la realidad que registraba. Pero esta característica de espejo de la realidad, como apunta Benjamin (2008), se transformó en su representación y en la posibilidad infinita de su reproducción. Las imágenes no son inocentes. Por el contrario, como señala Barthes (2020), están llenas de significados y tienen una intención discursiva. Ellas son capaces de fijarse en la memoria, de transformarse en una especie de actor en el escenario mismo de la historia, donde su sentido implica preguntarse siempre lo que se ve (Berger, 2016).

Tanto en la fotografía artística como en el documentalismo fotográfico, la intención ha sido prácticamente la misma: desarrollar una temática, trabajar sobre una metodología de investigación y de producción fotográfica, y construir un relato visual o *storytelling*, donde la estética de la imagen sea la parte fundamental de todo el proceso. Así lo comprendieron los grandes maestros de finales del siglo XIX y principios del XX, quienes conveniaron estas dos categorías en espacios comunes.

De esta manera coexistieron el impresionismo, el pictorialismo y el realismo fotográfico o documentalismo. Fue un momento de intensa interacción y debate en el mundo del arte, donde lo pictórico y lo fotográfico se influyeron mutuamente. Si los impresionistas estudiaron las cambiantes condiciones de la luz en la naturaleza, logrando un sutil tratamiento de la atmósfera, los fotógrafos artistas, que se guiaban por un ideal pictórico, desenfocaron intencionalmente el objetivo de la cámara, colocaron placas de vidrio con vaselina para restarle claridad o se aprovecharon de los defectos de algunos materiales para lograr los efectos ópticos deseados (Tausk, 1978, p. 15) y los documentalistas se centraron en mostrar la realidad de forma verosímil, con fines de compromiso social, documentación o denuncia; un registro puro y una imagen lo menos manipulada posible. No obstante, aunque el realismo fotográfico representa el polo opuesto respecto al pictorialismo y la manipulación de la imagen para ser arte, su auge en las primeras décadas del siglo XX, tras el declive pictorialista, coincide con el surgimiento del modernismo fotográfico enfocado en la nitidez. Esta coexistencia de enfoques fue el debate central que definió a la fotografía como un medio con una doble capacidad para producir arte y documento.

El acercamiento de la fotografía artística a la fotografía documental se manifestó poco a poco, en la selección de temas como el retrato, el desnudo, los bodegones, los paisajes y las escenas callejeras. Es importante destacar que "los primeros fotógrafos no tenían ninguna pretensión de hacer arte" (Freund, 1983, p. 36), y que la reproducción puramente documental de la fotografía dio lugar a una representación desapasionada, que resultó problemática e incomprendida para las concepciones morales y el gusto convencional de su época (Tausk, 1978, p. 19).

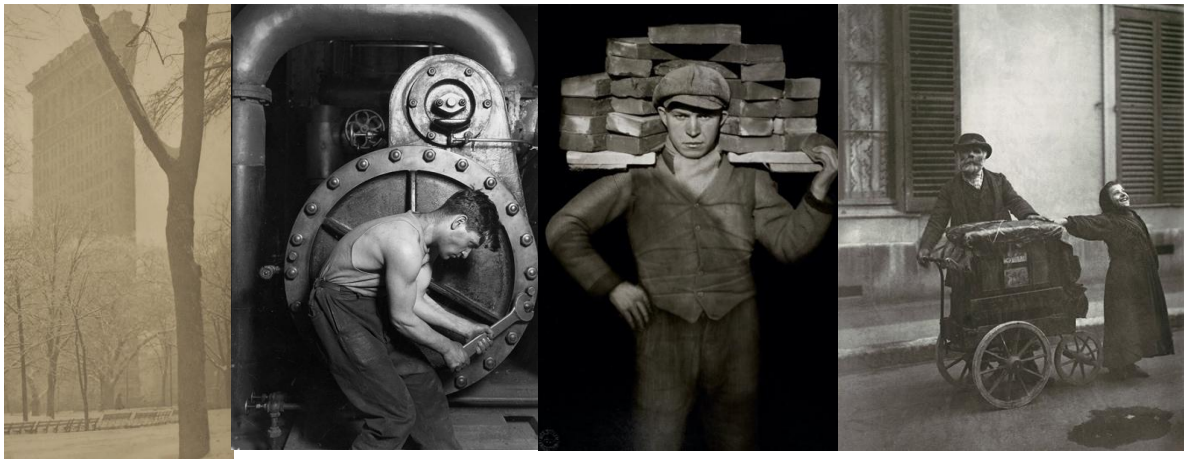


Figura 1. Alfred Stieglitz, *El Flatiron*, 1903; Lewis W. Hine, *Steamfitter*, 1921; August Sander, *Handlanger*, 1928 y Eugène Atget, *Street Musicians*, 1899.

Como hicieron Stieglitz, Hine, Sander y Atget (Figura 1), las historias tenían un punto de partida. Eran pensadas y planificadas, y buscaban un sentido a partir de las significaciones visuales y una estética propia que aportaba coherencia a toda la narrativa. Stieglitz buscó hacer lo que él llamaba una "fotografía directa", casi documental, diferente de la fotografía artística de la época. Hine, conocedor de que una foto significaba ante todo una información, trabajó la fotografía sin retoques, intensificando su mensaje con la ayuda de la composición. La fuerza expresiva de sus imágenes fue más intensa de lo que hubiera podido lograr la narración de los hechos. Sander se concentró en la reproducción realista de los rasgos que marcaban la personalidad de un rostro, lo que para él constituía la concepción realista de la fotografía o la fidelidad documental. Y Atget reconquistó de forma muy distinta la nitidez de la imagen fotográfica, motivado exclusivamente por la ingenua creencia de que todo aquello que despertaba su atención era digno de ser retratado. Sus fotografías solo registraban aquellos motivos que le tocaban de

cerca, pues estaba convencido de que la realidad que actuaba sobre los sentidos no precisaba de mayor estilización artística (Tausk, 1978, pp. 27-30).

3. Los umbrales y la zona de indeterminación

Al decir de Langford (2004), "la fotografía es una herramienta científica y documental de primera importancia, y un medio creativo por derecho propio" (p. 8). Esta concepción unificadora, propone un matiz diferente en el entendimiento narrativo y estético de las producciones más actuales. A pesar de que las definiciones de fotografía documental y artística parecen claras, la práctica fotográfica a menudo desdibuja estos límites. La propia naturaleza de la cámara, que registra la realidad, ha llevado a considerar que "toda fotografía que produce una imagen es, por definición, un documento" (Bazin, 2005, p. 12). Además, el fotógrafo documental, aunque busca la objetividad, siempre tiene una posición frente a lo que fotografía, y el acto de encuadrar, elegir un momento y una iluminación implica decisiones subjetivas. De igual manera, una fotografía artística puede basarse en un registro documental para construir una narrativa personal, como muchas veces se aprecia en los fotoensayos. Los términos fotografía documental y fotografía artística, como dijera VanWinkle (2016, p. 2), son conceptos relacionados que, en ocasiones, han sido aliados y otras veces rivales y, muy a menudo, reacias compañeras de cama. La confusión es tan común que son muchos los fotógrafos que se lo preguntan al inicio de su carrera.

La fotografía documental artística, entonces, no es un concepto disparatado. En ella, lo más importante es que sus elementos se centren en la expresión del hecho documentado; es decir, la historia que narra la fotografía, con elegancia y belleza, como puede apreciarse en las fotografías de Abascal, Cañibano y Castiñeira (Figura 2).



Figura 2. Pedro Abascal, *Del ensayo Dossier Habana*, 1992, Raúl Cañibano, Tierra guajira, 2008 y Ernesto Castiñeira, Armonía, 2018.

Martín-Nieto (2005) sostiene que el valor documental se ha impuesto como el más reconocido por la tradición fotográfica, incluso para los fotógrafos artistas. Es decir, la ecuación *fotografía es igual a documento*, se impuso con el paso del tiempo como un valor seguro por el que todo el mundo apuesta, incluso, hoy, estos creadores. No obstante, es bueno apuntar que una fotografía, por muy real que parezca, es una interpretación bidimensional y a escala de una realidad tridimensional. Nada parecido a la verdad (Rodríguez, 2024, p. 42).

Si las definiciones no siempre son suficientes para clasificar una imagen, es necesario recurrir a un criterio más profundo. Es aquí donde la intencionalidad del fotógrafo emerge como el factor distintivo más relevante. En la fotografía documental, la intención del fotógrafo está orientada a capturar una verdad referencial. El fotógrafo se posiciona como un observador consciente, cuya intención es registrar la escena tal como la encuentra. Esta intencionalidad se refleja en la práctica de no intervenir en la escena, de buscar la máxima precisión y de priorizar el testimonio visual por encima de la expresión personal. Como señala Chame (2020), la intencionalidad se manifiesta en la elección de ser "fiel a lo que está sucediendo en ese momento" (párr. 2). Se trata de una voluntad que se centra en lo que la cámara captura, no en lo que el fotógrafo desea crear.

Por el contrario, en la fotografía artística, la intencionalidad se convierte en el factor que distingue la captura de la verdadera expresión creativa. Esta sobresale por el énfasis en la voluntad del artista y el cuidado en la composición (VanWinkle, 2016). El fotógrafo artístico tiene un objetivo claro, que es comunicar una idea o una emoción personal, lo que implica un control total sobre el proceso creativo. Esta intención artística se materializa en el planeamiento de la iluminación, la elección de los modelos, la puesta en escena, y en el posterior revelado y posproducción, todo ello orientado a crear una pieza de arte. En este sentido, el fotógrafo artístico no se limita a capturar un sujeto preexistente, sino que crea a partir de su imaginación o visión personal.

Existe un ideal de objetividad en la fotografía documental basado en la creencia inicial de que la cámara es un espejo fiel de la realidad. Este ideal se traduce en procedimientos concretos, como la no intervención del autor y la imparcialidad de la imagen, que buscan reflejar con exactitud lo que sucede. Sin embargo, como afirma Soto (2020) esta objetividad es un ideal difícil de alcanzar. El fotógrafo siempre tiene una posición frente a lo que fotografía, y en la fotografía documental es donde más se acusa esta falsa imparcialidad. La fotografía es un acto de creación, pero también de responsabilidad.

Frente a este dilema, la fotografía artística abraza la subjetividad. Se nutre de la visión personal del artista y de su capacidad para reinterpretar la realidad a través de técnicas creativas y compositivas. En este sentido, la subjetividad es una herramienta de expresión, no un obstáculo. Algo que supo aprovechar muy bien la fotografía subjetiva (*Subjektive Fotografie*), un movimiento que entendió la fotografía como un medio de expresión artística personal, impulsando un estilo donde el fotógrafo no busca documentar la realidad sino expresar su visión interior. Esta práctica se basa en un conjunto de acciones donde el sujeto manipula la cámara para crear su propia narrativa. La tensión entre la objetividad prometida por el medio y la subjetividad del fotógrafo es una característica inherente a la fotografía, pero es en la artística donde se convierte en el motor de la creación y el principal criterio de valoración.

Para simplificar este análisis, conviene establecer algunos criterios de diferenciación a manera de taxonomía a partir de la bibliografía consultada (VanWinkle, 2016; TAI Arts, 2025), en torno a tres ejes principales: la intencionalidad y el propósito de la imagen, el proceso de creación o método de trabajo, y la relación entre la imagen y la realidad. Esta visión general de las diferencias entre ambos géneros no pretende ser excluyente. Muchos fotógrafos y artistas visuales que emplean la fotografía transitan entre estas categorías y las obras más interesantes suelen desafiar la rigidez de estas clasificaciones, como puede apreciarse en las obras de Bugani, Lange, Salgado, Wall y Webb (Figura 3).



Figura 3. Fulvio Bugani, *Cuba Street reportage*, 2020; Dorothea Lange, *Toward Los Angeles, California*, 1937; Sabastiaõ Salgado, *Sahel: El camino de la miseria*, Mali, 1985; Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986 y Alex Webb, *Nuevo Laredo, México*, 1996.

El primer criterio de diferenciación atañe a la intencionalidad que guía al fotógrafo y al propósito último de la imagen. En la fotografía documental, la intencionalidad se orienta a documentar hechos, informar y crear un registro visual auténtico de un evento, un lugar o una situación. Su propósito fundamental es contar historias reales, concienciar a la opinión pública (Sontag, 2022), preservar la memoria histórica o denunciar injusticias. En este sentido, el fotógrafo documental actúa como testigo visual, poniendo su mirada al servicio de una realidad que considera necesario mostrar.

En la fotografía artística, en cambio, la intencionalidad se desplaza hacia la expresión de una idea, emoción o concepto personal. El propósito no es informar sobre el mundo exterior, sino crear una obra de arte que transmita la visión subjetiva del artista. Se busca provocar una reacción emocional o intelectual en el espectador, explorar cuestiones estéticas o conceptuales, y, en muchos casos, la obra está destinada a ser exhibida en galerías o museos, integrándose así en el circuito institucional del arte contemporáneo.

El segundo criterio de diferenciación se refiere al proceso de creación o método de trabajo. La fotografía documental se caracteriza por la observación pasiva y la mínima intervención del fotógrafo sobre la escena. El fotógrafo aspira a capturar momentos espontáneos y auténticos, buscando la máxima fidelidad a lo que ocurre ante su objetivo. No altera la escena, ni posa a los sujetos, ni construye artificios; su presencia debe ser discreta, casi invisible, para no contaminar la realidad que documenta.

Por el contrario, la fotografía artística se distingue por la planificación activa y la construcción deliberada de la escena. El fotógrafo no espera pasivamente a que ocurra algo, sino que organiza

cada elemento: diseña la iluminación, dirige a los modelos, selecciona el *atrezzo* y controla todas las fases del proceso creativo. Esta metodología, próxima a la de un director de cine o un pintor, le permite plasmar con precisión su visión interior sin depender de los azares de lo real.

El tercer criterio de diferenciación concierne a la relación que la imagen establece con la realidad. En la fotografía documental, la realidad es anterior y exterior al acto fotográfico; la cámara se limita a registrar una porción de ella, sin transformarla sustancialmente. Esta premisa asienta la pretensión de verdad y autenticidad que ha caracterizado históricamente a este género. En la fotografía artística, en cambio, la imagen es básicamente una creación del fotógrafo. Este puede reinterpretar la realidad, combinar elementos de distintas procedencias o incluso construir una nueva realidad a partir de fragmentos reales o imaginarios. La escena fotografiada no tiene por qué haber existido nunca fuera del estudio o de la mente del artista. Lo que importa no es la verdad objetiva de lo representado, sino la coherencia y potencia de la visión artística. Y en este punto, conviene aclarar que se excluye de esta explicación a la fotografía creada o intervenida por la inteligencia artificial, ya que esa corresponde a otro tipo de concepción, interpretación y realidad.

Por tanto, como ya se ha señalado, ambos géneros se rigen por criterios de valoración diferentes. Uno apuesta por la veracidad, la exactitud documental, la inmediatez y el impacto social, en ese intento por acentuar la fidelidad al contexto, la capacidad de transmitir una información fiable y la fuerza testimonial de la imagen. Como se presume, una fotografía documental es buena, en primer lugar, si es verdadera. La fotografía artística, por su parte, se evalúa atendiendo a criterios como la originalidad, la creatividad, la calidad técnica y estética, y la capacidad de la obra para transmitir un concepto o una emoción. La coherencia de la visión artística y la potencia expresiva del lenguaje visual es lo más importante, porque la verdad de lo representado es irrelevante; lo que importa es la verdad de la mirada.

Esta visión general de las diferencias entre ambos géneros no pretende ser excluyente. Muchos fotógrafos documentales y artistas visuales que cultivan la fotografía artística transitan entre estas categorías, y las obras más interesantes suelen desafiar la rigidez de estas clasificaciones. La taxonomía aquí propuesta debe entenderse, pues, como una herramienta analítica y no como un conjunto de compartimentos estancos. Su utilidad reside en que permite ordenar el pensamiento y establecer coordenadas para situar las prácticas fotográficas, pero siempre con la conciencia de que la realidad creativa es mucho más rica y compleja que cualquier sistema de clasificación.

La intencionalidad del fotógrafo es, sin duda, el criterio determinante, pero su aplicación en la práctica puede ser compleja. En este punto, el debate teórico se vuelve particularmente relevante cuando se examinan casos concretos donde se mezcla o se cuestiona la intención del autor. La experiencia muchas veces permite la posibilidad de una categoría híbrida: la fotografía documental artística (*fine art documentary*), que ha sido trabajada y referenciada a lo largo de la historia de la fotografía.

> La fotografía documental artística es uno de los géneros por antonomasia. Empezó con las primeras fotos de viajes y adquirió rápidamente importancia política y social. Como procura captar la realidad sin velos que la apacigüen, es fácil de recordar, y como suele suceder, toca la fibra más sensible del corazón cuando está bien hecha e intencionada. (Rodríguez, 2024, p. 35)

Este término reconoce la ambivalencia de muchas imágenes que, aun siendo realizadas como un documento veraz, están creadas con una atención deliberada a la forma, la luz y la composición, elevándolas más allá de un simple registro por sus cualidades estéticas y artísticas.

4. La brújula interpretativa

Sin embargo, estas categorías no son herméticas. La existencia de la fotografía documental artística y las prácticas de fotógrafos que transitan entre ambos mundos evidencian que la fotografía es un medio maleable, capaz de cumplir múltiples funciones simultáneamente. Una misma imagen puede ser un valioso documento histórico y, al mismo tiempo, una obra de arte visualmente impactante. En estos casos, la intencionalidad del fotógrafo no se limita a elegir un bando, sino que se enriquece al abrazar la complejidad de un medio que es, por naturaleza, tanto documental como artístico.

Cada vez es más común asistir a exposiciones fotográficas donde las imágenes se mueven en esa tesitura dual y ambigua de indefinición del género. En estas muestras, las fronteras se desdibujan: una fotografía que documenta un escenario social o cultural puede ser reclamada por cualquier galería de arte, dada su potencia estética, compositiva y comunicativa, del mismo modo que una imagen concebida como obra artística puede terminar archivada en un museo de historia por su valor testimonial. Esta permeabilidad entre categorías no es una anomalía, sino una evidencia más de la riqueza expresiva de la fotografía, un medio que se resiste a ser encasillado y que encuentra su fuerza, precisamente, en esa capacidad de servir a múltiples propósitos sin traicionar ninguno.

El valor de distinguir entre fotografía artística y documental reside en que invita a ser espectadores más conscientes. Al preguntar por la intención detrás de la imagen, se puede evaluar mejor su mensaje, su contexto y su propósito, enriqueciendo así la experiencia visual y la comprensión del mundo que la imagen representa. La fotografía, en su dualidad, no debe verse como un problema a resolver, sino como una realidad a interpretar, y la intencionalidad del fotógrafo es la brújula que nos guía en esta interpretación.

5. El caso de *Cuba Street Reportage*, de Fulvio Bugani

La serie *Cuba Street Reportage* (2020) del fotógrafo italiano Fulvio Bugani, resulta paradigmática para aplicar la taxonomía propuesta. A primera vista, las imágenes documentan escenas callejeras habaneras con aparente objetividad: transeúntes, fachadas coloniales, luz tropical, actividad constante. Sin embargo, Bugani no es un observador pasivo. La elección del encuadre, la saturación cromática y la búsqueda de geometrías urbanas revelan una intencionalidad estética deliberada, que pueden analizarse de la siguiente manera:

En el primer eje, el propósito declarado de Bugani es testimonial: mostrar la vida cotidiana en La Habana y documentar un momento histórico y cultural. Sus imágenes han sido publicadas en reportajes y blogs de viaje, cumpliendo una función informativa. Sin embargo, el fotógrafo no se limita a informar; busca también conmover, sorprender y despertar la admiración estética del espectador. En este sentido, el propósito se sitúa en la zona de indeterminación entre documentar (contar una historia real) y expresar (transmitir una visión personal de esa realidad).

En el segundo eje, relativo al proceso de creación o método de trabajo, Bugani no captura al azar. Sus imágenes están planificadas: espera el momento preciso, elige la luz adecuada y compone cada escena con cuidado. A diferencia del ideal documentalista que aspira a la transparencia y la no intervención, interviene activamente en la construcción de la imagen. No finge ni escenifica, pero selecciona, encuadra y estiliza. Su método se acerca más al de un artista que trabaja con materiales preexistentes (la realidad) que al de un periodista que se limita a registrar.

En el tercer eje, que examina la relación entre la imagen y la realidad, las fotografías parten de la realidad, de calles que existen, de transeúntes reales y de una luz caribeña reconocible. Pero la imagen resultante no es un simple reflejo de la realidad; es una interpretación. La saturación del

color, el contraste de luces y sombras y la elección de ángulos inesperados transforman lo real en una visión personal. La relación con la realidad es, por tanto, ambivalente: hay un anclaje referencial innegable, pero también una reelaboración estética que distancia la imagen de la copia mecánica.

Según la taxonomía aquí propuesta, la serie de Fulvio Bugani se sitúa en la zona de indeterminación de la fotografía documental artística, cuyo propósito sigue siendo testimonial (primer eje), pero su proceso de creación es planificado y estilizado (segundo eje), y su relación con la realidad es de interpretación, no de una acción refleja (tercer eje). La brújula interpretativa no es la imagen misma, sino la intencionalidad del fotógrafo, que en este caso abraza ambas dimensiones sin contradicción. Bugani no tiene que elegir entre ser documentalista o artista; su intencionalidad integra ambas, y la taxonomía permite describir esa integración sin forzarla a una categoría excluyente.

6. Conclusiones

La fotografía documental y la fotografía artística no constituyen categorías excluyentes, sino dos polos de un continuo que la práctica fotográfica hibrida constantemente. La taxonomía propuesta —basada en el propósito de la imagen, el proceso de creación y la relación con la realidad— ofrece una herramienta analítica para situar las imágenes sin forzarlas a clasificaciones rígidas. La intencionalidad del fotógrafo emerge como el criterio determinante, ya que no hay fotografía puramente objetiva ni puramente subjetiva, sino grados de intencionalidad que orientan la lectura de la imagen.

El análisis de la serie *Cuba Street Reportage*, de Fulvio Bugani, demuestra la operatividad de esta taxonomía al situarse en la zona de indeterminación de la fotografía documental artística. En este caso, la intencionalidad del fotógrafo integra la vocación testimonial con una deliberada búsqueda estética, mostrando que la tensión entre documento y expresión no es un problema a resolver, sino una realidad a interpretar.

Lejos de aspirar a una clasificación definitiva, se asume la dualidad de la fotografía como su principal riqueza. La pregunta no debería ser si una imagen es documento o arte, sino qué intencionalidad la guía y cómo esa intencionalidad moldea su sentido. El espectador consciente, armado con esta brújula, puede atravesar la encrucijada sin perderse.

Este planteamiento adquiere una relevancia particular en el contexto actual, donde la proliferación de imágenes digitales, la posfotografía y la inteligencia artificial difuminan aún más las fronteras entre lo real y lo construido, entre el documento y la ficción. La fotografía ya no es un espejo fiel ni una ventana subjetiva; es un campo de batalla donde lo real y lo construido se confunden. En este escenario, la intencionalidad del fotógrafo es una categoría analítica pero también un acto ético: la afirmación de una mirada que decide qué mostrar, cómo mostrarlo y para qué.

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (2017). El mensaje fotográfico. En *Un mensaje sin código: Ensayos completos de Roland Barthes en Communications* (pp. 7-20). Ediciones Godot (obra original publicada en 1961).

Barthes, R. (2020). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Comunicación (obra original publicada en 1980).

Bazin, A. (2005). The Ontology of the Photographic Image. En *What is Cinema?* (Vol. 1, pp. 9-16). University of California Press (obra original publicada en 1945).

Benjamin, W. (2008). Pequeña historia de la fotografía. Buchwald Editorial (obra original publicada en 1931).

Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili (obra original publicada en 1972).

Chame, A. (2020). *Diplomatura de Extensión Universitaria en Investigación, Curaduría y Exhibición en Fotografía Documental* [Programa de estudios no publicado]. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.

Langford, M. (2004). *Fotografía paso a paso*. Hermann Blume Ediciones (obra original publicada en 1980).

Martín-Nieto, E. (2005). El valor de la fotografía. Antropología e imagen. *Gaceta de Antropología*, *21*. http://hdl.handle.net/10481/7178

Rodríguez Aguilar, J. L. (2014). La fotografía como medio para documentar (las) otras artes y ciencias. *Negra*, *7*, 27-32.

Rodríguez Aguilar, J. L. (2024). *Explorando con la imagen. La fotografía como objeto investigativo*. Editorial Feijóo.

Sontag, S. (2022). *Ante el dolor de los demás*. Penguin Random House (obra original publicada en 2003).

Soto, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados

TAI Arts. (2025, febrero 26). *Fotografía documental: cómo contar historias a través de imágenes*. TAI Arts, https://taiarts.com/blog/fotografia-documental/

Tausk, P. (1978). *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*. Gustavo Gili.

VanWinkle, B. R. (2016). *Is it art or is it documentary?* [Ponencia]. InterConference 2016: Intersections, High Point University, Estados Unidos, https://core.ac.uk/download/83589157.pdf