13. Tema. Fotoperiodismo (parte 2. Fotoperiodistas, una introducción)

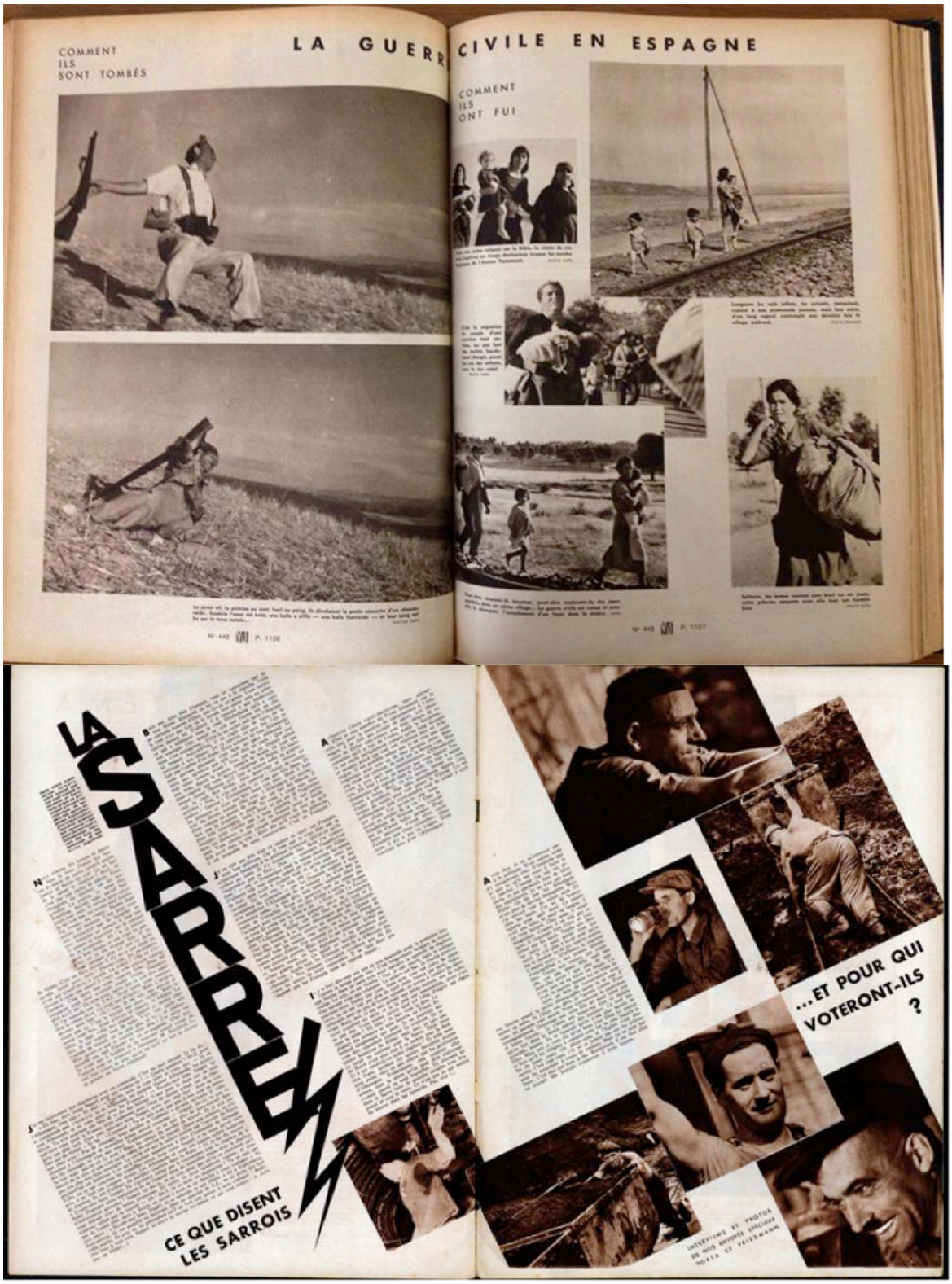
Fotoperiodistas

*Seguimos en este caso la argumentación de **Margarita Ledo** en su libro Documentalismo Fotográfico para trazar una breve introducción al fotoperiodismo a partir de los años 30 del pasado siglo.*

Volviendo sobre las raíces del fotoperiodismo tal y como lo entendemos actualmente hay que hacer referencia a unos orígenes no demasiado conocidos, para el historiador Newhall el modo "moderno" de integrar **foto y texto** viene desde Europa entre los años 20 y 30 y se extiende a USA a partir del éxodo de una generación que ha revolucionado el sistema de trabajo del equipo periodista/fotógrafo y los pies de fotos no reiterativos y la importancia del diseño y la composición. Solo en Berlín en 1931 había una veintena de agencias de fotógrafos independientes y 70 semanarios y periódicos ilustrados, la revista **francesa VU** comienza a autodenominarse de *fotoperiodismo*. Se dan por vez primera las condiciones económicas y empresariales que exigen y permiten un nuevo tipo profesional al corriente de la materia que fotografía y con una autonomía de acción independiente de las indicaciones policiales, militares o administrativas.


VU
APRÈS VINGT MOIS DE GUERRE
LES YEUX DU MONDE
www.todocoleccion.net


VU
ENQUÊTE
AU PAYS DES SOVIETS



Portadas e interiores de VU, un nuevo concepto del fotoperiodismo que incluye el diseño y la maquetación

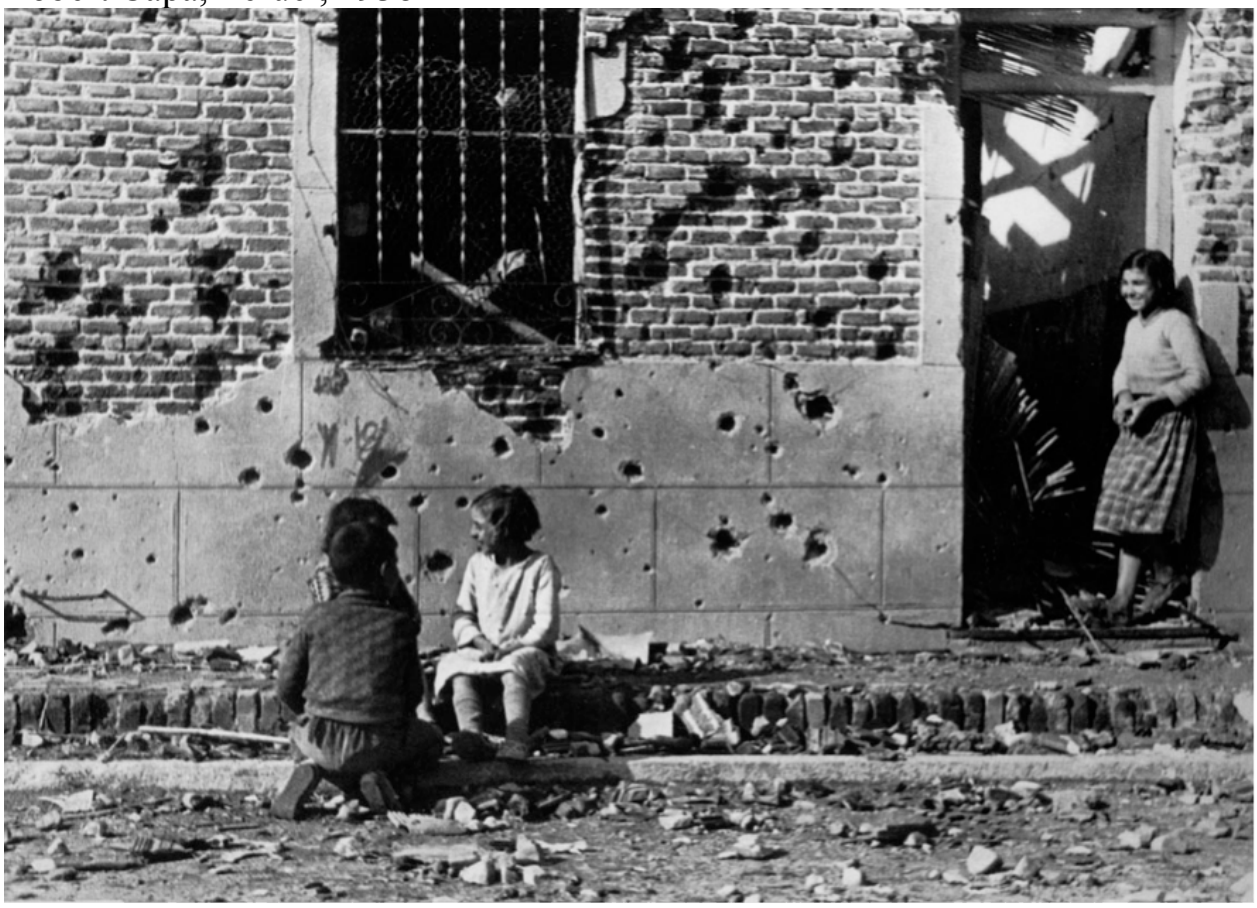
Hemos hablado de un foto-periodismo ya arcaico que jugaba con la doble verdad cuando irrumpe la generación de la **Leica**, la primera generación de foto-periodistas en Europa que combinan en la foto de prensa la **credibilidad** y la **subjetividad**, el compromiso y la profesionalidad, el punto de vista y las reglas del discurso periodístico, hace evolucionar la práctica de la información en imágenes con la primera guerra fotografiada desde los *media*, **la guerra civil española**, en la que la foto se manifiesta como uno de los elementos más sofisticados del periodismo, como sistema persuasivo, como aprendizaje y como participación, como ágora pública. Sin duda una de las contribuciones significativas, en la historia del foto-periodismo, es la **implicación del autor con el sujeto que se fotografía,** el derecho de exhibición de sus opciones personales (la autoría), la interpretación como variante en la estructuras estables que nos hacen comprender la información.
"Si no te acercas bastante no tendrás una buena foto", una de las máximas de **Robert Capa,** es sinónimo, en el ámbito fotográfico, del **punto de vista documentado** que para el cine propone **Jean Vigo**, o de la influencia de las **tesis etnográficas** en el propio método periodístico, ese **fundirse con su objeto de observación**.

Guerra Civil

Pero quizá resida en "**la necesidad de escoger tu propio campo"**, otra de las frases que condensan la actitud profesional del reportero húngaro, donde se manifieste una profesión que estuvo siempre atravesada por la facilidad de la *espectacularización*, sobremanera en los temas *shock*. **No siempre las situaciones de mayor peligro dan las mejores imágenes**, el tercer concepto que difunde Capa, establece otra de las alertas para el «más difícil todavía» que la competitividad comercial convierte en santo y seña, al margen de su significación.



Robert Capa, Teruel, 1938



R. Capa. Barcelona. Calles de la ciudad durante la Guerra Civil



Trotzki betritt das Rednerpult

Photographische Ausdrucksstudien von seinem Vortrag auf einer sozialistischen Studentenversammlung in Kopenhagen

„Ich will nicht leugnen, dass mein Leben in nicht ganz geregelter Weise verlief. Die Gründe dafür sind jedoch eher in den Zeitverhältnissen zu suchen als in mir."

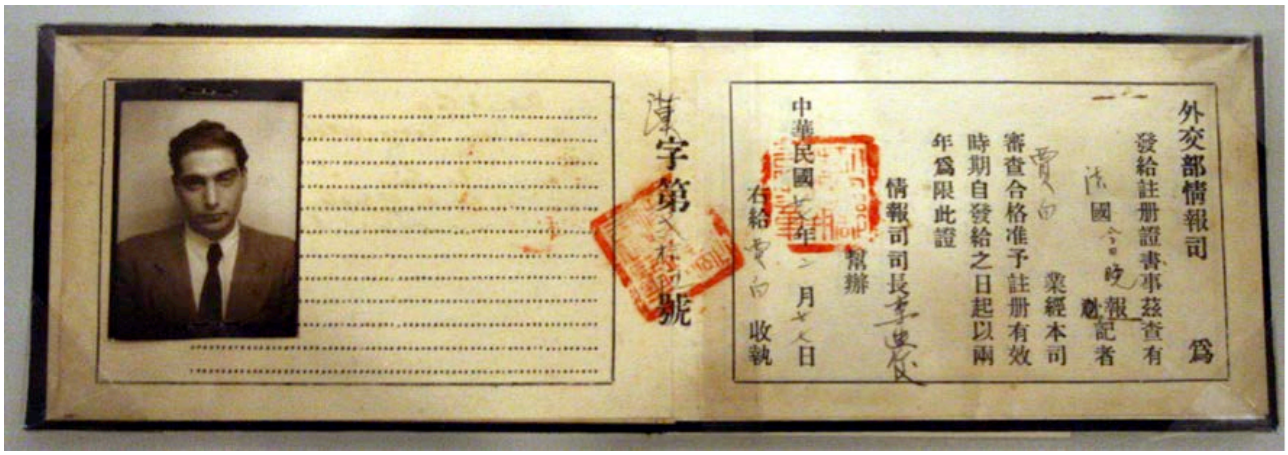
„Die Gesetzmässigkeit der Ereignisse erkennen und in dieser Gesetzmässigkeit seinen Platz finden, ist die erste Pflicht des Revolutionärs."

„Jeder echte Redner kennt Augenblicke, wo aus seinem Munde etwas Stärkeres spricht, als er selbst in seinen gewöhnlichen Stunden ist. Das ist „Inspiration". Sie entsteht aus der höchsten schöpferischen Anspannung aller Kräfte. Das Unbewusste erhebt sich aus tiefen Höhlen und unterwirft sich die bewusste Gedankenarbeit, verbindet sich mit ihr zu einer höheren Einheit."

Die Texte sind Leo Trotzkis Autobiographie „Mein Leben" (erschienen im S. Fischer Verlag, Berlin) entnommen.

Aufnahmen Friedmann-Dephot.

Reportaje sobre Trotsky en Dinamarca. En la parte de abajo, como autor de las fotos, aparece el verdadero nombre de Capa, Friedmann.



Certificado de prensa de Robert Capa en China.

Reporteros que optan por la «causa justa», que admiten la figura temporal del «buen censor», que trabajan para los departamentos de propaganda de la República española o de la Generalitat, como los **Hermanos Mayo** (La agencia Hermanos Mayo estuvo formada por dos grupos de hermanos, los Souza y los Del Castillo, que trabajaron en Madrid en la década de los 30 y que volverían a reunirse en México después de la guerra, donde durante 50 años se dedicaron a la fotografía de prensa. El sobrenombre de Mayo se debe a la ideología de izquierdas de sus componentes)…







Los hermanos Mayo, una agencia ideologizada

… o **Agustí Centelles**, el primero en usar una Leica en Barcelona y el único fotógrafo que documenta en la calle la sublevación en 1936.

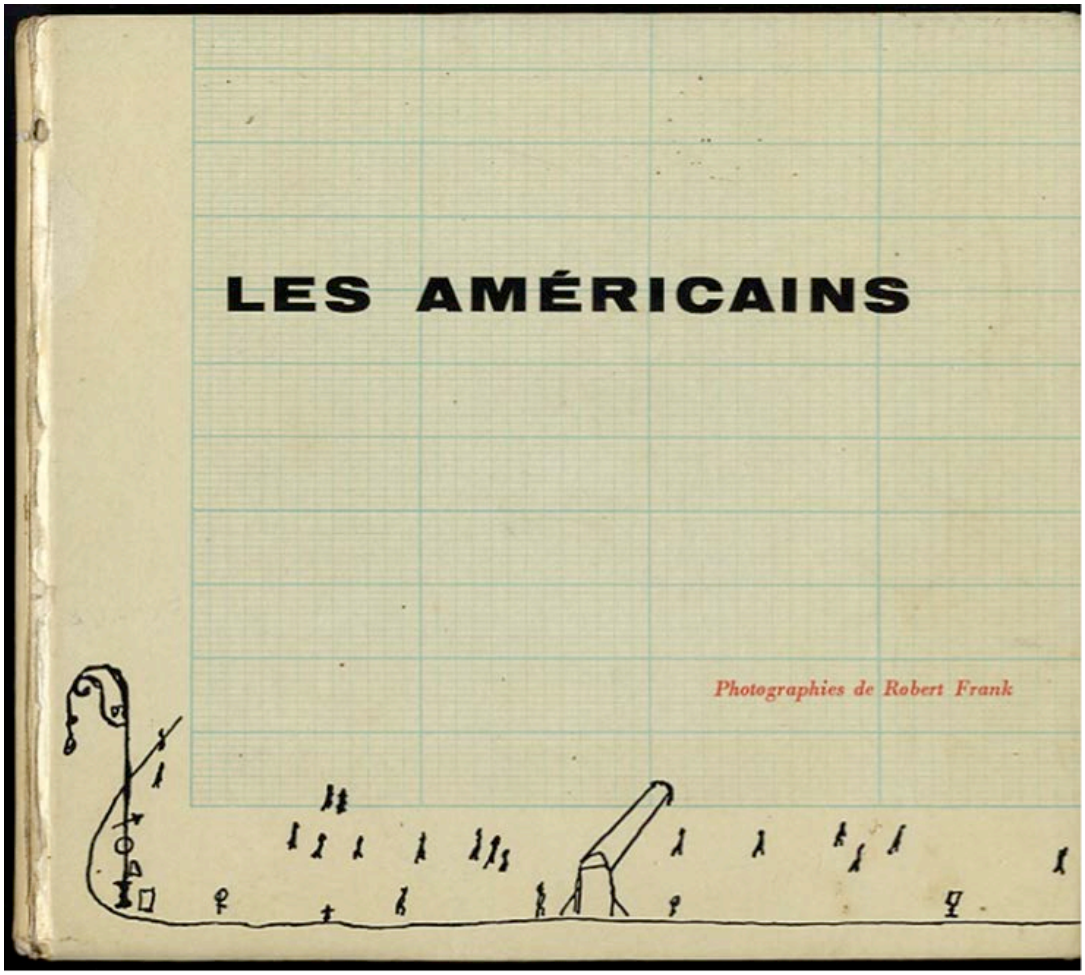


“Fotos en el seno de una estrategia de sentido, programadas para movilizar por la libertad, no para sustituir la acción en pro de la libertad, fotos que no activan estilos *shock* que bloquean la significación, sino que narran con estructuras de «continuará», de *follow up story*, fotos que son conscientes de los públicos diversos a los que se dirigen y que admiten pies de foto diversos para convertirse en mensaje específico en cada situación, fotos que anticipan el *idearium* que guiará el reporterismo en la guerra europea generalizada, la Segunda Guerra Mundial y que nos sitúa el principio del fin en las fotos difusas, de altísimo valor comunicativo, del desembarco de Normandía”.

Magnum/USA

En 1947, cerrando 20 años de guerra y de rodaje de las condiciones que definen a un foto-reportero, la primera de ellas **su capacidad de responsabilidad personal en la difusión de lo que se fotografía**, el propio Robert Capa, con Cartier-Bresson, David Seymour y George Rodger se reúnen en el restaurante del Moma, en Nueva York, y fundan una agencia cooperativa que para toda una época va a constituirse en referencia de los derechos del fotógrafo y de la foto como activo de la humanidad: **Magnum Photos**.
Los años de la guerra fría le confieren a Estados Unidos la capacidad de decisión económica y cultural sobre Occidente y **durante un periodo largo las iniciativas fotográficas pasarán por América**, que se convierte, asimismo, en territorio de llegada para un gran número de

profesionales europeos, de los clásicos de la foto a aquellos que renuevan la historia de la mirada, como ese suizo agradable, **Robert Frank**,



Edición francesa de Los Americanos, anterior a la americana si bien casi ignorada.

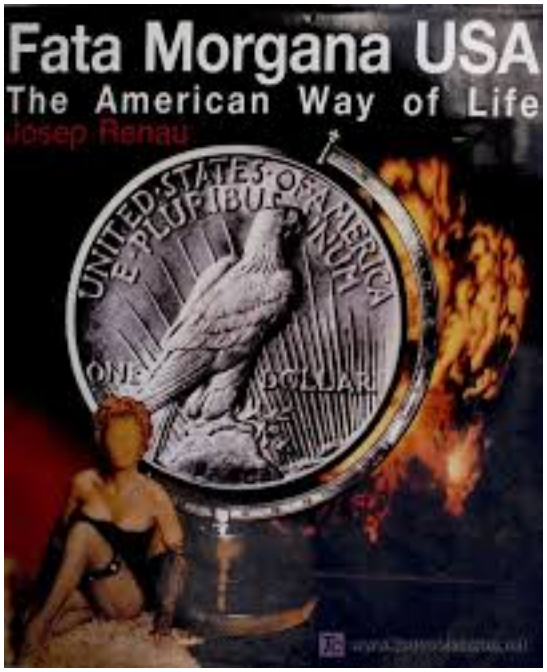
que pasa desapercibido y absorbe con su pequeña cámara manual ese poema triste de América, según nos lo define su compañero de *road-photo*, con el que va realizando *Les Americains*, **Jack Kerouac.**

Walker Evans más comprometido con lo fotográfico, el Evans de lo que es suficientemente pequeño para parecer anónimo, de los estereotipos en torno a lo vernáculo, de su serie del 1936 «Penny Picture Display», se mete en los *media* y allí establece la diferencia entre *lifestory*, aún ligada a la fotosecuencia, y reportaje como arena para lo subjetivo, lo ambigüo, lo intuitivo, para el desacuerdo entre lo convencional de la apariencia y el significado de un repertorio sobre el paisaje urbano y humano que no tiene nada ya que ver con la belleza en imágenes ni con la verdad represiva y oficial: ni el cielo es azul, ni las fotos son bonitas.



El discurso de **Robert Frank** se desliza entre las grietas que anuncian la ironía y los símbolos que nos devuelve la realidad, igual que su modo de vida, su actitud, estuvo más cerca de la independencia de la *beat generation* y del expresionismo abstracto que del pop o del fotógrafo de éxito al coincidir con la última época de gloria de los magazines. América en los cincuenta es la foto-glamour, la administración MacCarthy y la prohibición de la **Photo League** *(cooperativa de fotógrafos que compartían una serie de planteamientos sociales y estéticos sobre el empleo de la fotografía, destacando el reportaje como denuncia social. Estuvo activa entre 1936 y 1951 en Nueva York y en ella se incluían importantes fotógrafos como Berenice Abbott, Aaron*

Siskind, Paul Strand o Lewis Hine. El trabajo estaba enfocado a la fotografía documental de tipo social en zonas urbanas de Nueva York atendiendo a las consecuencias de la depresión. Los reportajes gráficos de Lewis Hine inspiraron su trabajo. En esta asociación participaron tanto fotógrafos aficionados como profesionales. Se financiaba mediante cuotas de sus miembros, de las clases impartidas y de los actos que organizaban) por pro-comunista, es el modelo WASP-blanco, anglosajón, protestante como paradigma de triunfo social y como propaganda racista que nos devuelven los fotomontajes de **Josep Renau**, a partir de una búsqueda obsesiva de imágenes mediáticas, sobre todo de *Life*, pero también de *Fortune* o del *New York Times*, para explicarnos lo «genuinamente americano» desde el lado del racismo, del militarismo, de la opulencia, de la mistificación y domesticación de la mujer, del Ku-Kux-Klan…





Happy End



PAX AMERICANA



OH, THIS WONDERFUL WAR…! II Josep Renau, *Fata Morgana USA, The american way of life.*

América, en los cincuenta, en la época de *The Americans*, (1959, edición francesa en 1958), la América que rechaza la obra de **Frank** y lo considera un tipo que odia a su país de adopción, es la América que difunde, amparándose en los prejuicios anticomunistas que dominan en la opinión pública, una foto del senador Millard Tidyng conversando con el dirigente de izquierda Earl Browder, y ya se sabe que en la reserva de signos de la especie humana conversar quiere decir estar en buena compañía. Es un trucaje. Un fraude informativo. Un falso documento gráfico. Pero en función de la creencia histórica de la objetividad, y de la tendencia social del momento que coincide con la propuesta del periódico de que con un comunista no se puede conversar, el senador perderá su escaño, a pesar de ganar el juicio por manipulación.







Un inciso: la crisis de los medios de comunicación, la suplantación de la información periodística profesional por los medios sociales (Facebook y Twitter pueden leerse como grandes medios en sí), ¿puede hacer girar de nuevo el ámbito de la imagen foto-periodística al campo de la manipulación, del dopaje y por tanto acarrear el descrédito de las imágenes?

Pensemos: postverdad, noticias falsas, medios acusados…



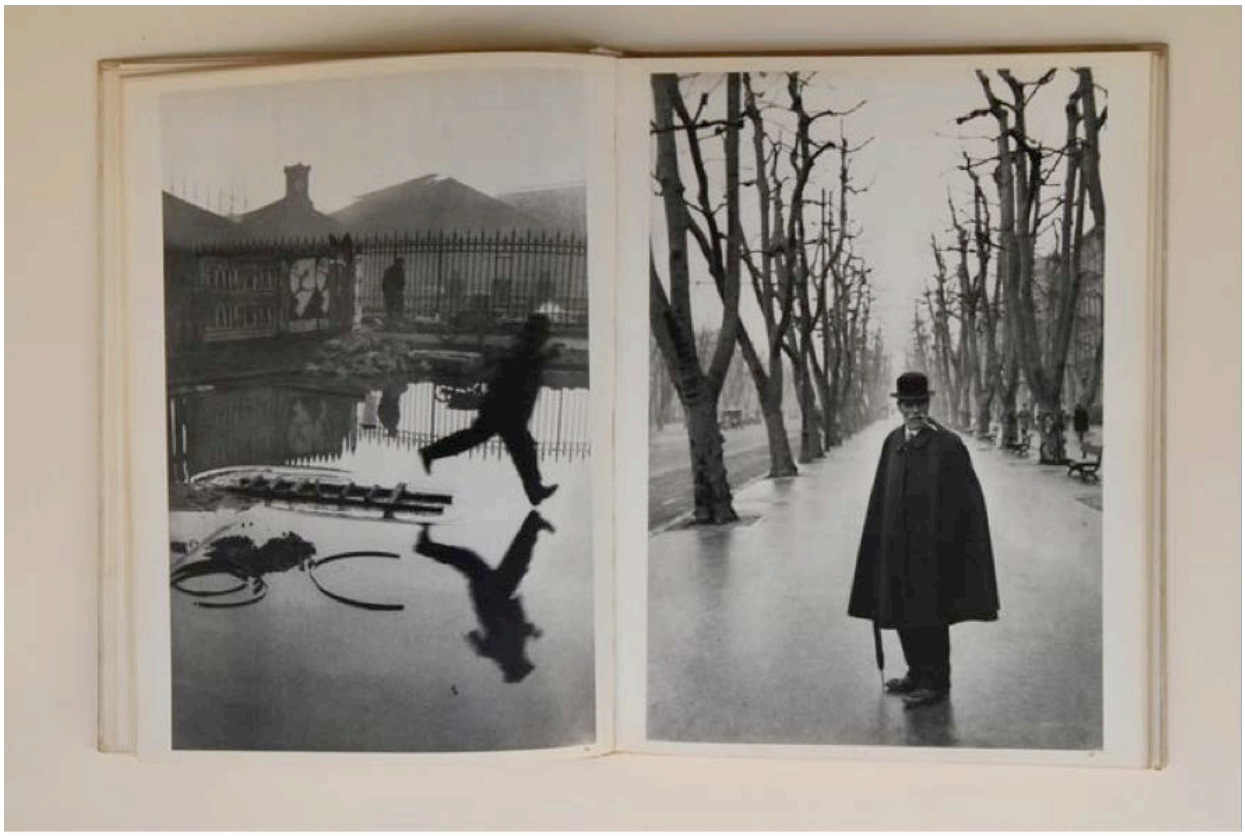


El líder derechista holandés Wilmerts tuitea una foto falsa en la que su oponente político parece encabezar una manifestación islamista.

Robert Frank, que se declara fotógrafo documentalista y deudor de **Evans** y de Bill **Brand**, cita a Malraux para exponer su objetivo de convertir el destino en lucidez, coincide con la Escuela de Frankfurt al manifestar que la producción masiva de fotoperiodismo vacuo y fotografía sin ideas la convierte en mercancía anónima y define *The Americans*como la tentativa de mostrar un segmento al bies, entrecruzado, de la población americana. *«Also, it is always the instantaneous reaction to oneself that produces a photograph.»*
Eugene Smith en *Life* reclama el control sobre la edición, sobre el relato, sobre la página mientras **Cartier-Bresson** advierte, con un texto detrás de cada una de sus fotos, que sólo se podrán reproducir respetando el pie original.
Con Capa y con **McCullin**, con **Eugene Smith** y ***Cartier-Bresson*** concluye el perfil del **fotoperiodista autor**. Si cada época tiene su actitud óptica, la de Cartier-Bresson, tomando como referencia la edición de su libro *Images a la sauvette* en 1952, (más conocido por el título de la versión inglesa *The decisive moment)*, es la de la **organización armónica de la idea**, el ojo y el corazón, es la de la forma en la significación, de ese instante en el que el hecho exhibe simplicidad, *pregnance* y emoción. Su época es el **retorno a la persona**, después de las guerras, es la época de la **conmemoración del paisaje**

humano y de formar parte de ese paisaje humano, como comienza a hacer el *cinéma vérité* dejando a la vista que el cliché no se manipuló.





En 1937, con Jacques Lemare, **Cartier Bresson** realiza en los hospitales de la España republicana la película documental *Victoire de la Vie*; http://parcours.cinearchives.org/Les-films-731-94-0-0.html tras finalizar la guerra mundial vuelve a la imagen cinematográfica para hacer *Le retour,*
la vuelta a casa desde los campos de concentración, y en el setenta hará dos documentales, ahora para la CBS, para televisión. El **inconsciente de la vida**, a que se refiere Benjamin, está en Cartier-Bresson, ese «instante involuntario», como Giacometti atravesando la rue Alésia.



Henri Cartier-Bresson

Dos casos

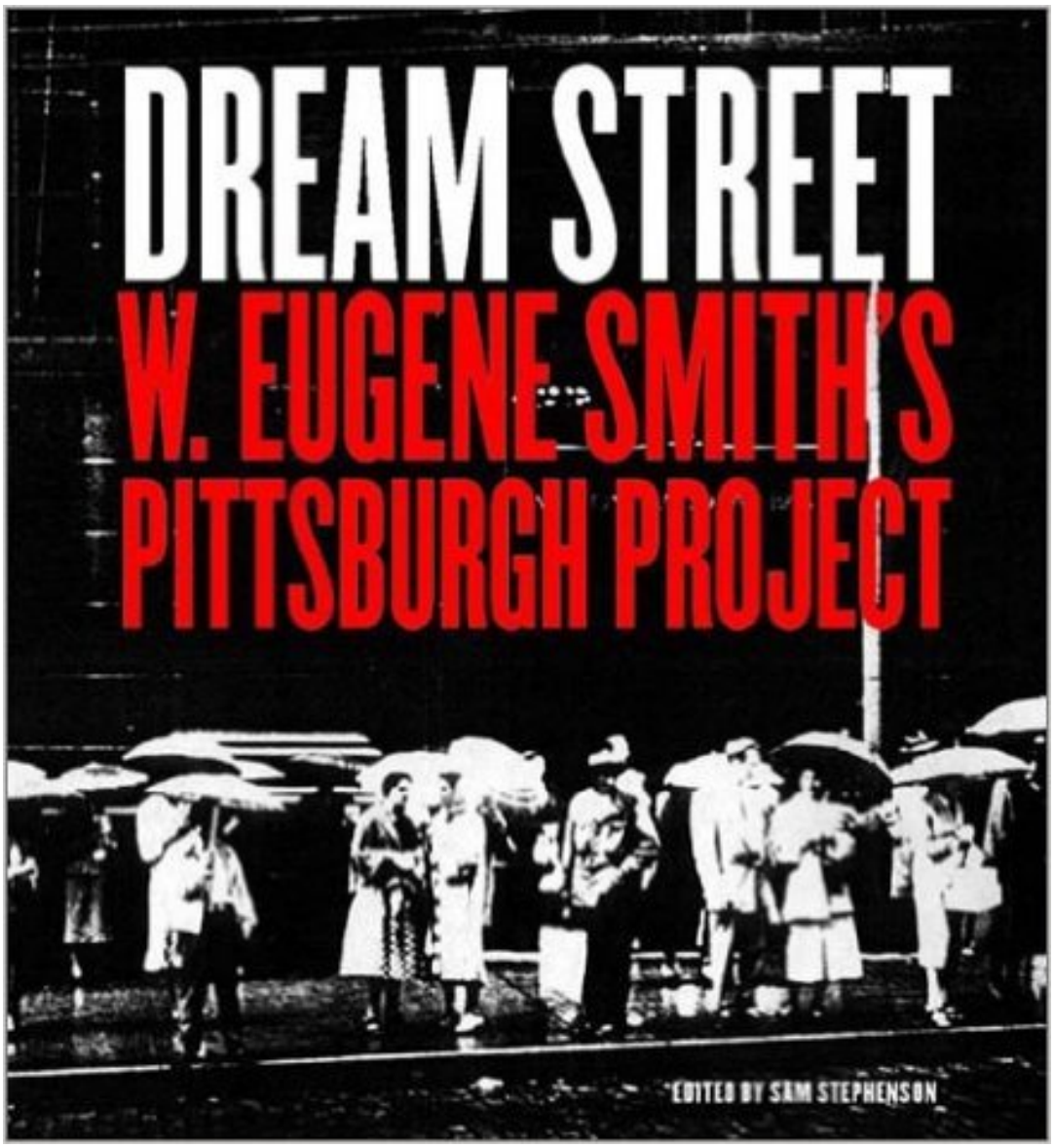
1. W. Eugene Smith/ el foto ensayo



Formado en el seno de la cultura periodística de su tiempo, **Eugene Smith** (1918-1978) es la figura paradigmática de la profesión y quien modifica los criterios sobre lo que es la foto mediática, sobre su especificidad y sobre su calidad. Recorre todos los soportes, de *Newsweek* al *New York Times* pero su estilo se definirá en los diez años que trabaja para *Life* (1946-1955). Comienza en la agencia *Black Star* y pasa por la **fotografía de guerra** en el Pacífico



y por Magnum al dejar *Life*. Los años sesenta son los de su militancia más activa emprendiendo **proyectos que autofinancia** como el de **Pittsburgh**



(empezó un proyecto documental sobre Pittsburgh, donde profundiza su metodología de trabajo de profunda implicación con el objeto de su documentación. El proyecto sobre Pittsburgh, encargo recibido de la Agencia Magnum, debía realizarse en 3 semanas y Smith lo extiende por un año, sin quedar nunca conforme con los resultados y la selección que finalmente publica Magnum. Son muy conocidas las disputas que Smith sostiene con los editores fotográficos con los que tiene que trabajar, y es **el primer fotógrafo que abre la discusión sobre la importancia de la participación del autor de las fotografías en la edición final**, respecto de los procesos de selección de las fotos que finalmente se publican, su orden y disposición en la página, así como los textos y epígrafes que las acompañan), editando revistas de comunicación, dando conferencias, estableciéndose, entre 1971 y 1975 en Minamata, en la **villa de pescadores envenenada con mercurio por Chisso**

Corporation. Se atreve a pronunciar la palabra foto-ensayo o ensayo fotográfico como resumen de sus principios de actuación:
Smith ubica el **photo essay** desde un resumen de principios y maneras de abordar el trabajo fotográfico:
1 Observación participante

2 Trabajos de ciclo largo

3 Libertad creativa

4 Unión de emoción y reflexión

4 Consciencia de la función activa del receptor

y con estas máximas se moverán las generaciones posteriores, de **Jane Evelyn Atwood** a **Miguel Trillo**; se atreve a situar la creencia en el centro de lo fotográfico, esa pequeña voz. Al presentárnoslo a través de su obsesión por el control del *lay out* o de los pies de foto, o por considerar el magazín informativo como el vehículo más idóneo para la foto documental por su posibilidad de influir en el público.
El ensayo fotográfico desde esta mirada sería la asunción del fotógrafo como autor con una autonomía de creación bastante amplia. Esa sería su gran diferencia con el *picturestory* (el reportaje fotográfico) que serían imágenes seleccionadas casi siempre por el editor gráfico, jefe de fotógrafos o cualquier otro directivo de la publicación, a lo máximo el fotoperiodista podría, en ocasiones favorables, emitir opinión sobre la es-tructuración del relato visual. *"Creo que un reportaje fotográfico es un portafolio armado por un director periodístico, mientras que un ensayo debe estar pensado, cada foto en relación con las otras de la misma manera que se escribe un ensayo. Quizás la escritura de una pieza teatral sea mejor comparación. Se trabaja sobre las relaciones entre las personas, y se examinan las relaciones que se han hecho, y se ve si deben ser establecidas o reforzadas otras relaciones. Debe haber entre las fotos una coherencia que no creo que usted encuentre con frecuencia en una publicación habitual de un grupo de fotos bajo el nombre de reportaje fotográfico".*
Visto de esta manera, **el ensayo fotográfico es una narración visual larga**. Es la **novela** en la literatura expresada en **fotografías**. Un conjunto de más de diez (10) imágenes que estructuradas coherentemente exponen los pensamientos, reflexiones y hallazgos del

fotógrafo sobre un asunto al que ha dedicado un tiempo en su investigación, donde ha arañado para encauzar un relato visual que enamore.
De su inmersión en la vida nos quedan en sus reportajes de mayor éxito (ya ampliamente conocidos aquí).

Country Doctor (1948), el viejo tema literario del médico rural.



(ver un artículo sobre la serie completa y los descartes)
Spanish Village (1951) La España profunda: pobreza y fe



Algunas de sus fotos no son ajenas a la discusión ética sobre manipulación o posado. Y si se piensa bien no se alejan de las licencias literarias del autor en su observación de lo real.



o **Minamata** (1971) El envenenamiento por mercurio de una población pesquera en Japón.

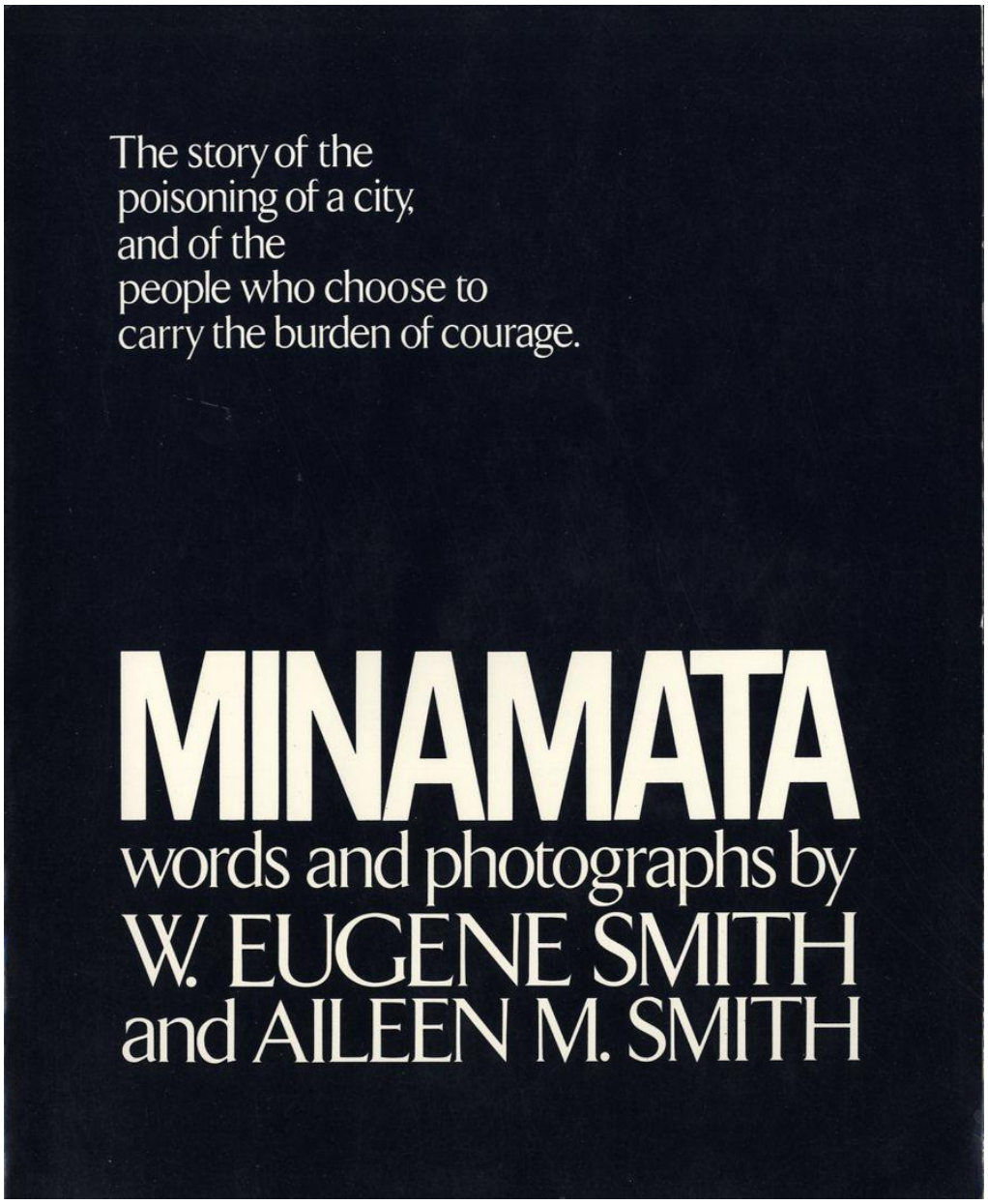
Mercury pollution ravages a Japanese village

DEATH-FLOW FROM A PIPE

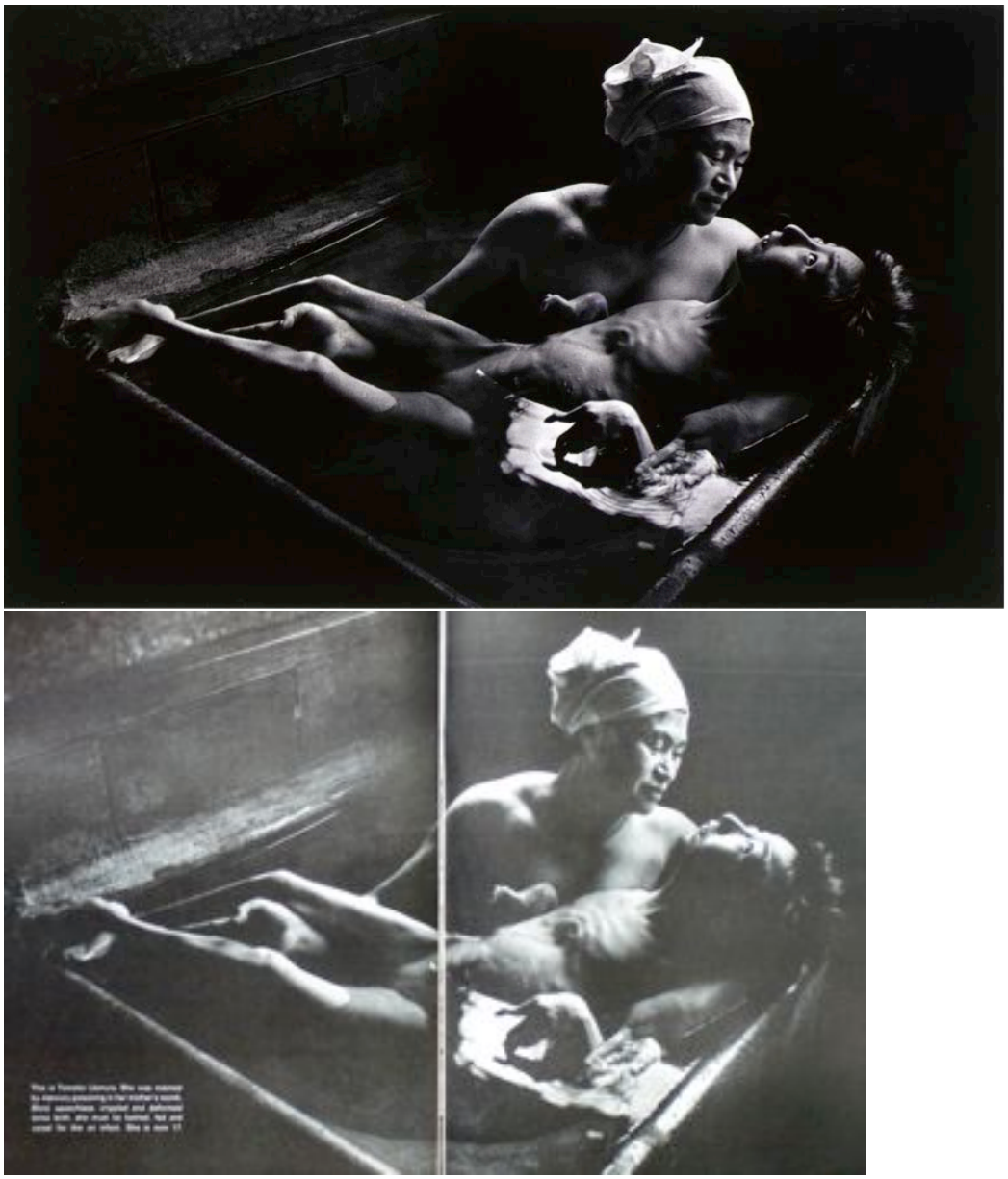








Una tarde se dirigía con su compañera Aileen (de origen asiático) a casa de unos vecinos para, como en otras ocasiones, echarles una mano haciendo de canguro. Su llegada coincide con el baño de Tomoko, con ese momento preciso en que la ternura es capaz de combatir la desesperación. Una imagen que cuando la calificamos de poética lo que estamos diciendo es que por ella no pasará el tiempo.



Entretanto en Europa…

el glamour se llamará *Paris-Match* —la sorpresa, las celebridades, la fascinación por lo nuevo, los romances, los héroes o lo nunca visto, los caprichos … —; el profesional de nuevo tipo será conocido como paparazzi, cierra en 1957 la icónica revista *Picture Post* y la experiencia directa retomará el foto-ensayo como territorio de los clásicos del compromiso político. De nuevo **Paul Strand**: «Un Paese» una mirada a la Italia de los 50 con textos del guionista por excelencia del movimiento neorrealista italiano **Cesare Zavattini**. Un foto-libro que tiene algo de un cine-libro.

UN PAESE



PAUL STRAND
CESARE
ZAVATTINI

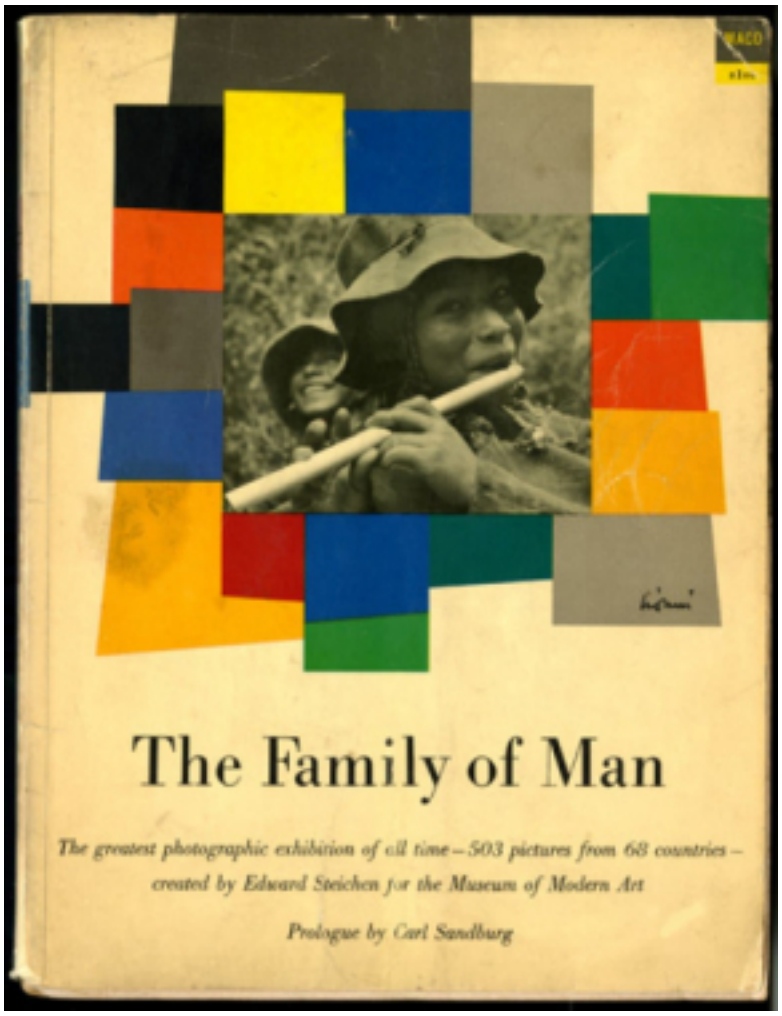
ALINARI



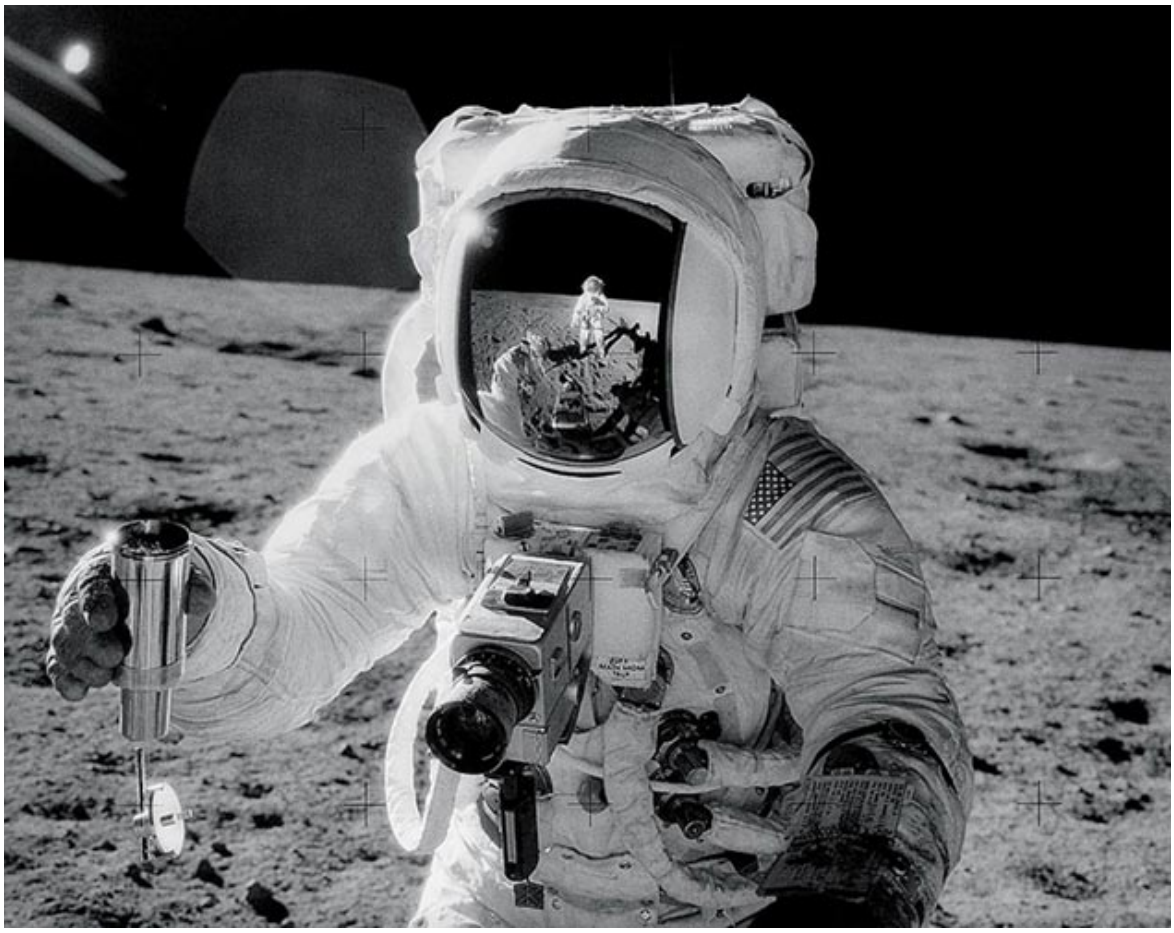
Paul Strand, Un paese

Paralelamente **Otto Steinert** va exponiendo esa modalidad que tanto influyó en los documentalistas españoles y que como alemana, junto con **Stern**, pasaba los filtros del censor: *Subjecktive Fotografie*.

En general la ciudad metropolitana, Nueva York, Roma, Moscú, Tokyo de **William Klein** se incorpora como referente imprescindible a la cultura fotográfica, igual que lo había hecho, antes de la Guerra, en el cine documental, y **Steichen** convoca, en el Moma, The Family of Man, la exposición cumbre de la fotografía *humanista*.



Si en los años veinte aparece la **Leica** y con ella se amplían las posibilidades para el reportaje, si la **Rolley** es la cámara de los años cincuenta, como será la **Nikon** la cámara de la generación Vietnam y una máquina llamada **Makina** es la de Martín Parr, en 1969, cuando Armstromg fotografía la luna con una **Hasselblad**, la imagen que obtenemos, que vemos, es la imagen de la televisión y su diferencia se basa en que se nos presenta como tiempo real, como flujo de acontecimientos en los que ya no podemos pensarnos como personas en capacidad de intervención sino de visión.



En pocos años, el magazín americano que acompañara la historia de la mirada de la modernidad, la revista **Life** y su lema «mirar y tener placer en la mirada, mirar para sorprenderse, mirar para instruirse» llega a su fin.

2. McCullin, Vietnam

De nuevo la renovación profesional dependerá de la guerra en directo con la última generación de foto-reporteros. Con Vietnam y con la primera guerra televisada que genera en toda la prensa la necesidad inexcusable de dar, día tras día, imágenes.

Saigón se convierte en el lugar de encuentro para enviados especiales, para las delegaciones de las agencias americanas UPI y AP junto con a la figura del fotógrafo-soldado del G. l. (Govemment Issue) y con los muchos y muchas free-lancer que, trabajando juntos, se estrenaban allí para la foto de prensa, porque «**la demanda de fotos era fortísima y agencias como UPI te daban una cámara, quince dólares, firmabas un papel por el que no hacías responsable al Gobierno**

norteamericano de tu muerte y ya está. Fue la primera vez en la que todos nos pudimos mover con absoluta libertad —en Corea sólo revistas como Life tuvieron cierta libertad— y una nube de fotógrafos fueron para Vietnam. Para unos era su *modus vivendi* y se lo tomaron como una aventura, una aventura que queda reflejada en la frase de **Page**: *no hay nada tan bonito como un tanque ardiendo*; para otros significó comprometerse con aquellos horrores. Y además, estaba la **televisión**. En competencia con la televisión el fotoperiodismo hizo eso de «lo más dificil» mientras los redactores-jefe pedían muertos y más muertos. Por ese camino se renovó la imagen en prensa. También por la discusión entre los fotógrafos, su derecho a ser un hombre sin escrúpulos, a disparar la cámara mientras muere un hombre y no le echas una mano o el sentido con el que se fotografiaba esa guerra … ».

Larry Burrows, el ayudante de laboratorio de Capa que acarrea la sospecha (al parecer injusta) de velarle todo el material de Normandía, estaba en Da Nang en 1959 trabajando para Life cuando, como si se tratara de una escena ficticia, como en las películas, los americanos desembarcaron en Vietnam. Larry, desaparecido en 1971 en la ruta Ho Chi Minh, fue el profesional que desde dentro de las nuevas convenciones mediáticas, de exhibición de la técnica fotográfica, se mantuvo en posiciones críticas, escogiendo su campo, cerca de su sujeto, el ejército americano,



Larry Burrows , Reaching out

mientras otros, como **Donald McCullin** se acercaban a la otra mitad y pensaban la foto que el lector de prensa sería capaz de interpretar.



Cuerpo de un soldado norte vietnamita, Hue, Vietnam, 1968 – Don McCullin

McCullin explica esta foto en una interesante entrevista moral: "Las cosas pasan muy rápido. La gente muere delante de ti. La gente grita. La gente te agarra para que los ayudes. ¿No hay necesidad de arreglar la naturaleza muerta en campo de batalla?"

Sin embargo, hace una excepción. Su imagen de un joven muerto del norte vietnamita estaba ligeramente arreglada para, como explica McCullin, articular las cosas que el soldado ya no era capaz de expresar. "Merecía una voz. Él no podía hablar así que iba a hacerlo por él. Empujé sus pertenencias juntas y las fotografié. Esa es la única imagen artificial que he tomado en la guerra."
McCullin vio a dos soldados estadounidenses saqueando el cuerpo atrapado y de repente se convirtió en protector. Al oírlos referirse al joven como un "ganso muerto" enfureció a McCullin, quien se enfrentaba a una tortuosa dicotomía. Se veía a sí mismo como parte del equipo de soldados; compartiendo su uniforme, su comida, sus rutinas, y sin embargo los detestaba. El enemigo profanado luchaba por la reunificación nacional.
Decidió corregir este hecho de la única forma en que lo sabía. Arregló las fotos pisoteadas de la madre del soldado, su hermana y las pequeñas instantáneas de los niños sentados, y le dio al hombre muerto una voz inmortal; Algo que nunca podría ser saqueado o pisado en el barro. Tales imágenes se encuentran a menudo con respuestas desfavorables, o su fabricación es mantenida en secreto por el fotógrafo. McCullin no se disculpó y no hizo ningún secreto de sus acciones. -Esa es la única vez, sinceramente, que he hecho eso. Mucha gente me pregunta acerca de esa fotografía. No tengo vergüenza en decir: "Sí, lo hice." Él no podía hablar. Hablé por él."

Sus años en el *Sunday Times*, cuando Harold Evans se esfuerza por sentar códigos de tratamiento espacial, informativo y visual de la foto en la *mise-en-page*, su estilo directo, ocular, en guerras no convencionales –Chipre, Biafra– así como su desconfianza en nuestro imaginario, en lo que ve el lector, lo habían convertido en el reportero modelo de los años sesenta, aquel que sabe que sus fotos son para un un **medio**, que ese medio tiene una **determinada línea editorial** y una determinada política fotográfica y que, además, tiene un lector preferente que en no pocas ocasiones entra en contradicción con los objetivos del fotógrafo, del autor.

Su credibilidad, los escasos elementos que activa en la forma en que acoge cada escena, su experiencia de veinticinco años de acción crítica, se quiebran cuando en 1986 el nuevo propietario del *Sunday*, Robert Murdoch, anuncia que en adelante la prensa sólo publicará imágenes que gusten. McCullin deja para siempre la foto de acontecimiento y el fotoperiodismo y se vuelve a cuidar de su jardín.

No tienes que subir a un avión, hay un montón de guerras sociales en nuestras ciudades. Hay pobreza y soledad. No tienes que ir a Oriente Medio para encontrar la infelicidad y tristeza. (McCullin)

Una biografía documentada:

Treinta y nueve reporteros murieron en Vietnam, el doble que en la Segunda Guerra Mundial. Michel Laurens, el último, pertenecía a Gamma, mientras en Vietnam se cerraba la época del gran reportaje y la prensa comenzaba a especializarse en el *fait divers.*

Sobre el destino del fotoperiodismo post-vietnam, sobre la relación subalterna con respecto a la televisión a la hora de retratar en vivo los acontecimientos (aunque Harold Evans indique que incluso en la imagen en movimiento, cuando queremos seleccionar lo decisivo, la imagen se "congela"), sobre el fotoperiodismo digital, el concepto contemporáneo de autoría y censura, hay mucho por delante que ver y analizar.