

La herida y la curación. Fotografía, mirada documental y práctica artística

Mercè Ibarz



La intensidad de las migraciones (éxodos, exilios, refugios) de la fotografía en las últimas décadas remite de forma sorprendente a la espesa circulación de ideas, regulaciones y clichés culturales que ella misma provocó en sus inicios. Es sabido que, muy pronto, la fotografía tuvo que debatirse entre su carácter de uso público, reclamado por el físico Arago el 3 de julio de 1839 ante la Cámara de los diputados francesa en defensa del invento de Daguerre, y la relación que sus imágenes mantenían y podían mantener con las de la pintura, más allá de su carácter de documento, artistizado o no. De hecho, y hasta las primeras décadas del siglo XX, el territorio fotográfico fue un campo de batalla indiscriminada en el que la victoria en el combate la obtuvo lo visible, lo que logró hacerse ver, ya fuera desde el punto de vista del negocio o de la experimentación. Los artistas plásticos modernos, con Picasso a la cabeza también en este terreno, entendieron rápidamente la ecuación técnica exacta / valor mágico de la fotografía y, como una exposición reciente ha probado (Kosinski, 2000), extrajeron, del documento fotográfico en primer lugar y de la composición fotográfica a continuación, lecciones formidables para la pintura y la escultura. Pero la independencia icónica y significativa de lo que Walter Benjamin (1973, 67) llamaría, en 1931, el inconsciente óptico no se dio en el terreno del documento estricto, constataador, el terreno del *spectator* tan bien acotado por Barthes en su última y lúcida mirada (1980); tampoco se llegó por el camino exclusivo del pictorialismo, por más que éste ayudara, y mucho, en el proceso.

La independencia icónica y significativa de la fotografía se dio en un territorio nuevo, el de la prensa ilustrada. Ya fuera en las publicaciones de fotoperiodismo, en Europa y América, o en las revistas de dadaístas y surrealistas, por citar unos cuantos ejemplos centrales, la foto se hizo por fin autónoma. (1) Como tal, como imagen autónoma, llegó pronto al museo, en los mismos años 30, al MoMA neoyorquino. Y así la relación con estas dos esferas públicas, la prensa y el museo, ha dominado la trayectoria de la fotografía a lo largo del siglo XX (la otra esfera de la fotografía, la privada, tan trascendente o más para la evolución fotográfica, ha sido apropiada por la esfera pública, notablemente a partir de la publicidad, pero sigue manteniendo cuotas de

autonomía satisfactorias y de ella, de la fotografía privada, beben como de fuente siempre viva documentalistas y artistas plásticos contemporáneos).

En medio de este entramado de cuestiones, lo significativo es, en pleno siglo XXI, que quizás la relación de mayor privilegio entre la foto y la esfera pública encuentra refugio en el museo. Una hipótesis de análisis es la de un nuevo pictorialismo, que cerraría hoy un círculo: el combate inicial de la fotografía por independizarse de la pintura se convierte ahora en victoria de la fotografía sobre la pintura; al menos, de forma aparente. Conviene recordar, en este sentido, que el pictorialismo fotográfico alude tanto a la foto que imita al lienzo como a la foto que persigue su propio estatuto, su propia identidad en tanto que *picture* (imagen).

Mi propósito aquí es centrarme en un caso particular de estas migraciones de la fotografía: la mirada documental, singularmente interesante desde el punto de vista de las apropiaciones y re-alimentaciones entre el museo y la esfera comunicativa. O entre la estética y la política y, en este contexto, entre el fotógrafo y el artista plástico. De August Sander, Margaret Bourke-White, Walker Evans, Lisette Model, Eli Lotar y Agustí Centelles a Bernd y Hilla Becher, Barbara Kruger, Muntadas, Gerhard Richter, Boltanski, Craigie Hrosfield, Martha Rosler o Nan Goldin, entre tantos otros artistas y obras, hay un campo de visión para explorar. En sus continuidades y también en las discontinuidades..

Entre la foto y el cine. La mirada documental se ha fundamentado tanto en la fotografía como en el cine. Tomemos el caso de Eli Lotar (1905-1969). No es aconsejable separar sus imágenes como fotógrafo en sentido estricto de su trabajo de camarógrafo con Joris Ivens o Luis Buñuel. Ni tampoco es bueno diferenciar sus imágenes para revistas comerciales o para el grupo surrealista y el grupo Octubre de los hermanos Prévert. Con Ivens, Lotar realizó la epopeya proletaria *Zuyderzee* (1929), sobre las tierras holandesas ganadas al mar, y después de trabajar en la sinfonía hurdana de Buñuel sobre el hambre y la revolución, *Tierra sin pan* (1933), filmó con el belga Henri Storck, también pionero del documental cinematográfico en Europa, *Les maisons de la misère* (1937), relato de obediencia buñueliana centrado en la miseria obrera. Después, en la posguerra, Lotar filmaría su propio documental, *Aubervilliers* (1946), sobre esta barriada obrera parisina que acabó la guerra en medio de la euforia izquierdista. Pero fijémonos exclusivamente en sus relatos míticos con Ivens, Buñuel y Storck. Son tres films profundamente relacionados, por sus temas –el hambre, el aislamiento, el trabajo sin perspectivas o con perspectivas que los trabajadores no conocerán-, por su declarada puesta en escena y, sobre todo, por la mirada de Lotar.

Este hombre de origen rumano que acabaría siendo fotógrafo destacado de la Escuela de París, con Germaine Krull (su maestra y compañera durante cierto tiempo), Kertész, Man Ray, Boiffard, Tabard y Parry, nos ha legado una obra reducida pero sólida.(2) No obstante, sus imágenes se han revelado entre las más vivas de la “nueva visión”, la tendencia renovadora de la fotografía internacional de los primeros años veinte. Sus instantáneas están relacionadas de manera directa con los encuadres del cine, y los del

cine con los de Lotar y fotógrafos afines, como se hace evidente cuando se ojea, por ejemplo, la revista *Déetective* de los años 1928 y 1929. Son fotos que contribuyeron, como las de Dora Maar, Cartier-Bresson o Maurice Tabard, a cambiar radicalmente el aspecto tradicional de las páginas de prensa. Sus propuestas, alejadas de planteamientos pictorialistas o de la simple ilustración, se integraban en las portadas, confeccionadas según las nuevas formulaciones tipográficas y, también, en las noticias, formando parte las fotos y el texto indisolublemente de esas noticias. Sin las formulaciones de esta prensa (insisto: ya sea en la comercial, como la citada *Déetective*, una especie de *Caso* parisino de los años veinte, o en el *Minotaure* de Breton y Dalí, o en los *Documents* de Bataille, o en *Variétés*, la revista bruselense de “l’esprit contemporain”), no hubieran sido posibles publicaciones como *Vu*, *Life* o *Picture Post*, las revistas campeonas del fotoperiodismo documental, precedentes a su vez de la televisión. Lo que es como decir de la mirada documental contemporánea, que de los años cincuenta a esta parte, se ha formado en paralelo a la televisión, adaptándose a ella o forzando sus límites.

La mirada comprometida -dialogante o provocadora- con la retina del espectador y con su banco de imágenes, nuevas o heredadas, es la que fotógrafos como Lotar aportan al documentalismo cinematográfico. Es una mirada que proviene del mundo de las vanguardias, de la reflexión artística y política, como la de casi todos los fotógrafos y cineastas documentales de la época, en Europa y en los Estados Unidos. Esta mirada no distingue entre el sujeto, el tema, el referente -el *spectator* barthesiano, el contexto si así lo preferimos- y la reinterpretación de las formas de la tradición o la interpretación de las nuevas maneras de ver el mundo. Y es, fundamentalmente, una mirada que hace fotos en las que sobresale aquello que, más tarde, Barthes llamará el *punctum*, la herida, aquello que todavía hoy nos “punza” cuando las vemos.

Una herida que es tanto la del tema como la nuestra, la de los espectadores, cuando vemos los citados films de Lotar, particularmente *Tierra sin pan*, en el que la herida no tiene cura posible. El montaje de Buñuel no lo permite. No solamente por la extrema y radical conjunción visual-sonora, sino, ya de entrada, por la fotografía de Lotar. Godard nos lo muestra bien en sus ensayos-*collages* recientes sobre la historia de la mirada, en las hiperbólicas y exhaustivas *Histoire(s) du cinéma* (1998, libro y vídeo) y en el más austero pero no menos metafórico cortometraje *L’origine du siècle XXI* (2000). Godard ya realizó hace cinco años, probablemente mientras preparaba su banco de imágenes cinematográficas, una notable reflexión sobre la sinfonía hurdana de Buñuel y Lotar, preñada de su habitual perspicacia: “*Tierra sin pan es una conmovedora experiencia interior de la Historia*”. (3) Las imágenes del film que Godard salva, guarda, archiva, reinterpreta y propone de nuevo, siguen el hilo de esta reflexión. Son imágenes de niñas en las escuela, una panorámica corta y muy próxima a las criaturas que, plenamente frontales, con sus ojos negros mirando ferozmente a la cámara, vestidas con retales, absolutamente dignas en su confrontación con la cámara, se hacen de nuevo presentes, reviven desde el año 1933 hasta ahora mismo. Sin el cruel comentario del film ni la sinfonía de Brahms, la foto de Lotar gana en elocuencia. Las niñas sentadas en el pupitre, su dignidad feroz, el blanco y negro no artistizado, la escuela sobre todo, ese ámbito de la eterna dinámica renovación/adaptación: ¿Qué ha

sido de los propósitos de aquellos documentalistas y, muy en particular, de la gente que, en un lugar abandonado y a la vez modernizado como las Hurdes (Ibarz, 1999), había decidido ponerse delante de la cámara de cine y dejar que la cámara hablara por ella?

De la foto y el cine al museo. Una pregunta parecida se opera ante las fotos utilizadas hoy por numerosos artistas plásticos en su trabajo. Fotos-documento, como las que utilizan Richter o Boltanski. Un forma de apropiación documental que revuelve las entrañas de la conciencia histórica. El año 1971, Richter pinta, a partir de fotos, sus *48 retratos*, en los que reúne los rostros de las figuras de la cultura de la Alemania moderna vistas por la fotografía y, un cuarto de siglo después, en 1998, fotografía el resultado y crea una nueva pieza, del mismo título, en la que reúne las fotos de las pinturas extraídas de aquellos retratos fotográficos originales. Boltanski, por su parte, ha creado una de sus obras más conocidas, *Reserva de suizos muertos* (1991), a partir de las fotos identificativas, del carnet de identidad, de tantas personas de aquel país “neutral” desaparecidas durante la Segunda Guerra Mundial. (4) En los dos casos, a diferencia del film de Buñuel y, en general, del cine documental clásico, sabemos qué ha ocurrido con los sujetos: los de Richter son iconos de un imaginario cultural que sólo aparentemente es alemán y que, de hecho, engloba las grandes figuras culturales de la vieja Europa; en el caso de Boltanski, sus modelos casi siempre desconocidos acaban por constituirse en iconos del olvido. En uno y otro caso, todos están muertos ya cuando el artista recurre a sus imágenes. Pero la obra de estos apropiacionistas capaces de reinterpretar los documentos fotográficos los hace revivir. Barthes de nuevo. El documento y la herida en funcionamiento. La práctica artística como curación. De la misma manera, la foto, el cine y la televisión documentales han constituido un conjunto de referentes que, desde los años treinta, promueve una batería de actitudes frente a la herida siempre abierta y sangrante del mundo.

Otra obra elocuente desde esta perspectiva de la mirada documental como punto de partida de la práctica artística contemporánea es la de Bernd y Hilla Becher. Sus fotos de edificios urbanos o de arqueología industrial son habitualmente observadas desde la perspectiva del arte conceptual pero también pueden relacionarse con las imágenes austeramente constatadoras de dos padres de la fotografía moderna: el Atget que documentó el París del cambio de siglos con un conjunto de imágenes que han sido y son repetidamente estudiadas por filósofos, historiadores y analistas culturales, y el Sander que, en los años veinte, hizo en Colonia su extraordinario catálogo de tipos y oficios, una obra también seminal en muchos aspectos y también muy estudiada. Por ausencia humana y por ausencia también del lugar público, de la calle o de la plaza, las fotos de los Becher pueden ser vistas como comentario alarmado de la obra de Sander y de Atget. En las ausencias de los Becher habita la herida que esta pareja de fotógrafos no quiere rehuir, mientras que en Sander y en Atget la imagen cura las heridas de los sujetos, ya sea una secretaria de Colonia o uno de los callejones vacíos del París capital del XIX.

Podríamos argumentar que la práctica de los Becher (1995) desde los años setenta, como las de Richter (1971 – 1998) y Boltanski (1991), Muntadas (1978) y Barbara

Kruger (1996), Martha Rosler (2000) o Nan Goldin (1987, 1996), no se separa tanto de los usos de la “nueva visión” de los años veinte y treinta. Que la misma fotografía ha tenido desde los inicios, y muy particularmente en el primer tercio del siglo XX, el deseo de ampliar los límites de la percepción y de la cognición, alejándose del realismo del XIX y su derivación en fotografía documental. Efectivamente, cuando Germaine Krull (2000), que fotografiaba para su amigo Walter Benjamin los bulevares parisinos y también era amiga de Eisenstein y pareja de Joris Ivens, mira la torre Eiffel o el transbordador del puerto de Marsella, no busca el documento, no hace foto documental. Deja que la cámara revele desde lo real las nuevas formas, las redes cognitivas y de percepción que el mundo industrial produce y que para el objetivo fotográfico de entonces son redes de significado y belleza. A partir de la década de los sesenta, con las experiencias de las guerras de 1936 a 1945 y la inmediata guerra fría, la misma idea de belleza será sacrificada y el significado puesto en cuestión. Habrá que esperar a los años sesenta para reencontrar la práctica artística como red cognitiva, informativa y de percepción. El uso de la foto se extenderá en esta dirección en los nuevos artistas.

De una manera no tan distante ni distinta a la de Krull, opera en los Estados Unidos, prácticamente en los mismos años, sobre todo en los treinta, un fotógrafo de radicalidad documental manifiesta, Walker Evans. A partir de las enseñanzas de la modernidad literaria (Baudelaire, Flaubert, Proust, Joyce), el fotógrafo norteamericano hará a lo largo de los años un retrato de su país como si fuera un historiador que recoge las huellas de una civilización periclitada (Fonvielle, 30). Un historiador o un escrutador de la filosofía y la distancia de la visión. Así lo ve otro de sus comentaristas a propósito de las fotos cubanas de 1933, con las que Evans inicia una escrupulosa reflexión sobre la naturaleza ambigua del realismo fotográfico e inicia una serie de intuiciones posmodernas que le harán llevar a cabo una exploración sistemática del acto y del dispositivo fotográficos (Mora, 22).

Walker Evans fue el primer fotógrafo a quien un museo dedicó una exposición, el MOMA en 1933. El museo neoyorquino ya había nacido así, con un departamento de fotografía. Y también de cine, una sección en la que el cine documental pronto tendría peso y en la que, en los años cuarenta, se refugió Buñuel mientras pudo, haciendo remontajes, como el del *Triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl, y versiones españolas que Rockefeller, patrocinador del museo, hacía llegar a América Latina. Así, desde los años treinta, la fotografía y el cine documental iniciaron la vía museística. Esta es, quizás, la genealogía que tanto ha marcado las prácticas artísticas posteriores a 1945, que se han planteado la reflexión y el análisis de su propio contexto como elemento esencial de ellas mismas en tanto que espejos de la contemporaneidad. Hasta llegar, en el caso de la fotografía, a adoptar tantas caras que, como ha escrito Abigail Solomon-Godeau (1991), la han llevado hoy al banquillo de los acusados: ¿foto?, ¿pintura?, ¿instalación?

Pero la naturaleza, la identidad de la fotografía en tanto que mirada documental, con frecuencia calificada de ambigua en relación al realismo, quizás reside en su carácter mudable, viajero, en sus éxodos siempre en transformación, como ha escrito Margarita Ledo (1998) en un estimulante ensayo sobre el fotoperiodismo y sus condiciones de

existencia y reproducción.

Polis, política y mirada documental. Ledo se interroga sobre la *“fractura del efecto-verdad y la pérdida de la cultura documental en la base de nuestra escasa capacidad de comprensión”* y apunta, ya de entrada, que *“el éxodo, el pasaje entre fronteras, entre objetivos, entre prácticas y estilos que ha seguido el documentalismo fotográfico contemporáneo como formulación de su identidad atraviesa los media, los códigos de los media, desde el estadio que autor y receptor otorgan a la foto, desde la actitud de los dos, autor y receptor, como sujetos en relación con la fotografía y desde la reglas que prefiguran la verdad documental de cara a la producción de sentido, a la producción de realidad”*. Este éxodo, sin embargo, no atraviesa solo los *media*, sino también la práctica artística: la galería y el museo, ámbitos y espacios en que nuestra capacidad de comprensión no es tan escasa como Ledo ironiza en el caso de los *media*, sino que, con demasiada frecuencia, es invocada por ausencia, como en las fotos de los Becher. Como si el arte no demandara comprensión sino exclusivamente devoción. Contra esta actitud trabajan, con fotos, bajo las tensiones de la tradición de la llamada fotografía documental, artistas como los Becher, Richter y Boltanski, Muntadas y Kruger, Rosler y Goldin. La nómina es más extensa y de estilos tan variados como los de los fotógrafos que analizan Ledo (1998), Soulages (1998), Jeffrey (1981, 2000) o Fontcuberta (1996).

Un caso particularmente revelador de las migraciones documentales de la fotografía hacia la práctica artística en tanto que práctica política, colectiva, es el de Craigie Horsfield y el proyecto que, con Manuel J. Borja-Vilell y Jean-François Chévrier, tiene a Barcelona como ámbito, una primera parte del cual se presentó en la Fundació Tàpies en 1996 con el irónico título de *La ciudad de la gente*, de resonancias ambiguas que preludian *“el arte como asistencia social”* formulado más tarde por Rosa Martínez.(5) Los retratos de personas y lugares, de habitantes o de clientes de bares y comercios, de la Zona Franca al Ensanche y Vallbona, del Borne a Pedralbes, en una ciudad obligada a mirarse exclusivamente en el fastuoso espejo de los Juegos Olímpicos de 1992, llenaron las salas. En los de gran formato, los colaboradores del fotógrafo, gente de los diversos barrios y de profesiones diversas, nativos, emigrantes o forasteros, aparecían como la cara que la ciudad oficial quiere olvidar. La exposición no se acababa aquí, sino que agotaba al máximo las posibilidades del dispositivo documental, con historias de sus vidas narradas por los propios fotografiados.

El catálogo resultante de la exposición, la única fuente de consulta en la actualidad, se presenta así: *“La ciudad de la gente reúne setenta y siete fotografías realizadas por Craigie Horsfield en Barcelona a lo largo de 1995 y 1996. Estas imágenes responden a un intento de describir las relaciones humanas: las identidades de los individuos y las comunidades que constituyen la ciudad, así como sus memorias y experiencias particulares. Con La ciudad de la gente culmina la primera fase de un proyecto concebido conjuntamente por los autores y realizado con la estrecha colaboración de una serie de colectivos integrada por arquitectos, antropólogos, economistas y educadores sociales. En este proceso también han participado de manera activa las comunidades y los individuos fotografiados, que han explicado sus vivencias y han*

señalado aquellos aspectos de su entorno que consideran más relevantes. Generada en una institución museística, esta propuesta no podía sino manifestarse inicialmente en forma de exposición. De cualquier manera, el proyecto no se agota en el mundo del arte, sino que demanda continuidad: de un lado, con la creación de una plataforma de debate integrada por las personas que intervinieron desde el principio en este trabajo y, del otro, a partir de la discusión que pueda suscitar en la opinión pública” Es decir, el proyecto puede continuar si los mecanismos colectivos superadores de los *media* existen. Necesita el mismo apoyo que Ledo constata para el documentalismo derivado del fotoperiodismo, quizás porque estamos hablando de las mismas necesidades. En los *media* y en el museo. En foto, en cine y en vídeo.

De hecho, el proceso iniciado por *La ciudad de la gente* ha encontrado otros caminos, uno de los cuales es la repolitización del museo, la renovación de la mirada política desde el museo de arte contemporáneo. Es lo que promueve ahora en Barcelona el MACBA, institución dirigida en estos momentos por uno de los impulsores de *La ciudad de la gente*, Manuel B. Borja-Vilell. (6) Aquello que no es posible en los *media*, quizás sí lo sea en el museo de arte contemporáneo. Por sí mismo, esto ya es muy relevante. Pero volvamos, en nuestra exploración de las migraciones documentales entre la fotografía y la práctica artística contemporánea, a *La ciudad de la gente*. Significativamente, esta iniciativa museística sobre la ciudad de finales del siglo XX se hizo con fotos y con historias de vida. Los mismos elementos de base con los que Walker Evans y James Agee construyeron su retrato conjunto, en los años treinta, de las familias rurales de Alabama con las que convivieron durante tres meses. Hicieron su libro en 1936 pero no se publicó hasta 1941. Le dieron un título tan parabólico como el proyecto barcelonés: *Let us now praise famous men. Elogiemos ahora a los hombres famosos/La ciudad de la gente*. Han pasado sesenta años. Y las preguntas siguen resonando. ¿Se puede pedir algo más a la mirada documental? ¿Tenemos suficiente con documentar? Esta es la herida -abierta, sangrante- que la práctica artística busca curar. Como la foto, el cine y la TV han hecho en sus mejores momentos de producción de sentido, de producción de realidad.

Notas:

(1) Ver en este sentido la comprensiva recopilación de publicaciones y fotógrafos de Horacio Fernández (curador), así como su estudio introductorio, en *Fotografía pública* (1999).

(2) La biografía y las imágenes de Eli Lotar pueden consultarse en M. Ibarz (curadora), *Tierra sin pan. Buñuel i els nous camins de les avantguardes* (Pág. 44-47 i 70-77) así como en A. Lionel-Marie (curadora) *Eli Lotar* (1993).

(3) *Archipiélago*, 22, 1995. Pág. 69, transcripción de una conferencia de prensa del cineasta.

(4) Tanto la obra definitiva de Richter (1998) como la de Boltanski forman parte de la

colección del MACBA, Barcelona. Sobre el uso de la fotografía por parte de estos dos artistas, véase el volumen de Richter *Atlas. Der fotos und skizzen* (1997) y la monografía de Didier Semin y otros (1997) sobre Boltanski.

(5) *Archipiélago*, 41, 2000. Pág. 76-80.

(6) En particular con las jornadas “De la acción directa como una de las bellas artes”, celebradas del 23 al 29 de octubre del 2000, con la participación de unos doscientos agitadores culturales y representantes de movimientos sociales. Por su parte, Patrick Faigenbaum ha sustituido como fotógrafo a Cragie Horsfield y, con Jean-François Chévrier y Joan Roca, vecino del Besós, ha trabajado entre 1999 y 2000 en el proyecto “Barcelona vista desde el Besós”, que se extenderá a toda la ciudad y que en un futuro inmediato ha de dar lugar a un libro y quizás a otra exposición.

Obras citadas:

BARTHES, R. *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 1988.

BECHER, B; BECHER, H. *Industrial façades*. Cambridge: MIT Press, 1995.

BENJAMIN, W. “Pequeña historia de la fotografía”. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973. [Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre] [Edición original alemana de 1931]

BORJA-VILELL, M. J.; CHÉVRIER, J. F; HORSFIELD, C. *La ciutat de la gent*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

EVANS, W; AGEE, J. *Elogiemos ahora a los hombres famosos*. Barcelona: Seix Barral, 1993. [Traducción de Pilar Giralt Gorina.] [Edición original inglesa de 1941]

FONTCUBERTA, J. *Le baiser de Judas. Photographie et vérité*. Arles: Actes Sud, 1996.

FONVIELLE, LI. *A Walker Evans*. Colonia: Könemann, 1997.

FERNÁNDEZ, H. (Curador). *Fotografía pública*. Madrid: MNCARS, 1999.

GODARD, J-L. *Histoire(s) du cinéma*. París: Gallimard, 1998.

GOLDIN, N. *The ballad of sexual dependency*. New York: Aperture, 1987.

GOLDIN, N. *I'll be your mirror*. New York: Scalo Books, 1996.

IBARZ, M. *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999. [Prefacio de Román Gubern].

HAMMOND, P. "Eli Lotar". En: *Tierra sin pan. Buñuel i els nous camins de les avantguardes*, Valencia: IVAM, 1999.

JEFFREY, I. *La fotografía*. Barcelona: Destino, 1999. [Edición original inglesa de 1981].

JEFFREY, I. *Revisions: An alternative history of photography*. Chicago: Lund Humphries Pub, 2000.

KOSINSKI, D. *El artista y la cámara. De Degas a Picasso*. Bilbao: Museo Guggenheim, 2000.

KRUGER, B; LINKER, K. *Love for sale: The words and pictures of Barbara Kruger*. New York: Harry N. Abrams, 1996.

ESKILDSEN, U (Curadora). *Germaine Krull*. París: Centre Georges Pompidou, 2000.

LIONEL-MARIE, A. (Curadora) *Eli Lotar*. París: Centre Georges Pompidou, 1993.

LEDO, M. *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidad*. Madrid: Cátedra, 1998.

MORA, G. En: *Walker Evans. L'Havana 1933*. València: IVAM, 1993.

MUNTADAS. *On subjectivity*. Cambridge: MIT, 1978.

RICHTER, G. *Atlas. Der fotos und skizzen*. Munich: Oktagon, 1997.

ROSLER, M. *Posicions en el món real*. Barcelona: MACBA, 1999.

SEMIN, D; GARB, T; KUSPID, D. *Christian Boltanski*. Londres: Phaidon, 1997.

SOLOMON-GODEAU, A. *Photography at the dock. Essays on photographic history, institutions, and practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991. [Prefacio de Linda Nochlin].

SOULAGES, F. *Esthétique de la photographie*. Paris: Natan, 1998.

