

La ferida i la cura. Fotografia, mirada documental i pràctica artística

Mercè Ibarz



La intensitat de les migracions (èxodes, exilis, refugis) de la fotografia en les últimes dècades recorda d'una manera sorprenent l'espessa circulació d'idees, regulacions i clixés culturals que ella mateixa va provocar en els seus inicis. És prou sabut que, ben aviat, la fotografia es va haver de debatre entre el seu caràcter d'ús públic, reclamat pel físic Arago el 3 de juliol de 1839 davant la Cambra dels Diputats francesa en defensa de l'invent de Daguerre, i la relació que les seves imatges mantenien i podien mantenir amb les de la pintura, més enllà del seu caràcter de document, artistitzat o no. De fet, i fins a les primeres dècades del segle xx, el territori fotogràfic va ser un camp de batalla indiscriminat on la victòria del combat va ser el visible, fer-se veure, ja fos des del punt de vista del negoci o de l'experimentació. Els artistes plàstics moderns, amb Picasso al capdavant també en aquest terreny, van entendre molt ràpidament l'equació tècnica exacta / valor màgic de la fotografia i, com una exposició recent ha provat (Kosinski, 2000), van extreure, del document fotogràfic primer i de la composició fotogràfica a continuació, lliçons formidables per a la pintura i l'escultura. Però la independència icònica i significativa del que Walter Benjamin (1973, 67) anomenaria, el 1931, l'inconscient òptic no es va donar en el terreny del document estricte, constatatador, el terreny del *spectator* tan ben acotat per Barthes en la seva última i lúcida mirada (1980); tampoc no s'hi va arribar pel camí exclusiu del pictorialisme, per més que ajudés, i molt, en el procés.

La independència icònica i significativa de la fotografia es va donar en un territori nou, la premsa il·lustrada. Ja fos en les publicacions del fotoperiodisme, a Europa i a Amèrica, o en les revistes de dadaistes i surrealistes, per posar uns quants exemples centrals, la foto es va fer per fi autònoma. (1) Com a tal, com a imatge autònoma, va arribar aviat al museu, als mateixos anys trenta, al MoMA novaiorquès. I així la relació amb aquestes dues esferes públiques, la premsa i el museu, ha dominat el decurs de la fotografia al llarg de tot el segle xx (l'altra esfera que la foto toca, la privada, tant o més transcendent per a l'evolució fotogràfica, també ha estat apropiada per a l'esfera pública, notablement a partir de la publicitat, però continua mantenint quotes d'autonomia prou satisfactòries i d'ella, de la foto privada, beuen com en una font

sempre viva documentalistes i artistes plàstics contemporanis).

En aquesta xarxa de qüestions, allò significatiu és, ja en el segle XXI, que la relació potser més privilegiada de la foto amb l'esfera pública està refugiada al museu. Una hipòtesi d'anàlisi és la d'un nou pictorialisme, que avui tancaria un cercle: el combat inicial de la fotografia per independitzar-se de la pintura és ara victòria de la fotografia sobre la pintura. Aparentment, si més no. Convé recordar, en aquest sentit, que el pictorialisme fotogràfic al·ludeix tant a la foto imitant la tela com a la foto perseguint el seu propi estatut, la seva identitat en tant que *picture* (imatge).

El meu propòsit aquí és centrar-me en un nus particular d'aquestes migracions de la fotografia, la mirada documental, singularment interessant des del punt de vista de les apropiacions i realimentacions entre el museu i l'esfera comunicativa. O entre l'estètica i la política i, en aquest context, entre el fotògraf i l'artista plàstic. D'August Sander, Margaret Bourke-White, Walker Evans, Lisette Model, Eli Lotar i Agustí Centelles a Bernd i Hilla Becher, Barbara Kruger, Muntadas, Gerhard Richter, Boltanski, Craigie Hrosfield, Martha Rosler o Nan Goldin, entre tants d'altres artistes i obres, hi ha un camp de visió per explorar. En les seves continuïtats i també en les discontinuïtats.

Entre la foto i el cine. La mirada documental s'ha fonamentat tant en la fotografia com en el cine. Agafem el cas d'Eli Lotar (1905-1969). No és aconsellable separar les seves imatges com a fotògraf en sentit estricte de quan fa de camerògraf amb Joris Ivens o amb Luis Buñuel. Ni tampoc és bo distingir les seves imatges per a revistes comercials o per al grup surrealista i el grup Octubre dels germans Prévert. Amb Ivens, Lotar va fer l'epopeia proletària *Zuyderzee* (1929), sobre les terres holandeses guanyades a la mar, i després de treballar a la simfonia hurdana de Buñuel sobre la gana i la revolució, *Tierra sin pan* (1933), va fer amb el belga Henri Storck, també capdavanter del documentalisme cinematogràfic a Europa, *Les maisons de la misère* (1937), relat d'obediència buñueliana centrat ara en la misèria obrera. Després, a la postguerra, Lotar faria el seu propi documental, *Aubervilliers* (1946), sobre aquesta barriada obrera parisenca que acabava la guerra amb eufòria esquerrana. Però fixem-nos exclusivament en els seus relats mítics amb Ivens, Buñuel i Storck. Són tres films en profunda relació, pels seus temes –la gana, l'aïllament, el treball sense perspectives o amb perspectives que els treballadors no coneixeran-, per la seva declarada posada en escena i, sobretot, per la mirada de Lotar.

Aquest home d'origen romanès que acabaria sent fotògraf destacat de l'Escola de París, amb Germaine Krull (la seva mestra i companya durant un temps), Kertész, Man Ray, Boiffard, Tabard i Parry, ens ha llegat una obra sòlida però reduïda. (2) Això no obstant, les seves imatges s'han revelat entre les més vivaces de la "nova visió", la tendència renovadora de la fotografia internacional des dels primers anys vint. Les seves instantànies estan relacionades de manera directa amb els enquadraments del cine, i els del cine amb els de Lotar i els fotògrafs de la seva corda, com es fa evident quan es veu, per exemple, la revista *Déetective*, als anys 1928 i 1929. Són fotos que van contribuir, com les de Dora Maar, Cartier-Bresson o Maurice Tabard, a canviar de manera radical l'aspecte tradicional de les pàgines de premsa. Les seves propostes,

allunyades de plantejaments pictorialistes o de la simple il·lustració, s'integren a les cobertes, confeccionades amb les noves formulacions tipogràfiques i, també, a les notícies, formant part les fotos i el text, de manera indissoluble, d'aquestes notícies. Sense les formulacions d'aquesta premsa (insisteixo: ja sigui en la comercial, com l'esmentada *Déetective*, una espècie de *Caso* parisenc dels anys vint, o al *Minotaure* de Breton i Dalí, o als *Documents* de Bataille, o a *Varietés*, la revista brussel·lesa de "l'esprit contemporain"), no haurien estat igual de possibles publicacions com *Vu*, *Life* o *Picture Post*, les revistes campiones del fotoperiodisme documental, precedents al seu torn de la televisió. Que és com dir de la mirada documental contemporània que, dels anys cinquanta ençà, s'ha fonamentat en paral·lel a la TV, adaptant-s'hi o forçant-ne els límits.

La mirada compromesa -dialogant o provocadora- amb la retina de l'espectador i amb el seu banc d'imatges, noves o heretades, és la que fotògrafs com Lotar aporten al documentalisme cinematogràfic. És una mirada que prové del món de les avantguardes, de la reflexió artística i política, com la de gairebé tots els fotògrafs i cineastes documentals de l'època, a Europa i als Estats Units. Aquesta mirada no destria entre el subjecte, el tema, el referent -l'*spectator* barthesià, el context si ho preferim- i la reinterpretació de les formes de la tradició o la interpretació de les noves maneres de veure el món. I és sobretot una mirada que fa fotos en les quals sobresurt allò que després Barthes en dirà el *punctum*, la ferida, allò que encara avui ens punxa quan les veiem.

Una ferida que és tant la del tema com la nostra, la dels espectadors, quan veiem els films citats de Lotar, particularment *Tierra sin pan*, on la ferida no té cura possible. El muntatge de Buñuel no ho permet. No solament per l'extrema i radical conjunció visual-sonora, sinó ja d'entrada per la foto de Lotar. Godard ens ho fa veure als seus assajos-collages recents sobre la història de la mirada, a les hiperbòliques i exhaustives *Histoire(s) du cinéma* (1998, llibre i vídeo) i al més auster però no menys metafòric curmetratge *L'origine du siècle XXI* (2000). Godard ja va fer ara fa cinc anys, probablement mentre preparava el seu banc d'imatges cinematogràfiques, una notable reflexió sobre la simfonia hurdana de Buñuel i Lotar, prenyada de la seva habitual perspicàcia: "*Tierra sin pan* és una commovedora experiència interior de la Història". (3) Les imatges del film que Godard salva, guarda, arxiva, reinterpreta i proposa de nou, segueixen el fil d'aquesta reflexió. Són imatges de les nenes a l'escola, una panoràmica curta i molt pròxima a les criatures que, en plena frontalitat, amb els ulls negres mirant ferotgement a càmera, vestides a pedaços, plenament dignes en la seva confrontació amb la càmera, es fan de nou presents, reviuen des de l'any 1933 fins ara mateix. Sense el cruel comentari del film ni la simfonia de Brahms, la foto de Lotar guanya una altra eloqüència. Les nenes assegudes al pupitre, la seva dignitat ferotge, el blanc i negre sense artititzar, l'escola sobretot, aquest àmbit de l'eterna dinàmica renovació/adaptació: què se n'ha fet, dels propòsits d'aquells documentalistes i, molt en particular, de la gent que, en un lloc abandonat i alhora mediatitzat com les Hurdes (Ibarz, 1999), havia decidit posar-se davant la càmera de cine i deixar que la càmera parlés per ella?

De la foto i el cine al museu. Una pregunta semblant opera davant les fotos utilitzades avui per tants artistes plàstics en el seu treball. Fotos-document, com les que utilitzen Richter o Boltanski. Un apropiacionisme documental que remou les entranyes de la consciència històrica. L'any 1971, Richter pinta, a partir de fotos, els seus *48 retrats*, on reuneix els rostres dels prohoms de la cultura de l'Alemanya moderna vistos per la fotografia i, un quart de segle després, el 1998, en fotografia el resultat i fa una nova peça, del mateix títol, on reuneix les fotos de les pintures extretes d'aquells retrats fotogràfics originals. Boltanski, per la seva banda, ha fet una de les seves peces més conegudes, *Reserva de suïssos morts* (1991), a partir de les fotos identitàries, del carnet d'identitat, de tantes persones d'aquest país "neutral" desaparegudes durant la Segona Guerra Mundial. (4) En els dos casos, i a diferència del film de Buñuel i, en general, del cine documental clàssic, sabem què s'ha fet dels subjectes: els de Richter són icones d'un imaginari cultural que només aparentment és alemany i que, de fet, engloba les macrocefàlies culturals de la vella Europa; en el cas de Boltanski, els seus models gairebé desconeguts acaben per constituir-se en icones de l'oblit. En un i altre cas, tots són ja morts quan els artistes recorren a les seves imatges. Però l'obra d'aquests apropiacionistes capaços de reinterpretar els documents fotogràfics els fan reviure. Barthes de nou. El document i la ferida en funcionament. La pràctica artística com a cura. De la mateixa manera, la foto, el cine i la televisió documentals han constituït un conjunt de referents que, des dels anys trenta, promou una bateria d'actituds davant la ferida sempre oberta i sagnant del món.

Una altra obra eloqüent des d'aquesta perspectiva de la mirada documental com a punt de partida de la pràctica artística contemporània és la de Bernd i Hilla Becher. Les seves fotos d'edificis urbans o d'arqueologia industrial són habitualment vistes des de la perspectiva de l'art conceptual però també poden ser relacionades amb les imatges austerament constatadores de dos pares de la fotografia moderna: l'Atget que va documentar el París d'entresigles amb un conjunt d'imatges que han estat i són repetidament estudiades per filòsofs, historiadors i analistes culturals, i el Sander que, als anys vint, va fer a Colònia el seu extraordinari catàleg de tipus i oficis, una obra també seminal en molts aspectes i així mateix molt estudiada. Per absència humana i per absència també del lloc públic, del carrer o de la plaça, les fotos dels Becher poden ser vistes com a comentari alarmat de l'obra de Sander i d'Atget. En les absències dels Becher viu la ferida que aquesta parella de fotògrafs no vol defugir. Mentre que en Sander i en Atget la imatge cura les ferides dels subjectes, ja sigui una secretària de Colònia o un dels carrerons buits del París capital del XIX.

Podríem argumentar que la pràctica dels Becher (1995) des dels anys setanta, com les de Richter (1971-1998) i Boltanski (1991), Muntadas (1978) i Barbara Kruger (1996), Martha Rosler (2000) o Nan Goldin (1987, 1996), no se separa tant dels usos de la "nova visió" dels anys vint i trenta. Que en la mateixa fotografia hi ha hagut des dels seus inicis, i molt particularment en el primer terç del segle XX, el desig d'eixamplar els límits de percepció i de cognició, allunyant-se del realisme del XIX i de la seva derivació en fotografia documental. Efectivament, quan Germaine Krull (2000), que fotografiava per al seu amic Walter Benjamin els Passatges parisencs i també era amiga d'Eisenstein i parella de Joris Ivens, mira la torre Eiffel o el transbordador del port de

Marsella, no està buscant el document, no fa foto documental. Està deixant que la càmera reveli des del real les noves formes, les xarxes cognitives i de percepció que el món industrial produeix i que per a l'objectiu fotogràfic d'aleshores són xarxes de significat i de bellesa. A partir de la dècada dels seixanta, però, amb les experiències de les guerres de 1936-1945 i la immediata guerra freda, la mateixa idea de bellesa serà sacrificada i el significat, posat en entredit. Caldrà esperar els anys seixanta per retrobar la pràctica artística com a xarxa cognitiva, informativa i de percepció. L'ús de la foto s'eixamplarà en aquesta direcció en els nous artistes.

D'una manera no tan distant ni distinta a Krull opera pràcticament en els mateixos anys, sobretot als trenta, un dels fotògrafs de radicalitat documental manifesta, Walker Evans, als Estats Units. A partir de les ensenyances de la modernitat literària (Baudelaire, Flaubert, Proust, Joyce), el fotògraf nord-americà farà al llarg dels anys un retrat del seu país com si fos un historiador que recull les traces d'una civilització periclitada (Fonvielle, 30). Un historiador o un escrutador de la filosofia i la distància de la visió. Així el veu un altre dels seus comentaristes a propòsit de les fotos cubanes de 1933, amb què Evans inicia una escrupulosa reflexió sobre la naturalesa ambigua del realisme fotogràfic i engega una sèrie d'intuïcions postmodernistes que li faran fer una exploració sistemàtica de l'acte i del dispositiu fotogràfics (Mora, 22).

Walker Evans va ser el primer fotògraf a qui un museu va dedicar una exposició, el MOMA el 1933. El museu novaiorquès ja havia nascut, així, amb un departament de fotografia. I també de cine, una secció en la qual el cine documental tindria aviat pes i on, en els anys quaranta, es va refugiar Buñuel mentre va poder, fent remuntatges, com el del *Triomf de la voluntat* de Leni Riefenstahl, i versions espanyoles que Rockefeller, patrocinador del museu, feia arribar a Amèrica Llatina. Des dels anys trenta, doncs, la foto i el cine documental van assajar la via museística. Aquesta és potser la genealogia que tant ha marcat les pràctiques artístiques posteriors a 1945 que s'han plantejat la reflexió i l'anàlisi del seu propi context com a element essencial d'elles mateixes en tant que miralls de la contemporaneïtat. Fins arribar, en el cas de la fotografia, a adoptar tantes cares que, com ha escrit Abigail Solomon-Godeau (1991), avui l'han dut al banquet dels acusats: foto?, pintura?, instal·lació?

Però la naturalesa, la identitat de la foto en tant que mirada documental, tan sovint qualificada d'ambigua en relació amb el realisme, potser rau en el seu caràcter mudable, viatger. En els seus èxodes, ha escrit Margarita Ledo (1998) en un estimulant assaig sobre el fotoperiodisme i les seves condicions d'existència i reproducció, sempre en transformació.

Polis, política i mirada documental. Ledo s'interroga sobre la "fractura de l'efectivitat i la pèrdua de la cultura documental en la base de la nostra escassa capacitat de comprensió" i apunta, ja d'entrada, que "l'èxode, el passatge entre fronteres, entre objectius, entre pràctiques i estils que ha seguit el documentalisme fotogràfic contemporani com a formulació de la seva identitat travessa els *media*, els codis dels *media*, des de l'estadi que l'autor i el receptor li atorguen a la foto, des de l'actitud de tots dos, autor i receptor, com a subjectes en relació amb la fotografia i des de les

regles que prefiguren la veritat documental de cara a la producció de sentit, a la producció de realitat” (pàg. 14, la traducció és meva). Aquest èxode, però, no travessa només els *media*, sinó també la pràctica artística: la galeria i el museu, àmbits i espais en què la nostra capacitat de comprensió no és tan escassa com Ledo ironitza en el cas dels *media* sinó que massa sovint és invocada per absència, com en les fotos dels Becher. Com si l’art no demanés comprensió sinó exclusivament devoció. Contra aquesta actitud treballen, amb fotos, sota les tensions de la tradició anomenada fotografia documental, artistes com els Becher, Richter i Boltanski, Muntadas i Kruger, Rosler i Goldin. La nòmina és més extensa i d’estils tan variats com entre els fotògrafs que analitzen Ledo (1998), Soulages (1998), Jeffrey (1981, 2000) o Fontcuberta (1996).

Un cas particularment revelador de les migracions documentals de la fotografia cap a la pràctica artística en tant que pràctica política, col·lectiva, és el de Craigie Horsfield i el projecte que, amb Manuel J. Borja-Vilell i Jean-François Chévrier, té per àmbit Barcelona, una primera part del qual es va presentar a la Fundació Tàpies el 1996 amb l’irònic títol de *La ciutat de la gent*, de ressonàncies ambigües que preludien “l’art com a assistència social” formulat després per Rosa Martínez. (5) Els retrats, de persones i de llocs, d’habitants o de clients de bars o de botigues, de la Zona Franca a l’Eixample i Vallbona, del Born a Pedralbes, en una ciutat obligada a mirar-se només en el mirall fastuós dels Jocs Olímpics de 1992, van omplir les sales. En els grans formats, els col·laboradors del fotògraf, gent dels diversos barris i de professions diverses, nadius, emigrants o forasters, apareixien com la cara que la ciutat oficial vol oblidar. L’exposició no s’acabava aquí, sinó que exhauria al màxim les possibilitats del dispositiu documental, amb històries de vida narrades pels mateixos fotografiats.

El catàleg resultant de l’exposició, l’única peça ara consultable de l’experiència, es presenta així: “*La ciutat de la gent* reuneix setanta-set fotografies realitzades per Craigie Horsfield a Barcelona al llarg de 1995 i 1996. Aquestes imatges responen a un intent de descriure les relacions humanes: les identitats dels individus i les comunitats que constitueixen la ciutat, així com les seves memòries i experiències particulars. Amb *La ciutat de la gent* culmina la primera fase d’un projecte concebut conjuntament pels autors i realitzat amb l’estreta col·laboració d’una sèrie de col·lectius integrada per arquitectes, antropòlegs, economistes i educadors socials. En aquest procés també han participat d’una manera activa les comunitats i els individus fotografiats, que han explicat les seves vivències i han assenyalat aquells aspectes del seu entorn que consideren més rellevants. Generada en una institució museística, aquesta proposta no podia sinó manifestar-se inicialment en forma d’exposició. Tanmateix, el projecte no s’esgota en el món de l’art, sinó que busca la seva continuïtat: d’una banda, amb la creació d’una plataforma de debat integrada per les persones que van intervenir des del principi en aquest treball i, de l’altra, a partir de la discussió que pugui suscitar en l’opinió pública.” És a dir: el projecte pot continuar si els mecanismes col·lectius superadors dels *media* existeixen. Necessita el mateix suport que Ledo constata per al documentalisme derivat del fotoperiodisme, potser perquè estem parlant de les mateixes necessitats. Als *media* i al museu. En foto, en cine i en vídeo.

De fet, el procés engegat per *La ciutat de la gent* ha trobat d’altres camins, un dels

quals és la repolitització del museu, la renovació de la mirada política des del museu d'art contemporani. És el que promou ara a Barcelona el MACBA, institució dirigida en aquests moments per un dels impulsors de *La ciutat de la gent*, Manuel B. Borja-Vilell. (6) Allò que no és possible als *media*, potser ho és en el museu d'art contemporani. Per si mateix, això ja és prou rellevant. Però tornem, en la nostra exploració de les migracions documentals entre la fotografia i la pràctica artística contemporània, a *La ciutat de la gent*. Significativament, aquesta iniciativa museística sobre la ciutat de finals del segle xx es va fer amb fotos i amb històries de vida. Els mateixos elements de base amb què Walker Evans i James Agee van construir el seu retrat conjunt, als anys trenta, de les famílies pageses d'Alabama amb què van conviure tres mesos. Van fer el seu llibre el 1936, però no el van veure publicat fins al 1941. Li van posar un títol tan parabòlic com el del projecte barceloní: *Let us now praise famous men*. Lloem ara els homes famosos/La ciutat de la gent. Han passat seixanta anys. I les preguntes continuen ressonant. És possible demanar més a la mirada documental? N'hi ha prou amb documentar? Aquesta és la ferida -oberta, sagnant- que la pràctica artística mira de curar. Com la foto, el cine i la TV ho han fet en els seus millors moments de producció de sentit, de producció de realitat.

Notes:

(1) Vegeu en aquest sentit la comprensiva recopilació de publicacions i fotògrafs d'Horacio Fernández (curador), així com el seu estudi introductori, a *Fotografia pública* (1999).

(2) La biografia i les imatges d'Eli Lotar poden consultar-se a M. Ibarz (curadora). *Tierra sin pan. Buñuel i els nous camins de les avantguardes* (Pàg. 44- 47 i 70-77), així com a A. Lionel-Marie (curadora) *Eli Lotar* (1993).

(3) *Archipiélago*, 22, 1995. Pàg. 69, transcripció d'una conferència de premsa del cineasta.

(4) Tant la peça definitiva de Richter (1998) com la de Boltanski formen part de la col·lecció del MACBA, Barcelona. Sobre l'ús de la foto d'aquests dos artistes, vegeu el volum de Richter *Atlas. Der fotos und skizzen* (1997) i la monografia de Didier Semin i altres (1997) sobre Boltanski.

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

(6) En particular amb les jornades "De l'acció directa com una de les belles arts", celebrades del 23 al 29 d'octubre del 2000, amb la participació d'uns dos-cents agitadors culturals i representants de moviments socials. Per la seva banda, Patrick Faigenbaum ha substituït com a fotògraf Craigie Horsfield i, amb Jean-François Chévrier i amb Joan Roca, veí del Besòs, ha treballat entre 1999 i 2000 en el projecte "Barcelona vista des del Besòs", que s'estendrà per tota la ciutat i que en un futur immediat ha de donar lloc a un llibre i potser també a una altra exposició.

Obres citades:

BARTHES, R. *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 1980.

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

BENJAMIN, W. “Pequeña historia de la fotografía”. A: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1983. [Pròleg, traducció i notes de Jesús Aguirre] [Edició original alemanya de 1931].

BORJA-VILELL, M.J. i d'altres. *La ciutat de la gent*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

EVANS, W; AGEE, J. *Elogiemos ahora a los hombres famosos*. Barcelona: Seix Barral, 1993. [Traducció de Pilar Giralt Gorina] [Edició original anglesa 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.

HAMMOND, P. “Eli Lotar”. A: *Tierra sin pan. Buñuel i els nous camins de les avantguardes*. València: IVAM, 1999.

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

JEFFREY, I. *La fotografía*. Barcelona: Destino, 1999. [Edició original anglesa 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.

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

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

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

MORA, G. *A Walker Evans. L'Havana 1933*. València: IVAM, 1989.

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. i d'altres. *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. [Prefaci de Linda Nochlin]

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

