

EL FOTÓGRAFO Y LA CIUDAD DEL ESTEREOTIPO A LA BANALIDAD

David Gómez Lozano¹

Resumen: desde su invención, la fotografía ha sido la más útil herramienta documental, sucediendo a tal fin a otras como la palabra, el dibujo o el grabado. Durante los últimos ciento setenta años, el medio fotográfico ha generado un imaginario común de cada uno de los escenarios en los que se desarrolla la vida humana, y aún de otros muchos ficticios. A lo largo de todo este tiempo, el fotógrafo ha comunicado -no siempre con un interés estrictamente objetivo- la apariencia de las distintas formas de asentamiento urbano. La captación *ad nauseam* de los (finitos) elementos significativos de cada ciudad no tardó en elevar sus imágenes fotográficas a la categoría de estereotipo. En las últimas décadas, sin embargo, la ciudad tiende a perder su identidad como tal. La urbanización de las otrora vías de comunicación entre distintos núcleos urbanos explicaría, entre otros factores, dicho fenómeno. El interés de las nuevas generaciones de fotógrafos también ha girado hacia estos nuevos espacios.

Palabras clave: Fotografía, documento, estereotipo, imagen, representación, veracidad.

THE PHOTOGRAPHER AND THE CITY SINCE THE STEREOTYPE UNTIL TRITTON

Abstract: from its invention, photography has succeeded to the word, drawing or engraving as the most powerful documentary tool. During the last one hundred and seventy years it has been created a certain common imagery coming from each and every scenery –either factual or fictitious– where human life happens to exist. Through this time, the photographer has communicated –not always with a strictly objective interest– the appearance of the many different ways of human settlements. The systematic shooting of every city’s meaningful (finite) elements promptly turned their images into stereotypes. Nevertheless, cities have lately tended to lose their identity, most of them becoming almost identical conurbations which grow along feeder routes. As it happens, new generations of photographers turn their interest on these new places.

Key words: Photography, document, stereotype, image, representation, truthfulness.

O FOTÓGRAFO E A CIDADE DESDE O ESTEREÓTIPO ATÉ A BANALIDADE

Resumo: desde a sua invenção, a fotografia tem sido uma útil ferramenta documental, sucedendo a outras como a palavra, o desenho e a gravação. Durante os últimos cento e sessenta anos, o meio fotográfico gerou um imaginário comum a cada um dos cenários em que se desenvolve a vida humana, e ainda outros fictícios. Ao longo desse tempo, o fotógrafo tem comunicado – nem sempre com objetividade – a aparência das distintas formas de assentamentos urbanos. A captação *ad nauseam* dos (finitos) elementos significativos de cada cidade não tardou a elevar as imagens à categoria de

¹ Departamento de Ciencias y Técnicas Aplicadas. ESCRBC. Guillermo Rolland, 2. 28013. Madrid. Espanha.

E-mail davidgomezlozano02@hotmail.com – web <http://www.esrbc.com/>

estereótipo. Nas últimas décadas, no entanto, a cidade tende a perder sua identidade como tal. A urbanização das outrora vias de comunicação entre distintos núcleos urbanos explicaria, ente outros fatores, esse fenômeno. O interesse das novas gerações de fotógrafos também tem se voltado a novos espaços.

Palavras-chave: Fotografia ; documento ; estereotipo, imagem; representação ; veracidade.

1. Introducción

Este breve artículo pretende exponer las distintas maneras en que los fotógrafos han comunicado mediante sus imágenes una cierta idea de ciudad a lo largo de la historia del medio

1. Objetivos

Mover al lector a la reflexión acerca de la verdadera naturaleza de la imagen fotográfica así como de los distintos usos que este tipo de productos culturales tienden a adoptar en determinadas situaciones históricas

2. La Naturaleza Documental de la Fotografía.

f f types. ed their images in stereotypes.

el tiempo

El primer procedimiento de obtención de imágenes duraderas a partir de la exposición a la luz de un material fotosensible fue dado a conocer al mundo en enero de 1839. Conocido como daguerrotipia [en honor a su inventor, el francés Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787 – 1851)] este procedimiento ofrecía al usuario, por primera vez en la historia, la posibilidad de fijar la realidad espacio-temporal de modo que pudiera ser escudriñada posteriormente a voluntad.

Pese a su incapacidad para mostrar los colores tal y como los vemos, la precisión con la que el daguerrotipo reproducía las formas de los objetos era tal que ni siquiera el más hábil dibujante podía aspirar a igualarla.

Fue esta capacidad de la imagen daguerrotípica (y posteriormente, de la imagen fotográfica) la que permitió al nuevo medio convertirse en poco tiempo en la herramienta de documentación por antonomasia, desbancando a otras como la palabra, el dibujo o el grabado.

Entre otras ventajas, su inmediatez y parecido de la realidad hacían de la fotografía un competidor aventajado de la pintura realista o el grabado. Frente a la palabra, la imagen fotográfica posee una menor carga evocativa, pero también una mayor capacidad para fijar su referente nítidamente en la memoria². La supuesta objetividad del nuevo medio era, sin embargo, su baza más importante a la hora de granjearse el interés de una sociedad ávida de catalogar su entorno.

Algunas de las primeras imágenes, empleadas por el propio Daguerre en las varias demostraciones que sucedieron a la publicación de la noticia de su invención, muestran los bulevares de París equívocamente vacíos. A pesar de haber sido realizadas en horas de máxima afluencia humana, su apariencia es casi fantasmal. Esto, como se sabe, obedece a la necesidad de exponer durante largo tiempo el material escasamente sensible. El prolongado tiempo de exposición provocaba que cualquier elemento móvil de la escena no apareciera en la imagen generada a partir de ésta. Con todo, sorprende que los coetáneos de Daguerre aceptaran este tipo de imágenes como fiel reflejo de la realidad, dando por buena una limitación técnica que falseaba la reproducción mimética del entorno³.

En los años que siguieron a la invención de la fotografía, y coincidiendo con la simplificación de sus procedimientos, el ser humano se lanzó a documentar la realidad con un impulso insólito. A menudo financiados con fondos públicos, se acometieron proyectos de documentación fotográfica que abarcaban tanto monumentos emblemáticos⁴, como los trabajos de reestructuración urbanística desarrollados por estas fechas en varias de las grandes ciudades europeas. Igualmente y desde fecha temprana, se organizan expediciones a lugares remotos, cuyo único fin es fotografiar las ruinas de antiguas civilizaciones. El éxito de

² Es por eso que, por lo general, cuando mostramos una fotografía de una manzana y pedimos al espectador que describa lo que ve, éste afirma estar ante una manzana y no ante una fotografía.

³ Lo mismo cabe decir de la ya comentada incapacidad del daguerrotipo para reproducir los colores de la escena real. No parece que la ausencia de cromatismo afectara en demasía a la credibilidad de las imágenes.

⁴ Como la célebre *Misión Heliográfica* que, programada por la Comisión de Monumentos Históricos en 1851, encargó a los fotógrafos Baldus, Bayard, Le Gray, Le Secq y Mestral la realización de *vistas* de 175 monumentos repartidos por toda Francia.

los repertorios fotográficos generados por todas estas acciones no es sino reflejo del eterno interés del ser humano por conocer.

Desde entonces y hasta nuestros días, la fotografía documental ha conocido muy diversas formas de desarrollo, dando origen cada una de ellas a nuevos géneros fotográficos: las fotografías arquitectónica, etnográfica, arqueológica, forense, submarina, médica, aérea, etcétera.

2. La Creación de Estereotipos

Un estereotipo es una imagen mental muy simplificada acerca de algún aspecto de la realidad que es aceptado y compartido por la mayoría. Dado que a los seres humanos no nos es posible conocer de primera mano la totalidad del mundo que nos rodea, necesitamos asumir ciertas ideas preexistentes más o menos generalizadas. En ese sentido y durante su corta vida, la fotografía ha contribuido como posiblemente ningún otro factor a la construcción de estereotipos.

Nuestra idea acerca de una ciudad que nunca hemos visitado es más o menos rica según el número de referencias (no sólo, pero fundamentalmente visuales) que de ella tengamos. Si tenemos la posibilidad de conocer de primera mano la ciudad en cuestión, nuestra percepción de la realidad es confrontada con la imagen previa que de ella tenemos, lo que a menudo genera sensaciones de sorpresa e incluso rechazo de la realidad que aparece inmediata ante nuestros ojos.

Y es que las imágenes estereotipadas generan a menudo un cierto efecto rebote: uno las observa y tiende a buscar sus localizaciones y, al reutilizarlas, convierte esos espacios (en origen, vivos y reales) en huecos escenarios, vivos tan sólo en la conciencia de aquéllos que nunca han tenido ocasión de conocerlos de primera mano. En cierto modo, refotografiar esos lugares en la actualidad supone atender frontalmente contra la inocencia de las imágenes originales, sustituyéndola por la ironía. Y en aquellos casos en que el original ya llevaba su dosis de ironía, ésta se torna más cruda y, en ocasiones, hasta brutal.

Bien podría decirse que, si bien no en igual medida, todas las grandes ciudades del planeta poseen una imagen estereotipada que a su vez se retroalimenta de nuevas miradas (provenientes de la fotografía, el cine, la literatura, etcétera), que tienden a enriquecerla.

Sin duda, París devino la primera gran urbe en adquirir dicho estatus, no sólo por su papel seminal en la aparición pública del daguerrotipo sino por su lugar preeminente en la cultura universal de la época.

Fotógrafos como Thibault, Le Secq, Marville, Durandelle y posteriormente Atgét, Brassai, Doisneau y tantos otros nos han legado, cada uno de ellos, su personal visión de París. Entre todos, contribuyeron a crear la imagen estereotipada de la ciudad del Sena.

Pero, como ya dije, no es éste el único caso de ciudad cuya imagen ha sido elevada a la categoría de estereotipo. Del mismo o similar modo al caso parisino, la Nueva York de Stieglitz, Hine, Strand, Abbot o Weegee, la Berlín de Freund o Seidenstücker, el Moscú de Rodchenko, la Praga de Sudek, el Cusco de Chambi o incluso el Madrid de Masats forman parte desde hace décadas del imaginario colectivo. Por otro lado, bien podría decirse que si ciertas poblaciones figuran en el mapa de nuestra memoria colectiva es debido a la obra de alguno de sus ilustres hijos o vecinos (como la Lexington, Kentucky, de Meteyard).

Siendo evidente que muchos de los fotógrafos citados dedicaron la mayor parte de su carrera profesional a retratar la ciudad en la que vivían, no podemos olvidar la importancia que en la creación de estereotipos han tenido aquellos otros cuyo afán viajero les llevó a recorrer el mundo, contribuyendo con sus imágenes bien a definir aún mejor ciudades tan conocidas como las ya citadas (así, el París de Kertész, la Nueva York de Frank o el Hollywood de DiCorcia), bien a promover la aparición de estereotipos de ciudades menos glamurosas o simplemente desconocidas para el gran público (la Pittsburgh de Smith o la Shanghai de Cartier Bresson).

El problema de los estereotipos, como bien apunta Hirsch (s.f.), es su superficialidad, que les imposibilita explicar por sí mismos fenómenos complejos. Los estereotipos funcionan de forma negativa en cuanto pueden llevar al fotógrafo a pensar que ya está todo dicho sobre un tema cuando en realidad aún queda mucho por decir.

Convendría, en todo caso, echar una ojeada sobre la forma en que se han generado estos estereotipos o, dicho de otro modo, sobre cómo la diferente manera de ver y mostrar una

son reducidos a la escala de peones, y cuya limitada perspectiva les hace incapaces de comprender la realidad en su vasta complejidad⁵.

El desarrollo tecnológico brinda nuevas cámaras, más pequeñas y manejables, así como emulsiones más sensibles a la luz. Todo ello permite al fotógrafo afrontar la realidad desde nuevos planteamientos teóricos y prácticos. Se ensayan nuevos puntos de vista, contrapicados y cenitales, impensables con cámaras menos livianas. Se persigue a menudo la abstracción de la escala mediante el empleo de primeros planos o bien de encuadres extravagantes. La tipografía se superpone a la imagen, completándola... Todo vale y todo tiene cabida en la prensa ilustrada de la época, que –ávida de imágenes de actualidad – vive su edad de oro.

En estos años, algunos fotógrafos –los menos – obtienen el reconocimiento de sus coetáneos y son aceptados como iguales entre las élites culturales, colaborando con ellas en la transformación del mundo y su representación⁶.

3. Fotografía Directa

El ascenso del nazismo y el posterior estallido de la guerra provocan la diáspora de las élites culturales europeas hacia Norteamérica. Los fotógrafos de calle encuentran en Nueva York su (nueva) tierra prometida. La ciudad que nunca duerme ofrece a los más ambiciosos una nueva oportunidad para abrirse paso. Sin embargo, los hábitos adquiridos en la vieja Europa chocan con los imperantes por aquellas fechas en los Estados Unidos, donde la Nueva Visión –considerada fría y carente de emoción humana– apenas ha tenido eco y donde triunfa la llamada Fotografía Directa [mejor conocida por su denominación en inglés, Straight Photography].

Afirma Berenice Abbot (1941) que, salvo en contadas ocasiones [y cita la obra de Julia Margaret Cameron como excepción a la regla], la fotografía auténtica, la que le parece de algún valor, es esencialmente directa (straight). Por tal concepto entiende Abbot aquellas imágenes cuya nitidez es máxima, aún en los más pequeños detalles. Para lograrla, es necesario tanto un enfoque preciso como una profundidad de campo extrema.

⁵ El triunfo del totalitarismo acabaría con este modo de ver la realidad, considerado poco edificante o, simplemente, *degenerado*.

⁶ Así, por ejemplo y entre otros Moholy-Nagy, Kepes o Rodchenko, quienes a su actividad como fotógrafos añadieron la de teóricos de la imagen, cuya docencia impartieron en distintos foros.

Abbot pertenece a una generación de fotógrafos que, renegando de las veleidades pseudoartísticas de la generación anterior, busca la esencia misma de la fotografía en su capacidad para reproducir miméticamente la realidad⁷.

La misión del fotógrafo consiste en diseccionar a la sociedad, como un cirujano, y mostrarnos la situación en que ésta se encuentra, con sus contrastes y contradicciones. El ejemplo arquetípico es Atgét, cuyas imágenes reflejarían los tesoros y miserias de una civilización, el efecto de las manos y el pensamiento humanos sobre su entorno (pág. 164).

Su problema, el de Abbot en particular y el de los paladines de la Fotografía Directa en general, es que –como bien apunta Newhall (1938)– para obtener imágenes tan precisas con el material disponible en su época, los fotógrafos se ven abocados a emplear tiempos de exposición tan largos que –como ya les ocurriera a sus predecesores del XIX– no les es posible captar a la humanidad sino, como mucho, su obra. De hecho, la pieza cumbre de Abbot, su ingente proyecto documental sobre el Nueva York de los años treinta⁸, consta casi exclusivamente de imágenes de edificios, puentes, escaparates... Apenas hay personas entre las aproximadamente cuatrocientas imágenes que ilustran el proyecto.

Según Newhall, sólo aquellos que, como Strand, sean capaces de subordinar su interés por el detalle realista al más elevado de retratar al ser humano en su entorno lograrán transmitir al espectador el verdadero carácter de la fotografía (al tiempo que, es de prever, los sentimientos que les empujan a emplearla como medio de expresión⁹).

4. De la Nostalgia Humanista al Nuevo Documentalismo

Tras la Segunda Guerra Mundial, y pasados los primeros momentos de euforia, se produce la evocación nostálgica de un pasado supuestamente feliz. Se fotografía la vida cotidiana en la ciudad, pero con un especial interés por mostrar aquellos aspectos que han permanecido inalterados durante las últimas décadas. Se pretende documentar todas y cada una de las actividades que transcurren en la ciudad, por vulgares que puedan parecer,

⁷ Abbot propugna la fidelidad en la representación por encima de la espontaneidad, si bien no desdeña a esta última. De hecho, considera que la fotografía más impactante es aquella capaz de aunar planificación y espontaneidad.

⁸ Véase Abbot (2008).

⁹ De acuerdo con Newhall, Cartier Bresson (1951) afirma que “el objetivo del relato fotográfico es comunicar una impresión”.

dotando a todas ellas de trascendencia. Es la época, en definitiva, de The Family of Man, vasta¹⁰ muestra fotográfica itinerante ideada por Edward Steichen para resumir la esencia del ser humano, los rasgos comunes que nos definen como especie más allá de diferencias culturales, geográficas o raciales.

Este ideal humanista propio de la década de los '50 del pasado siglo se ve bruscamente impactado por la publicación de un libro que muestra la vida en la ciudad tal y como realmente es, y no como a muchos les gustaría que fuera. El libro en cuestión tiene un título extenso y hasta cierto punto equívoco: *Life is Good and Good for You in New York: Trance Witness Revels* (1956).

El libro muestra de modo gráfico la vida real en las calles de Nueva York, sin cebarse en sus aspectos más escatológicos pero igualmente sin caer en el melodrama edulcorado. Su autor, el neoyorquino expatriado William Klein, concibió la obra como un todo, encargándose personalmente hasta del último detalle de su edición.

Dos años después de la publicación del libro de Klein aparece otro cuya relevancia no le va a la zaga: *The Americans*, del suizo Robert Frank. Pese a no ser una obra estrictamente urbana, las imágenes de Frank constituyen un claro exponente de la transformación a la que se han visto sometidas las ciudades durante la segunda mitad del pasado siglo. En las últimas décadas, la ciudad ha dejado de ser el escenario principal de la actividad humana, trasladándose ésta a los suburbios, que crecen a partir de sus pequeños núcleos originales, de modo horizontal, a ambos lados de las carreteras. La metáfora de la vida como tránsito o camino iniciático tiene mucho que ver con la fotografía de Frank (del mismo modo que ésta es tributaria de la literatura de Kerouac).

Las obras de Klein y Frank suponen el pistoletazo de salida para una nueva generación de fotógrafos documentalistas, cuya base de operaciones es precisamente la ciudad de Nueva York. Hijos de su tiempo, los nuevos documentalistas adoptan de Klein y del pop art el gusto por los carteles luminosos, los neones y los anuncios publicitarios en general. Las imágenes, a menudo encuadres parciales de elementos más grandes o bien superposiciones de reflejos, son el anticipo de la postmodernidad: representan la incapacidad del ser humano para entenderse con su entorno.

¹⁰ En su formato original, constaba de 503 fotografías originales de 273 autores procedentes de 68 países.

La labor de estos fotógrafos, en palabras de uno de ellos¹¹, tiene mucho del surfista o del simple bañista que se enfrenta a las olas del mar, con la emoción de quien desconoce lo que le espera, lo que surgirá frente a él en un instante...y a la vez, con la certeza de que, si es capaz de adoptar la actitud adecuada, algo interesante le será revelado a sus sentidos.

6. La Ciudad en la Era Postmoderna.

Según Jeffrey (1998), para los postmodernos la ciudad constituye todo un reto por cuanto carece de límites. Además, su desarrollo se articula a espaldas tanto de su historia como del paisaje original, que tiende a devorar. La ciudad ha dejado de ser un punto en el mapa, más o menos extenso, donde se agolpa la población. A lo largo de los antiguos caminos, las viviendas se suceden unas a otras sin solución de continuidad. Si no fuera por los carteles de las autopistas, no sabríamos que hemos abandonado una ciudad para entrar en otra. Por lo demás, las nuevas ciudades carecen de referencias geográficas o estéticas más allá del centro comercial, el parque infantil o la rotonda. El fotógrafo, pues, opta por fotografiar alguno de estos espacios carentes a priori del más mínimo interés estético, banales, pero al fin y al cabo, definitorios de la cultura de nuestro tiempo.

La ciudad actual no es ya el lugar ideal donde fluye la vida (como pudo serlo para las vanguardias). Las cicatrices que el progreso ha producido en el paisaje son tantas y de tal envergadura que, como señala Hirsch (2009), el nuevo paisaje urbano es interpretado a partir de aquellos elementos que ha perdido, que no hemos sabido conservar: los bulevares por los que era tan grato pasear, las pintorescas y tranquilas callejuelas, convertidas en pequeños vertederos por sus propios vecinos, etcétera, etcétera.

El ser humano, por número y capacidad tecnológica, se ha convertido en una auténtica fuerza geológica capaz de modelar el planeta de forma similar a como lo hace un terremoto. Documentar estos cataclismos de origen humano constituye para el fotógrafo, testigo excepcional de su época, una obligación moral. El fotógrafo documental de nuestro tiempo nos informa de la realidad colectiva (lo que todos podemos observar a simple vista) y, simultáneamente, de la respuesta que aquélla le suscita. A priori, no hay una gran novedad en

¹¹ Westerbeck y Meyerowitz (1994).

el planteamiento; sí la hay, sin embargo, en el paisaje fotografiado y en el método empleado para hacerlo.

Este nuevo modo de trabajo suele llevar implícito un ritmo más pausado, como si la ausencia de un especial encanto en el decorado exigiera del autor una mayor dosis de esfuerzo para exprimir aquél hasta conseguir de él una imagen interesante. El uso de grandes (en ocasiones, enormes) formatos de copia, a menudo panorámicos, es otra característica de este tipo de imágenes de última hora.

7. Conclusiones

Durante milenios, los dos grandes temas de interés para los creadores de imágenes han sido la verdad y la belleza. En nuestra era, la ironía ha dejado a ambos en un segundo plano.

La fotografía documental tiene como misión denunciar las contradicciones y disfunciones propias de nuestra sociedad. También se ha empleado para plasmar costumbres y tradiciones de modo que perduren más allá de la época a la que pertenecen.

Hace mucho que sabemos que el concepto verdad fotográfica es un oxímoron. Una fotografía no es ni puede ser una transcripción única y literal de la realidad. Nuestro mundo es lo suficientemente vasto y complejo como para que un planteamiento tan simple y reduccionista sea incapaz de satisfacer nuestro interés por conocer el entorno en que vivimos.

La imagen de la ciudad ha evolucionado a lo largo de la historia de la fotografía. Dicha evolución es producto de numerosos factores, entre los que cabe mencionar, aparte de los obvios (como el nivel de desarrollo tecnológico, la capacidad profesional del fotógrafo o la propia modificación efectuada por el hombre sobre el paisaje urbano), otros a menudo más elusivos, como el grado de conocimiento del entorno así como la implicación con el mismo.

En los últimos tiempos, la actividad humana –y en concreto, el salvaje desarrollo urbanístico– ha provocado el cuestionamiento de la validez de los estereotipos generados durante más de siglo y medio de práctica fotográfica. Los nuevos referentes de la fotografía urbana son a menudo intercambiables de un lugar a otro.

El fotógrafo posmoderno tiende a interpretar la ciudad como el lugar para expresar las ideas y tribulaciones de quienes la habitan. Por ello, sus imágenes a menudo nos parecen crudas, vacías o simplemente banales.

8. Referências

- Abbot, B. (1941). A guide to better photography. Nueva York: Crown Publishers.
- Abbot, B. (2008). Changing New York. Nueva York: New Press (Publicado originalmente en EE.UU. en 1939)
- Adam, H.C. (2007). Berlin: portrait of a city. S.l.: Taschen.
- Aubenas, S. (2002). Gustave Le Gray, 1820 – 1884. Los Angeles: Getty Publications.
- Brassai (2001). Paris by night. Nueva York: Bulfinch. (Publicado originalmente en Francia en 1933)
- Cartier-Bresson, H. (1951). El instante decisivo. En Fontcuberta, J. (ed.). (2003). Estética fotográfica. Barcelona: Gustavo Gili (págs. 221 – 236).
- Daniel, M. (1994). The photographs of Edouard Baldus. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Faroua, A. (2005). Josef Sudek: poet of Prague. Nueva York: Aperture.
- Frank, R. (2008). The americans. Washington: Steidl/National Gallery of Art. (Publicado originalmente en Francia en 1958).
- Frizot, M. (1998). A new history of photography. Colonia: Könemann.
- Hirsch, R. (s.f.). On the death of Susan Sontag. [Digital Camera Magazine](http://digitalcamera.com/magazine), nº 33. Recuperado el 5 de Septiembre de 2009 desde <http://tinyurl.com/ygzfzile>
- Hirsch, R. y Erf, G. (2009). The culture of landscape. Recuperado el 13 de Octubre de 2009 desde <http://tinyurl.com/yhmj4fq>
- Jeffrey, I. (1997). The Photography Book. Londres: Phaidon.
- Jeffrey, I. (1998). Timeframes. Nueva York: Amphoto.
- Kincses, K. (2002). Fotógrafos Made in Hungary. S.l.: Caja San Fernando/Fundación ICO
- Klein, R. (1956). Life is good and good for you in New York: trance witness revels. París: Editions du Seil.
- Masats, R. (2002). La memoria construida. Madrid: Consejería de las Artes.
- Meatyrd, R.E. (2002). The family album of Lucybelle Crater and other figurative photographs. Nueva York: D.A.P. (Publicado originalmente en EE.UU. en 1974)
- Newhall, B (1938) Photography: a short critical history. Nueva York: MoMA.
- Tupitsin, M. (1998). Aleksander Rodchenko. The new Moscow. Munich: Schirmer.
- Weegee [Fellig, A.] (1945). Naked city. Nueva York: Essential Books.
- Westerbeck, C. y Meyerowitz, J. (1994). Bystander. A history of photography. Londres: Thames & Hudson.