

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA
JAVIER MARZAL FELICI
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN
(EDITORES)



REALIDAD Y DESEO DE UNA TEORÍA DE LA FOTOGRAFÍA

ENRIC MIRA PASTOR

Universidad de Alicante

CONSIDERACIONES PREVIAS EN TORNO AL CONCEPTO DE TEORÍA

Desde el punto de vista epistemológico, el concepto de teoría es un término que adolece de una definición clara y precisa. Como señala José Ferrater Mora (1990: 3222) la dificultad de precisar el sentido de teoría se debe a que dicha noción «se halla implicada en casi todos los problema que se suscitan en epistemología y, en particular, en filosofía de la ciencia». Se trata de un concepto poliédrico que se ubica en múltiples contextos y aplica a los más diversos ámbitos disciplinares, cambiando su sentido en función del dominio de objetos que abarca. Parece incluso que en muchos de los casos el término «teoría» se utiliza de una manera intuitiva o aproximada, consideración bajo la que la relación de este concepto con la fotografía corre el serio riesgo de caer. En el presente escrito tendremos la oportunidad de comprobar las razones de sospecha intelectual que surgen tanto acerca de la realidad como de la posibilidad y necesidad de la teoría de la fotografía como un saber diferenciado, como una disciplina con personalidad epistémica propia. Con todo, es conveniente adoptar, como punto de partida metodológico, una definición general y lo suficientemente flexible de teoría que nos sirva, en primer lugar, como criterio para la identificación y evaluación de un cuerpo de conocimientos constituido como supuesta teoría de la fotografía; en segundo lugar, como modelo que valga para el diseño de una nueva teoría de la fotografía. En este sentido, convenimos en definir una teoría como un «cuerpo coherente y organizado de conocimientos sobre un dominio de objetos a fin de dar razón» de los mismos. De acuerdo con esta definición, tres son los componentes esenciales de toda teoría que podemos precisar de la siguiente manera:

1. Un conjunto de conocimientos sin contradicciones (coherente) y sistematizado en una estructura de proposiciones generales y empíricas.
2. Un dominio de objetos para su estudio.
3. Una metodología que permita dar razón mediante la explicación, preguntando por las causas de los hechos, o bien mediante la comprensión, indagando sobre el sentido de los fenómenos objeto de estudio.

El objetivo del presente análisis será, así, abordar ciertas *condiciones epistemológicas* que deben regular cada de uno de los elementos constitutivos de una teoría de la fotografía. Teoría que, al menos como bosquejo, intentamos mostrar como una opción disciplinar deseable. Con el propósito de lograr una exposición lo más clara posible, abordaremos en primer lugar la definición del objeto de estudio en tanto que piedra de toque de la teoría a partir de la cual se determinan en buena medida la conformación del corpus teórico y la adopción de la metodología conveniente.

UN OBJETO DE ESTUDIO HETEROGÉNEO

Uno de los argumentos esgrimidos con mayor solvencia para demostrar la dificultad de establecer una teoría de la fotografía ha sido la condición ambigua y heterogénea de la fotografía que le ha impulsado, a lo largo de su historia, a una multiplicidad de usos y funciones a menudo contradictorias (Bolton, 1993: xi):

He aquí, escribe Richard Bolton, un medio que ha sido usado representativamente (fotografía policial), honoríficamente (retrato fotográfico), como un medio de lucha y revolución (en el constructivismo y el dadá), como un dispositivo de *marketing* (fotografía publicitaria), y tanto un medio de reforma liberal como gubernamental (como en la fotografía de la Farm Security Administration). Ciertas prácticas preservan el statu quo y otras

se afanan en derribarlo; es posible encontrar en el medio contribuciones para la dominación y la liberación de la vida social.

Permeabilidad y adaptabilidad serían, de este modo, las características que gobernarían la naturaleza del medio fotográfico.¹⁸ Características a las que cabría añadir las que los críticos Glòria Picazo y Jorge Ribalta (1997: 13) han conceptualizado mediante los términos «indiferencia y singularidad» como manifestación de la condición ambigua y escindida de la fotografía: «*Indiferencia* apunta a la indiscriminación mecánica del registro fotográfico y, por extensión, sugiere una cultura de la imagen dominada por el signo de la sobreabundancia; *singularidad* alude a la especificidad de cada imagen y de la propia técnica fotográfica y a una posibilidad de sentido dentro de esa sobreabundancia».

Desde la perspectiva de la sociología, Pierre Bourdieu (1979: 103-106) ya puso de manifiesto la dificultad de realización de la «intención artística» en la fotografía debido a las funciones sociales que cumple –básicamente relacionadas con el mantenimiento de la unidad de la estructura familiar– y a las que debe su existencia. Funciones sociales inherentes al medio que estarían a la base de los impedimentos para la legitimación artística de la fotografía y la subsiguiente conformación de una estética fotográfica autónoma que defina los modelos y normas para la realización de imágenes artísticas. Aunque contrapunto de esta tesis, hay que precisar que en el ámbito de la producción artística del siglo XX, siguiendo la línea que arranca del arte conceptual y el Arte Pop y que

18. Aparte del citado Richard Bolton, otro autor que ha sostenido una tesis parecida sobre el medio fotográfico y sus implicaciones en la teoría de la fotografía es Burgin (1988: 2).

Desde la investigación histórica sobre los orígenes de la fotografía es interesante citar Riego (2000); libro en el que se abordan las motivaciones preliminares que prepararon la aparición de la fotografía y en las que se conjugan la lógica de la investigación científica, la operación política y las necesidades sociales y culturales, lo que vendría a explicar de un modo genealógico la heterogénea condición de la fotografía a la que nos estamos refiriendo. Por lo demás Bernardo Riego incluye en el libro una recopilación de los textos originales fundamentales para entender el complejo panorama de juicios y opiniones que acompañaron la aparición del invento fotográfico.

desemboca en las obras de los artistas posmodernos –fundamentalmente americanos como Cindy Sherman, Barbara Kruger o Sherrie Levine–, es precisamente esta escisión y la conformación de un discurso fotográfico que no es de carácter estético lo que articula la adopción de la imagen fotográfica en la realización de las obras de arte. Así, la crítica y teórica norteamericana Rosalind Krauss (1991: 11-34) ha explicado la función crítica de la imagen fotográfica como la de un «proyecto de deconstrucción en el que el arte se distancia y se separa de él mismo». Es decir, la fotografía en tanto que instancia crítica interviene, como escribe a propósito de Cindy Sherman, a modo de *metalenguaje* «con el cual es posible operar sobre el plano mitogramático del arte explorando simultáneamente el mito de la creatividad y de la visión artística así como la inocencia, la primacía y la autonomía del “soporte” de la imagen estética».

La consecuencia más inmediata de no atender a esta visión de la naturaleza híbrida o, si se quiere, impura –permeable y adaptable, indiferente y a la vez singular– de la práctica fotográfica es poner de manifiesto el peligro de reduccionismo que se cierne sobre el estudio de la fotografía, ya sea desde un planteamiento teórico como histórico, al primar la consideración de una imagen fotográfica inserta en la lógica de un desarrollo estético-formal, ignorando las distorsiones y discontinuidades que plagan la historia del medio. Acotación reduccionista que como efecto restringiría la teoría de la fotografía a una parcela de la teoría general de la teoría del arte, usualmente etiquetada como estética fotográfica. En este sentido, la posición teórica mantenida por John Szarkowski, director del Departamento de Fotografía del Museum of Modern Art de Nueva York de 1962 a 1981, es paradigmática y viene a ser un a continuación y elaboración de las tesis mantenidas por el Beaumont Newhall, historiador y creador de este departamento en 1940. El objetivo de John Szarkowski fue salvar a la totalidad de la fotografía de los abusos de la cultura popular, en la dirección opuesta a la emprendida por su antecesor en el cargo Edward Steichen, cuya exposición «The Family of Man» había supuesto toda una declaración de principios en contra de la fotografía como autor individual y una muestra de indiferencia hacia las supuestas cualidades

expresivas y formales de la imagen fotográfica. John Szarkowski se propuso redefinir la naturaleza estética del medio para encauzarlo en un irrevocable rumbo autónomo, así como reconstruir la «tradición principal» de la fotografía como forma de legitimar una estética moderna. Su pensamiento estético se articula sobre tres directrices, la primera consiste en definir la estructura visual de la imagen fotográfica en cinco características formales: el detalle, la cosa misma, el tiempo, el encuadre y el punto de vista. La segunda, delimitar una «poética visual» moderna inherente al medio fotográfico que legitimaría el estilo documental como forma poética fotográfica dominante –aunque sin renunciar a la concepción de la fotografía como «voz de un autor» ni a un vocabulario visual basado en la fragmentario, lo elíptico, lo aleatorio y lo efímero. Y, por último, encauzar una «tradición principal» de la fotografía, más allá de los grandes maestros de la modernidad (Stieglitz y Weston) hacia las fuentes anteriormente consideradas periféricas a la fotografía artística. Así, el orden ideal de tal tradición se extiende a toda la fotografía y no sólo a las fotografías de los grandes maestros: la tradición como una línea evolutiva de las formas fotográficas.¹⁹

Nuestra propuesta de acotación del objeto de estudio de la teoría de la fotografía desborda la que se desprende de las tesis estéticas expuestas para integrar el estudio de la fotografía dentro del contexto social y cultural al que se somete toda producción fotográfica. En vez de centrar el objeto de estudio sobre la fotografía sólo como resultado icónico dotado de propiedades formales propias, proponemos, siguiendo a Victor Burgin (1988:2), una comprensión de la fotografía como «práctica de significación». Entendiendo por «práctica» el trabajo con materiales

19. Aunque el programa de Jon Szarkowski no se halla expuesto explícitamente en ninguna obra única, sino que ha sido expuesto gradualmente en una serie de pequeños ensayos, la visión formalista de la fotografía apareció expuesta en Szarkowski (1980). Para una visión completa de las ideas de Beaumont Newhall, Edward Steichen y de John Szarkowski en sus labores de dirección del Departamento de Fotografía del MOMA, Cf. Phillips (1997: 59-98).

Añadamos que Victor Burgin (1988: 51-70) ha visto subyacentes a esta posición de John Szarkowski las ideas del teórico y crítico de pintura Clement Greenberg, padre teórico del expresionismo abstracto.

específicos dentro de un específico contexto social e histórico en vistas a unos propósitos específicos.²⁰ Práctica de significación en la que las producciones fotográficas realizadas con planteamientos artísticos, aunque no necesariamente estético-formalistas, tendrán una relevancia capital como motivo de análisis teórico. Por tanto, la teoría de la fotografía no sólo abordaría la imagen como texto o signo, en tanto que productora de significados, sino también examinando las condiciones sociales de producción y recepción como determinantes de los significados de las imágenes. De esta manera, adoptando ideas de Richard Bolton (1993: XIII), la fotografía artística deberá ser integrada en el marco más amplio de las condiciones de la comunicación y de la organización de la realidad, lo que posibilitaría abordar con flexibilidad teórica los cambios tecnológicos ya efectivos en el medio como está siendo la transición de la imagen analógica a la digital.

UN CORPUS DE CONOCIMIENTO SISTEMATIZADO

Durante los últimos años hemos asistido a la definitiva legitimación de la fotografía como producto cultural a través de su incorporación a los museos, a los circuitos expositivos y al mercado del arte, a los estudios académicos y a la investigación científica. Para decirlo en terminología de Pierre Bourdieu –y a la vez contradiciendo sus ideas al respecto–, por fin la fotografía ha salido de la «esfera de lo legitimable», ha abandonado su ubicación intermedia entre la «esfera de la legitimidad» y la de «lo arbitrario». No es de extrañar, pues, que en el punto anterior nos hayamos esforzado en deslindar la teoría de la fotografía de una estética de la fotografía, tanto a efectos de definición del objeto de estu-

20. Victor Burgin comenzaba este libro con una afirmación contundente: «la teoría de la fotografía no existe todavía». Las diferentes contribuciones intelectuales presentadas en el libro estaban dirigidas precisamente a proporcionar los cimientos para la construcción de una Teoría de la Fotografía deudora del materialismo histórico y de la semiótica. Textos del mismo Victor Burgin, junto a los de Walter Benjamin, Umberto Eco, Allan Sekula, John Tagg y Simon Watney componen el repertorio de artículos editados.

dio como con el fin de evitar una reducción de la producción fotográfica a la estrictamente artística. Ahora se trata de discriminar la constitución de un cuerpo de conocimientos de los numerosos textos críticos escritos en torno a la fotografía, tanto por especialistas como por los mismos artistas y fotógrafos. O mejor dicho, se trata de valorar en que medida dichos textos podrán ser incorporados como aportaciones teóricas al cuerpo de conocimientos.

La selección de textos que conforman el libro *Estética fotográfica*, es presentada por Joan Fontcuberta (1984: 9), responsable de la edición, como «un vasto corpus teórico, tanto de exposición y justificación de intenciones como de valoración de resultados» legado por los fotógrafos más relevantes de la historia de la fotografía. Para Joan Fontcuberta, el fotógrafo, como autor responsable para con su obra, debe desempeñar dos funciones complementarias: la creativa y la teórica. Es lo que el fotógrafo de la nueva visión Franz Roh, consciente de las difíciles relaciones entre ambas funciones, en su libro *Nach-Expressionismus* de 1925, llamó «la doble cuerda» del artista: producir y teorizar son dos funciones «puestas y hasta hostiles entre sí» que el fotógrafo debe intentar conciliar en un equilibrio tenso (Fernández, 1997: 13).²¹ Lo cierto es que cada vez más los fotógrafos y artistas contemporáneos –sobre todo tras el arte conceptual y retomando actitudes de las vanguardias históricas– alumbran sus obras como precipitado de una reflexión. La intuición y la imaginación, atributos del concepto romántico de artista, se hallan cada vez más mediatisados por la elaboración de ideas y pensamientos sobre aquello que constituye el significado de su obra. Esto hace que las aportaciones textuales vayan ganando en calado teórico y en densidad intelectual, fenómeno que puede dar lugar a que se nos puedan aparecer estos textos como un destello de teoría de la fotografía, como una especie de teoría «espontánea» de la fotografía. Aunque, en realidad, lo que subyace en los escritos de los fotógrafos y artistas, ya sean históricos o actuales, es lo que habría que denominar como «poéticas fotográficas». Entendiendo por

21. Aparte de lo casos históricos, en el panorama actual de la fotografía habría que citar como más destacados de «la doble cuerda» a Jeff Wall, Barbara Kruger, Pedro Meyer, Victor Burgin, Andreas Müller-Pohle y al mismo Joan Fontcuberta.

poética un programa artístico, explícito o implícito, que traduce en términos normativos y operativos un determinado gusto, sea éste personal o de una época determinada en el campo de la fotografía.

Por tanto, si gracias a estos escritos, tanto los individuales como los manifiestos de grupos, es posible «conocer y comprender» de primera mano las principales ideas que sustentan las diferentes tendencias estéticas de la fotografía e iluminan el sentido de la práctica fotográfica, una elaboración teórica sobre la fotografía requerirá necesariamente de estas poéticas y sus textos escritos como materiales de reflexión y fuente de ideas.

Por otro lado, también habrá que someter a análisis las aportaciones de la crítica como susceptibles de ser incorporadas al sistema de conocimientos de la teoría de la fotografía. A este respecto, Victor Burgin manifiesta una postura inequívoca: la teoría de la fotografía es distinta de la crítica. La primera razón que apoya su postura es que mientras la crítica es evaluativa y normativa la teoría de la fotografía es explicativa. La segunda es que la crítica consiste en una exposición de los pensamientos y sentimientos del crítico ante la obra, esto es, es subjetiva, mientras la teoría de la fotografía es un sistema organizado de ideas y conocimientos objetivos. La tercera es que la crítica hace referencias libres a la biografía, a la psicología y a las opiniones del fotógrafo, en cambio la teoría de la fotografía hace referencias a las condiciones materiales de producción y de percepción de las imágenes. Y, por último, si la crítica realiza aserción de opiniones apoyadas en la autoridad de quien las expresa, la teoría de la fotografía expone argumentos fundamentados conceptualmente y basados en hechos (Burgin, 1988: 3-4).

Ciertamente el análisis de Victor Burgin no anda desencaminado, al menos si hablamos de cierto tipo de crítica. Sin embargo, el planteamiento de la crítica no se reduce al papel puramente evaluativo y a la visión subjetiva sino que, cada vez más, la crítica va ganando en carga teórica y en estructura argumental. Así, por un lado, tendríamos lo que sería la crítica académica o tradicional en la que el estudioso busca desbrozar, comunicar expositivamente los méritos, estructura e influencia de la obra. A menudo esta crítica ha practicado un empirismo ingenuo en el que se creía que bastaba colocarse ante el objeto para que éste

se mostrara tal y como era. Por el otro, estaría una *nueva crítica* que plantearía que para revelar la verdad de la obra –su significado– el crítico debe tomar distancia objetiva con la obra e incorporar para sus análisis tanto el conocimiento histórico como las aportaciones de las grandes corrientes del pensamiento (psicoanálisis, marxismo, estructuralismo, post-estructuralismo...). Nueva crítica en la que, de acuerdo con el teórico italiano Filiberto Menna (1980), se conjugarían tres momentos: uno histórico, uno teórico y uno propiamente crítico.²²

A nuestro juicio, y como conclusión de este apartado, consideramos que los resultados de esta nueva crítica así como los de las poéticas fotográficas no pueden ser obviados por la teoría de la fotografía en tanto que aportaciones reflexivas indispensables para la comprensión de la práctica fotográfica y para asegurar una estrecha vinculación de la especulación teórica con la realidad. Ahora bien, que tanto la poética como la crítica supongan una reflexión sobre la fotografía no implica una confusión de ambas con la teoría de la fotografía, ya sea en el sentido de conferir a ésta última la tarea de establecer las normas de la práctica fotográfica o los criterios de evaluación de la misma. La clarificación de dichos conceptos debe pasar, como punto de partida, por la consideración de que la poética o la crítica, aunque puedan traducirse en términos reflexivos, no se identifican con la teoría de la fotografía por la sencilla razón de que forman parte del objeto de ésta última. Dicho de un modo más preciso, la teoría de la fotografía, en tanto que reflexión general, toma la fotografía como objeto de estudio propio, objeto al que se vinculan directamente la poética y la crítica: la poética centrando su atención sobre la obra por hacer, la crítica orientándose hacia la obra ya hecha.

22. Como muestra de esta nueva forma de crítica en relación con la fotografía citamos algunos nombres de los que nos parecen más relevantes con las ediciones recopilatorias de sus textos críticos que a menudo trasciende el análisis de autores para abordar cuestiones de históricas y sociológicas en relación con la fotografía y el arte. Crimp (1993), Durand (1990), Grundberg (1990), Krauss (1990) y Solomon-Godeau (1991). En nuestro país destacamos, Fontcuberta (1997) y Brea (1996).

UNA METODOLOGÍA INTERDISCIPLINAR: ENTRE LA ESPECULACIÓN TEÓRICA Y LA REALIDAD PRÁCTICA

Si hemos asumido el carácter heterogéneo de la práctica fotográfica como objeto de estudio, que abarcaría los aspectos intrínsecos de la imagen como producto icónico investido de cualidades formales a la vez que los momentos de su producción y recepción como subprocesos integrantes de una totalidad sometida a condiciones tanto sociales como tecnológicas, debemos colegir que la perspectiva metodológica de la teoría de la fotografía ha de ser necesariamente interdisciplinaria.²³ Una interdisciplinaridad que no debe ser entendida como la simple yuxtaposición acumulativa de disciplinas ya existentes.

Las aportaciones de la semiótica en sus diversas aproximaciones, de la sociología, de la historia²⁴ así como de la estética y la teoría del arte,

23. En cierto modo, esta idea ya estaba adelantada en la descripción de la crítica como un elemento integrante del corpus de conocimiento que la teoría de la fotografía ha de someter a examen.

24. Sin duda la relación de la teoría de la fotografía con la historia de la fotografía es fundamental, la hipótesis de Santos Zunzunegui de que no existe una potencial teoría de la imagen «que no se construya históricamente» es, según nuestro planteamiento, exactamente trasladable a la teoría de la fotografía, Zunzunegui (1995:11).

En cambio, esta cercanía con la historia de la fotografía ha levantado una actitud de recelo hacia esta disciplina en las posiciones mantenidas por Victor Burgin quien ha insistido en el distanciamiento de la teoría de la fotografía de aquella historia de la fotografía que es un apoyo de la crítica tradicional y que comparte el mismo marco ideológico. Las ideas infundadas de la crítica se proyectan en el pasado, adquieren estatus y se convierten en hechos indiscutibles de la historia, Burgin (1988:3-4). Casi con toda seguridad Victor Burgin estaba pensando en la historia de la fotografía de Beaumont Newhall y en la de Helmut Gernsheim. *La historia de la fotografía, desde sus orígenes hasta nuestros días* de Beaumont Newhall surge originalmente como catálogo de la colección de fotografía del MOMA, es decir, la visión historiográfica se articula como justificación de una colección que encarna toda una serie de valores en cuanto a la definición de la naturaleza específica del medio fotográfico bajo un patrón de purismo estético, Newhall, (1983). *La historia gráfica de la fotografía* ilustra la colección personal de Helmut Gernsheim (Gernsheim y Allison, 1967), inicialmente fotógrafo y sin ninguna formación de historiador, colección que se crea según criterios subjetivos de gusto.

Para profundizar en el debate teórico sobre la historia de la fotografía Fontcuberta (2004).

se revelan como instrumentos imprescindibles en la tarea de conformar una definición caleidoscópica que explique y comprenda las múltiples facetas en las que la imagen fotográfica se manifiesta y los diversos usos en los que interviene, considerando que una de sus concreciones más relevantes es la que tiene lugar en el seno de la práctica artística.²⁵

Sin embargo, esta propuesta genérica de interdisciplinaridad debe ser sometida a una cuestión previa sobre el carácter de la teoría de la fotografía. Esto es, sobre si nos encontramos frente a una reflexión especulativa –de impronta filosófica- o empírica ¿El sentido de la tarea de una teoría de la fotografía sería tratar de definir qué es y qué debe ser fotografía? ¿O se encargaría de deducir, a partir de unos presupuestos teóricos dados, las consecuencias semánticas, sociológicas y estéticas de los mismos? ¿O, si aceptamos el carácter especulativo de la teoría de la fotografía, habría que admitir que es necesario que ésta se vincule a la experiencia directa del artista o del crítico?

A nuestro juicio toda presunta teoría de la fotografía no podrá ser normativa sino que deberá tener necesariamente carácter especulativo o intelectual.²⁶ Lo que la teoría de la fotografía debe intentar, en tanto que reflexión analítica y sistemática, es definir conceptos y no establecer normas sino explicar el significado, la estructura, las posibilidades o las relaciones de los fenómenos vinculados a la práctica fotográfica. Por otro lado, es indudable que las experiencias que puedan aportar los artistas, los críticos o los historiadores tendrán una extraordinaria importancia para el teórico, pero en la medida en que le proporcionarán a éste el necesario vínculo con la realidad, con la experiencia concreta, la cual es el punto de partida necesario para la reflexión teórica.

25. Las teorías del índice de impronta semiótica de Dubois, Philippe (1986): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, (1ª edición francesa: 1983) y Schaefer (1990). En la visión sociológica citamos los ya clásicos ensayos Benjamin (1973a: 15-60; 1973b: 61 y 83) Benjamin (1975: 115-134).

También Sontag (1981 y 2003). Otra propuesta interesante que arranca de un planteamiento fenomenológico y semiótico es Costa (1997).

26. Citemos como muestra de este sesgo especulativo Flusser (1984) y Van Lier (1983).

Ahora bien, la teoría de la fotografía es reflexión que se eleva sobre la experiencia, pero no se confunde con ella. Es decir, aunque las observaciones de artistas, críticos o historiadores, por muy agudas y valiosas que puedan resultar, por necesarias e incluso indispensables que sean para el teórico de la fotografía, no agotan su ámbito de actuación. Por ello, la teoría de la fotografía no deberá escapar a la tarea de elaborar una definición general de la fotografía puesto que debe, precisamente, tender a conclusiones teóricas universales atendiendo a sus datos experienciales.

En suma, pues, la teoría de la fotografía se ha de constituir como relación dialéctica entre el carácter especulativo de la reflexión y su necesario contacto con la experiencia concreta de la práctica fotográfica. Ambas direcciones, aunque distintas, son convergentes y darían razón de las numerosas relaciones interdisciplinares que deben conformar el discurso teórico en torno a la fotografía.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1997): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, MACBA.
- AA.VV. (1979): *Fotogra½ze als Kunst, Kunst als Fotogra½ze*, Köln, Du Mont.
- BENJAMIN, Walter (1973a): «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- (1973): «Pequeña Historia de la Fotografía» en *Discursos interrumpidos I*.
- (1975): «El autor como productor» en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*, Madrid, Taurus.
- BOLTON, Richard (ed.) (1993): *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge, MIT Press, (1ª edición: 1989).
- BOURDIEU, Pierre (comp.) (1979): *La fotografía: un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, (1ª edición en francés: 1965).
- BREA, José Luis (1996): *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, Murcia, Mestizo.
- BURGIN, Victor (ed.) (1988): *Thinking Photography*, Londres, MacMillan Education, (1ª edición: 1982).
- (1988): *The End of Art Theory*, Londres, MacMillan Education, (1ª edición: 1986).
- COSTA, Joan (1977): *El lenguaje fotográfico*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones/CIAC.
- CRIMP, Douglas (1993): *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MIT.
- DUBOIS, Philippe (1986): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, (1ª edición francesa: 1983).
- DURAND, Régis (1990): *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, París, La Différence.
- FERNÁNDEZ, Horacio (1997): *Franz Roh, teórico y fotógrafo*, Valencia, IVAM.
- FERRATER MORA, José (1990): *Diccionario de Filosofía*, Vol. 4, Madrid, Alianza Editorial, (1ª ed.: 1979).

- FLUSSER, Vilém (1984): *Towards a Philosophy of Photography*, Göttingen, European Photography, (1ª edición alemana: 1983).
- FONTCUBERTA, Joan (1997): *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili.
- (ed.) (1984): *Estética fotográfica*, Barcelona, Blume.
- FONTCUBERTA, Joan (ed.) (2004): *Fotografía. Crisis de historia*, Barcelona, Actar.
- GERNSHEIM, Helmut y ALLISON (1967): *Historia gráfica de la fotografía*, Barcelona, Omega, (1ª edición inglesa 1965).
- GOLBERG, Vicki (ed.) (1981): *Photography in Print*, Nueva York, Simon & Schuster.
- GRUNDBERG, Andy (1990): *Crisis of the Real. Writings on Photography, 1974-1989*, Nueva York, Aperture.
- KRAUSS, Rosalind (1990) : *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, París, Macula.
- MENNA, Filiberto (1980): *Critica della critica*, Milano, Feltrinelli.
- NEUSSÜS, Floris M. (1980): «It's not a Question of Photography» en *European Photography*, 4.
- NEWHALL, Beaumont (ed.) (1980): *Photography: Essays & Images*, Nueva York, MOMA.
- NEWHALL, Beaumont (1983): *Historia de la fotografía, desde sus orígenes hasta nuestro días*, Barcelona, Gustavo Gili, (1ª edición inglesa 1964).
- PHILLIPS, Christopher (ed.) (1989): *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, Nueva York, MMA/Aperture.
- PHILLIPS, Christopher (1997): «El tribunal de la fotografía» en (1997): *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, MACBA.
- PICAZO, Gloria y RIBALTA, Jorge (eds.) : *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Macba.

- RIEGO, Bernardo (2000): *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*, Girona, CCG Ediciones, CRDI y Ajuntament de Girona.
- SCHAEFER, Jean-Marie (1990): *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*, Madrid, Cátedra, (1ª edición francesa: 1987).
- SOLOMON-GODEAU, Abigail (1991): *Photography at the Dock, Essays on Photographic History, Institutions and Practices*, Minneapolis, University of Minnesota.
- SONTAG, Susan (1981): *Sobre la fotografía*, Madrid, Edhasa, (1ª edición inglesa: 1973).
- (2003): *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara, (1ª edición inglesa: 2003).
- SZARKOWSKI, John (1980): *The Photographer's Eye*, Londres, Secker & Warburg, (1ª edición: 1966).
- TRACHTENBERG, Alan (ed.) (1980): *Classical Essays on Photography*, New Haven, Leete's Island Books.
- VAN LIER, Henri (1983): *Philosophie de la Photographie*, París, Les Cahiers de la Photographie.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1995): *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco.