



ACTAS

**IV CONGRESO INTERNACIONAL
SOBRE ANÁLISIS FÍLMICO**

**NUEVAS TENDENCIAS E
HIBRIDACIONES
DE LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES
EN LA CULTURA DIGITAL CONTEMPORÁNEA**

4, 5 y 6 de mayo

**Universitat Jaume I, Castellón
2011**

Iván Bort Gual
Shaila García Catalán
Marta Martín Núñez
(editores)

ISBN: 978-84-87510-57-1

Ediciones de las Ciencias
Sociales de Madrid

Foto-
grafiar
sin mirar
por el visor
De Joan Colom
a la cámara
digital

MARIONA VISA BARBOSA
UNIVERSITAT DE LLEIDA

Las cámaras de fotografía nacieron a partir de los avances de la física y la química: los primeros permitieron proyectar una imagen de la realidad a través de un dispositivo; los segundos lograron que esa imagen permaneciera para siempre fijada en un papel.

Casi doscientos años después del invento son muchos los cambios que han transformado las cámaras de fotografía en potentes instrumentos ópticos y han hecho desaparecer el soporte químico —el papel— a favor de la tecnología digital. Estos cambios a nivel tecnológico son inevitables dentro del marco del desarrollo de los tiempos, y permiten, entre otros avances: más nitidez, más facilidad en el manejo, menor tiempo de espera, menos peso y más posibilidades de retoque posterior de la imagen.

El visor es también uno de los mecanismos que ha cambiado desde los inicios a la actualidad. Han cambiado tanto sus características tecnológicas como su uso social, que es lo que pretendemos analizar en este artículo.

Las principales funciones del visor, cómo aclara Ralph Jacobson (2002: 144) son

indicar los límites del campo abarcado por el objetivo, permitir al usuario seleccionar y componer la escena, proporcionar un panel de datos y ayudar a enfocar y a determinar la exposición.

Si hacemos un breve repaso a su historia, vemos cómo el visor ha tenido características técnicas muy diferentes;

- En un principio, se utilizaban pantallas de vidrio esmerilado donde se proyectaba la imagen invertida del motivo encuadrado. Estas pantallas mostraban fielmente aquello que sería recogido por la placa ya que instantes antes de realizar la exposición tenían que ser sustituidas por el mismo porta placas.

- Los visores ópticos permiten una visualización previa de la imagen a través de una lente, que está situada unos centímetros por encima del objetivo. Así pues lo que el ojo visualiza no es exactamente lo mismo que capta el objetivo y, por tanto, la película. Existe en ellos el error de paralaje, que tiene consecuencias mínimas en los planos generales, pero sí es visible en los primeros planos. Además, el visor óptico no recoge los cambios que se producen en la imagen en el caso de usar dispositivos ópticos como *zooms*.

- Los visores de marco, muy sencillos, se basan en un simple marco de metal de las mismas proporciones que el formato de la película. Permiten ver el motivo, pero no hay un espejo que proporcione una visión más aproximada, ni, por supuesto, se ve la imagen real que capta el objetivo.

- Los visores reflex permiten que el visor muestre exactamente la misma proporción de la imagen que capta el objetivo. Para ello, la luz viaja a través del objetivo incidiendo en un primer espejo que rebota la imagen hasta un pentaprisma que lleva la imagen al visor, situado en la parte trasera de la cámara y encima del objetivo.

- Las pantallas LCD son el dispositivo actual más utilizado a nivel del usuario. Su tamaño hace posible encuadrar la imagen con una breve observación del visor y en muchos casos el usuario dispara sin mirar antes por este dispositivo.

Éstos avances tecnológicos, junto al hecho de que hacer fotografías pasara a ser un pasatiempo habitual al alcance de la mayoría ha comportado también cambios en la manera en que el usuario se acerca y maneja el aparato. La tecnología propicia pues una facilidad del disparo que comporta nuevos usos y estéticas.

La fotografía pasa de ser un trozo de realidad captado por el ojo atento del fotógrafo, que componía la imagen mentalmente antes de disparar, para transformarse en un instante congelado fruto del azar, que posteriormente será borrado si no nos satisface o guardado y recompuesto si nos sorprenden gratamente las características de esa imagen improvisada.

Este cambio en la forma de entender la fotografía no es exclusivo de la fotografía digital ni del usuario amateur. A lo largo de la historia ha sido utilizado tanto por autores profesionales como aficionados y tanto con soporte analógico como digital. Joan Colom, Robert Frank y el movimiento lomográfico son los ejemplos más importantes, que pasamos a analizar en detalle.

1. Joan Colom

El fotógrafo Joan Colom empezó a captar imágenes del Barrio Chino de Barcelona en el año 1958. Durante el fin de semana dejaba su trabajo habitual como contable, cogía su cámara Leica y se sumergía en las calles del distrito, fotografiando todo lo que le llamaba la atención. Las calles de esta zona de la ciudad eran como un teatro social, y Colom se dedicaba a fotografiar las personas que allí paseaban: vecinos, trabajadores, niños, prostitutas, clientes...

Lo que más destaca de las fotografías que Joan Colom hizo de Barcelona durante los años 1958 y 1964 es su peculiar forma de disparar: el fotógrafo caminaba por las calles con la cámara a la altura de la cintura y disparaba sin mirar por el visor. Así podía pasar inadvertido y disparar con rapidez. La nitidez del resultado se debe a que Colom sabía que las imágenes estarían enfocadas cuando estaba a una cierta distancia de los sujetos, a que utilizaba película rápida y un objetivo gran angular. Después, a la hora de positivar las copias, re-encuadraba las fotografías para conseguir la composición que quería y centraba el motivo.

Como el fotógrafo no mira por el visor, nos sorprenden instantáneas captadas desde ángulos nuevos e insospechados, tienen un punto de vista al que no estamos acostumbrados. Las imágenes de niños están captadas a la altura de su mirada, y no desde un punto de vista elevado que los inferiorice. El resto también tienen este punto de vista bajo y ligeramente contrapicado, que hacen aparecer los lugares y las personas bajo un nuevo signo. De hecho, es la combinación del tema con la técnica utilizada lo que confiere a sus imágenes la sensación de autenticidad y de trozo de realidad atrapado. La agilidad y rapidez que permite este tipo de disparo posibilita la captación de momentos únicos que se perderían al invertir tiempo enfocando y mirando por el visor.

Además, al no hacerse presente como fotógrafo, la gente se comporta de manera natural y sin artificios, no "posaban". Como señala Pierre Bordieu el

mirar sin ser visto, sin ser visto mirando y sin ser mirado [...], es desposeer a los otros de su imagen. Al mirar al que mira (o que fotografía), rectificando el aspecto, uno se pone a mirar como pretende ser visto: ofrece la imagen de sí mismo [...] ante una mirada que fija e inmoviliza las apariencias, adoptar la postura más ceremonial, es reducir el riesgo de ridículo y de torpeza y dar al otro una imagen de sí "preparada", es decir, definida de antemano (2003: 146)

Colom no da tiempo a que las gentes “posen”. Su discreción permitía que su presencia se pareciera más a la de un antropólogo que capta la esencia real de un lugar que a la de un artista en búsqueda del instante decisivo. La fotografía se escapa de la tiranía convencional del ojo que mira por el visor, compone visualmente la foto y dispara; y al no estar sometida a este proceso, la imagen gana en originalidad y en realismo. Su técnica fotográfica es en parte opuesta a la utilizada por Henri Cartier-Bresson, uno de los fotógrafos más destacados de la época. La manera que tienen de buscar el instante decisivo es totalmente diferente. Colom no tiene la paciencia de Bresson para esperar a que se produzca este instante, sino que dispara sin pensar para intentar captarlo. Podríamos decir que no lo construye, sino que lo encuentra.

Y una vez encontrado no se queda con la imagen tal y cómo ha sido captada. Para él, el hecho de disparar es sólo la primera parte del proceso. Era después, con las fotografías reveladas cuándo decidía cuáles valía la pena positivar y de qué manera había que hacerlo. No hay sólo una imagen válida en cada fotografía, sino que como un pintor delante del lienzo, el fotógrafo tiene ahora todo el tiempo que ganó en el momento de disparar para componer y retocar las imágenes. Esta pequeña trampa (¿por qué no dejar las fotografías tal como fueron disparadas?) deja bien claro que tras el valor documental Colom también buscaba un valor artístico. A pesar de que el hecho de que éste último venga a posteriori y en función de lo que le permite cada fotografía, nos manifiesta que es el documental el hecho que más le interesa. Su trabajo es equiparable a la de un buen documentalista fílmico, que en el momento del rodaje, también a partir de la máxima implicación con el tema escogido, registra el máximo material posible; y, una vez en la sala de montaje, escoge y re-ordena las imágenes con el fin de conseguir transmitir aquello que quería explicar.

La mayoría de sus fotografías dejan entrever la espontaneidad propia del disparo rápido: desenfoque, elementos borrosos en primer término, composición desequilibrada, semblantes sorprendidos... Roland Barthes afirmaba que una fotografía es siempre invisible, no es a ella a quien vemos, sino a su referente (1989: 33). Con la técnica utilizada por Colom hay una parte de la fotografía que sí se manifiesta, se hace visible más allá de aquello que representa. Y sin embargo, el valor documental no se pierde, ya que la invisibilidad del fotógrafo hecha visible en la enunciación hace que la imagen gane en veracidad. El mismo Joan Colom describe su método de la siguiente manera:

el sistema de trabajo me tenía que permitir hacer fotografías de manera regular y continuada, semana tras semana, sin poner en peligro mi integridad física y sin perder la capacidad de atrapar las situaciones de manera viva y espontánea (AA.VV., 2005: 37)

Esta afirmación hace poner en duda las palabras de Josep Maria Casademont, crítico fotográfico del momento, que decía que «la obra de Joan Colom no responde a una intención estética ni implica una posición intelectual previa. Se trata más bien del resultado de aquél "no saber qué hacer con la cámara"» (AA.VV., 2005: 27) Ya hemos dicho que en el caso de Colom, el prescindir de la composición al momento de disparar permite que la temática y el valor documental de la imagen gane, ya que con su rapidez puede captar un gesto determinado o

una mirada furtiva e inmovilizarla. Por lo tanto, el azar y la sabia elección del tema hicieron que estas fotografías tomaran el valor que ahora tienen.

La asociación de la que formaba parte Colom en aquellos tiempos, la Agrupación Fotográfica de Cataluña (AFC), se debatía en aquel momento entre dos corrientes: la fotografía artística que busca la belleza y la fotografía documental que busca la veracidad y la denuncia. Colom no fue abanderado de ninguna de estas dos proposiciones, él iba por libre y seguía su instinto. Sin embargo, quizás sin pretenderlo, consiguió suscitar una conciencia popular sobre la mala vida de los suburbios e hizo que la prensa de la época hablara de sus fotografías más como herramienta de denuncia social que de su valor artístico. Al igual que las imágenes de los americanos Lewis Hine y Jacob Riis que a principios del siglo pasado representaban los bajos fondos de la ciudad de Nueva York; las instantáneas de Joan Colom estarán para siempre relacionadas con la denuncia de la insalubre vida del Barrio Chino de Barcelona.

2. Robert Frank

El año 1958, el fotógrafo americano Robert Frank realizó una serie de fotografías tituladas *Bus Series*, dónde disparaba aquello que le llamaba la atención de las calles de Nueva York desde encima de un autobús. Disparadas también sin mirar por el visor, sus fotografías aparecen sin una composición equilibrada, pero son un fiel retrato de todo tipo de sujetos que deambulan por la ciudad. En su caso, el hecho de no mirar por el visor no tiene la voluntad de pasar inadvertido (seguramente la gente no se habría dado cuenta de que alguien les encuadraba desde del autobús), sino que lo utiliza para conseguir el máximo de espontaneidad. Quiere así realizar un collage de instantes cotidianos, congelar las escenas que se viven en el día a día de una calle de Nueva York.

Al igual que las fotografías de Joan Colom, cada una de las imágenes de las series disparadas por Robert Frank, no tiene el valor artístico que podría tener una imagen pensada ya desde el principio como única. Escoger una fotografía de la serie es difícil, ya que aisladas no tienen tanto valor como vistas en conjunto. Es a partir del reportaje completo que podemos entender mejor el punto de vista que nos quieren transmitir estos fotógrafos. De hecho, no es fortuito que Colom y Frank, aparte de realizar secuencias fotográficas, se dedicaran también a grabar bobinas cinematográficas. La técnica de la secuencia (dos o más fotografías que ilustran un mismo lugar) da a las imágenes un sentido narrativo que asimila la fotografía con el fotograma cinematográfico. Los fotogramas también tienen una "composición" (o "descomposición") similar a las fotografías que analizamos, ya que el propio movimiento fílmico hace que se destruya la noción de encuadre para dar paso a instantes desequilibrados, de imágenes sucias. Colom grabó una película en 8mm. el año 1960, también en el Barrio Chino. El catedrático Santos Zunzunegui insiste en considerar "bobina" y no "film" a las imágenes captadas por Colón:

porque la bobina de Colón es un objeto cinematográfico no identificado difícilmente homologable con lo que en aquel tiempo no se realizaba, no ya en el cine español sino en cualquier otro sitio (AA.VV., 2005: 56)

3. Otras formas de captar lo real de forma clandestina

Vemos cómo la técnica de no mirar por el visor es utilizada para fotografiar con verismo documental la realidad y, en concreto, lo clandestino, que sería difícil de retratar tan de cerca con otras técnicas. Para reportar esta realidad el fotógrafo desea a menudo volverse lo más invisible posible. No mirando por el visor consigue parte de esta invisibilidad, pero sumergirse como uno más dentro del tema que se quiere retratar no es la única forma de captar la realidad alterándola lo menos posible. El mirar sin ser mirado se puede hacer desde la cercanía (como Joan Colom, que no mira pero dispara) pero también desde la distancia. Lo que es clave es mantener oculta la mirada, y serán los ojos de la cámara quienes verán lo que nosotros no vemos y queremos ver.

La otra forma de captar lo clandestino, como decimos, es través de la distancia, con un teleobjetivo que nos permite ver lo que sucede a muchos metros de donde se encuentra el fotógrafo sin que los personajes sientan que están siendo retratados. Es lo que hacen desde siempre los paparazzi para “robar” imágenes de los famosos en su actividad cotidiana. Y es lo que hizo la fotógrafa Merry Alpern en su proyecto de 1995 *Dirty Windows*, donde presenta una colección de voyerísticas imágenes tomadas a partir de lo que observaba en una pequeña ventana de un prostíbulo de Nueva York. En este caso la técnica utilizada era totalmente opuesta a la del fotógrafo catalán, ya que las imágenes estaban hechas con un teleobjetivo de manera que no tenía que acercarse a la escena, sino que se situaba en la ventana de un edificio próximo desde donde veía la ventana del

Colom se juega el tipo sumergiéndose en las calles como uno más, Alpern permanece arropada en la clandestinidad. En uno, la emoción del peligro; en la otra la larga espera del aburrimiento

prostíbulo y disparaba la cámara como si se tratara de un francotirador cada vez que veía alguna escena interesante. Igualmente se obtiene el detalle del comportamiento de las prostitutas, tal como había hecho a Joan Colom cuarenta años antes, aunque desde una perspectiva diferente.

Es cierto que la enunciación también se hace visible en Alpern: la emulsión está forzada, y las características ópticas de la utilización de un teleobjetivo la delatan. La hacen visible, como en Colom lo hacían las imágenes desenfocadas y movidas. Pero no hay muchas más similitudes entre ambos fotógrafos. Los personajes de Joan

Colom son personas, los de Alpern son trozos de cuerpos, desnaturalizados. El oficio del fotógrafo también es distinto: Colom se juega el tipo sumergiéndose en las calles como uno más, Alpern permanece arropada en la clandestinidad. En uno, la emoción del peligro; en la otra la larga espera del aburrimiento. Claro que las condiciones de Alpern permiten mostrarnos el intercurso de la relación entre el cliente y la prostituta, Colom sólo el antes y el después.

La artista realizó años más tarde la obra *Shopping Series*, en la que grava con una cámara de vídeo disimulada entre la ropa escenas de gente anónima en unos grandes almacenes. Consigue, por lo tanto, aproximarse mucho a la escena a la

vez que pasa inadvertida, tal cómo hacía Colom. Pero ella sí ocultaba la cámara y eso conlleva limitaciones a la hora de reproducir las fotografías.

Por ello, en las fotografías de Alpern no se pueden reconocer los rostros, que quedan siempre disimulados de alguna manera. Éste es un tema importante que ha cambiado totalmente desde los tiempos de Colom hasta hoy en día. Y es un tema de especial importancia ya que va totalmente ligado al hecho de disparar las fotografías a la manera de Joan Colom. De hecho, cuando el fotógrafo publicó el libro *Izas, rabizas y colipoterras*, dónde sus imágenes iban acompañadas por textos de Camilo José Cela, una prostituta que se reconoció interpuso una demanda. Y es que hay que tener en cuenta que cuando se utilizan personas anónimas que no dan su consentimiento cómo materia prima de una obra, el derecho a la información y a la expresión topan con el derecho a la intimidad y a la propia imagen. Años más tarde, Colom ya tenía en cuenta el tema de la legitimidad en la toma clandestina de imágenes, y en la exposición que hizo en la sala Aixelà en 1999 ya disimuló algunos rostros.

El valor documental de las imágenes tomadas de la gente anónima se verá muchas veces imposibilitado a causa de la prohibición de su propagación. Por lo tanto, hoy en día este tipo de instantáneas posiblemente se quedarían en el ámbito privado, y sólo trascenderían a la esfera pública cuando su valor informativo fuera elevado. Posiblemente, a causa de estas regulaciones, es un estilo fotográfico más propio de amateurs que de profesionales.

4. Lomografía

Y justamente los amateurs son los que re-descubren y hacen uso de las cámaras lomográficas. Nacidas en Rusia en 1982, su finalidad primera fue la de posibilitar una distribución masiva en la población soviética de pequeñas cámaras de manejo sencillo.

Una década después estas cámaras empezaron a estar en declive. Pero dos estudiantes encontraron por casualidad una de estas cámaras y realizaron fotografías de la ciudad de Praga. Al revelarlas se sorprendieron de la fuerza explosiva de las imágenes, en las que se mezclaban fotografías enfocadas y desenfocadas, saturadas y ligeras, que transmitían la espontaneidad con la que habían disparado.

A raíz del descubrimiento montaron el negocio de las cámaras lomográficas, dotadas de una lente gran angular de 32mm. para permitir una gran cobertura y un objetivo muy luminoso. La lente se caracteriza por su intensificación de los colores fotografiados y, a la vez, por un oscurecimiento en las esquinas de la imagen que producen un efecto parecido a un halo. El foco es también muy básico, disponiendo tan sólo de unas pocas posiciones que provoca que muchas fotografías queden desenfocadas. De hecho, se considera la fotografía no como una categoría artística, sino como un medio para captar escenas de la vida cotidiana, y por lo tanto se facilita la técnica para no tener que perder el tiempo preparando la imagen. El lema lomográfico: «No pienses, dispara», resume perfectamente estos propósitos.

Las diez reglas de oro de la lomografía son las siguientes.

- 1) Lleva tú cámara donde sea que vayas, cuando sea que vayas
- 2) Úsala en todo momento - día o noche

- 3) La lomografía no es una interferencia en tu vida, sino una parte de ella
- 4) Trata de apuntar desde la cintura
- 5) Acércate a los objetos de tu deseo lomográfico lo más cerca posible
- 6) No pienses
- 7) Se rápido
- 8) No tienes que saber de antemano que has capturado en film.
- 9) Tampoco tienes porque saberlo luego.
- 10) No te preocupes por las reglas.

Sorprende cómo muchas de éstas “reglas” de la lomografía describen algunas de las técnicas utilizadas por Joan Colom con casi medio siglo de anterioridad. Y sin la necesidad de pertenecer a una moda.

5. Fotografía digital

La desaparición del proceso tradicional de revelado y la gran capacidad de memoria de las cámaras digitales han propiciado que la gente dispare muchas más fotografías aparte de las típicas de rigor (las de viajes turísticos o celebraciones familiares), dando lugar a la aparición de instantáneas nuevas que no son el reflejo de ningún momento solemne sino simplemente el recorte de un trozo de cotidianidad. Por lo tanto, la temática a priori irrisoria puede ganar valor antropológico con el tiempo, al traspasar el ámbito estrictamente familiar. También la técnica utilizada es similar a la de Joan Colom, ya que el mismo diseño de la cámara digital ha cambiado la forma de encuadrar las imágenes. El visor tradicional ha desaparecido y para disparar la fotografía es suficiente con mirar una pequeña pantalla, que no hace falta que esté a la altura de los ojos. La composición de la fotografía podrá ser pensada posteriormente, ya que gran número de gente tiene acceso a programas de retoque fotográfico.

Podríamos decir que la gente ahora “ojea” lo que quiere que esté dentro del encuadre, pero sin preocuparse en exceso por los límites de éste. Así la composición se ve afectada y podemos observar algunos cambios en las

imágenes derivados de ello, cómo la mayor presencia de puntos de vista picados o contrapicados al desaparecer la tiranía de encuadrar a la altura del ojo. Y menor presencia también de personas y objetos situados en el centro de la imagen a favor de fotografías con motivos colocados a la derecha o a la izquierda del cuadro. Esta nueva forma de encuadrar también conlleva la destrucción del concepto de plano, aunque hay que decir que ya desde siempre el aficionado no ha compuesto los retratos en función de planos generales, primeros planos o planos medios.

disparar sin mirar por el visor permite ser más rápido y captar así el momento decisivo, no el de Bresson que provenía de la espera y el fotógrafo podía intuir sino el que proviene del azar

Son pequeños cambios que, además, no son del todo evidentes en las fotografías finales ya que el usuario repite muy a menudo las instantáneas que no considera buenas, aunque normalmente las repeticiones son más por buscar la expresión adecuada en los protagonistas que por un error de la técnica o de la composición. Y después tiene a su disposición numerosos programas informáticos que permiten re-encuadrar a posteriori sus imágenes. Y no estoy hablando sólo de programas de edición profesional, sino también de programas de organización de las fotografías (cómo por ejemplo los álbumes digitales), en los que se puede mover muy fácilmente la imagen dentro de un marco escogido y cambiar sus características compositivas.

Lo que sí queda patente es que la aparición de las pantallas utilizadas como visor ha aumentado la espontaneidad de las imágenes. La rapidez en la toma es mayor y este tiempo ganado repercute en menor tiempo para preparar la “pose”, desapareciendo así los múltiples planos hieráticos de las fotografías de ceremonias familiares.

¿Pero utilizan los aficionados la técnica de no mirar en absoluto por el visor en su día a día? Raramente. Hay casos en que sí se ha hecho desde siempre, cómo en las autofotografías o en las fotografías de multitudes, dónde se eleva la cámara para fotografiar algo que queda en la distancia. Con la tecnología digital no ha aumentado la cantidad de este tipo de instantáneas, pero sí ha mejorado el resultado al ofrecer sin coste la posibilidad de múltiples repeticiones.

Y ésta disminución del valor de la toma sí que ha conllevado en algunos casos la experimentación del disparo sin observación previa. Sobre todo en la fotografía de paisaje (dónde parece más útil que en el retrato), para captar escenas impresionistas, fragmentadas, similares a fotogramas, en las que la belleza puede aparecer por azar.

La fuerza de la fotografía parece residir en su capacidad para revocar el secreto: hacer visibles sus claves, desdecirlo, disiparlo. Ofrecer a la mirada el tiempo, la calma para la contemplación del fulgor crepuscular, preservar el fulgor del objeto antes de su hundimiento, revelar el secreto de su presencia en el borde de su desaparición. El vértigo de la fotografía es atestiguar la desaparición (Mier, 1998: 14)

Disparar sin mirar por el visor permite ser más rápido y captar así el momento decisivo, no el de Bresson que provenía de la espera y el fotógrafo podía intuir sino el que proviene del azar.

Vemos por tanto cómo la obra de Joan Colom adoptaba unos valores estéticos que posteriormente han sido adoptados por el público general, ya que los últimos avances en tecnología fotográfica han facilitado la adopción de esta técnica al momento de disparar. En las fotografías de Joan Colom este hecho propiciaba la aparición de la verdad documental, que después traspasaba al ámbito público con valor de denuncia. En el caso actual, facilita la aparición de una nueva forma de captar las imágenes de ámbito doméstico, con nuevos valores compositivos que seguramente crearán una nueva tendencia y una nueva forma de concebir la fotografía.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2005): “*Joan Colom. Fotografies de Barcelona, 1958-1964*”. Barcelona: Obra Social Caja Madrid. Lunwerg Editores
- BARTHES, Roland. (1998): *La cámara lúcida*. Notas sobre la fotografía Barcelona: Paidós Comunicación.
- BOURDIEU, Pierre. (2003): *Un arte medio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- JACOBSON, Ralph. E. (2002): *Manual de Fotografía*. Barcelona: Ediciones Omega.
- MIER, R. (1998): “Ventanas de Merry Alpern: la fijeza, el asedio, la perversión”, En Luna Córnea. Nú. 14, Secretos. Enero-Abril. México D.F. CONACULTA. pp. 18-25 [http://centrodelaimagen.conaculta.gob.mx/lunacornea/numero14/reimundo_mier.html], consultado el 10/12/10]