



# Fotografía escenificada: Reflexiones acerca de una investigación artística

## Staged Photography: Reflections on an artistic research

**Marisa Benito Crespo**  
Profesora de Diseño Gráfico y Artista Plástica.  
Escuela de Arte José Nogué, Jaén - España.  
*marisabenitocrespo@gmail.com*

Recibido 28/03/2014      Revisado 15/05/2014  
Aceptado 16/05/2014

### RESUMEN

Tomando como base la perspectiva de la Investigación basada en las artes (IBA) este artículo pretende mostrar la estructura y conclusiones de un trabajo de investigación sobre la propia práctica creativa, la experiencia de vida con el medio, la relación arte y fotografía y la evolución histórica de la fotografía escenificada.

### ABSTRACT

Taking as a reference the perspective of Arts-based research (ABR), this article aims to show the structure and findings of a research on creative practice, and the interaction experience with the environment, as well as the relationship between art and photography, and historical evolution of staged photography.

### PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Investigación, arte, fotografía escenificada, procesos creativos / Research, art, staged photography, creative processes.

### Para citar este artículo:

Benito Crespo, M. (2014). Fotografía escenificada: Reflexiones acerca de una investigación artística. Tercio Creciente 5, págs.7-26.  
*<http://www.terciocreciente.com>*



## 1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto que presenté como trabajo final en el Máster en Investigación en Artes, Música y Educación Estética de la Universidad de Jaén (Línea de investigación: Mujer-arte, una relación compleja, des-igual y diferente) lleva por título: *Ficciones: aportación artística y aproximación teórica a la fotografía escenificada*.

Se estructura en tres partes fundamentales que nacen de la necesidad de explicar e indagar en mi propio proceso creativo. Una primera parte habla de la experiencia de vida con el medio, de los sucesos que han ido conformando mi relación con la fotografía y como esa serie de acontecimientos han construido una manera de mirar. La segunda parte se centra en entender la controvertida relación de la fotografía con el arte para posteriormente investigar sobre los antecedentes y la evolución de la práctica de la fotografía escenificada o construida dirigiendo la observación hacia diversas autoras. En tercer lugar presento la serie *Ficciones*, mi aportación artística, y detallo el proceso creativo y técnico. Como colofón ofrezco una serie de conclusiones en las que justifico cómo los contenidos desarrollados me han ayudado a situarme y definirme dentro de la práctica generando conocimiento a través de los procesos y la experiencia.

La intención de este artículo es mostrar y explicar sucintamente la estructura y metodología del trabajo comenzado por las conclusiones que son las que arrojan luz y dan sentido al planteamiento situando al lector en el contexto y ofreciendo las claves del proceso llevado a cabo.



Portada de la memoria del proyecto.



## 2. CONCLUSIONES

En la entrevista *El instante indeciso* (Arnaldo, 2013) a Joan Fontcuberta el fotógrafo hacía la siguiente reflexión:

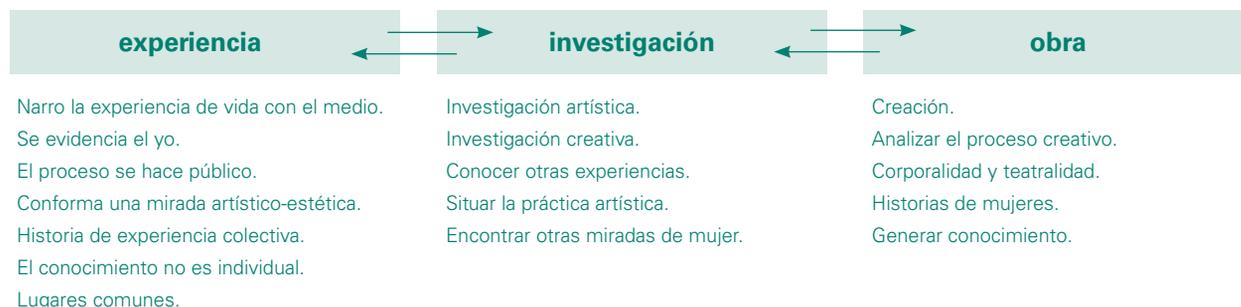
«Habitamos, más que nunca, un mundo de obras derivadas, compartidas, anónimas, corales e interactivas: arte de proceso y de experiencia, el arte de obras como resultados parece estar periclitando. En muchos casos lo importante es la voluntad de proponer un dispositivo capaz de generar experiencia».

He deseado transcribir sus palabras porque poseen mucho del *leitmotiv* del trabajo. Proceso y experiencia son dos palabras claves cuando se aborda una investigación narrativa y artística como ésta. La intención no es llegar a verdades absolutas ni teorías contrastadas por múltiples hipótesis, la intención es aproximativa, el lector debe sacar sus propias conclusiones en sintonía o empatía de sentires y experiencias localizados en el tiempo y en el espacio.

Aunque el trabajo en su inicio estuviese concebido como una historia personal se convierte en un trabajo reversible, en un camino de ida y vuelta al transformarse en una historia colectiva. El contexto tecnológico y social de mi experiencia de vida es coincidente y similar al de muchos otros. El cambio de lo analógico a lo digital supuso muchas preguntas, en ocasiones rechazo, crisis y un profundo choque en los modos de hacer para todos los que practicábamos la fotografía. Mi experiencia con el medio, con todas sus idas y venidas, y mi experiencia de vida condicionó mi manera de mirar. Una manera de mirar que sin embargo está en continua expansión y enriquecimiento alimentándose, como en la investigación de este trabajo, de otras miradas, de otros procesos.

La última parte del apartado de investigación teórica está encaminada a mostrar fotografías escenificadas o construidas realizadas por mujeres, que en muchos casos utilizan su propia corporalidad o se apoyan en otras para construir un discurso cuyo epicentro y su mayor valor es la representación de la mujer por la mujer. En este sentido he tratado de explicar el marco teórico, conceptual y social de género para situar mi obra dentro de la propia corriente de la fotografía escenificada (de la que hay muy poco publicado en castellano) y dentro de lo que significa una autoría femenina. En el caso de la serie que presento en este artículo es mi propia visión (conformada por la experiencia y los imaginarios) la que sitúa una corporalidad de mujer (yo misma teatralizada) en un contexto determinado cuya significación está abierta a cuantas interpretaciones la observen.

*Fotografías escenificadas o construidas realizadas por mujeres cuyo epicentro y mayor valor es la representación de la mujer por la mujer.*





### 3. SERIE *FICCIONES*

Esta serie se compone de quince fotografías en color realizadas en formato horizontal entre 2009 y 2013.



Ficción #1



Ficción #2



Ficción #3



Ficción #4



Ficción #5



Ficción #6



Ficción #7



Ficción #8



Ficción #9



Ficción #10



Ficción #11





Ficción #14



Ficción #15



#### 4. PROCESO DE INVESTIGACIÓN

En este epígrafe detallo las partes principales de la investigación y explico brevemente el contenido y el sentido de cada una de ellas.

##### 4.1. La experiencia

Como mencionaba en la introducción la experiencia de vida con el medio fotográfico es una de las partes que vertebra el trabajo y a través de la cual se consigue, en palabras de Fernando Hernández (2008, p.114) «una nueva concepción de nosotros mismos». La experiencia narrativa en primera persona ofrece una perspectiva metodológica y articula un relato que hace posible «contar una historia que permita a otros contar(se) la suya».

Así pues mi relato comienza con el punto de partida que supuso separarse de la práctica del autorretrato para llevarla al terreno de la fotografía construida. El sustento principal de la propuesta era elegirme como modelo única, realizando siempre autorfotografías pero sin pensar en el carácter de género fotográfico del autorretrato sino buscando analogías de composición, espacios, *atrezzo* y vestuario relacionados con fotogramas concretos de obras cinematográficas y presentándome como personaje de ficción. En ese instante no conocía la obra de la fotógrafa Cindy Sherman pero fue muy revelador darse cuenta de que estamos muy fuertemente unidos a la cultura e imaginario colectivo occidental y que por ello mismo tenemos muchas ideas y conceptos coincidentes. No tenemos más que mirar la Historia del Arte y ver las múltiples reinterpretaciones de un mismo tema. Lo importante aquí, como en el cine, no es la historia que se cuente sino *cómo* se cuente, articulando una narrativa con elementos de sintaxis diferenciadores. Abstrayéndome del tema inicial la decisión estaba tomada y era la de utilizar mi cuerpo y ocupar un espacio, ser a la vez modelo y fotógrafa, en definitiva ser autosuficiente con los pocos medios con los que contaba.



La obra *Untitled Film Still #74* de Cindy Sherman y yo. *Photographic Fictions*, Victoria & Albert Museum (2013).



Los otros aspectos que se narran con detalle en esta parte de la experiencia son todos los referidos a la relación con la imagen y a la propia práctica fotográfica. Un momento especial fue mi primer contacto con el medio. Transcribo aquí un fragmento significativo:

Era magia. No podía ser otra cosa. Magia, pensaba mientras positivaba mi primera fotografía a los once años de edad. Meciendo la cubeta del revelador pequeñas olas de líquido recorrían el papel de arriba a abajo, de abajo a arriba y poco a poco ante mis estupefactos ojos iba apareciendo la imagen, al principio manchas oscuras irreconocibles y al momento árboles, casas, caras. Yo no sabía en aquel momento preciso de la niñez en el que el laboratorio era un juego y un descubrimiento alquimista que la fotografía iba a convertirse en una constante que me acompañaría siempre.

El resto del relato a partir de aquí sigue narrando las experiencias de vida que han tenido que ver de una u otra manera en mi relación con la fotografía y la práctica artística, desde detalles más técnicos hasta gustos y vivencias personales que inciden de manera directa en mi modo de mirar las cosas: la distintas cámaras que he usado, los estudios de Bellas Artes (adjunto fragmento), el paso de lo analógico a lo digital, mi actividad como diseñadora y docente de diseño y muchas peripecias vitales más.

En Fotografía Artística de cuarto curso llegó el mundo del color al blanco y negro. La cajita mágica que tantas satisfacciones y tardes alquimistas me proporcionó: Colorvir<sup>1</sup>. Simplemente me encantaba pasarme las horas muertas probando diferentes tintes y virajes de la «caja de Pandora». En esa época mis padres, hartos de papeles, lienzos y demás parafernalia del «belloartista», me construyeron un cuartito anejo a la caseta del lavadero que había en el jardín de la casa y en ese lugar me desterraba con deleite casi todas las tardes. Era allí en mi estudio donde sacaba mis cubetas y probetas y me disponía a aguantar el hedor que desprendían algunos de estos brebajes multicolores. El laboratorio se convirtió en zona de experimentación llevando hasta el límite cualquier técnica o truco que iba aprendiendo. Sandwich de negativos, superposición de imágenes y texturas, alto contraste con negativo Lith<sup>2</sup>, solarizaciones<sup>3</sup>, reticulación<sup>4</sup>, todo valía para explorar a fondo las posibilidades de la película y el papel.

#### 4.2. La investigación y contextualización artística

Al decidir realizar este trabajo sobre mi propia producción artística en fotografía y enfocarlo de manera narrativa me enfrentaba sobre todo a poder explicar los procesos que me llevan a la elaboración de estas imágenes y a narrar toda mi experiencia personal con el medio fotográfico. También y de manera especial me «obligaba» a situarme dentro del contexto y los términos de la fotografía denominada artística o plástica. Por ello esta parte de la investigación era necesaria y fundamental. Para obtener respuestas

---

<sup>1</sup> Colorvir es un conjunto de productos químicos que permiten tintes, virajes y pseudosolarizaciones sobre el papel fotográfico.

<sup>2</sup> El negativo Lith es una película de muy alto contraste que reduce la imagen a blancos y negros puros.

<sup>3</sup> El efecto Sabattier consiste en la inversión tonal parcial de una imagen fotográfica a causa de una segunda exposición a la luz durante el revelado. Se conoce también como pseudosolarización y da lugar a interesantes efectos. La solarización en fotografía es, estrictamente, una inversión tonal total o parcial de una imagen fotográfica como resultado de una sobreexposición extrema.

<sup>4</sup> La reticulación es un motivo irregular que cubre la superficie de una emulsión sometida a un cambio súbito y grande de temperatura y de pH durante el procesado. El fenómeno se debe al hinchamiento y rotura de la gelatina de la emulsión y no puede repararse una vez que ha ocurrido. Pero también puede aprovecharse con fines creativos, ya que crea un efecto interesante tras la ampliación.



necesitaba indagar sobre la controvertida relación de la fotografía y el arte, dirigirme hacia los orígenes de la fotografía escenificada o construida y poner un punto de atención en diversas autoras. La investigación sobre la fotografía y el arte comienza planteándose estas preguntas:

¿Desde cuándo la fotografía se considera arte? ¿Quién decide si es arte o no lo es, el artista que la concibe como tal o la institución museística que la acoge en su seno? Desde sus inicios la fotografía estuvo marcada por la polémica de ser considerada únicamente un medio mecánico desprovisto de la acción directa de la mano del hombre en el acto creador. Ciertamente en el origen del invento estaba la intención de ser un observador de la realidad, de registrarla con afán analítico o a lo sumo, interpretar e imitar temas de otras manifestaciones artísticas como la pintura en el caso de la fotografía, o el teatro en el caso de su adlátere el cine. Sin embargo como apunta Dominique Baqué (2003) «la fotografía, nacida antes que el cine, ha entrado en el arte más tardíamente que este último» (p.81).

Ocurre que las disciplinas comienzan a evolucionar, se van consolidando elementos de lenguaje propios y maneras de articulación sintáctica de los mismos y si bien es cierto que la reflexión teórica acerca de la fotografía como lenguaje plástico o artístico (y por ende su inclusión en la esfera museística) no llega de manera decisiva hasta la década de los setenta y ochenta del siglo XX, si es cierto que cambió maneras de mirar y de hacer desde el principio de su existencia y descubrió una nueva realidad apenas percibida hasta entonces relativa a la cuestión espacio-tiempo-movimiento que influyó notablemente en las vanguardias artísticas de principios de siglo. Como apuntan Pérez y Vega (2011) «puede decirse que, desde 1839, ningún artista se libró de la influencia y de las aportaciones de la fotografía, ya fuera, bien un simple instrumento de apoyo a su trabajo [...], o bien un sistema paralelo e independiente de creación de imágenes» (p.537). Las primeras décadas del siglo XX en las que tuvieron lugar fecundos movimientos de vanguardia en el arte contemporáneo fueron decisivas en cuanto al lugar de la fotografía en el contexto artístico. Muchos creadores cuestionaron la tradición proclamando incluso «la muerte del arte» y encontraron en este medio una manera de distanciamiento entre el objeto y el acto artístico que ponían en entredicho. No tenemos más que remitirnos a ciertos cuestionamientos del Dadaísmo y el Surrealismo que posteriormente fueron replanteados en el desarrollo del Arte Conceptual [...]

Después realizo un recorrido histórico a partir de la finalización de la Segunda Guerra Mundial y reflexiono acerca del papel de la fotografía en la práctica artística en las décadas siguientes.

En este punto de la investigación y antes de abordar la significación y la evolución de la práctica de la fotografía escenificada consideré necesario hacer una reflexión sobre el género y el cuerpo, ya que una parte significativa del trabajo se centra en mi propia obra y la de otras artistas que hacen uso de su corporalidad. No tuve demasiado tiempo para extenderme en este aspecto pero extraje una conclusión determinante: La representación del cuerpo femenino en el medio fotográfico, además de otros discursos artísticos (sin olvidar el discurso publicitario y los *mass-media*), casi siempre ha estado en manos masculinas.

La otra parte del trabajo se centra en los antecedentes históricos de la fotografía escenificada. Arrojemos un poco de luz sobre el término e intentemos situarnos:

La fotografía escenificada o construida se sitúa precisamente fuera de lo que ontológicamente se considera como fotografía. Refiriéndome al espinoso asunto de la aceptación de la fotografía como arte, ésta fue considerada como un medio inferior, técnico e incluso vil, qué solamente podía aspirar a registrar lo real pero

*La representación del cuerpo femenino en el medio fotográfico, además de otros discursos artísticos, casi siempre ha estado en manos masculinas.*



sin la cualidad del «aura». Si tomamos como dos categorías específicas la «straight photography» (fotografía de toma directa de la realidad) y «la staged photography» (fotografía escenificada), encontramos como en casi todas las categorizaciones que hay un espacio en medio que queda por determinar, que puede ser confuso en cuanto a su definición y que la misma intención definitoria devendría limitativa o restrictiva.

Dentro de la fotografía escenificada podemos hallar imágenes en las que se advierta claramente la ficción de la escena construida y sin embargo habrá otras que, aunque pensadas, prefabricadas y ensayadas, se realicen con la pretensión de «estética documentalista» cercana al fotorreportaje y a la literalidad de la imagen. En ambos casos nos estaríamos refiriendo a lo que Allan Douglass Coleman (2004) llama el «modo dirigido» (*the directional mode*) en el que el fotógrafo crea conscientemente una escena valiéndose de la supuesta veracidad que le ofrece el medio y la supuesta credulidad del espectador. El espacio indefinitorio por el que se mueve la escenificación constituye un lugar de tránsito difícilmente clasificable que enriquece sobremedida la práctica fotográfica y le otorga un enorme potencial artístico. Para mi esta imagen creada de la que hablamos tiene una pretensión narrativa y establece un juego estético conformado por una intencionalidad fruto de diversas hibridaciones entre otras disciplinas como la pintura, el cine, la publicidad, la literatura... y también la experiencia personal, los imaginarios, los sueños, los recuerdos. Sin embargo y en mi caso aunque esta práctica esté indefectiblemente ligada a la experiencia estética personal no habla del autor en sí mismo, no es autorrepresentación ni es autorretrato, se establece una distancia entre «sujeto creador-objeto-sujeto espectador» abriéndose múltiples posibilidades entre lo que es representado y su significado.

Desde los *tableaux vivants* (cuadros vivos) del s.XIX se inicia el acercamiento de la fotografía a la pintura y a la escena teatral que continúa en cierta manera en el Pictorialismo. Los pictorialistas defendían el valor artístico de la obra fotográfica equiparándolo al de un dibujo o una pintura y acercándose a sus temas y aspectos formales. Ya en el s.XX y en el seno de los movimientos de vanguardia la fotografía ocupó un lugar bastante destacado utilizándose para diversos fines no siempre pretendidamente artísticos que pasaban por la propaganda política, la fotografía editorial (moda, publicidad, fotorreportaje), la fotografía documental y la fotografía como testimonio performativo. Prácticas artísticas muy prolíficas y variadas que se sirvieron de la fotografía para crear o representar mundos e identidades que escaparan de la realidad.

Más tarde una de las relaciones entre la fotografía y los conceptualistas fue el registro narrativo de las performances, en muchas ocasiones a modo de secuencia. Las verdaderas aportaciones al campo de la fotografía escenificada comienzan cuando lo narrado, lo construido, se encuentra *per se* en la fotografía. Todo el caldo de cultivo artístico de los años 60 incide directamente en los 70 y en la práctica fotográfica postmoderna que parte de un rechazo esencial a la «straight photography», y entre sus prácticas aparecen diversas combinaciones de imagen y texto, puestas en escena, secuencias y narrativas variadas, concepciones pictorialistas... El discurso fotográfico se vuelve cada vez más autorreferencial y se recrean, descontextualizan y reinterpretan imágenes de la historia de la fotografía y del arte, símbolos culturales y mediáticos. Hay una importante reflexión de los roles de la mujer por parte de algunas artistas. Según Castro son tres las prácticas de fotografía escenificada que se desarrollan durante los 70 y que dan paso a la fotografía escenificada actual: foto-surrealismo, foto-performances y fotoconceptualismo (2012, pp.103,104).



### 4.3. Referencias. Autoras en la fotografía escenificada

Cito a continuación una relación de autoras que he considerado importantes por su trabajo y algunas de las cuales desarrollan un discurso cercano y con aspectos coincidentes: Cindy Sherman, Tina Barney, Dina Goldstein, Trish Morrissey, Hannah Starkey, Frances Kearney, Mitra Tabrizian, Alex Prager, Julia Fullerton-Batten, etc.



Tina Barney, *Jill and Polly in the bathroom*, 1987.



Trish Morrissey, *July 22nd, 1972*, serie *Seven years* (2001-2004)



Dina Goldstein, *Blancanieves*, serie *Fallen princesses* (2007).



Frances Kearney, *Five people thinking the same thing III*, 1998.



Alex Prager, serie *The Big valley*, 2008.



Cindy Sherman, *Untitled film still#17*, 1978.



#### 4.4. Proceso creativo

El proceso creativo que llevo a cabo implica un elevado contenido intelectual, en el sentido de que la imagen es preparada, como se prepara en cine una secuencia de un guión cinematográfico. Acerca de la fotografía escenificada o construida Pérez y Vega (2011) explican:

Siguiendo una tradición que se remonta a los *tableaux vivants* del s.XIX, muchos autores comenzaron a considerar el acto de la creación fotográfica como un proceso en el que la fotografía se hace: ese hacer implica una situación previa a la realización de la imagen, en la que el fotógrafo piensa y diseña la escena, la situación y los personajes; a partir de ahí construye el espacio, compone los elementos y crea las condiciones adecuadas para su fotografía (p. 564).

Así pues las imágenes que componen la serie *Ficciones* son el resultado de un proceso reflexivo con los espacios y el lugar que un cuerpo (el mío propio transmutado) ocupa y significa en esos lugares.

Un aspecto que siempre me fascinó en la fotografía es esa capacidad de la imagen, dependiendo de su grado de iconicidad, de transmitir sensaciones que van más allá de lo visual. Me he sorprendido muchas veces a mi misma tocando viejas fotografías de mi familia o de libros impresos como en estado de trance, creyendo notar la textura del tejido de un vestido o la suavidad de la piel de un rostro. La percepción va más allá del tacto llegando incluso hasta el olfato y el oído, pero esto tiene mucho que ver con los imaginarios, con lo que nos han contado, con lo que hemos aprendido y vivido y con la nostalgia. Tener la capacidad de adentrarse en una fotografía y recrearla con deleite es una experiencia única, a veces gozosa y otras tantas dolorosa. Luego vendría la cuestión de lo que es allí representado y de las interacciones que ejercen los elementos de la composición, aparte de la simbología o la lectura personal que constituirían un eje primordial para construir un significado.

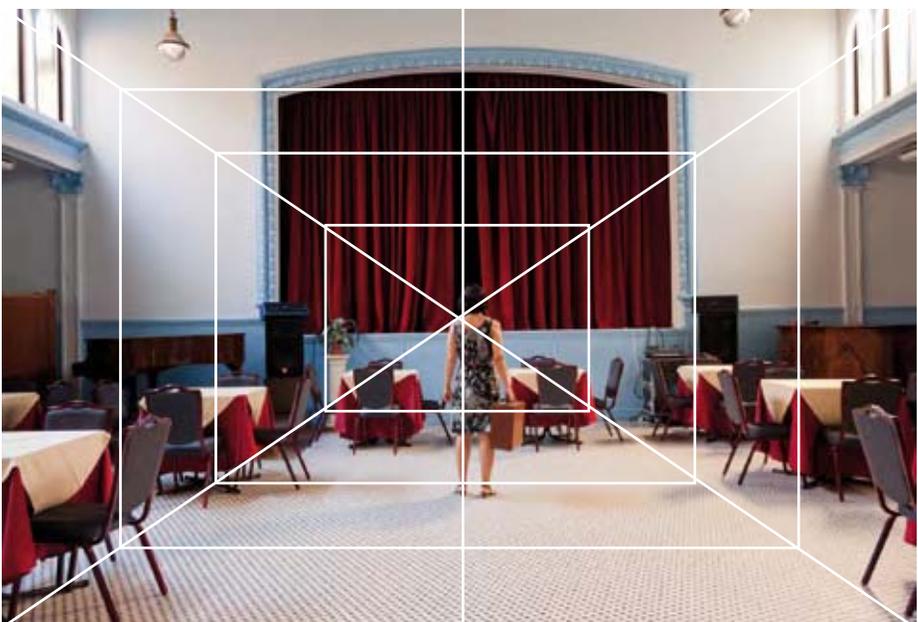
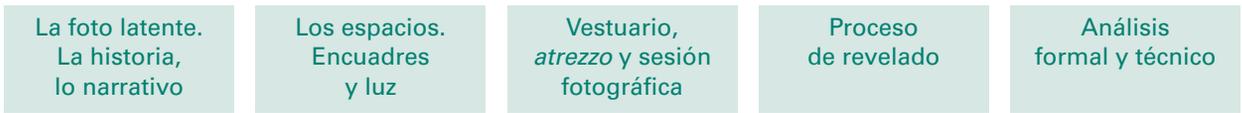
En mi proceso de creación la foto latente es la que yo pienso, la idea que se abre en mi imaginación después de sentir un espacio que me sugiere o me transmite, el momento en el que siento la pulsión narrativa. No realizo bocetos compositivos, ni esquemas ni nada parecido, todo está en mi cabeza. Es cierto que a veces fantaseamos con cosas imposibles, la capacidad de imaginar no tiene límites, los límites los encontramos en lo físico. Así pues la imagen latente primigenia puede pasar por una adaptación o rectificación sometiéndose a las fases de verificación de material posible y a la disponibilidad de los espacios.

Pero ¿qué es verdad y qué es mentira en la fotografía? Dice Joan Fontcuberta (1997) «que contrariamente a lo que la historia nos ha inculcado, la fotografía pertenece mucho más al ámbito de la ficción que al de las evidencias. *Fictio* es el participio de  *fingere*  que significa “inventar”. La fotografía es también pura invención. Toda la fotografía. Sin excepciones» (p. 167). Es que no hay nada azaroso en una imagen fotográfica. La «realidad» es fragmentada, congelada en un soporte bidimensional (y en la nueva era en pantallas retroiluminadas), el autor impone un punto de vista con lo cual la subjetividad y la persuasión de la forma del fotógrafo están ahí, incluso en el fotorreportaje o en la fotografía humanista. La carga expresiva del encuadre y la angulación pueden ser utilizados intencionalmente o responder a un impulso inconsciente en la creación.

El título de mi serie, *Ficciones*, está cargado de intención. Es más, es la única verdad, es el que sitúa al espectador ante el engaño sublimado. Las fotografías son más o menos fantasiosas, pueden tener el carácter de un cuento o el carácter de la verdad cotidiana, pueden presentar paradojas que hagan el discurso más rico o ser metáforas de otros significados.



A continuación y para cerrar el artículo muestro un esquema de cuáles son las partes con las que organizo la investigación del proceso creativo. Las tres primeras tienen un carácter narrativo y las últimas ofrecen datos de naturaleza técnica y analítica.



Esquemas compositivos de dos fotografías de la serie.

**Arriba:** Formato horizontal, plano general corto, angulación normal, equilibrio estático con dos masas en la línea del horizonte, tensión en diagonal entre dos puntos de interés, peso visual en la figura de abajo a la derecha.

**Abajo:** Formato horizontal, plano general largo, angulación normal, simetría construida con las líneas de fuga de la perspectiva hacia el punto de peso visual en el centro.



## Referencias

- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Barcelona: Gustavo Gili, col. FotoGGrafía.
- Coleman, A.D. (2004). *El método dirigido. Notas para una definición*. En J,Ribalta(ed.) *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. (pp.129-144). Barcelona: Gustavo Gili, col. FotoGGrafía.
- Company, D. (2006) *Estudio*. En D. Company (ed.) *Arte y fotografía* (pp. 12-45). Barcelona: Phaidon
- Castro, M. (2012). *Estrategias narrativas en la fotografía actual: el fotodrama como tipología artística*. Tesis de doctorado no publicada. Universidad Complutense de Madrid, España.
- Fontcuberta, J. (1997) *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, col. FotoGGrafía.
- García, M. (2011). *Arte y fotografía (I). El siglo XIX*. En M-L, Sougez (coord.) *Historia General de la fotografía* (pp. 215-261). Madrid: Cátedra.
- Pérez Gallardo, H. y Vega, C. (2011). *Arte y fotografía (III)*. En M-L, Sougez (coord.) *Historia General de la fotografía* (pp. 537-593). Madrid: Cátedra.
- Sougez, M-L, y Pérez, H. (2011). *Arte y fotografía (II). Las vanguardias y el periodo de entreguerras*. En M-L, Sougez (coord.) *Historia General de la fotografía* (pp. 299-366). Madrid: Cátedra.
- 
- Arnaldo, F.J. (2013) *El instante decisivo*, entrevista a Joan Fontcuberta. En la revista *Minerva*, nº 21 (pp. 25-29). Madrid. [<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4199293>]
- Hernández, F. (2008) *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. En la revista *Educatio Siglo XXI*, n.º 26 · 2008, (pp. 85). Murcia, Facultad de educación, Universidad de Murcia. [<http://hdl.handle.net/10201/26832>]