

**La fotografía documental, entre la evidencia y la creación.
Cristina García Rodero y Cristina de Middel**

**Documentary Photography, between Evidence and Creation.
Cristina García Rodero and Cristina de Middel**

Beatriz Guerrero González-Valerio

Universidad CEU San Pablo, CEU Universites, España
beguergo@ceu.es

Laura González Díez

Universidad CEU San Pablo, CEU Universites España
design@ceu.es

Resumen:

Cristina García Rodero (Puertollano, Ciudad Real, 1949) y Cristina de Middel (Alicante, 1975) representan dos momentos significativos en la evolución de la fotografía documental en España. García Rodero, Premio Nacional de Fotografía en 1996, destaca por su enfoque etnográfico y su habilidad para capturar la esencia de las tradiciones españolas, así como culturas dispares de otros países. Su trabajo documenta y ofrece una mirada profunda de las costumbres, al igual que de los momentos íntimos y de los sentimientos que brotan espontáneamente del ser humano. Cristina de Middel, galardonada con este mismo premio en 2017, más de 20 años después, es reconocida por su visión disruptiva, desafiando los límites entre la realidad y la ficción. Además de ser miembros de la agencia fotográfica Magnum Photos, la conexión entre ambas fotógrafas radica en su gran influencia en la fotografía documental. Mientras que García Rodero abrió camino con su mirada tradicional y documental, de Middel ha llevado el género a nuevos horizontes, donde la interpretación de la realidad y el potencial de la imagen para ofrecer nuevos puntos de vista desempeñan un papel fundamental. Ambas ejemplifican cómo la fotografía documental puede ser un medio para la expresión artística y el comentario social.

Abstract:

Cristina García Rodero (Puertollano, Ciudad Real, 1949) and Cristina de Middel (Alicante, 1975) represent two significant moments in the evolution of documentary photography in Spain. García Rodero, winner of the National Photography Prize in 1996, stands out for her ethnographic approach and her ability to capture the essence of Spanish traditions, as well as the disparate cultures of other countries. Her work documents and offers an in-depth look at customs, as well as the intimate moments and feelings that spontaneously spring from human beings. Cristina de Middel, winner of this same award in 2017, more than 20 years later, is recognised for her disruptive vision, challenging the boundaries between reality and fiction. In addition to being members of the photographic agency Magnum Photos, the connection between the two photographers lies in their great influence on documentary photography. While García Rodero broke new ground with her traditional, documentary gaze, de Middel has taken the genre to new horizons, where the interpretation of reality and the potential of the image to offer new points of view play a crucial role. Both exemplify how documentary photography can be a medium for artistic expression and social commentary.

Palabras clave: Imagen fotográfica; fotografía documental; expresión artística; mujeres fotógrafas; Cristina García Rodero; Cristina de Middel.

Keywords: Photographic Image; Documentary Photography; Artistic Expression; Women Photographers; Cristina García Rodero; Cristina de Middel.

1. Introducción

1.1 Introducción a la fotografía documental: entre la representación de la realidad y la interpretación artística

La fotografía documental se ha establecido como un medio crucial para registrar y narrar la realidad, ofreciendo imágenes que buscan capturar lo “auténtico” y “verídico” de la experiencia humana. Sin embargo, desde sus inicios, esta disciplina ha navegado entre dos polos: la representación objetiva de los hechos y la inevitable subjetividad de quien empuña la cámara. Este dualismo ha llevado a un debate continuo sobre los límites entre el documento visual y la creación artística.

La fotografía documental fue inicialmente vista como una herramienta imparcial, un espejo directo de la realidad. El trabajo de fotógrafos como Jacob Riis y Lewis Hine a finales del siglo XIX y principios del XX es un claro ejemplo de este enfoque. Sus imágenes, que documentaban las condiciones de vida de los más desfavorecidos en las ciudades industriales de Estados Unidos, estaban cargadas de intenciones reformistas. Riis y Hine buscaban que la fotografía funcionara como una prueba visual, una evidencia irrefutable de las injusticias sociales, en consonancia con lo que Susan Sontag denomina la “realidad desnuda” que supuestamente ofrece el medio fotográfico, pues “se suponía que el fotógrafo desenmascaraba la hipocresía y combatía la ignorancia (...). Había algo de desnudez en la verdad que transmitía una fotografía, incluso cuando su autor no pretendía entrometerse” (Sontag, 2005, p. 66).

Sin embargo, esta idea de la fotografía documental como una “ventana transparente” a la realidad ha sido progresivamente desafiada. John Berger subraya que “toda fotografía es una interpretación” (1980, p. 10) y aunque las imágenes documentales puedan capturar aspectos de la realidad, lo hacen a través de la lente subjetiva del fotógrafo.

Toda imagen encarna una forma de ver. Incluso una fotografía. Porque las fotografías no son, como a menudo se supone, un registro mecánico. Cada vez que miramos una fotografía, somos conscientes, aunque sea le-

vemente, de que el fotógrafo ha seleccionado esa visión entre una infinidad de otras posibles. (Berger, 1980, p. 10)

La selección de qué fotografiar, desde qué ángulo y en qué contexto, añade un componente interpretativo que inevitablemente enriquece o distorsiona la representación del hecho. Este es el punto donde la fotografía documental se entrelaza con la creación artística.

Sin embargo, la reivindicación de distinción artística quedaba manifiestamente anulada en la obra que Robert Frank publicó en los 50 —*Los Americanos*—, que se convertiría en uno de los libros de fotografía más influyentes del siglo XX, ejerciendo gran repercusión en las generaciones de fotógrafos posteriores. Las 83 fotografías del libro ofrecían una visión sumamente personal y subjetiva de la vida en Estados Unidos, centrándose en sus aspectos más populares, “debiendo muy poco a la tradición documentalista anterior” (Jefrey, 1999, p. 206) y “trascendiendo lo mostrado (registro inequívoco) para ceñirse a lo experimentado” (Monge, 2007, p. 1). La novedad formal radicaba en que el autor abandona el control de la imagen, dejando cada una a merced de las circunstancias e ignorando las reglas y leyes de composición. “Sus imágenes son inquietas; su organización estructural es suelta y a menudo parece surgida de un aire casual” (Newhall, 2002, p. 288). Así mismo, Robert Frank consideraba que cualquier accidente técnico podía ser aprovechable y que nada es indigno de ser representado.

En su ensayo *Photography at the Dock*, Abigail Solomon-Godeau (2009) sostiene que la fotografía documental no puede escapar a la construcción narrativa, y que más allá de la objetividad, existe una relación entre la fotografía documental y la ficcionalización de lo real, ya que considera a los fotógrafos “observadores partícipes” (Solomon-Godeau, 2009, p. 193). Aquí es donde se abre un espacio para el trabajo de fotógrafos contemporáneos como Cristina García Rodero y Cristina de Middel, quienes oscilan entre lo documental y lo artístico. Rodero captura la verdad y la emoción de rituales y tradiciones, mientras que de Middel juega con la idea de la ficción y la reinterpretación de hechos históricos, como en su famoso trabajo *The Afromauts* (2012).

Este debate sobre la fidelidad de la fotografía documental se intensifica en la contemporaneidad, cuando los fotógrafos ya no se limitan a registrar la realidad, sino que también la reinterpretan, construyen y ficcionan. Allan Sekula (Pensilvania, 1951-Los Ángeles, 2013), uno de los principales representantes de la nueva fotografía documental, argumenta en la introducción de su fotolibro *Photography Against the Grain* (1984) que toda fotografía documental posee una “doble carga”: por un lado, actúa como un “archivo” de la realidad, y por otro, como una “operación simbólica” que interviene en la construcción de sentido (Sekula, 1984). Este enfoque crítico hacia la supuesta objetividad de la fotografía documental señala cómo el medio, más que reflejar la realidad, la modula, aún cuando se pretende la objetividad, la realidad queda modelada por la cámara.

En esta misma línea se sitúa Ian Walker, quien en su artículo “Documentary fictions?” (1995) apunta varias ideas, como que la objetividad en el reportaje no es posible, ya que cualquier narrativa va a estar siempre influenciada por el punto de vista del narrador. Así mismo, señala que esto implica que las fotografías construyen tanto como registran la realidad. Por tanto, se pregunta cómo podemos creer que lo que vemos es verdad (Walker, 1995, p. 1).

Por su parte, André Rouillé señala que después de siglo y medio de reinado de la faceta documental de la fotografía, en el último cuarto del siglo XX se ha observado un giro de tendencia, lo que supuso el surgimiento de lo que él denomina la “fotografía expresión” (Rouillé, 2017, p. 39).

A la vista de lo anteriormente expuesto, podemos observar que la fotografía documental se ha convertido en un terreno de tensión entre la verdad objetiva y la creación artística. Lejos de ser una simple representación fiel del mundo, es un medio que permite a los fotógrafos construir narrativas visuales que oscilan entre lo real y lo imaginado. A través de esta dialéctica, el documentalismo fotográfico contemporáneo se enriquece y expande, desafiando las concepciones tradicionales sobre lo que constituye un documento visual.

Con el cambio de milenio, la autenticidad en la fotografía documental se considera cada vez más frágil, determinada por la interpretación del espectador y las

decisiones creativas del fotógrafo (Barker, 2024). De este modo, la interacción entre representación y realidad invita a reevaluar lo que constituye la verdad en la narración visual, lo que sugiere que la autenticidad puede tener más que ver con la resonancia emocional que con la exactitud de los hechos (García, 2011).

1.2. Breve aproximación al perfil de García Rodero y De Middel

En esta línea documental se encuentran dos prestigiosas creadoras españolas, con gran proyección internacional, Cristina García Rodero (Puertollano, 1949) y Cristina de Middel (Alicante, 1975). Ambas están alejadas de los circuitos periodísticos y poco interesadas en publicar en prensa, trabajando a largo plazo, sin prisas, pero comprometidas con la narrativa visual. Aunque sus estilos son distintos, las dos operan en el ámbito de lo real, reflejando a su vez, cada una de ellas, los cambios y desafíos de su tiempo.

Cristina García Rodero, con apenas 23 años, comenzó un proyecto con la idea de capturar la esencia de las tradiciones españolas, prácticas religiosas y ritos, dado que era consciente de que estaban a punto de desaparecer.

(...) con eso descubrí un mundo que para mí era tan rico, tan extraño, tan misterioso, tan feliz, tan absurdo, tan ridículo, tan grandioso, tan creativo, tan violento. Había tantas cosas coexistiendo al mismo tiempo en nuestras tradiciones, que me sorprendió que nadie se hubiera dedicado ya a retratarlas. (Baque, 2019)

Este proyecto se prolongó durante 15 años y se convirtió en el libro *España Oculta*, publicado en 1989.

Así que este estudio antropológico en profundidad se convirtió en mi vida. No era tan consciente del tesoro que estaba creando, sólo me importaba el trabajo y el esfuerzo que había invertido en él. No quería perderme ningún pequeño detalle: para mí todo era importante. (Baque, 2019)

España Oculta se ha convertido en un clásico de la fotografía contemporánea, si bien se pueden destacar otras monografías publicadas por García Rodero como *Haití* (2001), *María Lionza, la diosa de los ojos de agua* (2008) o *Transtempo* (2010). En 2007, Cristina García Rodero logró convertirse en fotógrafa asociada

de *Magnum Photos*, siendo la primera española en formar parte del prestigioso colectivo de fotógrafos de la agencia. Su admisión como miembro de pleno derecho se oficializó en junio de 2009. En una entrevista, García Rodero expresó su satisfacción por haber sido aceptada, destacando tres razones principales: su condición de mujer, su edad y el reconocimiento de su enfoque fotográfico centrado en lo cotidiano (Alcocer, 2015). Resulta digno de mención que su obra se encuentra dentro de las colecciones permanentes de numerosos museos, entre ellos, el Museo Nacional Reina Sofía (Madrid), el Instituto Valenciano de Arte Moderno (Valencia) y el Museo de las Peregrinaciones (Santiago de Compostela); y, fuera de nuestro país, en el *Museum Fine Arts* (Houston), *The Getty Center* (Santa Mónica, California), *the International Center of Photography* (Nueva York), *the Center for Creative Photography* (Tucson), *Museum Meadows* (Dallas) y la *Maison Européenne de la Photographie* (Lausana), entre otros.

Por su parte, Cristina De Middel comenzó como fotoperiodista, trabajando durante una década en prensa diaria. Respecto a esta etapa, De Middel considera que fue cuando realmente aprendió a fotografiar (Bermúdez, 2016). Sin embargo, se cansó de ello, y empezó a contar otro tipo de historias, con otro lenguaje pues, en un momento dado, entendió que el potencial que ella veía en la fotografía no iba a poder explotarlo en los medios de comunicación (Bermúdez, 2016). Otros factores determinantes que influyeron en su decisión de dejar el oficio de fotoperiodista fueron, por un lado, la crisis de independencia que empezó a experimentar la prensa y, por otro, darse cuenta de que no iba a poder cambiar el mundo (Ors, 2016). Ahondando en esta cuestión manifestaba: “Mi problema con el fotoperiodismo, como con la fotografía documental, es que señalan el drama o al culpable, pero no aportan ninguna solución” (Bermúdez, 2016). Y es que Cristina de Middel, a través de sus proyectos fotográficos, busca generar debate sobre los códigos de representación y sobre el valor documental de la fotografía; a modo de ejemplo, en *Antípodes* (2016) lleva a cabo una reflexión sobre la fotografía de paisaje y cómo ésta reduce siempre la experiencia real.

En 2017 ganó el Premio Nacional de Fotografía en España y en 2022 accedió a la presidencia de la agencia Magnum, siendo la primera española en ocupar este

cargo. Entre sus principales obras, encontramos *The Afromauts* (2012) —de gran éxito—; su siguiente publicación *Polyspam* (2013), autopublicado al igual que el anterior; *Muchismo* (2015), editado por La Fábrica, al igual que *The Perfect Man* (2017), en el que a través del humor cuestiona el discurso de los medios comunicación sobre la India.

2. Estado de la cuestión

Para entender la complejidad inherente a la fotografía documental, en primer lugar, es preciso acotar qué se entiende por fotografía documental. Con respecto a este término, el célebre fotógrafo Walker Evans ya manifestaba en una entrevista concedida a Leslie Katz que:

Cuando diga “documental”, sea prudente... Quizá se trate del estilo documental. Pero el arte no sirve para nada, mientras que el documento es útil. Por lo tanto, el arte no es jamás un documento, aunque puede adoptar su estilo. Eso es lo que hago. Se me califica de fotógrafo documental, pero esto supone una distinción sutil. (Lemagny & Rouillé, 1988, p. 211)

Esta cita de Evans se ha utilizado como punto de partida por su capacidad para ilustrar la ambigüedad que rodea a la fotografía documental y la confusión inherente al término. Además, plantea una cuestión debatida durante mucho tiempo y es si puede considerarse el documental, en su esencia, una forma de arte.

El primer problema con que nos encontramos es la indefinición de “imagen documental”, muestra de ello es la cantidad de calificativos diferentes que recibe (*streetphoto*, *straightphoto*, *documentary photo*, *photonews*, etc.) y lo mismo sucede con las películas documentales (*living cinema*, *cinéma vérité*, cine directo, docudrama, *cinéma du réel* o *newsreels*). No obstante, en este artículo no nos centraremos en la imagen cinematográfica sino en la fotográfica.

De acuerdo con el profesor Susperregui, una de las claves sobre la fotografía documental es que esta nace con una intención. Así lo expresa cuando afirma que “cuando una fotografía está dotada inicialmente de un estilo documental significa que esa imagen ha nacido con una intención perfectamente definida” (2000,

p. 261). Si bien es cierto que, en el campo de la fotografía, la intención documental no se manifestará hasta los inicios del siglo XX.

Por otro lado, Newhall añade el matiz de testimonio, ya que entiende que “la cualidad de autenticidad que una fotografía supone implícitamente puede darle un valor especial como testimonio, siendo entonces llamada documental” (2002, p. 235). Como apunta Guerrero (2018), el fotógrafo documental se sirve del poder testimonial de la fotografía. Aprovecha su carácter de huella, se beneficia de que la componente mecánica de la fotografía convierte los hechos en más creíbles y que socialmente la fotografía se acepta por su aura de certeza.

Según lo anteriormente expuesto, el término “fotografía documental” se refiere a aquellas imágenes capturadas con el objetivo de registrar la realidad, preservando la fidelidad a los hechos y sin comprometer la veracidad del relato, en lugar de expresar los sentimientos más profundos del fotógrafo. Sin embargo, es crucial reconocer que muchas fotografías documentales logran integrar ambos aspectos.

En esta línea se sitúan algunos autores, como el profesor Román Gubern, quienes han entendido que hay dos formas de concebir la fotografía: por un lado, como un medio de reproducción, en el cual el coeficiente creativo se reduce al mínimo y, por otro, como medio de expresión, en el cual el coeficiente creativo es muy relevante (Gubern, 2017, p. 22). No obstante, la pregunta que se hacen otros autores más actuales es si no pueden convivir en una misma fotografía estas dos concepciones.

Hoy día está plenamente aceptado que una imagen no es la realidad, sino una representación de esta y que cuanto mayor sea su grado de iconicidad, más estrecha será su relación con la realidad que refleja. Ahora bien, como plantea la profesora Alejandra Walzer: “¿Quién certifica que la realidad deba necesariamente referirse a aquello que tiene una existencia visible, es decir: evidencia?” (2021, p. 43). La realidad no sólo es externa, sino que también implica al que toma la imagen y al que la mira (Walzer, 2021). Ahondado en esta idea podemos señalar que una fotografía no muestra simplemente la realidad, es una interpretación del fotógrafo, el cual nos presenta su visión personal a través de la selec-

ción de elementos, del encuadre y la iluminación. Es el fotógrafo el que crea la escena, y no al contrario (Parreño, 2005).

Por tanto, las imágenes fotográficas representan una construcción del mundo basada en el paradigma del fotógrafo, el cual es transmitido a cada espectador, quien a su vez construirá e interpretará la imagen desde su propia perspectiva (Torres-Mestey & Do Montes, 2023). En consecuencia, intervienen tanto la mirada del fotógrafo como la mirada del espectador o ‘lector de imágenes’.

La ficción y la subjetividad van a permitir a los fotógrafos expresar sus propias interpretaciones y experiencias, enriqueciendo la narrativa visual y ofreciendo nuevas formas de conectar emocionalmente con el espectador. Al incorporar elementos ficticios, los fotógrafos pueden explorar historias complejas o temas abstractos, difíciles de representar directamente a través de la documentación estrictamente factual, ofreciendo nuevas perspectivas (León, 2022).

En las últimas décadas, resulta complejo —y en muchos casos innecesario— establecer una distinción clara entre lo puramente creativo y lo estrictamente documental. Además, el concepto de fotógrafo está en constante evolución, debido al avance progresivo de la tecnología, lo que ha llevado a la fotografía a cuestionarse a sí misma. Podemos afirmar que no existen formas preconcebidas de utilización de la fotografía. A modo de ejemplo, Cristina de Middel considera que tanto el artista como el fotógrafo tienen que dar a conocer su opinión, sin que esto suponga que sea la verdad (Bermúdez, 2016).

Así mismo, se puede apreciar cierta confusión e incredulidad por parte de los consumidores de imágenes frente al trabajo que los fotógrafos han realizado tradicionalmente. Se ha roto el vínculo entre la apariencia del mundo y su imagen material. A este respecto, Cristina De Middel considera que se debe “educar la audiencia en las imágenes para que sepan lo que consumen, lo que ven” y añada “la fotografía es una herramienta muy útil y peligrosa, pero falta educación visual, aunque supongo que las próximas generaciones no tendrán ese problema” (Ors, 2016). En esta línea crítica respecto a la imagen se sitúa el trabajo de Joan Fontcuberta, quien señala que su obra siendo conceptual o experimental, “lo que hace es apostillar, hacer comentarios a la fotografía documental, es

decir, analiza cómo se transmite la información” (Fontcuberta, 2001, p. 37). Especialmente notable fue su proyecto *Sputnik* (1997), en el que hacía una llamada de atención al peligro de la credibilidad de la fotografía y una crítica sobre la falsificación. Fue un laborioso trabajo, cuya producción le llevó más de seis años, y en el cual, inicialmente, escondió su autoría, para así dar mayor plausibilidad. A través de imágenes y textos, explicaba una historia, con trazos de verosimilitud, sobre un astronauta ruso desaparecido en el espacio. El fin era que el espectador cuestionara su propia confianza en la fotografía. “Es precisamente esa noción de la obra como pantalla en la que cada uno puede proyectarse de una manera individualizada, lo que yo persigo. Me interesa entablar un diálogo: para mí es la meta que debe perseguir el artista” (Fontcuberta, 2001, p. 87).

Desde hace décadas, se viene denunciando que tanto los medios de comunicación como la fotografía documental —entendida como “testimonio presencial de realidades significativas” (Baeza, 2009)— se encuentran en crisis. Baeza considera que, en la actualidad, asistimos a un “auténtico secuestro de la imagen documental” en la prensa (Baeza, 2009), ya que, los medios de comunicación —cada vez más concentrados en unos pocos grupos— pretenden controlar el enorme potencial de la imagen. De ahí que autores como Cristina De Middel o Joan Fontcuberta busquen transmitir su escepticismo “para hacernos menos sumisos a esos poderes de los medios de comunicación” (Fontcuberta, 2001, p. 94).

Con respecto al mundo académico, dado que Cristina García Rodero goza de una larga trayectoria profesional cuajada de grandes éxitos, numerosos estudiosos e investigadores se han interesado por su trabajo, entre ellos destacan García de León (1996), Christian (2004), Andrés Rojo (2006), Ramos (2017), Perra (2016) y Guerrero Glez.-Valerio (2019, 2018, 2012, 2011, 2010). En cuanto a Cristina de Middel, cabe mencionar la investigación realizada por Torralba, titulada “Cristina de Middel y el fotolibro. Humor, subjetividad y libertad como distintivos de autoría” en el marco del proyecto de I+D, “Mujeres artistas en España, 1804-1939”. A ello se suma la publicación de Arquero y Deltell “Parodias en la fotografía actual: Chema Madoz, Joan Fontcuberta y Cristina de Middel”

(2021), que aborda el tema del humor centrándose en varios fotógrafos españoles, entre ellos, la propia De Middel.

3. Objetivos

Tal y como se ha puesto ya de manifiesto, desde hace décadas, se puede constatar que los límites entre la fotografía estrictamente documental y la estrictamente creativa se han ido volviendo cada vez más difusos y permeables. Por un lado, observamos el “redescubrimiento” de fotógrafos de prensa, cuyas obras están siendo objeto de importantes retrospectivas en museos y galerías, transformándose así en documentos que adquieren la categoría de obras de arte. Por otro lado, constatamos que las imágenes de fotógrafos que se han definido como artistas se integran en contextos periodísticos, científicos o sociológicos.

A la vista de lo anterior, el objetivo principal de esta investigación es evidenciar la evolución que ha ido experimentando el concepto de fotografía documental y su relación con la realidad. Para ilustrar esta transformación nos centraremos en el estudio de la obra de dos fotógrafas cuyo trabajo se incluye en la denominación de documentalistas: Cristina García Rodero y Cristina de Middel. La diferencia temporal de más de 40 años en el grueso del corpus de su obra permitirá determinar los cambios acaecidos.

El trabajo de Cristina García Rodero y Cristina De Middel permite explorar las tensiones inherentes a la fotografía documental contemporánea. Aunque ambas fotógrafas parten de la observación de la realidad, sus enfoques presentan matices que reflejan la diversidad y complejidad del género. García Rodero, con una trayectoria consolidada en la fotografía antropológica y etnográfica, es reconocida por su capacidad para capturar lo intangible: emociones, expresiones y momentos que revelan la esencia de las culturas y de los seres humanos que retrata. Su obra, aunque profundamente vinculada a la documentación de la realidad, lleva implícita una mirada personal y emocional que convierte cada imagen en un relato visual poético.

Por su parte, Cristina de Middel propone un enfoque mucho más disruptivo, donde la mezcla de ficción y realidad desafía los límites de lo documental. Su

obra no solo registra eventos, sino que también juega con la narrativa y la percepción del espectador, subvirtiendo la expectativa de objetividad propia del documentalismo clásico. Al incluir elementos de narrativa ficticia, De Middel crea un espacio en el que lo real y lo imaginado se entrelazan, cuestionando la idea de que la fotografía documental debe ser un reflejo fiel del mundo. En este sentido participa de la idea de Fontcuberta quien considera que “siguen existiendo elementos autoritarios que son los que imponen una determinada noción de verdad o de confianza en ciertos mensajes” (Fontcuberta, 2001, p. 89).

Por tanto, este artículo se propone analizar cómo ambas fotógrafas, a través de sus trayectorias y estilos divergentes, representan enfoques complementarios que enriquecen el género documental. Mientras García Rodero explora la profundidad emocional de lo real, De Middel desafía las fronteras entre lo verídico y lo creado, proponiendo una reinterpretación de lo documental desde una óptica más experimental. Este análisis permitirá entender, no solo sus contribuciones individuales, sino también el diálogo que ambas establecen con la fotografía documental contemporánea, un género que ha evolucionado para incluir tanto la evidencia objetiva como la creación artística.

4. Metodología

Para llevar a cabo una investigación de estas características, adoptaremos una metodología cualitativa basada en el análisis visual comparativo, el análisis de contenido y la teoría crítica, con un enfoque interdisciplinario, integrando teoría del arte, estudios visuales y análisis histórico-social.

En primer lugar, llevaremos a cabo una revisión bibliográfica y documental, con el fin de sentar las bases teóricas y conceptuales sobre la fotografía documental, y su fluctuación entre evidencia y creación artística. Para ello, llevaremos a cabo una estrategia consistente en la realización de una revisión de la literatura que aborde la evolución de la fotografía documental, el papel de la subjetividad en el registro fotográfico, y la intersección entre lo documental y lo artístico. Utilizaremos fuentes clave como libros, artículos académicos, ensayos y entrevistas sobre fotografía documental, teoría de la imagen y el trabajo de García Rodero y

De Middel. Autores como John Berger, Susan Sontag o Abigail Solomon-Godeau son referencias esenciales en el análisis de la representación visual. Realizaremos un análisis crítico de las fuentes identificadas, especialmente de las teorías clave sobre la objetividad y subjetividad en la fotografía documental, y cómo éstas han sido reinterpretadas por las fotografías objeto de estudio.

En segundo lugar, abordaremos un análisis visual comparativo con el objetivo de comparar y contrastar el estilo, las técnicas y las intenciones de ambas fotografías a través de un análisis de sus obras. Para ello, llevaremos a cabo en primer lugar, la selección de obras. Elegiremos una muestra representativa de los trabajos de ambas fotografías. En lo que concierne a Cristina García Rodero será su fotolibro *España Oculta* (1989). Esta publicación recoge quince años de trabajo, siendo su primera obra y con la que se dio a conocer. El mismo año de su publicación obtuvo el premio al mejor libro de fotografía en los *XXX Rencontres Internationales de la Photographie* de Arlés (Francia). Hoy día está considerado un clásico de la fotografía contemporánea, como lo prueba una reciente reedición. Respecto a Cristina de Middel, se ha elegido *The Afromonauts* (2012), ya que es también su primera publicación y la obra que la lanzó a la fama, lo que le ha permitido seguir trabajando en esta línea.

En segundo lugar, abordaremos un análisis iconográfico e iconológico siguiendo a Erwin Panofsky (1998). Desde el punto de vista de la iconografía: describiremos las imágenes, el contenido y los temas que ambas fotografías abordan, tratando de identificar qué están representando y cuál es el contexto histórico-social de las imágenes. Desde el punto de vista de la iconología, interpretaremos las imágenes más allá de lo que muestran en superficie; examinaremos los elementos formales (composición, luz, encuadre) y su significado simbólico o artístico. En este punto, resulta fundamental preguntarse qué aportan las decisiones estéticas y técnicas al discurso documental y artístico de cada fotografía.

En tercer y último lugar, llevaremos a cabo una comparación estilística. Esto es, compararemos los enfoques de ambas fotografías en cuanto a la relación entre lo documental y lo artístico; el uso del color, la luz, el encuadre y otros recursos visuales; y la narrativa fotográfica, es decir, cómo estructuran sus series fotográficas y qué tipo de historia o discurso construyen.

5. Resultados

5.1. Cristina García Rodero y su obra *España Oculta*

5.1.1 Desde el punto de vista de la iconografía

El libro *España Oculta* (1989), editado por la editorial Lunwerg, contiene 126 fotografías realizadas desde que García Rodero comenzó a fotografiar en las décadas de los 70 y 80 del siglo pasado. Predominan las fiestas religiosas, constituyendo una gran parte diferentes celebraciones de la Semana Santa. Presenta imágenes de un mundo rural a punto de extinguirse, Cristina García Rodero se centra en las tradiciones y rituales porque “en ellas está recogida la historia de cada pueblo y las necesidades de las personas” (Moreno, 2000), consiguiendo inmortalizar festividades que se encontraban en proceso de desaparición. Su objetivo fue divulgar y dar a conocer nuestra cultura; si bien también defiende que lo que le ha inspirado en su trabajo durante más de cinco décadas es la preservación de la memoria (Cordero, 2024).

Respecto al contexto histórico-social, podemos destacar que a pesar de su juventud García Rodero fue capaz de ir contracorriente, pues en esos años apenas se practicaba el reportaje, ni tampoco interesaba el mundo rural, más bien al contrario. En nuestro país, la corriente fotográfica dominante seguía otros derroteros, centrándose en la fotografía experimental.

5.1.2. Desde el punto de vista de la iconología

García Rodero, con este trabajo, hace un recorrido por las fiestas y costumbres españolas a través de los retratos de sus protagonistas, buscando especialmente las expresiones, un rostro con la boca abierta o una mirada fugaz (Guerrero, 2019, p. 106). Igualmente, necesita estar cerca de lo que fotografía, por un lado, porque tiene una corta estatura, pero también porque considera que hay “una necesidad psíquica, para ver, oír y emocionarse” y porque “la proximidad contagia” (Cordero, 2024), de ahí que en este trabajo abunden los planos medios y los primeros planos (F1).



F1. ¡Viva el Santo Cristo!, 1978 © Cristina García Rodero / Magnum Photos

Respecto a los elementos formales, hay que señalar que toda la obra de García Rodero destaca por su calidad formal, ello se debe a su formación en Bellas Artes (F2). Todas las imágenes de este trabajo son en blanco y negro, contribuyendo a que el resultado sea más atemporal, más sugerente y más dramático. Cristina García Rodero se decanta por éste porque es más sobrio, —ya que carece de la sensualidad del color—, porque ayuda a comunicar mejor y porque obliga a que la imagen esté bien compuesta, ya que el color puede distraer. Abundan las imágenes limpias, centradas en uno o dos personajes, en las que prima el retrato. Es una fotógrafa de encuadre muy exigente, le gusta cerrar las composiciones por arriba y por abajo, para ello se sirve de la luz y de los cielos. En estos primeros años, la simetría y el equilibrio de masas es frecuente.

También la iluminación es un aspecto muy importante en su obra. A través de ella busca destacar los aspectos más importantes de cada imagen. Fotografía mientras se desarrolla la acción, busca el movimiento, la acción, la expresión, para lo que debe ser muy rápida (Guerrero, 2019).



F2. El danzante azul, 1980 © Cristina García Rodero / Magnum Photos

5.2. Cristina de Middel y su obra *The Afronauts*

5.2.1. Desde el punto de vista de la iconografía

The Afronauts es un trabajo que consta de 88 imágenes. Tiene un tamaño de 17 x 23 cm, y sólo se imprimieron mil copias, ya que fue autoeditado. En esta obra se cuenta una historia, tratándose, por tanto, de una narrativa ficcionada, en la que se entremezclan lo real y lo inventado. En ella, se toma como punto de partida una historia real, un programa espacial ideado por un profesor de instituto en Zambia, en el año 1964. Esta historia real le sirve a Cristina de Middel para crear un relato ficticio repleto de humor. De ahí que recurra a modelos y recree las imágenes. Sin embargo, tras esta historia subyace una llamada de atención en relación a la imagen y el estereotipo que tenemos de los países africanos.

El libro abre con una foto de un paisaje desértico. A continuación una carta, en inglés, en la que un funcionario de Zambia escribe a su superior relatando el

proyecto del profesor y pidiendo dinero para poder financiarlo. Las fotografías, dispuestas la mayoría en página impar, no tienen ningún pie de foto, ni ninguna explicación. En el libro, las fotografías se alternan con otros elementos que se van sucediendo unos a otros, como un plano de una base espacial, una noticia de periódico u otra carta que de alguna manera pone el punto final, siendo la respuesta a la carta que aparecía al principio. No se sabe qué es verdad y lo que no.



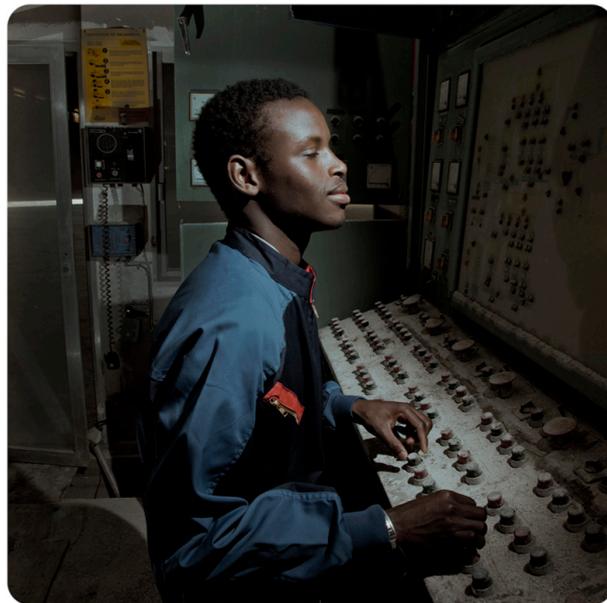
F3. "INSELELE" de la serie *The Afronauts*, 2012. © Cristina De Middel/ Magnum Photos

5.2.2 Desde el punto de vista de la iconología

En relación con este apartado, señalar que De Middel contrapone los clichés de lo que entendemos por la carrera espacial: astronautas con trajes espaciales, naves espaciales, planos, sofisticadas salas de control etc., y los clichés de lo que entendemos por África: elefantes, colorido, vestimentas exóticas, una cierta pobreza y lo mezcla absolutamente todo (F3 y F4). Tal y como la propia Cristina de Middel reconoce, fue un proyecto provocador, en el que buscaba hablar de los clichés y los estereotipos, es decir, de las imágenes estereotipadas que nos formamos, por influencia de los medios de comunicación, de todo aquello que no conocemos. Ella misma subrayaba en una entrevista "lo que hago es mirar los medios de comunicación, ver cómo nos explican el mundo, y donde creo que

falta información, o que está muy mal explicado, allá que voy” (Bermúdez, 2016). En este caso concreto consiguió abrir debate sobre la representación de África en los medios. En otra entrevista de Middel expresaba: “Para mí fue perfecto: ahí estaba el debate entre realidad y ficción que me interesaba en la fotografía y un punto de vista distinto de África” (Ors, 2016). A este respecto, sobre los estereotipos que tanto le interesan a De Middel podemos comprobar que participa de las ideas de Ian Walker quien señala que en la fotografía documental “las historias son construidas por los vencedores”, en el sentido de que imponemos nuestra visión sobre sus vidas (Walker, 1995, p. 3).

Respecto a los elementos formales, se trata de fotografías en formato cuadrado y en color, aunque alterna alguna en blanco y negro a doble página. El color de las imágenes, poco saturado, recuerda al color de las fotografías de los años 60. Tiende a colocar en el centro el personaje principal (F3). Por otro lado, los cielos cuajados de nubes son un recurso de gran valor plástico.



F4. "BOTONGURU" de la serie The Afronauts, 2012. © Cristina De Middel / Magnum Photos.

6. Discusión

Con una diferencia temporal de más de 40 años, ambas comparten su formación en Bellas Artes, su incansable capacidad de trabajo, el ritmo frenético y el reconocimiento que han alcanzado dentro y fuera de nuestro país. Así mismo, no se

centran en fotografiar exclusivamente en España, sino que recorren el mundo entero. A diferencia de los primeros fotógrafos documentalistas, la intención de estas fotografías no es enderezar, ni cambiar el mundo, sino que su posición es mostrar las fiestas, los rituales y los cambios acaecidos, en el caso de Cristina García Rodero, y mostrar ciertas incongruencias de nuestra sociedad, en el caso de Cristina de Middel.

Ambas han luchado contra el monopolio informativo tratando de encontrar otros canales de exhibición y de información, “que no estén tan viciados, ni politizados” declaraba Cristina De Middel (Bermúdez, 2016), apostando por el fotolibro. A este respecto, la propia De Middel afirmaba “creo que con el fotolibro impones mucho menos la experiencia artística al espectador y esto me parece superinteresante” (Bermúdez, 2016).

Cristina García Rodero fotografía fiestas y rituales, pero no se detiene ahí, ya que se enfoca principalmente en el comportamiento humano, explorando sus dualidades y contradicciones, así como en sus expresiones y el lenguaje corporal. Así lo manifestaba ella misma,

Quiero hablar de la vida a través de un instante concreto. Quiero hablar de lo importante para el ser humano, de la similitud y de las pequeñas diferencias, porque, al final, las cosas importantes son las mismas para todos los seres humanos, en cualquier país y de cualquier raza. (Moreno, 2000)

Por tanto, en lo que respecta a Cristina García Rodero, la cámara registra eventos, proporcionando testimonio y convirtiéndose en un documento. Sin embargo, su obra no se detiene allí, destaca la fuerza y la intensidad que consigue transmitir con sus imágenes.

A través de la fotografía Cristina García Rodero busca comunicarse con lo que tiene delante, para aprehenderlo con los sentidos, saborearlo y luego transmitirlo a los demás (Moreno 2000). Algo que nace de manera intuitiva en García Rodero es su deseo de conocer siempre al otro, lo que le estimula es ese descubrimiento (Peralta & Menéndez, 2019).

En contraste, en el caso de Cristina de Middel, sus imágenes están impregnadas de elementos ficticios, ya que parte de la exploración de mundos no reales. Se

puede decir que De Middel comparte la idea de Susan Sontang quien señalaba en su obra *Sobre la fotografía* que “las fotografías en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía” (2005, p. 42). Y sobre esa premisa, Cristina de Middel aumenta la complejidad, recurriendo a componentes imaginarios. De ahí que se valga indistintamente de puestas en escena o fotografías tomadas de la realidad. Así mismo, en sus obras puede utilizar indistintamente el color o el blanco y negro, añadiendo incluso colores que no son necesariamente reales.

Cristina de Middel considera que la fotografía documental no es suficiente para explicar ciertas cosas, de ahí que recurra a la ficción. Se podría decir que coincide con Susan Sontang cuando dice que “la cámara atomiza, controla y opaca la realidad” (2005, p. 41). Y gracias al juego entre ficción y realidad consigue romper los estereotipos de las representaciones y distanciarse de los temas. Así lo expresa la propia Cristina de Middel:

Hay distintas cosas, la fotografía y la verdad, y la fotografía y la realidad. Tanto la verdad como la realidad son debates filosóficos abiertos a los que nadie, que yo sepa, ha llegado a una conclusión. Con lo cual yo con una cámara tampoco. De nuevo puedo abrir el debate y jugar con ello. (Bermúdez 2016)

De Middel emplea métodos documentales subversivos que difuminan los límites entre realidad y ficción, animando a los espectadores a cuestionar la autenticidad de las narraciones visuales (Bersch & Grant, 2011). Podemos considerar que su trabajo se sitúa en el ámbito de la post-fotografía (Catalá, 2011), y se alinea con la aparición de nuevas formas visuales que amplían la definición de documental más allá de la fotografía tradicional.

A pesar de ser licenciada en Bellas Artes, Cristina de Middel se distanció del lenguaje artístico porque considera que nadie entiende lo que dicen, y que los artistas no son buenos comunicadores. A este respecto, señalaba que su prioridad dentro de la expresión artística es que se la entienda (Bermúdez, 2016). A través de su obra busca una conexión con el mundo en el que vive, trata de en-

tenderlo y de explicarlo por medio de un lenguaje que resulte atractivo. Busca otra manera de contar, recurriendo a la provocación y, a veces, a la irreverencia.

En todo el corpus de la obra De Middel destaca la presencia del humor, con una mirada que se ríe de lo cotidiano y su absurdo, pues “ha logrado normalizar el lenguaje del humor en la fotografía documental contemporánea, en donde además introduce prácticas conceptuales (Arquero & Deltell, 2021, p. 199). La ironía, por tanto, es una constante en su trabajo, pero, además, la fotógrafa se distingue por su transgresión, y por su capacidad para sorprender a través de sus trabajos.

Incluso va más lejos, ya que De Middel considera que el fotógrafo tiene que expresar su parecer, por lo que está rompiendo de manera clara con el supuesto de la objetividad de la fotografía documental. Además, también considera que “hay que dejar de pedir a la fotografía que sea verdadera, porque no se le pide a la literatura, ni al cine” (Carazo, 2021). En este aspecto De Middel se sitúa en la misma línea que Joan Fontcuberta quien comentaba que “se trata de averiguar a dónde ha ido a parar esa dosis de confianza que antes tenía la fotografía y verificar si efectivamente es merecedora de tal misión” (Fontcuberta, 2001, p. 93).

En definitiva, sus imágenes aúnan calidad estética, pero también voluntad crítica, a la vez que proponen una subjetiva interpretación del mundo contemporáneo (Torralba, 2017).

7. Conclusiones

Este trabajo nos permite afirmar que Cristina García Rodero y Cristina de Middel son dos fotógrafas que, viviendo en momentos distintos, han hecho de la fotografía un medio de expresión personal, de investigación y de propuesta formal. Fotógrafas itinerantes, ambas han dejado huella, con una representación atenta a su tiempo y a través de un riguroso compromiso con sus preocupaciones y mundos interiores.

García Rodero, en sus más de 50 años dedicados a la fotografía, se centra en el reportaje fotográfico, lo que le obliga a ser rápida, y tener buen ojo. Con sus

imágenes busca transmitir con el mayor grado de verdad, pero también se expresa a través de sus imágenes.

Por su parte, Cristina de Middel ha hecho desaparecer la profunda interdependencia que históricamente ha existido entre las imágenes y la realidad, tendiendo hacia una autonomía explorativa. De manera clara, ha roto con la idea de huella, de testimonio y de veracidad que tradicionalmente había acompañado a la fotografía documental. Su aporte renovador es romper con el estereotipo de la fotografía documental como fiel reflejo del mundo y apostar por la ficción como forma de narrar.

Así mismo, De Middel ejemplifica una inclinación hacia la búsqueda de nuevos lenguajes, no sólo atractivos, sino que tengan un impacto y consigan abrir debate, buscando otras maneras de narrar, en la cual la ficción y el humor están presentes. Pero, también, implicando y provocando al espectador, enfrentándolo a sus propios clichés y estereotipos. En la obra de Cristina de Middel, el público adquiere pues un papel muy importante. De ahí también su apuesta por el formato fotolibro, ya que considera que con éste se abren muchas posibilidades, como apuntan Bello et al. (2012) la naturaleza táctil e interactiva de estos enriquece la experiencia de lectura, haciéndola más inmersiva.

En cualquier caso, la obra de Cristina de Middel representa una transformación significativa en el campo del documentalismo, cuestionando las representaciones tradicionales y utilizando estrategias innovadoras que subvierten las imágenes convencionales. Ahora bien, De Middel no es la única fotógrafa actual que ha roto los códigos de presentación de la fotografía documental, lo que apunta a un cambio de tendencia donde las fotografías ya no reafirman, ni autentifican — elementos atribuidos social y culturalmente durante años—, para centrarse cada vez más en las experiencias producidas en el espectador.

El peso de la subjetividad y la ficción, cada vez mayor, en el ámbito de la fotografía impone la necesidad de establecer nuevas normas éticas, ya que es fundamental que los fotógrafos sean transparentes en relación con el uso de elementos ficticios, para mantener la confianza del público.

Por otro lado, un aspecto positivo de esta simbiosis entre realidad y ficción es que se está impulsando la innovación en la fotografía documental, permitiendo a los creadores experimentar con nuevas técnicas y enfoques, dando como resultado obras más creativas y provocativas al margen de convencionalismos y tradiciones.

Todo ello empuja a que la forma en que el público percibe y valora la fotografía documental sea susceptible de cambiar. La subjetividad en la fotografía documental invita a los espectadores a cuestionar y reflexionar sobre la naturaleza de la realidad y la verdad. El público, por tanto, como ya apuntaba Fontcuberta (2016), ha aumentado su conciencia crítica, hallándonos ante una actitud de escepticismo creciente y desconfianza en la noción de evidencia fotográfica.

Referencias bibliográficas

- Alcocer, S. (29 de septiembre de 2015). La sociedad avanza y es cada vez menos machista; la fotografía no. *El País*. https://elpais.com/cultura/2015/01/31/actualidad/1422709948_935057.html
- Arquero, I. y Deltell, L. (2021). Parodias en la fotografía actual: Chema Madoz, Joan Fontcuberta y Cristina de Middel. En M. Blanco y N. Parejo (Eds.), *Historias de la fotografía, siglo XXI* (pp. 185-205). Comunicación social ediciones y publicaciones.
- Baeza, P. (agosto de 2009). Fotografía documental: decreto de crisis. Las imágenes controladas de los mercaderes. *Le Monde diplomatique*, <https://mondiplo.com/fotografia-documental-decreto-de-crisis>
- Baque, I. (2019). *España Oculta: Hidden Spain. Magnum Photos. In conversation with Irene Baque*. <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/cristina-garcia-rodero-espana-oculta/>
- Barker, M. (2024). Verdades superiores y las llamadas mentiras: la autenticidad animada del documental. *Revista de la Sociedad de Antropología Visual*, 40(1), 25-38. doi: 10.1111/var.12315
- Bersch, A. y Grant, L. (2011). De testigo a participante: la creación de un documental subversivo. En A. Freund y A. Thomson (Eds.), *Oral History and Photography. Palgarve Studies in Oral History* (pp. 187-201). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230120099_11
- Berger, J. (1980). *Ways of seeing*. Penguin Books.
- Bermúdez, R. (5 de junio de 2016). Cristina de Middel: “El fotógrafo y el artista tienen que dar su opinión, que no es la verdad”. *Clavo ardiendo*.

<https://clavoardiendo-magazine.com/mundofoto/entrevistas/cristina-de-middel/>

- Català, J. M. (2011). Reflujos de lo visible. La expansión post-fotográfica del documental. *AdComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, (2), 43-62. doi:10.6035/26
- Cordero, D. (23 de abril de 2024). Cristina García Rodero, premio a la trayectoria profesional: “Las fotografías son el momento que le arranco a la muerte”. *El País*. <https://elpais.com/comunicacion/2024-04-23/cristina-garcia-rodero-premio-a-la-trayectoria-profesional-las-fotografias-son-el-momento-que-le-arranco-a-la-muerte.html>.
- De Middel, C. (2017). *The perfect man*. La Fábrica editorial.
- De Middel, C. (2012). *The Afromonauts*. Self-published.
- Di Bello, P., Wilson, C. y Zamir, S. (2012). *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*. I.B. Tauris.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Fontcuberta, J. (2001). *Joan Fontcuberta habla con Cristina Zelich*. La Fábrica. Conversaciones con Fotógrafos.
- García, E. C. (2011). *Photography as Fiction*. Getty Publications.
- García Rodero, C. (2023). *Ser fotógrafa, un regalo de la vida*. J de J Editores.
- García Rodero, C. (1989). *España Oculta*. Lunweg.
- Guerrero Glez.-Valerio, B. (2019). Cristina García Rodero: España Oculta. *Razón y Palabra*, 23(106), 97-123. <http://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1485>
- Guerrero Glez.-Valerio, B. (2018). Fotografía documental y la utopía. *Miguel Hernández. Communication Journal*, 9(2), 293-307. <https://doi.org/10.21134/mhcj.voi9.251>
- Gubern, R. (2017). Medios formativos. En G. Indij y S. Silva (Comps), *Clic! Fotografía y percepción* (pp. 21-23). La marca editora.
- Jeffrey, I. (1999). *La fotografía*. Ediciones Destino.
- Lemagny, J. C. y Rouillé, A. (1988). *Historia de la fotografía*. Martínez Roca.
- León, A. (2022). La ficción en la fotografía documental: Entrevista a Federico Estol. *FOT*, 5(2), 88-101. <https://doi.org/10.19083/fot.v5i2.1751>
- Monge, A. (4 de septiembre de 2007). *¿Qué cambió Robert Frank en la fotografía?* [Sesión de conferencia]. Alianza Francesa, Buenos Aires, Argentina. https://p.pdfdokument.com/1-que-cambio-robert-frank-en-la-fotografia-alberto-a-_5ee87759097c4733388b917a.html
- Moreno Pachón, S. (30 de diciembre de 2000). Me gustaría que Madrid fuese lo menos ciudad posible. *El País*. https://elpais.com/diario/2000/12/30/madrid/978179071_850215.htm

- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Gustavo Gili.
- Ors, J. (27 de mayo de 2016). Cristina de Middel: “Me siento cómoda en los lugares sin ninguna identidad”. *La Razón*.
<https://www.larazon.es/cultura/cristina-de-middel-me-siento-comoda-en-los-lugares-sin-ninguna-identidad-LH12733594/#.Ttt1UrV8xbIqvQo>
- Panofsky, E. (1998). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial.
- Parreño, J. M. (2005). “*Miradas de mujer*”, 20 fotografías españolas. Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.
- Peralta, M. y Menéndez, M. I. (2019). Cristina García Rodero y la fotografía documental: antropología visual en España Oculta. En F. J. García Ramos y U. Felten (Eds.), *Fotografía (Femenino; Plural): visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas* (pp. 65-90). Fragua.
- Rouillé, A. (2017). *La fotografía, entre documento y arte contemporáneo*. Editorial Herder.
- Sekula, A. (1984). *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*. College of Art and Design.
- Solomon-Godeau, A. (2009). *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. University of Minnesota Press.
- Sontang, S. (2005). *On Photography*. Rossetta Books.
- Susperregui, J. M. (2000). *Fundamentos de la fotografía*. Universidad del País Vasco.
- Torralla Gállego, B. (2017). Cristina de Middel y el fotolibro. Humor, subjetividad y libertad como distintivos de autoría. Proyecto I+D+i *Mujeres artistas en España, 1804-1939*. Financiado por Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (MINECO), la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo de Desarrollo Regional (FEDER).
- Torres-Mestey, V. y Do Montes Ribas, L. (2023). La paradoja de la fotografía: entre la supuesta realidad y la ficción inherente. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (191), 131-137.
<https://doi.org/10.18682/cdc.vi191.9551>
- Walker, I. (1995). Documentary fictions? *Photography in the Visual Arts, Art and Design*, (44), 1-8. https://ianwalkerphoto.com/wp-content/uploads/2015/10/Ian_Walker_Documentary_Fictions.pdf
- Walzer, A. (2021). En torno a la definición de imagen como representación de la realidad. *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar de estudios de comunicación y Ciencias Sociales*, (33), 39-51.
<https://doi.org/10.31921/doxacom.n33a924>