

La fotografía de Denise Bellon en el contexto de las vanguardias

Resumen

Las obras de la fotógrafa Denise Bellon se convertirán en el eje para articular aspectos relacionados con tres corrientes fotográficas estrechamente asociadas a su evolución: el surrealismo, la fotografía humanista y el documentalismo. A partir de sus archivos, Yannick, su hija y el cineasta Chris Marker orquestan la película *Sueños del porvenir* (2001) donde la imagen fija adquiere status de protagonista absoluta.

Palabras clave

fotografía; cine; Denise Bellon; Chirs Marker; vanguardias; surrealismo

1. Introducción

En Francia entre las décadas de 1920 y 1940 se produce un incremento del número de fotógrafas. Profesionales que se agrupan entorno al movimiento de la *Nouvelle Vision* y que desarrollan una actividad que tiene como lugar común la exploración del medio a través de sus imágenes. A esta situación contribuyeron dos condicionantes: los progresos técnicos y las escasas necesidades que esta práctica requería. El primer factor está directamente vinculado con la comercialización en 1925 de, las hoy ya clásicas, Rolleiflex y la Leica¹. A propósito del medio fotográfico y sus exigencias, la crítica y asesora de arte Victoria Combalía indica que “era una disciplina que se puso de moda y que ofrecía la ventaja de su utillaje ligero, una mera cámara y a veces ni siquiera era necesario un estudio, pues revelaban en

¹ Ambas cámaras cuentan con una ventaja con respecto a sus predecesoras, ya que pueden prescindir del trípode y con ello se permite una movilidad mayor lo que las convierte en cámaras muy indicadas para la fotografía en exteriores. Además, estamos ante unas máquinas en las que la prioridad se encamina hacia un fácil manejo.

estudios de otros compañeros o eran asistentes de otros fotógrafos”².

Nos estamos refiriendo a un grupo de fotógrafas compuesto por una veintena de autoras que, a diferencia de muchas de sus antecesoras,³ no pueden calificarse de aficionadas o de meras prolongaciones de sus maridos a los que ayudan en el laboratorio fotográfico como medio de entretenimiento. Estamos ante unas auténticas profesionales que, paradójicamente no pueden ejercer aún el derecho al voto⁴ y que retratan, entre otros motivos, a esa nueva mujer. De nuevo de acuerdo con Victoria Combalía:

Es el modelo de mujer moderna e independiente, que se gana la vida con su cámara, que se hace evidente en dos autorretratos: el de Germaine Krull con cigarro encendido y rostro oculto tras su Agfa Ikarete y el de Ilse Bing con su Leica, verdaderos iconos de la profesionalización de estas fotógrafas⁵.

Algunas tan reconocidas como Dora Maar, Claude Cahun, Gisele Freund, Lee Miller o Lisette Model. Entre estas fotógrafas se encuentra Denise Bellon objeto de estudio de este texto a través de sus fotografías y de la película *Recuerdos de un porvenir* (2001) dirigida por Yannick Bellon y Chris Marker .

Además de pertenecer a la *Nouvelle Vision*, en la obra de Denise Bellon confluyen tres recorridos fotográficos: la foto de autor humanista, el documentalismo y el surrealismo. A partir de aquí, se tratará de atisbar en sus creaciones las aportaciones de cada una de estas corrientes.

1.1. Fotografía humanista

² COMBALIA, Victoria. “Las fotógrafas pioneras de la vanguardia francesa” en [www.elmundo.es/el mundo...1146769072.html](http://www.elmundo.es/el_mundo...1146769072.html) (consultada el 8 de octubre de 2009).

³ Mención a parte requieren firmas como Margaret Bourke-White o Berenice Abott, entre otras, que ya habían demostrado sobradamente su valía a finales de los años 20. Para completar esta información véase PAREJO, Nekane. “Historias de fotógrafas”. En: *Aula de Formación Abierta*, 2007-08. Málaga: Vicerrectorado de Servicios a la comunidad universitaria; pp. 73-85.

⁴ Hasta 1944 no se estableció el sufragio universal en Francia.

⁵ BOSCO, Roberta. “Las grandes fotógrafas de la vanguardia protagonizan una exposición en la galería Barbié”. En: *El País*, 7 de mayo, 2006.

Esta tendencia, también denominada *realismo poético*, sitúa a la persona y su hábitat en el punto de mira del objetivo. A finales de los años 30 y con más profusión en la postguerra el sujeto y su entorno son los protagonistas de unas tomas donde se pretende redescubrir la figura humana y se prioriza el disparo fotográfico en exteriores y en directo. Instantáneas en las que el testimonio documental y el idealismo comparten unos encuadres informales, mordaces y sensibles. Lo cotidiano y lo social se evidencian en tomas de personajes a veces entrañables, en ocasiones tiernos. Serán los franceses Willy Ronis, Édouard Boubat, Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson... los autores más representativos de una tendencia en la que “había bastantes mujeres, más de las que solía ser habitual”⁶. Una presencia que se justifica por una temática próxima, el quehacer diario. Entre ellas, Denise Bellon.

En palabras de Jean-Pierre Amar:

Estos humanistas franceses compusieron para nosotros una imagen de Francia que forma parte del patrimonio cultural (...) Algunas de sus obras tienen hoy un valor arquetípico ya que son representativas de hechos sociales. Resulta especialmente el caso del *Front Populaire* y de liberación de París pero también de los primeros feriados pagos de pequeños oficios (viñeteros, albañiles, vidrieros, afiladores), bailes populares o de la vida en los barrios. Estas imágenes están por supuesto cargadas de gran nostalgia, la de los viejos buenos tiempos ⁷.

De este modo encontramos fotografías de Denise Bellon con hombres asfaltando una carretera a mano o caballos en mitad de una calle atados a una puerta. En la película de Chris Marker, *Recuerdos de un porvenir*, en la que nos detendremos más adelante, el narrador lo describe a la perfección: *París cambia despacio... los obreros de la calle parecen campesinos... Asfaltan como vendimiadores. Hay*

⁶ Según el catálogo *La Photographie Humaniste. Histoire d'un mouvement, 1930-1960*, había 14 mujeres entre los 56 fotógrafos. cfr. en García, María de los Santos. “De la posguerra a los años 60”. En: Souguez, Marie Loup. *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007; p. 753.

⁷ AMAR, Pierre-Jean. *El fotoperiodismo*. Buenos Aires, La Marca, 2005: p.68.

caballos de tiro en las puertas de las Tullerías.

En la misma línea, donde prevalecen los personajes singulares y callejeros, se localiza una toma de un señor vendiendo en un puesto en la vía pública o unos músicos tocando el saxofón y el clarinete. Posteriormente, y casi al unísono de los preparativos de la II Guerra Mundial, Denise Bellon retratará esas profesiones a las que se refiere Amar y por sus imágenes desfilarán zapateros, costureras, afiladores... oficios de otra época que se recuperan momentáneamente. Prueba de ello es que será esta autora la que inmortalice el último rebaño de bueyes cruzando Lyon.

En este sentido Bertran Éveno señala cómo el motivo principal, la persona, se diversifica en su tratamiento en dos materias: “Al colocar en el centro de todo a la figura humana, esta fotografía la considera en toda su unidad (y) oscila entre dos polos: por un lado la poesía de la vida cotidiana, por otro la constatación social más o menos orientada a fines de combate político”⁸.

En la obra de la fotógrafa francesa se combinan con habilidad estos dos extremos. En ocasiones en la misma toma y en otras separadamente como las que se han expuesto o las pertenecientes a la primavera en un París de preguerra. Tanto las primeras como las segundas se enmarcan en el ámbito de lo rutinario, en un estadio que precede al combate. Así vemos instantáneas que rezuman calma y sosiego como la de unas mujeres leyendo en bancos, estudiantes que pasean por los jardines de la Sorbona, terrazas de bares muy concurridos... En definitiva, conversación, lectura y champagne en un París cómodo, en el que el tiempo de *impasse* que precede al conflicto armado, y a tenor de estas fotografías, parece disfrutarse en todas sus dimensiones. Chris Marker también se hace eco de esta situación cuando ante una imagen de un señor que desde su automóvil saluda a una chica y parece invitarla a pasear, comenta: *Hay conductores que ligan en Citroën, pero no dicen Citroën, sino Citrón.* (Foto n° 2)

A medio camino entre los dos polos establecidos por Éveno, emergen unas imágenes de la Exposición Universal de 1937 en París. Instantáneas, que parecen ser

⁸ Este autor combina, en su interpretación acerca de la persona como motivo de interés predominante, dos aspectos: lo político y lo cotidiano. Bertran Éveno, *La Nouvelle Revue Pédagogique*, junio de 1996, cfr. en Amar, Pierre- Jean. *El fotoperiodismo*. Buenos Aires, La Marca, 2005: p.67.

premonitorias del acontecer de una II Guerra Mundial muy cercana, y en las que los pabellones de dos naciones en un futuro enemigas se encaran. Tomas diversas donde un señor en silla de ruedas espera bajo el rótulo del pabellón de Alemania u otra en la que varias personas permanecen sentadas bajo la hoz y el martillo, símbolos inconfundibles del régimen de la antigua URSS. Al respecto, la película asemeja estas construcciones a unas imitaciones que una vez terminada la Exposición y destruidas son las que despejarán el camino para dejar paso a los señores de la guerra.

Denise Bellon aborda el segundo aspecto, la constatación social encaminada hacia objetivos políticos, en tres tempos distintos que se entremezclan en sus fotografías. Así, pasado, presente y futuro emergen en los retratos del poeta francés Joë Bousquet⁹, herido en la I Guerra Mundial y postrado en la cama desde 1918 por una bala alojada en la columna. Retratos que dan sobradas muestras de su situación, pero con naturalidad y sencillez. Desde la perspectiva de una amiga, que es en lo que se convirtió Denise Bellon y a la que un poeta agradecido escribe: “Muestran que vivo en la sombra y que vuestras manos saben traerme la luz”. Retratos que advierten de las atrocidades de un nuevo enfrentamiento.

Las fotografías de los preparativos inmediatamente anteriores a la II Guerra Mundial también remiten a un pasado, en el que los atuendos de los soldados de este conflicto se confunden con los de los combatientes de la I Guerra Mundial. Estas imágenes de soldados, que parecen de otra época, junto con otras de carácter más comprometido y visionario que anuncian las precariedades que sufrirá la población francesa, constatan el carácter social de este movimiento fotográfico. Tomas de unas alumnas en clase con una manta por encima o todos los miembros de una familia apilados en una misma estancia pronostican un futuro incierto, plagado de privaciones.

Además, la obra de Denise Bellon da cuenta de las que podemos considerar primeras imágenes de la II Guerra Mundial. Se trata de unas maniobras de verano anteriores a la invasión de Polonia en las que soldados en bicicleta ejecutan las primeras movilizaciones que tienen lugar en Finlandia. Nuevamente la acción es sustituida por

⁹ Bousquet resultó herido a los 21 años por las tropas alemanas. La falta de movilidad hizo que permaneciera recluido en una habitación de su casa con las contraventanas cerradas y dedicado a su oficio, la escritura.

la placidez de un ejército, simplemente, entrenándose.

A lo expuesto con respecto a la foto humanista se debe añadir una propuesta de contenido que exime a la figura humana de su protagonismo absoluto. Se trata de los puentes y la bruma como motivo de interés y que también tienen cabida en las imágenes de Denise Bellon. El Pont Neuf, el de Bercy... son registrados desde una perspectiva descriptiva que dará paso a otra más imprecisa en la que la niebla y la noche no permiten reconocer la figura de un hombre apoyado en uno de sus laterales. (Foto 3)

1.2. Fotorreportaje

Estrechamente vinculada con la fotografía humanista se posiciona la noción de lo documental. Estamos ante un término que no fue empleado hasta 1930. No obstante, una clasificación tradicional de la fotografía delimita a los autores que apuestan por el documento puro¹⁰, sin alteraciones, y los que defienden la fotografía como recurso expresivo. Los historiadores están de acuerdo en que los orígenes de este vocablo deben situarse en la Europa de 1926 cuando John Grierson definió la película *Moana* de Robert Flaherty. Fotográficamente, y siguiendo a Rafael Tranche, también se sitúa “a finales de los años veinte aplicado a la fotografía social que practican Walter Evans, Dorotea Lange o Arthur Rothstein sobre todo a partir de la Depresión”¹¹.

En cualquier caso, si los primeros documentalistas seguían escrupulosamente unos preceptos basados en lo que se denominó “el registro puro”, en los años 30 se vislumbra una evolución. Ese fotógrafo cuya máxima era estar pero no intervenir, se transforma en un testigo espontáneo, alguien que debe fijar su atención en lo que le rodea para visualizar sus posibles concordancias sin variar su contexto. Será entonces, a partir de los años 30 y hasta la posguerra en los 50 cuando los fotógrafos se lancen a recorrer el mundo porque “el fotógrafo documental debe estar ahí y saber

¹⁰ La fotografía documental cuenta entre sus antecesores con las imágenes de denuncia social elaboradas por Jacobs Riis y Lewis Hine a finales del siglo XIX.

¹¹ TRANCHÉ, Rafael. “Fotografía y cine documental: dos territorios con la realidad con frontera”. En: *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ocho y Medio, 2003; p.15.

encontrar y registrar con su cámara, sin elaborar y manipular la imagen”¹².

Y ahí está Denise Bellon transitando por África y Asia, por el imperio francés; ella retrató las dos caras del colonialismo en setiembre de 1939. En sus tomas se plasma el aprendizaje de la lectura y la escritura por parte de los niños del país, pero también imágenes de colonos revisando dentaduras adultas como si de caballos se tratara. Como el disidente surrealista Michel Leiris, captó la belleza para después decantarse por lo cotidiano que marca las distancias entre lo civilizado y lo salvaje, entre lo habitual y lo exótico. A propósito de esta situación y de cómo es percibida por el escritor, Estrecha de Diego señala:

Ese juego constante entre lo de aquí y lo de allí, entre París y África, será precisamente lo que plantea la tensión en unas páginas que en apariencia son sólo una descripción cuidadosa de lo que va acaeciendo durante la misión¹³.

Lo mismo ocurre con las imágenes de la fotógrafa francesa que según manifiesta Marker: *un día fotografía una boda judía en Yerba. Otro...una boda gitana en París*.

En pos de este fotorreportaje documental Denise Bellon se adentró en el acontecer de lo diferente hasta llegar a las minas de diamantes, para luego seguir su camino hacia el norte, hacia el Magreb. Un protectorado del que supo extraer su esencia diez años después de finalizada la guerra del Rif. Las fotos emanan la tranquilidad que registra esta región, y marineros con chicas sonrientes se alternan con panorámicas de su paisaje. Además, Denise, al modo de Cartier Bresson, retratará con decisión y ternura a las prostitutas, en este caso, del barrio reservado de Túnez, aportando una perspectiva femenina.

Éstas y otras aportaciones entorno al fotorreportaje serán recogidas por la agencia Alliance-Photo¹⁴ creada en 1934 con la intención de ir descubriendo el mundo

¹² PAREJO, Nekane. “De la foto documental al documento digital”. En revista *Zer*, 25. Bilbao: Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco; p.184.

¹³ DE DIEGO, Estrella. “Los cuerpos perdidos. En: *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealismo*. Barcelona: Fundación La Caixa, 1995; p.13.

¹⁴ Esta agencia como expresa Helena Pérez Gallardo “tuvo en sus filas a los mejores

mediante la fotografía, bajo el lema que se recoge en *Sueños de un porvenir: Ser fotógrafo no sólo es mirar... es sostener la mirada de los otros*. En este sentido Fernando Olmeda señala que esta agencia: “se distingue por su nueva forma de mirar: fascinados por lo raro, entusiasmados por la técnica y la arquitectura modernas, crean imágenes que muestran la realidad desde una perspectiva poco habitual”¹⁵.

Cuando termina la andadura de Alliance-Photo, Denise Bellon, en realidad llamada Denise Hulmann¹⁶, abandona la travesía de los grandes reportajes para instalarse en lo que podíamos denominar los temas pequeños, una foto familiar y doméstica.

1.3. Surrealismo

La fotografía documental y la surrealista están más relacionadas de lo que en un principio puede parecer. El surrealismo¹⁷ inventado por Guillaume Apollinaire es en palabras de Breton: “tomar conciencia cada vez más clara y al mismo tiempo crecientemente apasionada del mundo sensible”¹⁸. Esto aplicado a la imagen fotográfica plantea dos alternativas: la que se fundamenta en las transformaciones mediante el uso de una serie de técnicas como la solarización, el fotograma, el collage, etc y la que se fundamenta en una exploración del mundo visual. Y va a ser esta última la que entronque con lo documental. Planteamientos como el París de

fotógrafos del momento. Surgió de la unión entre María Eisner- fotógrafa alemana con amplia experiencia en el campo de las agencias de la información_ y el grupo de fotógrafos del estudio Zuber (Robert Capa, Paul Boucher... y Denise Bellon). Las fotografías de Alliance se publicaron en *Art et Médecine, Arts et Métiers, Graphique, Paris-Magazine y Vu (...)* En 1947 María Eisner, junto a otros, abandonaría Alliance-Photo para fundar Magnum”. PÉREZ GALLARDO, Helena. “El reportaje gráfico”. En: Souguez, Marie Loup. *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007; p.442.

¹⁵ OLMEDA, Fernando. *Gerda Taro. Fotografía de guerra. El fotoperiodismo como testigo de la historia*. Barcelona; Mondadori, 2007: p. 87.

¹⁶ Este cambio de nombre era muy habitual. Es el caso del exiliado húngaro, André Friedman y a su alter ego el fotógrafo, Robert Capa o cuando encontramos en la misma persona a David Szymin que responde a un refugiado polaco, a un David Seymour con nacionalidad americana, y a un foto-reportero que firma sus trabajos con el nombre de Chim.

¹⁷ El teórico del grupo surrealista en Bruselas y más tarde fotógrafo, Paul Nougé y el pintor René Magritte “se conocen en 1924. Juntos conciben una relación esencial con el mundo que bautizan, por no encontrar nada mejor, *surrealismo*”. DE NAEYER, Christine. “Subversión de las imágenes. Cómo Paul Nougé inviste lo cotidiano”. En: *Papel Alpha* nº 2. Salamanca, Universidad, 1996; p.55.

¹⁸ Breton, André. *¿qu'est-ce que le Surréalisme?*, París, 1934 cfr. en Madeau, Maurice, *Historia del Surrealismo*, Buenos Aires; Altamira, 1993.

Eugene Atget, largamente aplaudido por los surrealistas, y que recorren los lugares más recónditos de esta ciudad, son una muestra reconocida de esta exploración y búsqueda pretendida por la fotografía surrealista. Sin embargo, y aquí está la paradoja, este autor no se sentía participe de los principios de esta corriente: “cuando Man Ray o Breton quisieron vincular a Atget con los postulados surrealistas, se encontraron con la afirmación autoexcluyente de éste: “Lo único que hago son documentos”¹⁹

El tiempo ha otorgado la razón a Atget y a los surrealistas, encontrando un consenso en sus posturas. Acuerdo que Estrella de Diego matiza con exactitud: “Las fotografías de los surrealistas son documentales en tanto documentos de una incertidumbre”²⁰.

Una incertidumbre de la que la película da cuenta desde la exposición surrealista de 1938 hasta la de 1947 a través de la obra de Denise Bellon. El metraje comienza con la imagen de un maniquí²¹, mientras la voz en *off* relata la llegada de los visitantes al evento. Fotos fijas, cuyo contenido, vuelven a ser variaciones sobre el prototipo muñeco idolatrado por los surrealistas, que deja paso a la identificación por parte del narrador de su autora: *Hoy tenemos unas imágenes perfectas de este acontecimiento... gracias a la mirada de una mujer. Denise Bellon captó el momento único... (Foto 4 y 5)*

La relación entre esta fotografía y el surrealismo se establece por partida doble. No sólo inmortaliza la obra de sus amigos surrealistas, sino que también les retrata. Así el doble objetivo de su cámara recoge a Yves Tanguy pintando, la mirada de Marcel Duchamp, Dalí con un maniquí sin cabeza, Jacques Prévert leyendo... numerosas tomas del castillo del Cartero de Cheval, una bañera llena de latas de película apiladas de Langlois... Y sobre todo su amigo Breton del que irán emergiendo diversos instantes capturados que evidencian complicidad. Prueba de este entendimiento es la dedicatoria del libro *Les vases communicants*, que será la

¹⁹ GÓMEZ ISLA, José. *Fotografía de creación*. San Sebastián; Editorial Nerea, 2005: p.12.

²⁰ De Diego. *Op. cit.*, p. 20.

²¹ No se debe olvidar que el cuerpo femenino es reinventado por los surrealistas y convertido en un maniquí aderezado a su gusto. Por tanto, este se convierte en uno de los motivos fetiche de esta tendencia.

primera que realice. Además, como se sugiere en *Sueños de un porvenir* y esta sería la segunda vertiente: *su amistad con los surrealistas había expuesto a Denise Bellon... a esta radiación secreta, que no influyó sólo en su mirada. Siempre le será fiel.*

Además, aunque exigua, cuenta con una obra surrealista propia en la que fotografías de ojos, manos y cabezas, como si de muñecos para el aprendizaje de la anatomía se tratara, se suceden durante una etapa.

Y finalmente, tras un periodo en el que la fotografía familiar invade sus encuadres, se reúne de nuevo con los surrealistas. Imágenes de sus dos hijas, mientras van creciendo, tomando el sol o bebiéndose un chocolate, su perro secándose, o pequeños detalles de la decoración de su casa, una monja junto a unas carpetas... se entremezclan con panorámicas paisajísticas o retratos de amigos. Retratos de amigos como cuando, por última vez, congrega a las afueras de París, en el desierto de Retz, al grupo surrealista, que posa con máscaras blancas.

1.4. Denise Bellon y *Sueños de un porvenir*

Sueños de un porvenir es una película fotográfica basada en los archivos de Denise Bellon (unos 25.000 negativos). Estas imágenes fijas se convierten en “el instrumento para reinventar dos de las constantes de la obra de Marker: el retrato y los viajes en el tiempo histórico densificados por la reflexión política”²².

A partir de aquí la fuerza de la narración reside en la persistencia y montaje de una sucesión de fotografías (las seleccionadas de la autora en cuestión) que van combinándose mediante fundidos o sobreimpresiones. Además, durante todo el metraje sobresale una voz en *off*, la de Pierre Arditi, encargado no sólo de describir las fotografías, sino del hilvanarlas entre sí y convertirlas en una historia, que fragmentariamente no existió: “Nada de todo esto fue, por mucho tiempo, verdad. Pero lo es en el tiempo del film”²³.

El tiempo de una película que se sitúa en el pasado para que el espectador pueda

²² ORTEGA GÁLVEZ, María Luisa. “El gran montador. Fotografía y documental en la obra de Chris Marker”. En: *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ocho y medio, 2003; p.220.

²³ LEDO ANDIÓN, Margarita. *Cine de fotógrafos*, Barcelona; Gustavo Gili, 2005; p.222.

realizar el recorrido pertinente a través de la Historia con mayúsculas de la que es conoedor. La eficacia del film radica en la fuerza de evocación de una instantánea que destapa la caja de Pandora de los recuerdos, cumpliéndose de este modo el objetivo de sus directores: “intentar analizar el modo en que percibimos una foto que ya es antigua (...) La foto que ya tiene unos años muestra, entre ella y nosotros, entre la imagen y el presente, una duración implícita”²⁴.

Así, la foto del maquis fusil al hombro y de perfil o la de los republicanos tras una trinchera de nieve en los Pirineos de 1944, cuando éstos intentaron con un estrepitoso fracaso conquistar la España franquista, nos retrotrae a la Guerra Civil, pero también al final de la dictadura y a la transición.

La película muestra primicias como ésta, olvidadas en los libros de historia, y otras que parecen increíbles, pero que la cámara de Denise captó como prueba. Este es el caso de Henri Langlois: *¿Quién es Henri Langlois? Un hombre que no se resigna a que las películas desaparezcan de quien se dice que las apila en su bañera. Uno se preguntaba si era una leyenda... Denise Bellon estaba allí para responder. La única imagen de la fabulosa bañera... cuna de todas la cinematecas.* (Foto 6)

Denise Bellon plasmó instantes cotidianos y únicos, desde una perspectiva documentalista y un espíritu humanista, con un toque de surrealismo propiciado por un círculo de amistades que marcan su obra. (Foto 7)

Referencias bibliográficas

AMAR, Pierre-Jean. *El fotoperiodismo*, Buenos Aires; La Marca, 2005.

BOSCO, Roberta. “Las grandes fotografías de la vanguardia protagonizan una exposición en la galería Barbié”. En: *El País*, 7 de mayo, 2006.

BOUQUERET, Christian. *Des années folles aux années noires: la nouvelle vision photographique en France 1920-1940*, Paris: Marval, 1997.

BOUQUERET, Christian. *Les Femmes Photographes de la nouvelle vision en France 1929-1940*, París: Marval, 1998.

²⁴ BELLON, Yannick. Cuadernillo adjunto al DVD *Chris Marker con Yannick Bellon, Isaki Lacuesta y Sergi Dies*, p.12.

- COMBALIA, Victoria. “Las fotografías pioneras de la vanguardia francesa” en [www.elmundo.es/el mundo...1146769072.html](http://www.elmundo.es/el_mundo...1146769072.html) (consultada el 8 de octubre de 2009).
- DE DIEGO, Estrella. “Los cuerpos perdidos. En: *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealismo*. Barcelona: Fundación La Caixa, 1995.
- DE NAEYER, Christine. “Subversión de las imágenes. Cómo Paul Nougé inviste lo cotidiano”. En: *Papel Alpha* nº 2. Salamanca, Universidad, 1996.
- GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos. “De la posguerra a los años 60”. En: Souguez, Marie Loup. *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.
- GÓMEZ ISLA, José. *Fotografía de creación*, San Sebastián; Editorial Nerea, 2005.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* Barcelona; Gustavo Gili, 2005.
- LEDO ANDIÓN, Margarita. *Cine de fotógrafos*, Barcelona; Gustavo Gili, 2005.
- OLMEDA, Fernando. *Gerda Taro. Fotografía de guerra. El fotoperiodismo como testigo de la historia*, Barcelona; Mondadori, 2007.
- ORTEGA GÁLVEZ, María Luisa. “El gran montador. Fotografía y documental en la obra de Chris Marker”. En: *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ocho y medio, 2003.
- PAREJO, Nekane. “Historias de fotografías”. En: *Aula de Formación Abierta*, 2007-08. Málaga: Vicerrectorado de Servicios a la comunidad universitaria, 2008.
- PAREJO, Nekane. “De la foto documental al documento digital”. En revista *Zer*, 25. Bilbao: Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco, 2008.
- PÉREZ GALLARDO, Helena. “El reportaje gráfico”. En: Souguez, Marie Loup. *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.
- SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*, Madrid; Santillana, 2003.
- SOUGEZ, Marie Loup y PÉREZ GALLARDO, Helena. “Arte y fotografía II. Las vanguardias y el periodo de entreguerras”. En: *Historia general de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 2007.
- TRANCHÉ, Rafael. “Fotografía y cine documental: dos territorios con la realidad con frontera”. En: *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realidad*, Madrid: Ocho y Medio, 2003.

