



Activismo y registro, documental y ficción, política y estética. La obra de Begoña Zubero en el contexto de la fotografía contemporánea

Activism and registration, documentary and fiction, politics and aesthetics. Begoña Zubero's work in the context of contemporary photography

ENRIQUE MARTÍNEZ LOMBÓ
Universidad de León (España)
emarl@unileon.es

Recibido: 15 de mayo de 2020
Aceptado: 11 de julio de 2020

Resumen:

Por medio de la contextualización y explicación de algunos proyectos realizados por la fotógrafa Begoña Zubero, se profundizará en su obra, sus intereses y metodología, recorriendo los intersticios en los que se desarrolla: entre el activismo y el registro, entre el documental y la ficción, entre la política y la estética. Para ello se estudiarán y contextualizarán algunos de sus proyectos con movimientos, planes y artistas tan interesantes como: New Topographics, Escuela de Dusseldorf, Scuola italiana di paesaggio, Mission Photographique de la DATAR, Bernd and Hilla Becher, Luigi Ghirri, Gabriele Basilico o Paolo Pellegrin. Las estrategias y objetivos que comparte con ellos en su acercamiento a la arquitectura y al paisaje como depositarios de la identidad y la memoria, así como la belleza formal de sus obras, la convierten en una clásica contemporánea a tener en cuenta en el panorama actual del arte internacional.

Palabras clave: Begoña Zubero, fotografía, paisaje, arquitectura, memoria.

Abstract:

Through the contextualization and explanation of some projects carried out by the photographer Begoña Zubero, it will be deepening in her work, her interests and methodology, passing through the interstices in which it's developed: between activism and registration, between documentary and fiction, between politics and aesthetics. To do this, some of their projects will be studied and contextualized with such interesting movements, plans and artists as: New Topographics, Düsseldorf School, Scuola italiana di paesaggio, DATAR Mission Photographique, Bernd and Hilla Becher, Luigi Ghirri, Gabriele Basilico or Paolo Pellegrin. The strategies and objectives that she shares with them in her approach to architecture and landscape as repositories of identity and

memory, as well as the formal beauty of her works, make her a contemporary classic to be considered in the current panorama of international art.

Keywords: Begoña Zubero, photography, landscape, architecture, memory.



Introducción

362

Begoña Zubero (Bilbao, 1962) se formó como fotógrafa en Madrid y Nueva York, volviendo a su ciudad natal a principios de los años 90. En el periodo 2012-2016 se instaló en Italia, país en el que pasa largas temporadas y en cuyo tejido cultural se ha integrado a la perfección. Desde sus primeros proyectos ha desarrollado una fotografía de tesis de impecable factura técnica, formal y estética, en la que la documentación e investigación le han permitido elaborar unas imágenes de gran calado intelectual. El interés de su trabajo está en que se desarrolla en los espacios intermedios que podemos encontrar entre algunos conceptos que a menudo se consideran contrarios pero que en realidad no lo son: activismo / registro, documental / ficción, política / estética. En este ensayo recorreremos algunos de sus proyectos en busca de ejemplos que nos ayuden a comprender la complejidad que caracteriza su producción.

Activismo y registro

Su participación en el proyecto *7 x 7 x 7*, que tenía como objetivo la conmemoración del setecientos aniversario de la fundación de Bilbao, nos sirve como punto de partida para explorar la relación entre activismo y registro en su obra. En ese momento tuvo la genialidad de reivindicar unos espacios marginales mineros en la periferia de Bilbao que habían sido relegados en el contexto de una sociedad post-industrial y que corrían el peligro de desaparecer en un Bilbao post-Guggenheim que renegaba de su pasado industrial y feista y volcaba sus esfuerzos en su transformación en una ciudad de postal (Figura n. 1). El resultado fueron unas fotografías que de la Torre (2008, pp. 37-63) define como impecables y desconsoladoras visiones del despojo urbano, de la imperiosa necesidad de la memoria.

Zubero se sumaba a una corriente que incorporaba al paisaje los elementos que la acción del hombre y la sociedad contemporánea habían añadido: industrias, autopistas, aeropuertos, urbanizaciones, canales, minas, etc. Todos estos elementos habían quedado fuera del encuadre aun cuando desde la revolución industrial formaban parte del

contexto. Para incorporar estas transformaciones al paisaje contemporáneo era necesario crear una nueva imagen del paisaje como alternativa a la establecida, tanto a nivel formal como conceptual, elaborando nuevos significados y símbolos en los que pudiera identificarse la población que los habitaba. En esta necesaria renovación, la fotografía tomó el papel que una vez había tenido la pintura, sobre todo a partir de la década de los setenta del siglo XX, cuando la exposición *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape*, comisariada en 1975 por William Jenkins en el International Museum of Photography de Rochester, supuso un punto de inflexión para los fotógrafos y artistas que trabajaban con los paisajes modificados por el ser humano. En ella participaron Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore y Henry Wessel Jr., presentando una alternativa al sublime y majestuoso paisaje representado en la fotografía de Ansel Adams y propiciando un cambio de actitud significativo hacia el paisaje como sujeto fotográfico y preocupación cultural, sin olvidar el papel de puente entre la fotografía considerada como arte y el campo más expansivo y postconceptual del arte contemporáneo (Salvesen, 2010, pp. 11-67).



Figura n. 1: Begoña Zubero, *Bilbao 7 x 7 x 7*, 2000. Original Polaroid. Impresión Cibachrome. 70 x 100 cm.

Entre los artistas que participaron en esta exposición, Bernd and Hilla Becher fueron capaces de crear una escuela que rompiera con la tradición del sublime paisaje de la pintura romántica alemana a través de la asignatura de fotografía artística que Bernd Becher impartió durante veinte años a partir de 1976 en la Academia de Arte de Dusseldorf. Partiendo de la idea de registro y documento con la intención de catalogar una arquitectura industrial en peligro de desaparición y con la premisa de la objetividad consiguieron trasgredir las fronteras del archivo dotando de belleza a la industria, configurando un documentalismo de enfoque histórico y una estética a la vez concreta y rígida, objetiva y personal, restringente y enciclopédica (Zweite, 2005, pp. 11-29). Entre sus alumnos más destacados estuvieron Axel Hütte, Thomas Struth, Andreas Gursky, Thomas Ruff o Candida Höfer. Esta nueva generación, intentando escapar de la etiqueta “Escuela Becher”, consideró el documento un concepto demasiado restrictivo, intentando transgredirlo con medios como el uso del color y los formatos cada vez más grandes, cuestionándose constantemente la absoluta verdad de la imagen fotográfica en relación a sus posibilidades para reflejar la auténtica realidad (Lange, 2007, pp. 84-85). Si bien estas estrategias han sido utilizadas por Zubero y hay conexiones entre su obra y la Escuela de Dusseldorf, su producción se enmarcaría mejor en la corriente de la denominada Scuola italiana di paesaggio, que incluiría a fotógrafos como Mimmo Jodice, Guido Guidi, Mario Cresci, Luigi Ghirri, Gabriele Basilico, Olivo Barbieri, Vittore Fossati o Walter Niedermayr, que situaron en el centro de sus intereses las transformaciones del paisaje y la relación hombre-ambiente. De hecho, Zubero fue incluida junto con alguno de ellos en la exposición conmemorativa del 70º aniversario del nacimiento de la República Italiana, *Extraordinary visions. L'Italia ci guarda*, celebrada en el MAXXI de Roma en 2016, concebida como atlas al mismo tiempo poético y documental, social e institucional de la Italia de los últimos treinta años, donde presentó dos de sus fotografías (Figura n. 2) de la serie *Gente del Po* (Saroli, 2016, pp. 78-79).



Figura n. 2: Begoña Zubero, *GDP/ Serie Le sponde*, 2016. Impresión de tintas minerales sobre papel Hahnemühle German Etching, 110 x 165 cm. Colección MAXXI Roma.

Su admiración por Ghirri y Basilico hace que en su obra se encuentren algunos paralelismos con las de estos. Ghirri destacó como el promotor de una profunda renovación de la mirada, indagando en el paisaje de la modernidad, en la pérdida del sentido de los lugares y en su posible reencuentro. Su intención era crear una cartografía imprecisa, sin puntos cardinales, que correspondiera más a la percepción de un lugar que a su catalogación y descripción, como una geografía sentimental de itinerarios imprecisos que obedecieran a los extraños enredos del ser (Ghirri, 1989, pp. 14-15). Junto con Gianni Leone y Enzo Velati ideó el proyecto *Viaggio in Italia*, que involucró a veinte fotografías y fue presentado en 1984 en la Pinacoteca Provinciale de Bari. Uno de ellos fue Gabriele Basilico, que nos sirve de nexo con otro de los grandes proyectos gestados en el contexto del debate político y cultural que restituyó la centralidad al paisaje. Si *Viaggio in Italia* se concibió como un proyecto personal de Ghirri, la *Mission Photographique* de la DATAR (Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale) en Francia, se puede considerar el mayor encargo público de la historia de la fotografía. Desde 1984 a 1988 veintiocho fotografías de diferentes países trabajaron en Francia con el objetivo de interpretar la gran

transformación que estaba experimentando el paisaje y todas las dificultades relacionadas con su representación y su gestión. Un equipo de urbanistas, arquitectos, geógrafos, artistas, historiadores del arte, investigadores e intelectuales pusieron sobre la mesa temas relacionados con las transformaciones del territorio, la pérdida de coherencia, su creciente fragmentación e incesante hibridación, reflexionando sobre la pérdida de los símbolos colectivos y sobre la hiperproducción de otros que ya no lograban responder a las necesidades esenciales de la sociedad (Basilico, 2008, pp. 34-37).



Figura n. 3: Begoña Zubero, *GDP/Serie paesaggio industriale*, 2017. Caja de luz led.

Impresión dye-sub sobre textil. 180 x 270 x 10 cm.

Además del trabajo realizado para la DATAR, su serie sobre el Bilbao industrial, 1993, conectarían tanto con la mencionada de la misma temática de Zubero, como con *Paesaggio industriale* (Figura n. 3), que forma parte del proyecto *Gente del Po*. Aquí, escenas donde la naturaleza aparece invadida por la industrialización son presentadas como nuevas formas de belleza en un tiempo en el que existe la inclinación de ver las zonas industriales como una forma de contaminación que debe ser demolida o por lo menos apartada y excluida. La inclusión de imágenes de este tipo en un discurso

cultural, ayuda a adaptar el pensamiento a una nueva belleza paisajística, a los cambios que han sucedido en el entorno, configurando una nueva identidad más acorde con la sociedad actual en la que la imagen rural del paisaje no es suficiente (Martínez Lombó, 2017, pp. 35-46), avanzando en el camino iniciado por movimientos comentados como New Topographics, la Escuela de Dusseldorf o la Scuola italiana di paesaggio.

Documental y ficción

Para profundizar en este binomio nos centraremos en su proyecto *Gente del Po*, que surgió tras el descubrimiento de la faceta de Michelangelo Antonioni como fotógrafo gracias a las imágenes que acompañan a su artículo *Per un film sul fiume Po*, publicado en 1939 en la mítica revista *Cinema* (Figura n. 4).

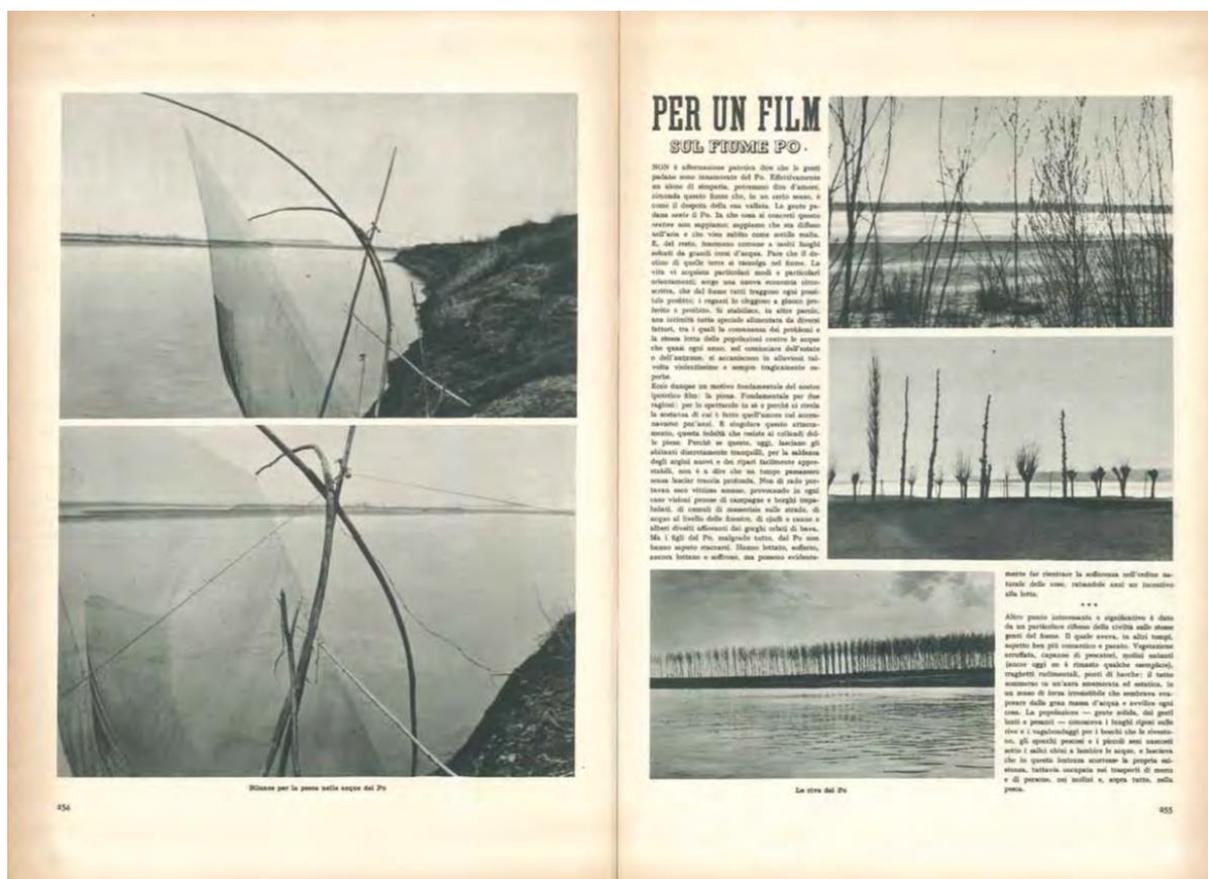


Figura n. 4: Michelangelo Antonioni, “Per un film sul fiume Po”, en *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, nº 68, abril, 1939, pp. 254-257.

En él, Antonioni se preguntaba si la manera de regresar a la topografía física y humana del río que había pertenecido al paisaje de su juventud debía ser a través del documental o la ficción, una cuestión que Zubero retoma para crear una de sus series más interesantes. Su acercamiento a este autor y a este ensayo no fue fortuito, ya que desde 2002 había trabajado sobre la idea de registro y memoria a partir de la investigación sobre la utilización ideológica de los espacios arquitectónicos y urbanos durante el ventennio fascista en Italia (1922-1943). Llegó a Roma en agosto de ese año para trabajar en el Foro Itálico, inaugurado en 1932 como Foro Mussolini, y en los espacios construidos para la Esposizione Universale Roma, prevista para 1942 y frustrada por la Segunda Guerra Mundial. Estos complejos debían reflejar la fortaleza del régimen fascista por medio de una arquitectura de componente racionalista y monumental, conmemorativa del décimo y vigésimo aniversario del acceso del fascismo al poder tras la Marcha sobre Roma en 1922. Este fue el punto de partida de su proyecto más ambicioso hasta la fecha, *Existenz* (Olivares, 2007, pp. 4-21), que la llevaría a Berlín, Varsovia, los campos de concentración de Auschwitz, Birkenau y Maidanek, Moscú, Yerevan y otras ciudades de Armenia, para volver a Roma en octubre de 2012. Durante este periodo de diez años centró su trabajo en la arquitectura de poder de los regímenes totalitarios europeos del siglo XX, una herramienta por medio de la cual conseguían reforzar la idea de negación del individuo como sujeto de derecho y su sustitución por los conceptos de nación, pueblo y clase, creando una sociedad de personas aisladas y fragmentadas sin otra posibilidad de organización que la masa (Esparza, 2008, pp. 9-35).

La vuelta a Roma permitió a Zubero ahondar en el conocimiento de la Italia fascista y de la inmediata posguerra. Su interés por los espacios arquitectónicos, el cine y las complejas relaciones entre la cultura y la ideología fascista durante aquel periodo, la llevaron inexorablemente hacia los tres instrumentos propagandísticos más importantes del régimen en relación con la imagen: Cinecittà, Istituto Luce (L'Unione Cinematografica Educativa) y Centro Sperimentale di cinematografia, que vieron renovadas sus sedes a finales de la década de los treinta siguiendo los dictados de la arquitectura de poder del momento. El camino hacia la revista *Cinema*, la figura de Michelangelo Antonioni y el Neorrealismo estaba abierto.

En “Per un film sul fiume Po”, Antonioni no dio una respuesta a la pregunta que había dado origen de su relato: ¿documental o ficción?, localizándose en el texto incluso

aspectos fragmentarios y contradictorios. Como se vería posteriormente en su trayectoria cinematográfica, se sentía más cómodo en la invención de incertezas, de espacios intermedios en torno a la imaginación, de lugares de desplazamiento de los que la niebla de su Ferrara natal era la mejor metáfora. Se podría incluso decir que el texto reflejaba algunas de las características presentes en la tipología de paisaje fascista utilizados en la propaganda del régimen, sobre todo en cuanto a la aceptación del progreso por parte de la población como algo positivo, la relación entre el paisaje y la historia y la consciencia de lugar en la imaginación nacional. Estas narrativas celebratorias de progreso y destino, situadas en un paisaje mitificado, fueron un principio recurrente en los documentales italianos del periodo (Steimatsky, 2008, pp. 1-39).



Figura n. 5: Begoña Zubero, *GDP/ Serie Le sponde*, 2017. Impresión de tintas minerales sobre madera de abedul, lacado mate, 200 x 300 x 5 cm. Colección Iberdrola.

El texto iba acompañado por ocho fotografías que constituyen un ensayo visual paralelo cuya modernidad adelantaba algunas de las características que después se verían en sus futuros trabajos. Estas fueron las que despertaron el interés de Zubero para llevar a cabo su investigación sobre el paisaje de la llanura padana. Los espacios naturales y el paisaje como depositarios de la identidad, memoria e imaginación de la colectividad sustituirían

a la arquitectura como su objeto de estudio, en un giro formal que en esencia mantenía las mismas preocupaciones e intenciones. Para ello utilizó una serie de estrategias que le permitieron crear una obra completamente original sin perder el referente que la inspiró: cambio de la escala, introducción del color, nuevos soportes, encuadres y puntos de vista transgreden el clásico y restrictivo concepto de documental, dando lugar a varias series de fotografías de las que aquí mencionaremos dos. *Le sponde* (Figura n. 5) destaca por su voluntad estético-pictórica, que no pictorialista, que asume parte de la concepción clásica del paisaje como exponente del arte de la contemplación, con el uso de la gran escala, las cuidadas composiciones panorámicas y las perspectivas, recursos más propios del lenguaje y tradición de la pintura. Incluye imágenes que nos pueden sugerir un espacio natural no intervenido que en realidad no es más que una ilusión que se rompe al observar la gran cantidad de huellas antrópicas que aparecen en otras fotos. El paisaje se convierte en depositario de la identidad, memoria e imaginación de la colectividad, haciendo presente la épica de la vida cotidiana a pesar de la ausencia de la figura humana.



Figura n. 6: Begoña Zubero, *GDP/ Serie Le capanne 25*, 2017, Impresión cromalux sobre tablero de densidad media, 40 x 60 x 2 cm.

Le capanne (Figura n. 6) se centra en las autoconstrucciones llevadas a cabo por los pescadores en las orillas del río Po, actualización contemporánea de las antiguas cabañas de caña y exponente máximo de la adaptación al medio en este espacio natural. La repetición de encuadres, así como el interés por la recopilación de las distintas variables de una misma tipología constructiva caracterizada por su componente efímero hacen que sea la serie que más se acerca al documental. Sin embargo, la simple elección de las cabañas incluidas en la serie y su innegable carácter escultórico, hacen posible una reflexión estética como parte de una estrategia artística que facilita que las cabañas puedan ser incluidas y aceptadas en el discurso cultural, resaltando la complementariedad del aspecto artístico y documental.

Política y estética

Su experiencia en el Kurdistán iraquí y Mosul a finales del 2018 le ha permitido realizar su proyecto *Non è esotico, è vitale* (Figuras n. 7 y 8), quizás el más próximo al fotoperiodismo por su temática, aunque lejos de este en cuanto a su concepción y ejecución, ya que es un trabajo reposado, que surge del conocimiento real, cercano y directo de un territorio. Esto se consigue con unos tiempos dilatados a los que la mayoría de las veces el fotoperiodista no tiene acceso, apremiado por las agencias que demandan el material de actualidad. Así ha conseguido unas imágenes que van más allá de la geopolítica y la propaganda, y que se alejan de la mirada exótica con la que tradicionalmente se ha observado esta zona.

Si en anteriores trabajos hacía presente a las personas por medio de su ausencia, ahora lo hace a través del coraje de la vida cotidiana que se abre paso entre las ruinas de una zona de conflicto en reconstrucción. Una existencia en tiempo real, inminente y vital, depositaria de la identidad, memoria e imaginación de la colectividad que ya no pueden albergar los escombros. Una realidad reflejo de una civilización milenaria, de una cultura que no se resigna a la desaparición.



Figura n. 7: Begoña Zubero, *Non è esotico, è vitale VII*, 2019, Impresión de tintas minerales sobre papel Hahnemüle 310 gr., 110 x 160 cm.



Figura n. 8: Begoña Zubero, *Non è esotico, è vitale XVII*, 2019, Impresión de tintas minerales sobre papel Hahnemüle 310 gr., 110 x 160 cm.

La fricción entre política y estética, que en cierta manera se observa en estas series de Zubero, ha estado presente desde el origen del medio, cuando ya la barrera que separaba el fotoperiodismo y la fotografía artística estaba muy difuminada (Saiz, 1999, pp. 173-182). Ya en la década de los treinta del s. XX decía László Moholy-Nagy (1936): “The real photographer has a great social responsibility [...] The standard of value in photography must be measured, not merely by the photographic aesthetics, but the human-social intensity of the optical representation” (pp. 244-303). Walter Benjamin ya había observado en 1934 como esta responsabilidad social que mencionaba Nagy, estaba amenazada por la propia naturaleza del medio, capaz de transformar la más abyecta pobreza en objeto placentero al encararla de una manera estilizada y con una técnica perfecta. En la conferencia *El autor como productor*, pronunciada en París en el Instituto de Estudios del Fascismo, Benjamin explicó como la cámara era incapaz de fotografiar una casa de vecinos o una montaña de basura sin transfigurarlos. Por no mencionar una presa o una fábrica de cables eléctricos, frente a las cuales la fotografía sólo podía decir: *Qué bello* (Benjamin, 1998, pp. 117-134). Esta idea de fricción fue recuperada por Sontag en su obra *On Photography*, 1977, que recogía una serie de ensayos publicados por ella a partir de 1973. Sontag reflexiona sobre la capacidad de la fotografía para embellecer como el triunfo más perdurable de este medio, a pesar de las manifiestas pretensiones de revelar la verdad y no la belleza a través de una fotografía indiscreta, improvisada, con frecuencia cruda, de lo humilde, lo inane, lo decrepito, considerando que, incluso en el peor de los casos, lo real tenía un *pathos*, que identificaba con la belleza (Sontag, 2006, p. 148). A esto se sumaba el problema de los fotógrafos con preocupaciones sociales para que su obra pudiera comunicar un significado estable revelador de la verdad. La fotografía es siempre un objeto en un contexto, que modela los usos inmediatos – sobre todo políticos-, que al transformarse provoca que el significado de la fotografía se disipe, atenúe y progresivamente pierda relevancia. Por medio de este proceso los usos originales se modifican siendo suplantados por otros, principalmente por el discurso artístico capaz de absorber toda fotografía (Sontag, 2006, p. 153). Esta teoría tiene su reflejo en la tendencia de incluir exposiciones de fotoperiodistas en museos de arte contemporáneo. Mencionaremos la que el MAXXI de Roma dedicó a Paolo Pellegrin en 2019, *Paolo Pellegrin, un’antologia*, ya que existen algunos paralelismos entre su obra y la de Zubero. Aunque recoge veinte años de la actividad del fotógrafo romano, algunas de las fotografías comparten la ciudad de Mosul como campo de trabajo. Pellegrin recoge la batalla de

Mosul como metáfora de todos los conflictos y Zubero se centra en lo que viene después de la guerra, en la reconstrucción, un negocio al que no son ajenos gobiernos y multinacionales. Además, Pellegrin, al igual que Zubero, no se somete a los tiempos de las agencias, una libertad que le permite el ser miembro de la agencia Magnum. Para él el reportaje no es una operación acelerada y veloz, a distancia y fría, es una manifestación de la interpretación personal – como para Walker Evans y Lee Friedlander –, un acercamiento antropológico resultado de un periodismo lento, guiado por la urgencia intelectual de la profundización más que por la idea de obtener una imagen icónica, lo que se traduce en tiempos de lectura dilatados, vuelta a lugares ya fotografiados, una atención no solo al momento del conflicto si no a lo que sucede después (Celant, 2018, pp. 11-38). Ambos parten de un proceso que se basa en la investigación, el conocimiento y la preparación. Los dos aúnan en su trabajo la experiencia del testigo en primera línea con la intensidad visual del artista, con proyectos a largo plazo en los que se percibe la sensibilidad estética. Sus fotografías transmiten el dolor, la guerra, la destrucción, pero también la íntima belleza del ser humano en la expresión de sus emociones más profundas. Y si las coincidencias con Pellegrin son sobre todo procesuales, formalmente tiene más que ver con la serie *Beirut*, 1991, de Gabriele Basilico, realizada formando parte de la Beirut photographic Mission, junto a cinco fotógrafos más, que tuvo el objetivo de documentar la destrucción tras quince años de guerra civil y antes de la reconstrucción, captando lo que está suspendido entre la desaparición y la aparición, entre la muerte y la resurrección.

El estudio y contextualización de la obra de Zubero con algunos de los fotógrafos más interesantes de generaciones presentes y pasadas nos permite destacarla en el panorama del arte contemporáneo actual, ya que si bien comparte objetivos y estrategias con muchos autores, habita los intersticios, los espacios intermedios, como ningún otro, logrando una obra personal, fresca y original, con la que logra dar voz al que no la tiene, descubriendo realidades que deben tenerse en cuenta, que no deben olvidarse.

Referencias

- Antonioni, M. (1939). Per un film sul fiume Po. *Cinema: quindicinale di divulgazione cinematografica*, nº 68, pp. 254-257.
- Basilico G (2008). *Arquitecturas, ciudades, visiones. Reflexiones sobre la fotografía* (pp. 34-37). Madrid, España: La Fábrica.
- Benjamin, W. (1998). El autor como productor. En *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III* (pp. 117-134). Madrid, España: Taurus.
- Celant, G. (2018). Paolo Pellegrin: un'odisea tra umano e disumano. En G. Celant, *Paolo Pellegrin* (pp. 11-38). Roma, Italia: Silvana Editoriale.
- Esparza, R. (2008). Lo surreal y lo real. En *Begoña Zubero. Fotografías* (pp. 9-35). Córdoba, España: Universidad de Córdoba / Diputación de Córdoba.
- Gabriele Basilico, *Arquitecturas, ciudades, visiones. Reflexiones sobre la fotografía*, La Fábrica, Madrid, 2008, pp. 34-37.
- Ghirri, L (1989). Paesaggio italiano. En *Paesaggio italiano* (pp. 14-15.): Milán, Italia: Electa / Gingko.
- Saiz, M. D. (1999). Propaganda e imagen: los orígenes del fotoperiodismo. *Historia y Comunicación Social*, 4, 173-182.
- Martínez Lombó, E. (2017). Entre la contemplación y la memoria: exploración sentimental de un espacio intermedio. En E. Martínez Lombó. (Ed.), *Begoña Zubero, GDP Gente del Po* (pp. 35-46). San Sebastián, España: Fundación Kutxa.
- Lange, S. (2007). Appendix: The Becher School – A Preliminary Attempt at Classification. En *Bernd and Hilla Becher. Life and Work* (pp. 84-85). Cambridge (Massachusetts), Estados Unidos: The MIT Press.
- Moholy-Nagy, L. (1936). Photography in a flash. *Industrial Arts (London)*, I, 4, pp. 244-303.
- Olivares, R. (2007). La arquitectura como testigo. En *Existenz. Begoña Zubero* (pp. 4-21). Bilbao, España: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa.
- Quintavalle, C. A. (1984). Viaggio in Italia, appunti. En L. Ghirri, G. Leone y E. Velati (Eds.), *Viaggio in Italia* (pp. 7-14). Alessandria, Italia: Il Quadrante.
- Salvesen, B. (2010). New Topographics. En *New Topographics. Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel Jr.* (pp. 11-67). Tucson / Rochester, Estados Unidos: University of Arizona / International Museum of Photography and Film.
- Saroli, D. (2016). Begoña Zubero Apodaca. En Margherita Guccione (Ed), *Extraordinary visions. L'Italia ci guarda* (pp. 78-79). Roma, Italia: MAXXI.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México D.F.: Alfaguara.
- Steimatsky N. (2008). Aerial: Antonioni's Modernism. En *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema* (pp. 1-39). Minnesota, Estados Unidos: University Of Minnesota Press.
- Torre, A. de la (2008). La luz de la memoria". En *Begoña Zubero. Fotografías* (pp. 37-63). Córdoba, España: Universidad de Córdoba / Diputación de Córdoba.
- Zweite, A. (2005). La propuesta de Bernd y Hilla Becher sobre una forma de mirar: Diez ideas clave. En *Bernd & Hilla Becher: Tipologías de edificios industriales* (pp. 11-29). Madrid, España: Centro de Arte Fundación Telefónica.