

Los límites de la representación de la identidad social: una comparación intermedial del trabajo de Garry Winogrand y Martin Scorsese

José Luis Valhondo Crego

Grupo ARDOPA. Universidad de Extremadura

jivalcre@unex.es

Introducción

Una de las citas más conocidas de la historia de la fotografía pertenece al fotógrafo Garry Winogrand: “La fotografía no trata de aquello fotografiado. Trata de cómo se ve aquello cuando es fotografiado”. Este texto parte de esa cita para abordar la cuestión de los límites de la posibilidad de representación de la identidad a través de la relación intermedial entre fotografía y cine, en concreto, entre el trabajo de Martin Scorsese y su película *Taxi Driver* (1976) y el de Garry Winogrand en trabajos como *Women are beautiful* (1975). Nuestro análisis se centra en los rasgos estéticos e ideológicos que comparten las imágenes producidas por ambos creadores. Por una parte, resaltamos lo “fotográfico” de la narración de Scorsese. Algunos de sus planos en *Taxi Driver* tienen una naturaleza puramente documental, parecen fotos de Winogrand. Por otra parte, señalamos lo cinematográfico de las fotos de Winogrand en relación a la capacidad narrativa de esas imágenes. Las conclusiones del análisis confirman la idea de que la modernidad creía aún en el poder objetivo de las tecnologías de representación; no así la posmodernidad. Y menos, si el objeto de esa representación es la identidad social. Los sujetos de las fotos de Winogrand y el protagonista de *Taxi Driver* revelan cuestiones candentes sobre la coherencia de la conducta y la posibilidad de comunicación de la identidad.

¿De qué trata la fotografía?

La famosa cita de Winogrand sobre la fotografía merece un análisis. “La fotografía no trata de aquello fotografiado. Trata de cómo se ve aquello cuando es fotografiado”. Cuando un profesional de la fotografía, ya sea un fotógrafo aficionado, un fotógrafo de eventos sociales o un fotógrafo cuyo estatus le permite definir su trabajo como arte, aborda un encargo o realiza un proyecto en su fase final tiene que pasar por editar su trabajo, es decir, seleccionar una serie de ellas de los cientos de fotografías que realice. Además, con la fotografía digital, las someterá a un proceso de post-producción para editar un trabajo coherente en el estilo. En ese momento de la edición, el fotógrafo materializará el significado de la frase de Winogrand. Comprobará que, pese a su destreza técnica, su competencia artística y su planteamiento inicial, siempre podrá ocurrir que eso que aparece en las fotos le sorprenda. Si ocurre esa sorpresa es porque el fotógrafo ha interiorizado la filosofía de la frase: lo que aparece en la foto nunca es la realidad sino una representación. Esto no niega que la realidad no exista, para este debate eso no

importa. Lo que importa es qué hay representado en la foto. Por decirlo de otro modo, la cita de Winogrand no sólo señala lo que es la fotografía sino lo que significa el arte después de la posmodernidad. Que es muy similar a lo que significa la filosofía desde una concepción posestructuralista como la de Gilles Deleuze: no se trata de que mis ideas comprendan, aprehendan, agarren el mundo sino si la dialéctica sobre esas ideas me ayude a tener una vida mejor. La representación es otra idea; a lo que podemos limitarnos es a entender la relación de esas representaciones entre sí y cómo pueden influirnos en nuestras vidas cotidianas.

Contexto cultural y estética de Garry Winogrand

Contextualizamos el trabajo de Garry Winogrand a través del excelente ensayo sobre su obra realizado por John Szarkowski, “Figments from the real world” (2003). En otro de sus libros (“Mirrors and Windows”, 1978), clasifica la fotografía americana desde mediados del siglo XX como dividida en dos grandes tendencias: fotógrafos que entienden su arte como forma de auto-expresión y aquellos que lo contemplan como método de exploración; acudiendo a nombre concretos, Szarkowski sitúa al “romántico” Minor White en el primer grupo y al realista Robert Frank en el segundo. Las lealtades estéticas de este crítico y fotógrafo se inclinan hacia Frank y la fotografía como ventana, más que como espejo. Winogrand entraría en una tercera categoría asociada al realismo pero con una vertiente formalista muy relevante. El formalismo busca explorar las posibilidades intrínsecas del medio (Stange, 1978). Para Szarkowski, Winogrand fue el mayor formalista que conoció en la escena estadounidense, persiguiendo siempre qué era capaz de llegar a hacer la máquina con la que trabajaba (Duden, 2013).

Hacia 1950 en Estados Unidos el fotoperiodismo estaba en su apogeo. Se consideraba una arena perfecta para iniciarse en la fotografía. La generación anterior formó a fotoperiodistas que eran antes fotógrafos que periodistas, pero en el momento en que Winogrand descubre la fotografía como profesión, el fotoperiodismo está más abierto que nunca a la experimentación, y muchos, como él, acceden sin tener una formación oficial de escuela. En ese momento la gente solía aprender de un modo autodidacta, a través de los colegas y las propias tiendas de fotografía.

Tras la guerra se abría un nuevo horizonte que asociaba el fotoperiodismo con una idea romántica y aventurera en lo profesional. En lo estético, se abría paso el neorrealismo italiano y sus películas en las que se veía el grano y una expresiva escala de grises. El valor en alza para un fotógrafo implicaba la autenticidad más que la claridad o la pericia técnica. Había cierto romanticismo en todo ello, se cotizaba la expresividad y la intuición más allá de las reglas, la capacidad para tomar fotografías del flujo de la vida real.

Alex Brodowitch, director artístico de Harper’s Bazaar, fue un precursor de este tipo de fotografía. Su libro *Ballet* (1945) se desvinculó de los estándares de la fotografía artesanal para proponer el triunfo de la intuición sobre la ciencia y el diseño. El paradigma estaba cambiando y el debate entre la joven y la vieja generación se dirimía entre honestidad y técnica; un debate que sigue siendo contemporáneo. Para los jóvenes fotógrafos una foto nítida, con correcta exposición en las sombras, y sin grano visible era poco sincera. Añadir luz artificial era cometer fraude. Para estos fotógrafos las viejas fotos resultaban

aplanadas, diseñadas, concebidas y entendidas por anticipado; peor que ilustraciones, puesto que se trataba era de explorar la vida real. Este cambio del paradigma se conoció como la de la *revolución de la luz disponible* (Szarkowsky, 2003) y porfiaba contra la artificialidad de la iluminación prestada por el cine hollywoodiense de los años 30 del siglo XX y la extrañeza que presentaban sus imágenes perfectamente iluminadas. Ese modelo hollywoodiense fue el que estaba en boga en *Life* antes de la revolución.

Lo que iba a venir viene bien reflejado por la cita premonitoria de Robert Doisneau:

“El fotógrafo debe ser absorbente, permitiéndose ser permeado por el momento poético... su técnica debería ser como una función refleja... debería actuar automáticamente”.

Esta forma de ver la fotografía tenía mucho que ver con el estilo del arte como *segunda naturaleza* que proclamara Konstantin Stanislavsky para el actor de teatro (Stanislavski, 1975). Se trataba de aprender la técnica para olvidar la técnica. Cartier-Bresson en su introducción de *El Momento Decisivo*, proscribía el uso del flash en la foto. Toda luz artificial debía ser eliminada. Aunque la foto tuviera poca semejanza con lo que la memoria del testigo podría recordar, se trataba de trasladar la honestidad del momento sin artificio alguno.

La mayor parte del trabajo de Winogrand está realizado con una cámara *Leica*. En su primera etapa tiene que ver con lo que a mediados de los cincuenta se solía hacer para las revistas de fotoperiodismo, según el canon de éstas. La mayor parte de sus *stories* son las típicas del momento estético antes de la revolución mencionada. De hecho, Winogrand, de modo algo distante e inexacto, señalaba que en esa época sólo había dos fotos que pudieran hacerse en las revistas: la foto de busto y la foto de media distancia de alguien caminando solo por la playa. Sin embargo, sus mejores fotos de esa época se concentraban en el movimiento, el gesto, la carne y las expresiones faciales.

La primera vez que Winogrand se conmovió lo suficiente como para entender qué quería hacer con su fotografía fue al descubrir el trabajo de Walker Evans. Por primera vez entendió que la fotografía tenía que ver con la inteligencia y fue el primer libro que compró. En ese mismo año, 1955, Robert Frank emprendió su viaje para el que sería después su famoso libro “*The americans*” (Day, 2010). Winogrand hizo también su particular peregrinaje fotográfico por Estados Unidos. De las miles de fotos que ambos generaron solo en una coincidieron en el motivo, la estatua de San Francisco.

En el decenio de 1960, Winogrand comenzó a tener problemas para ganarse la vida, puesto que las revistas de fotoperiodismo dejaron de tener vigencia con la llegada de la televisión. En esa época, el fotógrafo señala el episodio de la crisis de los misiles en Cuba de 1962 como el momento en que entendió qué hacer con su futuro profesional y personal. Políticamente percibió que la vida no tenía ningún sentido, así que estaba liberado para hacer lo que mejor considerara. Dejó de pertenecer al Partido Demócrata y nunca más volvió a votar. Se separó de su mujer en 1963 pero no se divorciaron hasta 1966. Como con la crisis de los misiles este aspecto biográfico también fue liberador. En su solicitud para la beca Guggenheim de 1963, Winogrand revelaba ese profundo pesimismo existencialista que lo liberó:

“Miro las fotos que he hecho hasta ahora. Lo que me hacen sentir sobre quiénes somos, que sentimos y qué será de nosotros no importa. Nuestras aspiraciones y logros han sido minúsculos. Leo los periódicos, a los columnistas, algunos libros, veo las revistas. Todas tratan de ilusiones y fantasías. Sólo puedo concluir que nos hemos perdido, y que la bomba hará el resto, y no importa, no hemos amado la vida. No puedo aceptar mis propias conclusiones, así que debo continuar con mi investigación fotográfica de modo más amplio y profundo. Este es mi proyecto”.

Sobre 1960 comenzó a fotografiar a mujeres en la calle. El tema adquirió centralidad en su trabajo hasta que en 1965 conoció a su segunda esposa. Pero volvió a surgir a lo largo de toda su vida, posiblemente, como indicio de su soledad y como su incapacidad para huir o enfrentarse a su deseo sexual, no en el sentido del momento propio de la revolución sexual sino de modo más atávico, como una necesidad asociada, no tanto al placer o la intimidad, sino al poder mágico de las mujeres.

En 1975, apareció publicado un libro, *Women are beautiful*, con fotos tomadas por Winogrand durante los años 60. Sus expectativas comerciales con el libro fueron decepcionantes. A pesar de ese relativo fracaso, Winogrand siempre estuvo interesado en lo problemático de su trabajo, lo que no funcionaba como pensaba, aquello que se le revelaba como fuera de control. Desde el comienzo, lo mejor del trabajo de Winogrand se traducía en unos encuadres casi caóticos que reflejaban un sentido de la vida entre la trascendencia estética y la aprensión al desastre moral.

Desarrolló dos estrategias pictóricas que encontró sugeridas en *The Americans*, de Frank: la primera relacionada con las posibilidades inexploradas del gran angular. Winogrand comenzó a usarlo más allá de un recurso para poder hacer fotos cercanas cuando no había espacio. Podía tomar una foto completa de un peatón a una distancia a la que normalmente los demás fotógrafos sólo encuadraban caras. Desde esta distancia, los zapatos del sujeto se ven desde arriba, su cara se adelanta, o incluso se ve un poco desde abajo y toda la figura se representa desfamiliarizada. Esa distancia desafiaba el sentido de relación entre las cosas fotografiadas.

Para realizar tales fotografías, el cuerpo de la cámara nunca está en vertical, como prescriben el canon clásico, sino que para que la figura llene el encuadre la lente apuntará al ombligo del sujeto y la cámara se inclinará unos 45° hacia abajo desde la vertical. En esta posición cualquier lente infringirá nuestra idea de que los muros de los edificios deben ser paralelos, pero más aún con un gran angular, exagerando el efecto y destruyendo todo sentido de orden de la arquitectura (Figura 1).



Figura 1: Radio city (Winogrand, 1961)

Para recuperar algo de estabilidad, Winogrand experimentó inclinando el encuadre, buscando una vertical respecto al borde izquierdo. En ese proceso descubrió que podía componer sus fotos con una libertad que no había empleado antes. El encuadre inclinado no sólo mantenía una disciplina frente al uso ostentoso o barroco del gran angular, sino que también intensificaba el significado intuitivo de sus fotos.

Winogrand no estaba interesado en las fotos que pensaba que podían funcionar, de ahí el sentido de su cita tan famosa. En principio parece que su filosofía era la opuesta a la de Edward Weston cuando este decía que no podía disparar sin tener claro que quería fotografiar, sin haber previsualizado lo que deseaba. Pero ambos compartían la fascinación por la diferencia entre la fotografía y la realidad a la que se referían, la posibilidad de que, siendo buena, la primera pueda decirnos algo sobre la segunda.

Como señala Szarkowski (2003), el cambio en la filosofía de Winogrand respecto a la fotografía se puede contemplar en la diferencia entre dos fotos relacionadas con el mismo motivo, un partido de fútbol americano: la primera es de 1953, cuando trabajaba como fotoperiodista. La segunda es de veinte años más tarde, en Texas.

Con la beca Guggenheim, Winogrand expuso en el MoMA con Diane Arbus y Lee Friedlander, en la exposición organizada por Szarkowski, *New Documents*. Estas fotografías ya alcanzaban el estilo con el que Winogrand ha sido identificado más tarde. Se trataba de una ruptura total con la idea de composición como armonía de las partes o buen diseño, que sugería una estructura gráfica subyacente a la que los elementos de la fotografía se adaptan. Su nuevo estilo constituye un estándar de construcción en el que la apariencia de la fotografía es el resultado inmediato del punto de vista, el encuadre y el momento que mejor describe al sujeto de la fotografía.

Winogrand rechazaba la clasificación dentro de lo que se comenzó a denominar “snapshot aesthetic” o la estética del disparo inmediato (intentando recoger su significado en español). No se identificaba con la idea del *snaphooter* que pensaba saber qué estaba fotografiando. Winogrand lo descubría en el proceso.

A la hora de explicar su propio trabajo, Winogrand era contradictorio, poco coherente. Se le podría aplicar la idea estética de John Dewey (1988), en el sentido de que su estética era pura experiencia que aprendía de la experiencia, una metodología fundamentada cuyo ciclo nunca terminaba de cerrarse. En una entrevista, Winogrand respondía a por qué se dedicaba a la fotografía: “¿Cómo decirlo? Tal como lo entiendo, me siento fuera de mí. Es lo más cercano que tengo a no existir, creo, para mí es atractivo”.

Un breve apunte sobre la metodología empleada

A la hora de analizar las imágenes producidas por Scorsese a partir del guión de Schrader en *Taxi Driver* hemos extraído fotogramas de la película que bien podrían ser documentos fotográficos de la ciudad de Nueva York en la época en la que Winogrand desarrollaba su frenética actividad en las calles. A su vez hemos seleccionado fotografías del proyecto *Women are beautiful* de Winogrand.

Estética de Scorsese y Schrader en *Taxi Driver*

La historia de *Taxi Driver* retoma el mito de Ulises trasplantado al Nueva York de la década de 1970. La película borra casi todos los vestigios del posible trauma de su protagonista en la guerra del Vietnam y pasa a centrarse en el tema de la soledad en una sociedad que encaja muy bien con la descripción de la posmodernidad (Kolker, 2011). Travis Bickle, el protagonista, está libremente basado en las experiencias de Arthur Bremer, un ciudadano que intentó asesinar al senador George Wallace y escribió un diario en el que recoge sus experiencias. *Taxi Driver* desarrolla su relato estructurado en un diario como el de Arthur Bremer (Taubin, 2012).

Las concomitancias con el trabajo de Winogrand se revelan dobles. Por una parte, la cuestión formalista de ambos tipos de representación. Por otra parte, desde un punto de vista temático, la película aborda el tema de la soledad y la melancolía de relatos sólidos sobre los que construir una identidad social disgregada.

Respecto a lo primero, Scorsese desarrolla un estilo propio muy asociado al formalismo, en el que destacamos el uso del gran angular y la perspectiva documental de sus imágenes. Se podría decir que Scorsese emplea a Travis Bickle para vagabundear por la ciudad fotografiándola a discreción. Respecto a la temática, las fotografías de Winogrand de sus mujeres de Nueva York no deja de representar una visión algo solitaria, no de las mujeres, sino del enunciador de la fotografía, el análogo a Travis Bickle.

Mientras merodea por la ciudad con su taxi, Travis es testigo de las escenas nocturnas de la ciudad mientras su voz, leyendo su diario, ancla esas imágenes a interpretaciones. Las

muchedumbres solitarias y anónimas son un personaje central en el relato de Travis, y Scorsese las fotografía a través de la mirada de su protagonista. En el guión, Paul Schrader señala que “Travis va a la deriva en la vida nocturna de Nueva York, como una oscura sombra entre otras sombras aún más oscuras. Pasando desapercibido, sin motivos para que nadie se fije en él. Travis parece camuflarse entre lo que le rodea”. En la traducción de esas palabras, Martin Scorsese opta por unas imágenes nocturnas de las calles de Nueva York en los créditos de apertura (Figura 2). Son imágenes distorsionadas de gente anónima, con filtros de colores primarios (rojo y azul) que dejan estelas, en cámara ralentizada. Figuras fantasmagóricas u oníricas se pasean delante de la mirada del taxista y le devuelven esa mirada. Se trata de la masa indistinguible de Nueva York. La ciudad funciona como otro personaje del relato.

Hablamos de una sintaxis visual que incide en la subjetividad del relato a través de los ojos de Travis, que actúa como un fotógrafo de la urbe, y enfatiza el rol de observador separándose de lo que mira protegido dentro de su taxi. La realidad que cada noche contempla parece un enigma indescifrable



Figura 2: Imágenes de apertura de Taxi Driver (1976)

Travis se siente solo frente a esa masa. Su personaje se encarna contra esa muchedumbre solitaria a la que teme. Si al inicio del film se muestra ya esa imagen, con la incorporación del *Voice Over*, se añade la interpretación que Travis le confiere: “Por la noche salen bichos de todas clases: furcias, macarras, maleantes, maricas, lesbianas, drogadictos, traficantes de drogas” (Figura 3). Este diálogo y su contexto están presentes ya en el guión. Schrader indica en él: “Nuestros ojos radiografían las hileras de peatones - desahuciados, yonkis, turistas, putas, homosexuales, hippies. Todos ellos se confunden en las aceras frente a los escaparates iluminados y no significan nada”. Se trata de una masa informe, sin cara, deshumanizada y anónima frente a la que Travis experimenta miedo y asco.



Figura 3: “Por la noche salen bichos de todas clases”

Esa multitud indistinguible que resulta amenazadora para Travis es fotografiada por Scorsese en el prelude del encuentro del protagonista con Betsy (Figura 4).



Figura 4: Fotos documentales antes de la cita con Betsy (Taxi Driver, 1976)

La fascinación por las mujeres

Tanto la cuestión formal como la temática que caracterizan ambos trabajos (*Taxi Driver* y *Women are beautiful*), confluyen en la relación conflictiva de Travis con las mujeres, cuestión muy relacionada con la definición de su masculinidad. Por ello, la escena que mejor relaciona el trabajo de Winogrand y *Taxi Driver* es la de la cita de Travis y Betsy (interpretada por Cybil Shepard).

Frente a la masa informe, el relato hace emerger a Betsy, del mismo modo que Winogrand hace emerger a las mujeres que forman parte de la masa anónima de Nueva York. Scorsese recrea el guión de Schrader con una puesta en escena diferente. En vez de estar sentada en las oficinas (en el guión), Betsy aparece caminando en cámara lenta mientras entra en esas oficinas. Esta opción estilística de Scorsese aumenta el efecto de fascinación cuando es el propio Scorsese el que sale en el plano en el que vemos por primera vez a Betsy, además de optar por la ralentización de la imagen. Frente a la masa indistinguible de la calle, se erige la figura de Betsy. (Figura 5).



Figura 5: “La vi por primera vez...”

Justo antes de la aparición de Betsy, Scorsese también opta por planos de día para representar a la masa, pero siguiendo la lógica de la distorsión de la mirada de Travis, el director escoge un gran angular con *steadycam*, produciendo una impresión de extrañeza (Figura 7). Ahí es donde precisamente encontramos imágenes muy similares a las de Garry Winogrand en toda su serie sobre las mujeres.



Figura 6: Imágenes documentales previas a la cita de Travis y Betsy

Aunque Winogrand solía fotografiar en blanco y negro, también tiene fotografías en color que recientemente (2019) han sido expuestas por el Museo de Brooklyn (Figura 7). El aspecto que ofrecen es muy similar a los fotogramas que hemos capturado para este trabajo en cuanto a su inmediatez, documentalismo, composición, etc.



Figura 7: Sin título (Winogrand, 1965)

En el guión de *Taxi Driver*, Travis se dirige hacia la oficina a presentarse a Betsy. Tras hacerlo le confiesa que es la mujer más bella que ha conocido.

Por primera vez en el relato, Travis consigue establecer cierta intimidad con otro ser humano, individualizar a esa masa que teme. Por eso el espectador puede quedarse atónito cuando en la segunda cita, Travis invita a Betsy a un cine porno. Travis suele frecuentar cines porno cuando por las noches no puede dormir, pero es complicado entender por qué invita a Betsy a un cine porno en su segunda cita. Aquí es donde encontramos también algo muy interesante en las fotos de Winogrand (Figura 9). Él mira desde su objetivo fotográfico a las mujeres como Travis puede mirar el porno. No pretende entrar en contacto con ellas, sólo fantasear con su imagen. Como señalaba Debord, relacionarse con imágenes, no con sujetos. Lo que sostenemos a continuación es una especulación, pero parece que Travis quiere seguir manteniendo su fantasía sobre las mujeres a pesar de haber conocido a una que le hace caso. Parece que la posición de Travis como espectador es igualar a Betsy con el resto de su fantasía pornográfica sobre las mujeres. En vez de individualizarla, como desea en un principio, trata después de disolverla en la multitud, como otra imagen que permite mantenerla a distancia de la experiencia real.



Figura 9: Women are beautiful (Winogrand, 1975)

Conclusiones

Somos protagonistas y testigos de una película que se despliega en tiempo real. Como señala Alan Palmer, “toda narrativa es la descripción ficticia del funcionamiento de la mente” (Palmer, 2004). Tanto en *Taxi Driver* como en *Women are beautiful*, los autores de las imágenes intentan dejar constancia del relato de su conciencia, aunque sea a través de diferentes medios, a pesar de que ambas son representaciones y ambas son la

constatación de que moriremos, como dice Susan Sontag en su ensayo *On Photography*. La película de *Taxi Driver* podría ser el relato cinematográfico de una identidad social como la de Winogrand. Del mismo modo que las fotos de Winogrand sirven para la escena en la que Travis sale de su taxi, de su refugio, y se acerca a Betsy. En ese acercamiento, la realidad aparece en gran angular, en los fotogramas que hemos capturado.

La idea sobre el universo femenino de Winogrand tiene mucha conexión con el modo en que el personaje de *Taxi Driver*, Travis Bickle se representa a Betsy, la mujer de la que se enamora. Si especulamos con la idea de que Paul Schrader, el guionista de *Taxi Driver*, creó un alter-ego en la figura de Travis, posiblemente Schrader tuviera mucho en común con Winogrand y su modo de representar a la mujer en sus fotos. Además, es también muy probable que tanto Schrader como Scorsese conocieran bien el trabajo de Winogrand.

Tal y como lo describe su mayor exégeta, Szarkwosky, la fotografía para Winogrand aspira a la trascendencia, como la estética de Schrader (2011). La fotografía se basa en la fe de que existe una relación entre el aspecto y su significado, pero ¿cómo describe uno el sentido del caos sin someterse a él? La fotografía de Winogrand ha demostrado que a veces ese caos puede ser visible a pesar de parecer incomunicable. Esto es algo que suscribiría Schrader y su personaje Travis Bickle, sentado en su taxi frente a la furia de las imágenes de las calles, del porno, de la televisión.

Referencias bibliográficas

- Cartier-Bresson, H. (1999) *The Mind's Eye*. New York: Aperture.
- Day, J. (2011). *Robert Frank's "The Americans": The art of documentary photography*. Bristol: Intellect.
- Dewey, J. (1988). *Experience, knowledge, and value: A rejoinder*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Durden, M. (ed.) (2013). *Fifty Key Writers on Photography*. London: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203074954>
- Kolker, R. P. (2011). *A cinema of loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford University Press.
- Schrader, P. (2018). *Transcendental Style in Film*. Oakland: University of California Press.
- Stange, M. (1978) 'Photography and the Institution: Szarkowski at the Modern', *The Massachusetts Review*, vol 19, no 4, Winter, pp 693–709.
- Stanislavki, C. (1975). *La construcción del personaje*. Barcelona: Alianza Editorial Cine y Comunicación.
- Szarkowski, J. (1978). *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*. New York: Museum of Modern Art.
- (2003). *Winogrand: figments from the real world*. New York: Museum of Modern Art.
- Sontag, Susan (1977). *On Photography*. Penguin Books.
- Taubin, A. (2012). *Taxi Driver*. London: BFI Classics.