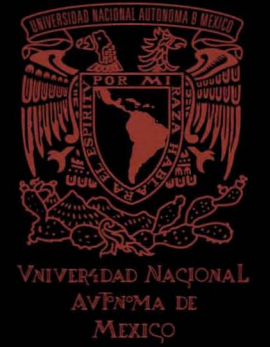


“Poética de la fotografía narrativa de ficción contemporánea”

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas



“Poética de la fotografía narrativa de ficción contemporánea”

Tesis que para obtener el título de: Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Claudia Ivonne Gómez Rivera

Director de tesis: Licenciado Víctor Manuel Monroy de la Rosa

México, DF, 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

“Poética de la fotografía narrativa de ficción contemporánea”

Tesis que para obtener el título de: Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Claudia Ivonne Gómez Rivera

Director de tesis: Licenciado Víctor Manuel Monroy de la Rosa

México, D.F., 2012

Índice

| | |
|--------------------|----|
| Introducción | 4 |
| Antecedentes | 11 |

Ficción

| | |
|--|----|
| Hielo seco | 21 |
| ¿Y si un árbol cae en medio de un bosque, nadie lo escucha? | 28 |
| ¿Qué hay cuando es imposible diferenciar lo verdadero de lo falso? | 34 |

Narrativa

| | |
|---|----|
| Paradojas posmodernas, paradojas fotográficas | 39 |
| La fotografía construida en la posmodernidad | 44 |

Poética

| | |
|--------------------------------|----|
| Lindo, lindo parpadean | 52 |
| Espejito, espejito | 57 |
| Una historia de vaqueras | 66 |

| | |
|--------------------|----|
| Conclusiones | 89 |
| Bibliografía | 94 |

Introducción

La fotografía es sin duda la imagen elaborada que más se aproxima en similitud a la óptica de la imagen que reconocemos como realidad, la que nuestros ojos ven manifestarse ante ellos sin ningún artilugio (aparentemente). El sentido común nos dice que la imagen fotográfica es certera y fiable, en extremo parecido al mundo que miramos pasar, una imagen que atestigua un hecho que se ha dado sin lugar a dudas temporal y espacialmente. Aún dicho lo anterior, tomaré el atrevimiento de decir lo siguiente: la fotografía es una hermosa mentira.

La presente investigación aborda la fotografía artística contemporánea para interiorizar en esos espacios donde la imagen fotográfica expresa mucho más que un registro de una escena dada con anterioridad en el tiempo real, la fotografía que atañe a esta tesis es la que tiene que ver con la ficción, es decir una imagen que construida arbitrariamente a partir de signos, puede establecer hechos y connotaciones que no necesariamente tienen que ver con una verdad objetiva. El análisis se compone de una revisión del mensaje connotado, de la expresión y del contenido que trata la imagen fotográfica a modo de narrativa. Pero, ¿es posible que esas realidades alternas, las ficciones fotográficas manipuladas, sean capaces de producir cuestionamientos significantes a la “realidad”?

El problema tiene su raíz en la particular credibilidad que tenemos hacia la verdad que expresa la fotografía, es una contradicción que a pesar de parecer un obstáculo para la inventiva artística, se convierte una ventaja que permite explorar más en el significado que va a arrojar el simple signo sin código, quien sea que la mire y se le cuestione acerca de la veracidad de la imagen en el papel fotosensible no dudará en decir ingenuamente: la imagen fotográfica nunca miente. Es aquí donde artistas han aprovechado para jugar con el sentido que adquiere gracias a la combinación de elementos en la composición, la iluminación, la dialéctica entre los objetos y los temas que puedan tratar.

Pareciera que el fin del modernismo abrió una brecha para las artes visuales en donde la necesidad de mostrar las paradojas existentes en el sistema del arte y en la vida política y social se concentró en una fuerza que desató la inventiva de los artistas a utilizar la imagen de modo que creara un enfrentamiento entre la realidad y la ficción, desde finales de los años 60 podemos observar como el arte conceptual influyó en la fotografía para construir las imágenes de acuerdo a las exigencias del concepto a tratar y desde los años 70 la fotografía comenzó a manejar tintes narrativos inscritos en un panorama de la memoria mediática que produce ficción. Por ello, la exploración de esta investigación se agrupa en aquellas propuestas fotográficas contemporáneas inscritas en pleno posmodernismo que utilizan la ficción y la narrativa en su trabajo, propuestas que ponen en entredicho la realidad y su representación, imágenes que manejan el engaño, mismo que hemos aceptado al tratar el registro fotográfico y también el fílmico como si fuese la realidad misma.

Uno de los objetivos es encontrar y desmenuzar los pormenores de la concepción y la relevancia que tiene la imagen fotográfica artística de carácter ficticio, armado y arbitrario a la realidad, dentro del discurso fotográfico posmoderno para crear posturas críticas y subversivas a la sociedad actual, otro objetivo es volcar las reflexiones obtenidas en torno a la investigación hacia mi propuesta fotográfica a medida de formar un cuerpo de trabajo coherente con mis preocupaciones y cuestionamientos insertados en el momento artístico y social contemporáneos. A lo largo de la investigación he realizado una propuesta fotográfica que ha ido nutriéndose gracias este trabajo de reflexión en torno a la fotografía de ficción contemporánea y por supuesto de la respuesta que da la ficción a mis inquietudes que como artista trato en negociaciones con la técnica y el discurso que sigo elaborando.

En realidad la fotografía construida ha existido desde hace mucho tiempo, no es exclusiva de algún periodo en particular. Incluso trabajos de fotógrafos de tinte documental y realista han hecho uso de algún tipo de manipulación en sus imágenes. A.D Coleman¹ prefiere nombrar a aquellas imágenes cuya elaboración contiene cualquier tipo de acomodo en el evento real o la posterior intervención de la fotografía para obtener cualquier fin (compositivo o expresivo) como método dirigido. De modo que las imágenes pertenecientes a este grupo resultan muy diversas en estilo, temática y tiempo, aún entran algunas de aquellas de fotógrafos cuya intención es mostrar la realidad de la situación y obras de estudio en general (naturalezas muertas, desnudo, retrato) porque suponen elecciones del fotógrafo hacia el qué y cómo fotografiarlo.

Los antecedentes de esta tesis obedecen cronológicamente a una revisión de la fotografía que considero tiene que ver con la ficción (manipulaciones o puestas en escena) retomando en este sentido la propuesta de Coleman, desde la invención del aparato fotográfico en 1839 hasta la fotografía de las últimas décadas del siglo XX denominada como posmoderna. Sobre todo se enmarca a la fotografía que suscitó momentos de disyuntiva crítica en cuanto a la posesión de características artísticas y si éstas peculiaridades tienen que ver con algún tipo de manipulación sobre la realidad o la imagen fotografiada. Los ejemplos que ciñen los antecedentes se desplazan de alguno u otro modo ya sea en los límites de la representación como muestra realista o en diferentes intencionalidades de ficción.

No es la intención realizar un análisis exhaustivo de todas las propuestas ya que significaría un volumen bastante extenso de ejemplos con diferentes matices en expresión y contenido, pero sí lo es lograr una diferenciación entre la forma de entender la fotografía con respecto a lo real y a lo ficticio a partir de tres criterios principales: la fotografía como espejo de lo real, la imagen creada como concepto, símbolo, huella o detalle y la que mantiene el interés de esta investigación, la fotografía como transformación de lo real.

Que la ficción haya sido tratada en la fotografía desde las primeras imágenes obtenidas por medios fotosensibles nos habla de un profundo deseo por parte del fotógrafo por expresar quizá algo más allá de lo que la enorme capacidad de mimesis con lo real que el nuevo invento le ofrecía,

.....
1 Coleman A. D., El método dirigido. En Ribalta Jorge, Efecto real, debates posmodernos sobre fotografía, Gustavo Gili, Barcelona, 2004. p 129-144.

deseo que no ha sido debilitado al pasar los años y ha permitido que la practica fotográfica encuentre más formas de expresar sus intenciones a través de la ficción.

Luego de mencionar a la fotografía que mantiene un vínculo con el tratamiento de la realidad transformada como pequeño fondo para comenzar a entender el sentido de la investigación, se comienza a tratar uno de sus temas medulares, la ficción.

El primer capítulo “Ficción”, afronta la fotografía en un análisis semiótico, desde la posición de imagen compuesta de signos para conseguir así un espacio en el campo de la ficción. Se conforma de tres subcapítulos, en el primero “Hielo seco” se desmembran las partes que conforman la imagen fotográfica, desde la toma hasta la recepción de ella, o sea el referente, el signo y consecuentemente el mensaje transmitido. Explica por qué un signo constata la presencia de una ausencia y cómo es que da un sentido de causalidad, mas no siempre de realidad. “Hielo seco” siembra la semilla de desconfianza ante la veracidad y objetividad de una imagen fotografiada.

Por su parte “¿Y si un árbol cae en medio de un enorme bosque y nadie lo oye, hace ruido?”, se utiliza la frase filosófica como metáfora para cuestionar el sentido de realidad que deriva de una imagen a partir del medio de recepción. Hace hincapié en la mentira que alberga una imagen fotográfica a partir del significado que arrojan los signos y de la recepción del mensaje, analizando el modo de distribución y recepción de la imagen, el juego con los referentes al momento del disparo de la cámara y las bondades que trae el trabajar con estos elementos. En éste subcapítulo se revisa un ejemplo de ficción en la fotografía documental en donde el mensaje descifrado es arbitrario a la situación de la concepción de la imagen.

En ¿Qué hay cuando es imposible diferenciar lo verdadero de lo falso? Se establece una diferenciación entre la representación, la ficción y el simulacro, trata de una ficción de otro tipo, una ficción mediatizada y espectacularizada, fruto de la política, economía y sociedad de nuestro tiempo, en el que cada vez es más notorio el flujo de distintos niveles de realidad y los acontecimientos acarrear en las distintas formas de propagar su información una extraña sensación de manipulación.

El segundo capítulo “Narrativa” se centra en una exploración de la fotografía posmoderna de ficción que involucra la narrativa como componente expresivo. En el primer subcapítulo “Paradojas posmodernas, paradojas fotográficas” hay una enumeración de las características generales que conforman lo posmoderno en el arte y cómo esto se asocia con la fotografía para entablar un diálogo que une los discursos paradójicos que crea la posmodernidad con el medio fotosensible, con el que curiosamente encaja perfectamente tejiendo un discurso bastante coherente entre todo el aparente desorden paradójico.

“La fotografía de la posmodernidad” es una revisión de la producción fotográfica artística que desde los años 70 ha modificado la noción de original en el arte, la elaboración de la fotografía a partir de esos años mantiene una relación con las citas como nunca antes la había tenido. Para ejemplificar el proceso de cambio entre los conceptos de original y copia se hace una revisión de la serie serigráfica de los Disasters de Andy Warhol, cuya obra es considerada como una de las primeras propuestas posmodernas debido a sus características técnicas y formales, la serie es un verdadero ejemplo de las paradojas del mundo mediatizado y espectacularizado. El texto es una mención de los procesos en la institución por los que la fotografía de ficción crece como una de las propuestas que más dan sentido a los cambios que legitiman lo artístico.

El tercer capítulo “Poética” relaciona a la fotografía de ficción, la literatura infantil y algunas producciones cinematográficas de Estados Unidos como las de Disney y el Western, por medio de la querrela entre realidad/modelos y ficción/fantasía que las tres producciones enfrentan.

“Lindo lindo parpadean” cuenta acerca de la amplitud que tienen los cuentos de hadas para trastocar los valores socialmente establecidos, mostrando las incapacidades de lo real a través de la ficción para tocar temas dramáticos de la vida. Explica por qué es importante la ficción y la narrativa para enfrentar lo real con todos sus espejismos. Incluye una mención de la productora Disney ya que es una importante máquina de educación infantil, no es solo mero entretenimiento como nos hace creer. Esta productora reparte ideología por medio de sus películas a niños, adolescentes y adultos alrededor del mundo (al igual que todo el cine producido en Estados Unidos).

Es importante revisar la ideología de las producciones de Disney y Hollywood porque tiene una avasalladora fuerza para llegar a un enorme número de personas y de alguna manera logra influir en sus experiencias, gustos y pensamientos modificando sus identidades. Por ello me interesa incluir en mi investigación (escrita y visual respectivamente) a Disney, a partir de las transformaciones realizadas a los cuentos tradicionales y al Western, los dos como partidarios de jerarquizaciones de poder y sumisión hacia distintas poblaciones.

Así precisamente el siguiente subcapítulo “Espejito espejito” analiza la serie fotográfica “Wonders” de Anna Gaskell como una imagen especular. La serie retoma signos de la historia de Lewis Carroll “Alicia en el país de las maravillas” en un diálogo de la adolescencia y la feminidad. Tomo precisamente el análisis de esta serie porque encuentro la situación del espejo como punto convergente con la idea de ficción como transformación de lo real que intentaré establecer a lo largo de la tesis.

También porque la obra de Lewis Carroll ha sido una de las más importantes muestras de literatura infantil con amplia resonancia desde su publicación hasta nuestros días. Curiosamente el texto es subversivo ya que establece una serie de cuestionamientos a las normas dictadas por la sociedad victoriana de su tiempo y en general a las reglas de los adultos para con los niños por medio de un excelente manejo de la pérdida de sentido en el lenguaje cruzando los límites con paradojas y contradicciones.

Este texto sirve como antesala para el último subcapítulo “Una historia de vaqueras”, que trata de la producción fotográfica que he realizado en consonancia con los conocimientos y reflexiones obtenidos de ésta investigación. Consecuentemente mi serie de fotografía construida mediante puesta en escena y collage digital, maneja un tono de crítica al modo moralizante y rígido que algunas enseñanzas de los adultos tienen para la población infantil (representada por juguetes) que lejos de ayudar al entendimiento de la realidad crean problemas al enfrentar las contradicciones de la vida social. Por ello concedo importancia a la literatura infantil como espacio subversivo y a la crítica de las formas de poder que mantienen rígidas formas de comportamiento y manipulación sobre el otro individuo, como si estuviera siendo colonizado y arrebatado de su territorio, libertad y personalidad.

Resumiendo, la cuestión en este trabajo no es desvalorizar a la fotografía “pura” ni enaltecer a la fotografía construida, sino establecer criterios que permitan entender la construcción de la imagen fotográfica eliminando el estigma moral de lo “verdadero” en cada una de las imágenes producidas a partir de una cámara fotográfica. Mostrar en cambio la validez de la fotografía de ficción como propuesta artística con una postura crítica hacia la realidad.

Antecedentes

A lo largo del siglo XIX, que transcurrió con un pensamiento ilustrado heredado de positivistas y metafísicos quienes recibieron el nuevo invento de Daguerre y Niepce como una blasfemia ante el arte y la humanidad (era inaudito en ese entonces que una simple máquina inerte, sin vida y sin alma reprodujera las imágenes de la creación de Dios, actividad que únicamente era digna de algunos genios que lograban retratar mediante la pintura los signos del mundo), incurrieron debates incontables con el objeto de desvalorizar artísticamente a la nueva invención.

No obstante quedó el desquebrajo de lo que subsistiese como fotografía utilizada únicamente como **espejo de lo real**. Desde la publicación de la invención de la fotografía en 1839 y abarcando la mayor parte del siglo XIX, la imagen fotográfica generalmente se utilizó ya fuese por fotógrafos de ciencia para rendir cuenta de la experiencia objetiva, de elementos fácticos, comprobables y veraces o bien por el pintor o escultor como una herramienta más que apoyaría el proceso de la obra como un auxiliar de bocetos².

Relevantes estudios fueron realizados por fotógrafos a fin de obtener información científica, muchos de esos referentes a la biología y la astronomía. Entre algunos de ellos están las primeras fotografías de la luna y estrellas realizadas por el científico norteamericano J. A. Whipple, quien

.....

² Aunque a fines del siglo llegase a tener la fotografía una influencia innegable en el arte pictórico, sobre todo después de la aparición de la cámara Kodak en 1881. La fotografía vendría a liberar a la pintura de la representación realista y encendería la llama de nuevas formas pictóricas hacia los albores del siglo XX.

en 1851 fue galardonado en el Palacio de Cristal en Londres con el premio por excelencia en técnica fotográfica con sus bellas, nítidas y descriptivas imágenes de la luna realizadas en el observatorio de la Universidad de Harvard. Cabe mencionar entre lo científico y artístico a los estudios de anatomía y locomoción realizados por el americano Thomas Eatkins. Desde 1870 en París se dedicó principalmente a fotografiar desnudo con varias cámaras simultáneas para evidenciar el movimiento, posteriormente utilizó las imágenes como estudios para pinturas.

El diverso trabajo de fotógrafos artísticos del siglo XIX que anhelaban tener un lugar al lado de las artes tradicionales (pintura y escultura) fue manifestado en el Pictorialismo. Con este método fotográfico fue que se manifestaron las primeras puestas en escena, la incorporación de la ficción sobre la forma realista de fotografiar. Estas maneras de hacer fotografía fueron suscitando diferentes puntos de vista hacia el medio por parte de la sociedad y los artistas, alimentando el debate de la fotografía como arte o como herramienta para el arte. El Pictorialismo fue históricamente el primer intento de legitimación de la foto en el sistema de las bellas artes durante las últimas decenas del siglo XIX, su manera de elaboración tenía que ver con una imitación de la pintura de género, academicista y romántica, debía componerse y parecerse al cuadro pintado, en ocasiones la fotografía del Pictorialismo utilizaría antiguas técnicas de elaborar las imágenes a fin de tener un aspecto más artesanal.

La fotografía fue mal recibida críticamente como medio que expresara cualidades estéticas cercanas al arte. Después de inaugurar la exposición fotográfica del salón de 1859 en Francia (espacio utilizado hasta entonces para exhibiciones de pintura y escultura) para la cual se admitieron trabajos fotográficos que abordaban temas de género con acabados parecidos a los de un grabado o a una pintura, el poeta francés Charles Baudelaire, expresó una de las críticas fundamentales en los primeros años de vida de la fotografía. En su crítica del salón de 1859 habló de la finalidad de ella como simplemente una herramienta que confería un pequeño atisbo de exactitud que pudiese ser bien utilizada por la ciencia y artes, mas no como medio artístico específico. Para Baudelaire, la imagen resultante iniciaba un juego que producía en el espectador asombro, pero más que por el parecido con los objetos reales, ejercía una fascinación destilada por la verdad que denotaba, dejando al artista con la imposibilidad de controlar a su voluntad la imaginación y belleza para plasmar en la obra algo más que las cosas comunes y corrientes del mundo. Su punto de vista (eminentemente derivado del romanticismo) es importante ya que engloba la situación a la que

se enfrentaba la fotografía en aquellos años cuando la técnica había prosperado y los fotógrafos producían imágenes con intenciones artísticas, un triunfo simbolizado con su incorporación en el Salón de Bellas Artes.

Queda claro que desde su aparición se le ha atribuido a la fotografía la cualidad de verdad, esa fue una de las razones por la que no era tomada en cuenta como un medio capaz de expresar motivos artísticos que tuvieran que ver con la imaginación hacia la creación de algo superior a la banalidad de lo real, de ahí la aversión de Baudelaire hacia la imagen fotográfica. De hecho uno de sus mayores temores, era que la fotografía llegase a ser tan valorada popularmente que se revirtiera el lugar de herramienta al que pertenecía y se convirtiera en una expresión con tal valor artístico como las artes tradicionales. Esto sucedería si se dejara entrar a la fotografía a los terrenos de lo impalpable, imaginario y creativo, y así fue.



1. Oscar Gustave Rejlander. *Hard Times*. 1960. Positivado combinado a la albúmina.

Alegorías a temas religiosos, poemas y novelas fueron algunas de las puestas en escena realizadas desde 1840 con daguerrotipos y calotipos exhibidos en Inglaterra. El fotógrafo Rejlander (antes pintor) disfrutaba de fotografiarse a sí mismo y a diferentes modelos interpretando personajes teatrales, algunas de esas imágenes eran compuestas por diferentes negativos tomados por separado para obtener finalmente una imagen íntegra de un espacio que en realidad nunca existió como la imagen final mostraba. También se le atribuye la posible primera imagen compuesta por doble exposición (Hard Times), tanto éste fotógrafo sueco como muchos otros comenzaron a ampliar los horizontes de la fotografía, de herramienta para fines científicos y de estudios hacia un medio con posibilidades de exploración a la representación, con posibilidad de manipular los elementos tomados de la realidad.

Más que utilizar ingenuamente las características pictóricas como la mayoría de los fotógrafos pictorialistas hicieron con sus imágenes, Rejlander fue uno de los pioneros en indagar en las posibilidades que ofrecía el aparato fotosensible, de hecho es considerado el padre de la fotografía artística. Es ejemplo de un elaborado y premeditado proceso fotográfico desde el momento del acto primigenio de la toma, gozando de toda una organización de pose, puesta en escena y exposición doble, hasta el momento del positivado en el que se daba el placer de componer a manera de rompecabezas, armando la imagen final mediante las múltiples partes que había construido con anterioridad. No obstante, correspondencia del fotógrafo enviada a su colega Robinson³ hace ver que él mismo no estaba del todo satisfecho con sus exploraciones, al parecer tomaba la fotografía como un elemento de gran ayuda para elaborar bocetos de complejas composiciones para los pintores, y que en el caso del motivo a fotografiar debía de preocuparse por temas pictóricos y dejar de lado cualquier tipo de manipulación.

Para la elaboración de la imagen *The two ways of life* reunió un grupo de cómicos callejeros y los fotografió por separado. Para ésta fotografía Rejlander se valió de alrededor de 30 negativos, mismos que combinó sobre el vidrio para obtener una sola imagen. La alegoría expresa las dos sendas que existen para el hombre (los dos jóvenes), la del bien que es conformada por la religión, el trabajo y la caridad, y la del mal que tira de los placeres y pulsiones humanas, como la lujuria y el juego. Los dos caminos siempre mediados por la experiencia (el viejo) y con la posibilidad

.....
3 "Estoy cansado de la fotografía para el público, particularmente de la foto de composición, porque allí no puede haber ventaja ni honor, sino cavilación y deformación. La próxima exposición, por tanto, no deberá contener sino ruinas con hiedras y otros paisajes, aparte de retratos. Y entonces, punto". Tomado de Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, España, pp 76.

de arrepentimiento. Esta imagen de Rejlander tuvo gran resonancia desde que se exhibió en la exhibición de la Photographic Society de Edimburgo porque fue comprada por la Reina Victoria, quien se expresó de ella como muestra de belleza y talento, lo cual hizo que se popularizara y valorara su trabajo, sobre todo por otros fotógrafos academicistas como Henry Peaches Robinson y Julia Margaret Cameron, interesados en la mezcla de lo verdadero y puro (temas pictóricos) con lo añadido y mágico (puesta en escena y manipulación), quienes realizaban imágenes fotosensibles con aires pictóricos románticos y prerrafaelitas, respectivamente.

Para la crítica no fue sino hasta el siglo XX que la fotografía fuera tomada seriamente como forma de arte. Críticos y escritores como Gertrude Stein, Maurice Materlinck, G. B. Shaw, y H. G. Wells formaron parte de la publicación americana *Camera works* durante el lapso de 1903 y 1917. Terminaron por reconocer al fotógrafo como creador de imágenes a través del aparato fotosensible y a la fotografía como arte tras las exhibiciones de la galería 291 ubicada en la 5ª avenida en Nueva York, propiedad del grupo llamado Photo-secession, liderado por Stieglitz y contando con fotógrafos pictorialistas, pintores y escultores, a favor de los nuevos estilos en pintura y escultura



2. Oscar Gustave Rejlander. *The two ways of life*. 1857. Positivado combinado a la albúmina

de los recientes años del siglo XX (dibujos y obra de Matisse, Cézanne, Rodin y Picasso fueron mostrados en la galería). La fotografía debía ser un medio que expresara sus propias posibilidades estilísticas y debía entenderse como obra de arte.

Hacia 1917 Stieglitz incluyó en la galería 291 obra del fotógrafo Paul Strand, con imágenes que versaban sobre un tipo de fotografía directa, pura y sin manipulación, dejando atrás algunos de los planteamientos estéticos de la fotografía pictorialista.

La modernidad fotográfica surgió entonces, como una reacción al pictorialismo. Por una parte más que una ruptura con el movimiento fue una compleja evolución de la fotografía en el sentido de crear una imagen con sentido artístico a partir del aparato mecánico, estableciendo esta vez los nuevos cánones estilísticos a partir del propio medio, sin embargo la represión museística dejó a la técnica fuera para convertir a la nueva forma de fotografía en un revitalizador museístico que se convertiría en categoría hegemónica.

Así, el siglo XX transcurrió con una suerte de cambios para el medio fotográfico, principalmente en el periodo de entreguerras (1914-1945), punto crucial en todas las artes visuales. Los artistas plásticos de otras disciplinas voltearon a hacia la imagen fotográfica encontrándola como un perfecto vehículo de reacción ante el arte burgués que venía arrastrándose desde el pasado siglo.

Gracias a las especificidades técnicas fotográficas como la reproducción, artistas de la vanguardia dieron un giro importante para todas las artes visuales en la producción de imágenes, principalmente en las producidas por el aparato fotográfico, recorriendo drásticamente desde el mero registro documental hasta alcanzar una nueva forma de narratividad en las artes visuales. Especialmente un cambio expresado con el fotomontaje o collage vanguardista usado por los dadaístas, surrealistas, constructivistas rusos y miembros de la Bauhaus, cada uno trasladando las características del medio fotográfico a sus propios intereses, ya fuera como una parodia del absurdo o creando poemas visuales (dadaísmo), como una aproximación al acto inconsciente (surrealismo), o como una imagen con fines propagandísticos y políticos que acompañara a la revolución (constructivismo ruso), pero siempre en todos ellos, como una fuerte y transgresora reacción contra el clasicismo imperante en las artes visuales, del gusto burgués en cuanto a la estética y el arte consagrado en instituciones museísticas.

Para el museo, la institución del arte, fue en el año de 1929 que el MoMA institucionalizara la fotografía cuando aceptó albergar imágenes y exponerlas como parte medular de sus exhibiciones. La fotografía escogida como estandarte del canon moderno fue la *Straight photography*, con fotógrafos como Alfred Stieglitz, Walker Evans, Edward Weston, Paul Strand y Ansel Adams. La fotografía directa supone el uso impecable de la técnica fotográfica para utilizarse a favor de la expresividad ensalzando la belleza del realismo con principios de estilo y tradición documental.

El discurso teórico que explica toda una serie de cambios importantes en la concepción de la obra artística a partir de la fotografía en la revista ilustrada (imágenes y texto) fue el alemán Walter Benjamin, quien alrededor de 1936⁴ realiza una revisión desde la concepción de la fotografía y cómo fueron recibidas estas imágenes hasta una nueva visión crítica de la fotografía como obra de arte siendo un medio reproducible.

Durante la primera mitad de 1800 fue distante el tiempo en que la fotografía dejó de tomarse como magia creada insulsamente por artificios ajenos a la voluntad del hombre para progresar hacia tomarla como un mecanismo con una técnica específica, que si bien mantenía sus propias reglas de operación, ya era situación del ingenio del fotógrafo hacer del producto de ese aparato algo más que un resultado mecánico.

Benjamin entendió lo que significaba en realidad la fotografía como medio artístico, siendo que hasta entonces la obra de arte contenía en sí misma el valor irreductible de aura, un significado desprendido del momento y del espacio mismo de la obra, algo que la cargaba de unicidad y la volvía irreplicable en tanto que experiencia artística. Lo que cambió con el arte fotográfico fue esa aura, la reproducción vuelve a la imagen una copia reducida del instante mismo tanto de ejecución como de recepción. Es un artilugio para la necesidad de las masas de acercar y poseer un objeto, la reproducción es una desacralización de la obra de arte que amplifica la pérdida del valor cultural (la experiencia en el museo) con el nuevo acceso que permite la reproductibilidad técnica. Así, el planteamiento de Benjamin está en consonancia con una fotografía creativa que

.....
4 Probablemente Benjamin escribió el original de La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica antes del ejemplar publicado en 1936, ya que a éste se le fue suprimida la parte del prólogo. Puede verse en la nota del traductor Jesús Aguirre en Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*. Taurus. Argentina. 1989, p 59, 60.

permita al fotógrafo construir y develar por medio de su aparato exacto, situaciones auráticas, creadoras de un nuevo sentido a partir de las cosas del mundo y su mente cuestionadora, mantiene la creencia de que una fotografía pura de las cosas como tal, dice mucho menos que las cosas en sí mismas.

Por supuesto no debemos olvidar otra forma de hacer y entender la fotografía desde las últimas tres décadas del siglo XX, esta otra manera la opera como **concepto, símbolo, huella o detalle**, elaborando un metalenguaje de la misma fotografía. Los artistas que utilizaron la fotografía a partir de los años 70's, herederos de la estética del arte conceptual van a huir de la condena del *instante decisivo*⁵ y tendrán como prioridad preparar todo el espacio representacional utilizado en su imagen para mostrar los objetos y formas que expresen un lenguaje autorreflexivo de la deconstrucción del medio fotográfico (tomado hasta ahora como huella fiel de la realidad).

Encontramos en éste rubro sobre todo a artistas alemanes, tales como Thomas Ruff, Cándida Hofer o Andreas Gursky.

Por su parte, la producción de la corriente neoconceptual alemana, herederos de la escuela de Dusseldorf (la nueva objetividad) consistió en poner en crisis justamente los paradigmas del positivismo del siglo XIX respecto a la fotografía, llevando la objetividad del registro fotográfico a sus límites sucediendo a una irremediable ficción. La nueva objetividad pone de manifiesto la capacidad del medio de transfiguración y construcción de lo registrado mediante la imposibilidad del acercamiento humano y el conocimiento del mundo a través de la cámara fotográfica. Nos habla más de lo que produce la incursión del propio lenguaje de la fotografía en la imagen que de la realidad misma, o sea, nos habla de su especificidad discursiva que ha construido por medio de la ficción, sin embargo no llega a narrar ningún acontecimiento.

Hacia las últimas décadas del siglo XX se tratará a la fotografía ya no como un espejo inerte de la realidad, sino como **transformación de lo real** en cuanto a una creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptivamente codificada que expresará las diferentes inquietudes artísticas personales. Pasar de la codificación de datos comprobables científicamente hacia un terreno imagina-

.....
5 Traducción de "instants à la sauvette", postulamiento de Henry Cartier-Bresson al encarar la fotografía (sobre todo la periodística) como medio con la capacidad de registrar el momento único que engloba la grandeza del acontecimiento.

tivo sin fronteras, estas propuestas reflexionan sobre la construcción de una imagen, sea desde el control del fotógrafo de la elección del encuadre, iluminación, punto de vista, composición o ya sea mediante puestas en escena artificiales hasta manipulaciones digitales. Llevándonos más allá de la realidad vista tal cual como espejo memorial del instante, nos adentra con distintos manejos expresivos hacia otros niveles de la realidad manifestados en la representación dependiendo de la intencionalidad discursiva que planteen. Algunas de las imágenes resultantes de ésta manera de decodificar la realidad son mensajes expresados mediante diferentes narrativas adaptadas a las necesidades de revelación de obsesiones, pensamientos e inquietudes de los autores.

Encontramos en éste apartado a artistas que desde las últimas dos décadas del siglo XX han trabajado construyendo sus imágenes, incluso algunos de ellos se han impregnado de recursos cinematográficos para llevar a cabo sus propuestas, entre ellos a Duane Michals, quien empuña secuencias de tomas y presenta series apartadas de la fotografía aislada, Jeff Wall con sus composiciones heredadas de la pintura, construye nuevas narrativas desde los elementos fotográficos como fotomontaje y collage auxiliado por las herramientas digitales, borrando toda huella de intervención, Cindy Sherman cuyo modelo fotografiado es ella misma en una forma de autorretrato construido a partir de estereotipos femeninos. Pedro Meyer subraya los límites de la verdad, ficción y realidad manipulando digitalmente sus imágenes, Joan Fontcuberta cuyo trabajo práctico y teórico está anclado en la verdad y la ficción que evidencia la imagen fotográfica, entre otros.

Así es como el vaivén entre la fotografía como documento notarial de la realidad y como manipulación con fines artísticos (aunque con diferentes matices dependiendo de la circunstancia) ha estado presente desde la recepción de la invención del aparato fotosensible hasta nuestros días. El análisis del siguiente apartado camina hacia encontrar las situaciones en las que la fotografía encuentra su lecho en uno de los tópicos de ésta investigación: la ficción.

.....
FICCIÓN
.....

Hielo seco

La fotografía como medio representacional, expresa lo real, al igual que cualquier otro medio de representación ya sea artístico o periodístico, pero en la fotografía existe en mayor grado la posibilidad de establecer un vínculo de extrema semejanza con lo real, dadas las características inmanentes del medio fotográfico como su concepción, su modo de actuar y finalmente la imagen resultante dejan en entredicho en la mente del público que la admira el sabor de autenticidad de la imagen, es decir adquiere cierto valor de documento en tanto que atestigua el hecho sucedido y se convierte así en una imagen sucedánea de la realidad, que puede de algún modo replazar el momento que se ha desvanecido en el tiempo, dejando así una verdad impresa en un papel fotosensible que rinde cuentas de alguien o algo que estuvo presente y ahora está ausente.

El planteamiento trivial de la fotografía, sobre todo del siglo XIX, es regido por las características mecánicas de reproducción del medio, la cámara registra el instante que se escapará de la memoria de las personas, la imagen fotográfica recupera esa memoria, siendo un aparato neutro sólo registra lo acontecido sin que el fotógrafo intervenga manualmente, la imagen es intacta y objetiva, verdadera, o por lo menos más cercana a lo verosímil, cada detalle se encuentra como si lo viviéramos en carne propia, las figuras se dibujan unas sobre otras con tal precisión que parecen darnos el espectáculo mismo de la vida, la fotografía es una mimesis que funciona por poco como

un espejo de lo real, con la diferencia de que un espejo, el sujeto real que se refleja sobre el artificio, está presente mientras que en la fotografía ocurre lo opuesto.

Ahora bien, en la fotografía la imagen resultante es un símil de lo real, lo que tenemos presente ante nuestra vista es la imagen impresa por la luz de algo que ya no se encuentra presente, o sea el referente de la imagen, el objeto con existencia física. El referente es entonces ese objeto que fue colocado frente a la cámara al momento de hacer la toma, haciéndose presente en ese momento para ser aprehendido por la voracidad del aparato mecánico y después seguir su camino.

La fotografía sigue igualmente su curso, se procesa y después de ser impresa la abordamos, ¿qué es lo que tenemos ahora?, tenemos el consecuente del antecedente, imágenes que están implicadas directamente, es decir, tenemos un signo. Los signos que observamos en la fotografía son casi idénticos a sus referentes, claro está que pueden existir variaciones de tamaño o color, pero eso no significa que para entender el signo verificable en el mundo real, tengamos que inscribirnos a un sistema de códigos⁶, porque lo fotográfico depende de lo real para ser representado. En realidad cualquier persona puede leer cuál es el signo que se encuentra en la imagen y relacionarlo inmediatamente con el objeto real, el signo, los objetos en la imagen fotográfica tienen las mismas características del objeto al que se refieren, el espectador entiende la semejanza de un vistazo, la imagen es interpretable y no tiene un significado rígido, basta con saber lo mínimo del mundo y reconocerlo, esto es el estatuto particular de la foto: es un *mensaje sin código*⁷, en tanto que la relación del referente con la imagen es un análogo inmediato.

Al decir que los objetos **representados** en la imagen fotográfica aluden al objeto real que existió en algún momento y ya no se encuentra presente al momento de observar la impresión, explicamos porqué esos objetos fotografiados son referentes del signo que aparece en la fotografía, porque para la existencia de uno, es necesaria la ausencia del otro, si estamos viendo una imagen que expresa algo que no existe en la realidad exacta hablando en términos temporales, ¿no nos está presentando ya de por sí una ficción? Consecuentemente una ficción es una simulación, una simulación es algo que finge ser una cosa que no es, y fingir una apariencia es una mentira, una

.....
6 No obstante, para leer cualquier representación de acuerdo a las intenciones por las que fue elaborada es necesario tomar en cuenta el sistema de códigos o discursos visuales y convenciones que fueron válidos en el contexto de la obra para poder decodificar la imagen.

7
Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, Editorial Paidós, España, 1986, pp 12

mentira es algo que trata de disfrazarse de verdad cuando no lo es. Es una serie de signos que se encausan hacia simular ciertos sucesos, generalmente con alguna intención previa.

Ahora bien, nos confiamos de los signos como consecuentes de su antecedente, hablando en términos dentro de la fotografía análoga, en efecto, atestiguan, la acción presentada existió en algún momento anterior, sin embargo las referencias no necesitan necesariamente de su sucedáneo para existir, es decir que hay cuestiones que quedan inmutables, enmudecidas por sus propio ser, sin necesidad de manifestarse ya que se encuentran inmersas en sí mismas.

De igual modo, el consecuente puede ser producido por algún tipo de artificio y así mostrar algo con la máscara de huella sin serlo. Los signos pueden mentir, sobre todo cuando somos pacientes y nos tomamos el tiempo necesario para ver. Aprendemos a manipular lo que estamos acostumbrados a contemplar, lo que hemos bautizado como universal y absoluto, a lo que conferimos el carácter de verdad le podemos dar un giro y ya empapado de aparente realidad no es más que un disfraz de verdad. Remitimos algo inventado a otra cosa con contenido real.



3. Ibon Gómez. Sin título. De la serie Amsterdam. 2011.

Mentimos ingeniosamente, porque los signos no nos hablan de algún objeto en específico, hablan de algo relacionado y general, imaginemos una fotografía en la cual se muestra una silla, la lectura semiótica nos dice que no es “esa silla” única y específica, si no que es solamente “una silla” genéricamente. Al mencionar todo lo anterior me queda el presentimiento de que hay un gran espacio por el cual caben considerables fisuras en donde se cuele la mentira, la verdad es algo muy relativo, sin embargo podemos afirmar que en la fotografía lo que se muestra son imágenes verosímiles, imágenes que por apariencia nos hacen sentir algún tipo de certeza en lo real.

La cuestión del realismo queda desplazada en algunos casos, las características técnicas resultan arbitrarias al mundo circundante. Existe una elección de encuadre, el mismo lente capta de distinta forma el entorno, envolviéndolo y confiriéndole cierto grado de dramatismo, al mismo tiempo se hace una jerarquización de lo mostrado, el ángulo elegido, color, iluminación, etc., son aditamentos que poco a poco nos van alejando de la experiencia retinal cotidiana, es decir, hay una manipulación de la imagen fotográfica que va distando de la imagen que percibimos a simple vista, ficción.

Los artistas que se han querido desembarazar del modelo fotográfico como mimesis de lo real, han adoptado todas estas formas de elaboración de una fotografía como una deconstrucción de lo real (siendo ésta una preocupación constante en el trabajo de artistas contemporáneos, como se verá más adelante), si seguimos estas pautas, finalmente la fotografía retoma y forma convencionalismos que imprimen los artistas en sus imágenes para dar a conocer el argumento en el cual trabajen. Más allá de los códigos de representación, la fotografía revela algo más que la apariencia. La fotografía revela el interior de un sujeto, de ahí la inquietante extrañeza freudiana que tiene alguien al mirar una fotografía de él mismo, se conoce de diferente forma, su yo interior se ha revelado sin que él se diera cuenta y se ha adherido a la emulsión fotográfica, ese *punctum*⁸ que hiere, es esa sensación de estar ante la esencia de algo que no hemos podido ver en la realidad, el recuerdo de algún instante que nos conmueve.

Ahora advertimos una desconfianza ante la supuesta objetividad, neutralidad y sobre todo naturalidad del medio, la ficción alcanza y supera la realidad. Pero dentro de lo que parece ser

.....
8 Roland Barthes, *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Paidós comunicación, Barcelona, 1989, pp 59. elabora el concepto de punctum al hablar de “eso” que saltó hacia su ser al ver una fotografía de su madre desbordando en él distintas emociones, es algo dentro de la imagen que trastorna y perturba en lo individual al que goza de mirar una fotografía.

falsificado, existen restos de esencia, algo escondido que habita en lo real que no se encuentra a simple vista y que al abrir el obturador se estampa en una emulsión que admiramos perplejos frente a una imagen fotográfica.

De ese modo, la fotografía se une a su referente de forma física, señala la huella de un registro, atestigua un acontecimiento, ofrece un sentido de causalidad que no siempre de realidad (en el sentido de veracidad).

Teniendo todas estas formas de concebir la imagen fotográfica en cuanto a la persistencia sobre la forma de lo real, podemos hablar de otra forma de elaborar fotografías. El discurso que puede plantear la imagen es elaborado por nosotros, la imagen misma en su génesis solo transmite cierta información sin código, un índice que es la huella de los objetos. Al momento de mostrarla, quien



4. Ibon Gómez. Sin título. De la serie Amsterdam. 2011.

mira la foto seguirá una serie de códigos culturales y referencias personales para encontrar el sentido que será conferido al establecer una interpretación de lo que el fotógrafo haya colocado en el encuadre y así el espectador pueda elaborar su propia lectura.

Aunque la cámara sea el instrumento más verídico, cabe la duda si antes de realizar la toma el artista dispuso la imagen para convertirse en un relato construido. Cuando la imagen es planeada por el fotógrafo, él logrará montar una puesta en escena con objetos reales, mismos que aparecerán en la imagen atestiguando dicho hecho, sin embargo es una transfiguración de lo real hacia una ficción.



5. Ibon Gómez. Sin título. De la serie Amsterdam. 2011.

Gran parte de la fotografía que se ha estado realizando desde de los 90s trata de una construcción en la imagen fotográfica, el montaje que realizan es exclusivamente para ser fotografiado, el valor del instante decisivo se mueve más hacia una narrativa que expresa el encuadre, la imagen se convierte en un sistema de códigos que envuelven los pensamientos del espectador para encontrar el sentido dentro de las imágenes e información almacenada dentro del inconsciente colectivo y la memoria.

Las fotografías que se encuentran en éste apartado forman parte de la serie Ficciones de una tarde de verano, fueron realizadas a partir de un sencillo juego de puesta en escena. Una misma persona jugando a interpretar diferentes personajes a partir de los objetos hallados en una habitación.



6. Ibon Gómez. Sin título. De la serie Amsterdam. 2011.

.....
¿Y si un árbol cae en medio de un enorme
.....
bosque y nadie lo oye, hace ruido?
.....

Para argumentar la falsedad de la imagen fotográfica en cuanto oposición a la verdad irrefutable del símil con la imagen retiniana que ejemplifica en gran parte la materia que hace visible la realidad pondré el ejemplo de alguna imagen construida a partir de una inventiva cualquiera, digamos una pareja joven y hermosa hombre-mujer recostados en una cama con sábanas blancas, una luz matinal y fresca baña la habitación, nos deja ver como el cabello de ella se entrelaza con los dedos del hombre que besa los labios de la chica. Existen varias posibilidades que llegan a nuestra mente para contextualizar la situación, la más oportuna sería que los dos son efectivamente una pareja, que seguramente el estado de ánimo de ambos sea satisfactorio e incluso podríamos pensar en la felicidad de cada uno de los individuos. La realidad es que los dos son modelos y nunca se habían visto. De igual modo el significado variaría dado el medio de transmisión que va a argumentar una diferente naturaleza para su lectura, ya sea en alguna situación publicitaria, en algún artículo de prensa, en una galería, etc. habría que añadir también el hecho de que exista algún texto que envuelva a la imagen, dotándola de un nuevo contenido el cual no necesariamente fue pensado por el fotógrafo que realizó la toma⁹.

.....
9 Véase Barthes, Op cit., pp 11, 12.

Aunque la lógica nos diga que los términos verdadero y falso se aplican únicamente a enunciados, y una fotografía no es un enunciado en el sentido estricto de la gramática, podemos argumentar que de igual manera una imagen se conforma de diversos signos que en su conjunto forman un mensaje, distinto en el conjunto que tendría cada elemento aislado. La situación que ocurre en la lectura de una imagen es diferente que en una proposición gramatical, porque las maneras de abordar una imagen difieren significativamente de una persona a otra, sin embargo existen constantes psicológicas y culturales que nos ayudan al estudio de dicho fenómeno. La imagen nos invita a elaborar narrativas respecto al hecho acontecido, pero es sólo una propuesta para el sujeto que la contempla, es una de múltiples posibilidades que se terminan de construir en la mente de quien la mira.

La falsedad radica no en la imagen en sí misma, ella existe, los objetos presentados ahí posaron frente al objetivo de la cámara al momento del disparo, la **mentira** se alberga en la fuerte tendencia que tenemos a apreciar la imagen fotográfica como muestra documental inalterable del hecho ocurrido, el instante decisivo, el aquí y el ahora, el *esto ha sido*¹⁰. Somos nosotros quienes le damos el carácter de veracidad a la interpretación de una imagen fotográfica, la seducción de las formas icónicas nos desborda demasiado como para tomar en cuenta la situación de una ficción e interpretarla de a cuerdo a ciertas características, de modo que en la foto el artista puede hacer aparecer una puesta en escena, manipular los negativos, solarizar, engañar ópticamente, entre otros trucos para hacer aparecer algo que nunca estuvo ahí, que está en la imagen impresa pero que nunca estará en la realidad física, los objetos que vemos se disuelven de lo físico hacia el contenido, la referencia se torna a una universalidad en donde poco prevalece el sentido de especificidad del objeto.

Así, podemos reinventar el proceso de la foto, desde su concepción, toma y recepción para modificar los planteamientos fijos de la realidad. Ampliar lo verosímil hasta nuevos horizontes, donde lo permitido se enfrente contra lo verdaderamente humano, desempotrar la figura fija de lo decible socialmente aceptado para llevar el discurso mediante la ficción hacia reflexiones que establezcan discusiones con las contradicciones de la sociedad.

A continuación ampliemos el panorama para entender las posibilidades de lectura en una imagen.

.....
10 Ibid, pp 132-134. El noema fotográfico. Lo que se muestra en la foto es irremediamente una prueba de algo que ocurrió, aun cuando el fotógrafo se valga de la ficción para aparentar un sentido diferente del que tuvo.

Existen fotografías que son presentadas como documentos de algún hecho histórico en particular, algunos documentos que nos son bien conocidos, por citar un ejemplo tenemos a Robert Capa con su “Muerte de un soldado republicano”, la cual por muchos años ha sido una de las fotografías documentales más emblemáticas de todos los tiempos y la cual no es en realidad lo que a simple vista dice ser.

Existen declaraciones realizadas por historiadores y amigos del fotógrafo que hablan de una versión diferente al campo de batalla, una versión dice que jugaban a aparentar la muerte del miliciano cuando tropas nacionalistas irrumpieron en el terreno y dispararon contra ellos. La muerte del soldado fue producto de una actuación dirigida que salió de control y terminó por quitarle la vida. La versión de la fotografía por Capa no fue una sola, alteró en varias ocasiones los hechos en la narración del episodio, parece ser que algo del acontecimiento resultaba bastante perturbador para el fotógrafo, probablemente un sentimiento de culpa y pesar de una situación irremediable, o quizá algún temor hacia la prensa o gobierno.



7. Robert Capa. *Muerte de un soldado republicano*. 1936.

Existe otra imagen del mismo rollo publicada en la revista Vu debajo la fotografía cuestionada en la que aparece otro soldado miliciano cayendo muerto en el mismo lugar y con la misma iluminación (hace suponer que fue tomada a la misma hora), lo cual hace extraño el hecho de fotografiar a éstos dos sujetos uno tras otro en las circunstancias bélicas en las que se encontraban¹¹.

La fotografía de Capa trascendió desde el momento de su publicación en la revista francesa Vu en 1936 y meses después en la revista norteamericana Life. Logró mantener el espíritu de lucha del frente popular que peleaba contra los soldados de Franco en la guerra civil española al mismo tiempo que informaba al mundo del horror sufrido por los españoles bajo la sangrienta guerra.

La guerra civil española fue la primer guerra en ser documentada por fotógrafos de reportaje en el sentido moderno. Fue en ese periodo de tiempo cuando las cámaras portátiles contaban con una velocidad de disparo mayor para poder lograr más fotografías consecutivas y llegar hasta 36 disparos antes de tener que cambiar el rollo.

Independientemente de la elaboración circunstancial de la imagen de Capa, se convirtió en uno de los fotógrafos de reportaje más importantes por el compromiso que adquirió políticamente en contra de la guerra en consonancia con la condición de la víctima. Finalmente la fotografía trascendió al hecho real-ficticio y la importancia reside en la reflexión en torno al observador, mirar las imágenes de guerra debe suponer un ejercicio crítico, que la imagen de Capa haya sido una manipulación que resultó real se convierte en algo más perturbador aún. La fotografía expresa la muerte y crueldad que trae toda situación de conflicto armado.

La fotografía documental en realidad no supone estar absenta de manipulación por el fotógrafo, pero acoge una mínima maniobra del operador sobre el suceso para dejar la escena del mundo real lo más limpia y aleatoria posible, pues ésta no debe ser previsible para el fotógrafo documentalista. Habría que preguntarnos si la mayor parte de las fotografías documentales podrían seguirse situando en ese nicho, si los eventos que los fotógrafos documentales retratan se tratan únicamente de eventualidades sin previsión, si los eventos deportivos con todo y sus reglas de juego no dejan claro alguna línea que al transcurrir el tiempo los individuos que lo practican deben de seguir. Es delgada la línea que separa la ficción de lo natural. Sin embargo, el hecho de que exista

.....
11 Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Colombia, 2004, pp 43

previsión de cualquier índole por el fotógrafo para la obtención de su imagen no le resta ninguna clase de valor a la fotografía. Es decir, aquellos juicios de valor que tienen por objetivo desmeritar el status de la imagen de acuerdo a su nivel de veracidad que la imagen relata carecen de relevancia para el trabajo que muchos fotógrafos practicamos. De hecho es absurdo pretender que la elección del disparo es totalmente vacua de intencionalidad por parte del fotógrafo.

Es más rico e interesante visualmente sembrar dudas visual y conceptualmente que reafirmar las caretas de las apariencias.

Regresando a la pregunta que da título a este pequeño apartado, ¿y si un árbol cae en medio de un inmenso bosque y nadie lo oye, hace ruido?, no hay una sola respuesta, depende si se mira desde el lado del realismo (la realidad tal cual), idealismo (la realidad a partir de nuestro pensamiento) o un medio entre los dos, no es posible separar las ideas del mundo real. Podemos enumerar las posibles respuestas aplicadas a la imagen fotográfica de la siguiente manera:

- a) La fotografía que se vale de imágenes captadas por la cámara, directamente del mundo real, dependen del contexto al cual el fotógrafo las desee insertar, es decir, de su medio de distribución para resonar en el espectador, de modo que el árbol caído no es relevante por el hecho de que el inmenso bosque se privará de su presencia, sino por el ruido que adquiera a posteriori de acuerdo la presentación que se le dé.
- b) De modo que el árbol caído aparece en la imagen fotográfica como huella de su índice anterior, ¿pero qué sucede en el caso de que ese tronco haya sido puesto ahí por el fotógrafo? El ruido de la huella resonará en el espectador quien terminará de formar la imagen en su mente, quizá llevándolo hacia el momento mismo de la caída, aunque ésta nunca haya tenido lugar. Juegos con signos, juegos con un dentro de campo seleccionado por el fotógrafo y un fuera de campo espacio-temporal completado por el espectador de la imagen.
- c) De alguna manera podemos adentrarnos en la ficción como parte alterna del mundo cotidiano, en efecto, no es inútil el sonido de un árbol que cae sin que nadie lo escuche caer, imaginémoslo en un espacio virtual, si al plantearlo lo vemos como una situación de tipo trasfondo de la realidad, otro modo en el que podemos operar para encontrar mayores

preguntas por hacer ante las cosas que vemos pasar en automático. Un lugar entre lo real y lo simbólico, por citar un ejemplo, lo que ocurriría dentro de un espejo.

La intencionalidad del fotógrafo, la forma en la que se elabore la imagen y el sitio en donde sea insertada, sin duda funcionan conjuntamente para la decodificación del mensaje. La capacidad de síntesis que una instantánea contiene es impresionante. Es relevante el reflexionar en torno a las múltiples lecturas que se establecen a partir de una imagen fotográfica de acuerdo a su manera de producción y el canal de distribución, sobre todo en nuestra época, en la que los medios masivos de comunicación forman parte de nuestra vida cotidiana y es más común enfrentarse a situaciones ambiguas entre documentos reales y falsificaciones con diferentes intencionalidades (políticas, comerciales, sociales...).

.....
¿Qué hay cuando es imposible diferenciar
.....
lo verdadero de lo falso?
.....

Con el signo como huella de su referente se afirma una ausencia. La representación es siempre ese juego con las referencias, cosas del mundo real, verdaderas en el sentido de que son existentes, de que alguna vez fueron parte del sistema de lo real, una dialéctica con ellas. Si este signo lo utilizamos para invitar a la creencia de que funciona como la representación de algo que es o pudo ser real, estamos creando una ficción de otro grado. Entramos en terrenos de simulación, una ficción más densa que la primera en la que actúa como referente con sentido directo del objeto real.

Cuando la referencia no existió en el sistema de lo real y mas bien la simulación se engendró por aproximaciones al modelo real, hablamos de lo hiperreal. La fotografía posmoderna entra en dichos territorios, Baudrillard dice: disimular es fingir no tener lo que se tiene, *simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia*¹², si la fotografía es la presencia de una ausencia, ¿no nos estamos enfrentando a este problema de realidad-ficción en cada disparo?

.....
12 Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós, Barcelona, 1978, pp 8.

En la fotografía se hace patente el problema de la verdad y la mentira, de lo real y lo imaginario. En lo hiperreal, el referente, lo real, ha dejado de existir para ser suplantado por un deajo de verdad. Es una imagen que ha asesinado a lo real, si lo real deja de existir, ¿cuál es la diferencia entre lo verdadero y lo falso?. Ninguna, se esfuma, se da vida a los simulacros, *se da la suplantación de lo real por los signos de lo real*¹³, un sistema de imágenes que se construyen a sí mismas a expen-

sas de los patrones de lo que era real. En esta ocasión el signo precede a la referencia, el signo es su propio sentido, no es el sentido de una dialéctica como en la representación.

Nuestra época esta llena de simulacros, lo vemos en la artificialidad de la ciudad, que se construye a partir de imágenes sin fondo real alguno, monumentos y circuitos de apariencias que en nada tienen que ver con la situación real de sus habitantes (por ejemplo los arreglos y transformaciones que se realizaron en México a propósito de los juegos olímpicos del 68), idealizaciones de una realidad contradictoria (parques temáticos como los de Disney o programas de “realidad” televisiva). Son mecanismos de disuasión que hacen olvidar lo que es verdadero de lo que es falso, para perder de vista lo que es ficticio de lo que es real, en realidad, esa hiperrealidad emanada por las simulaciones sirve para hundir la mente humana en el universo de la ficción precisamente mediante otras ficciones (bien aprovechado por los políticos). Lo que sucede en ésta mediatización excesiva es perturbar lo real para quedarnos en el orden de lo imaginario, estamos sumergidos en un efecto de lo real, viajando entre redes invisibles, virtualidad y ficciones.

No obstante, no significa que todas las propuestas fotográficas posmodernas tengan necesariamente que exponer el caso de lo hiperreal, pues bien los conceptos adquieren nuevos sentidos, y es así como la deconstrucción del modelo de representación se ha hecho factible tratar en algunas propuestas artísticas posmodernas.

La diferencia entre una propuesta artística de representación, una de ficción y una de simulacro, residiría en que la primera es un reflejo de una realidad profunda, sin máscaras, en la segunda se utilizarían máscaras cuya intención no es negar su artificialidad, sino crear un sistema a la par de lo real sin repercusiones directas sobre lo real, y en el simulacro el sentido es el engaño total, la hipersimulación de lo visual, como si la necesidad de aprehender las cosas nos hubiera dado

.....
13 Ibid, pp 8.

el poder de hacerlas tan ligeras que han perdido el valor de real que tenían, y nos quedaríamos únicamente con cáscaras que simulan tener todo el contenido del referente.

Para situar el simulacro en la fotografía citaré a Barthes, dice: *es desimbolizar el objeto*¹⁴, o sea que para que la imagen quede en la sola superficie simulada, se debe desabastecer a la imagen de todo sentido metafórico y metonímico, es decir, liberar a la imagen de su basta profundidad

de significados para dejar únicamente una envoltura, una brizna superficial del objeto real. Es un trastorno a la representación que artistas “avant-garde” inauguraron en los años 60 con la introducción de las imágenes masivas al mundo del arte.

Para Barthes y Baudrillard, el simulacro en el arte repercute paralelamente en la actitud del artista hacia el mundo, el artista se integra al sistema de la cómoda economía del signo. Para ellos el trabajo de Andy Warhol quedaría explicado desde el punto del desapego tanto con la obra como de la realidad. Otro punto de vista sería el de Thomas Crow y Hal Foster, quienes separan el trabajo de Warhol por diferentes intenciones del artista hacia su trabajo y lo logran revisar como un ser humano que tiene una mirada empática con la realidad y se siente el mismo un individuo vulnerable a las circunstancias dramáticas de la vida¹⁵.

Se insertarían también en la fotografía del simulacro las imágenes elaboradas con fines escabrosamente políticos difundidas por la prensa y otros medios. Imágenes que elaboran todo un constructo a partir de una ficción tan bien escondida que nos mantiene con la creencia de que son “verdad”. La elaboración es realizada de una manera tan impecable que es difícil desenmascarar la ficción que contiene. Es cuando es imposible diferenciar lo verdadero de lo falso.

En este sentido las fotografías de mi serie *Ficciones de una tarde de verano* se insertarían en una propuesta artística de ficción sin interés por mantener escondida su artificialidad, únicamente trabajando con la capacidad lúdica de la ficción mientras la serie *I don't believe in true love*,

.....
14 Barthes Roland. *That old thing, art* (1980) Roland Barthes, Post-Pop, Cambridge, 1989, pp 25.

15 Crow Thomas, *Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol* (1996). En: Michelson Annette, *October files 2, Andy Warhol*. The MIT press, London, 2001, p 49-69.

*anyway*¹⁶ se encontrarían en un punto entre ésta ficción y lo hiperreal, puesto que por un lado utiliza objetos retratados de la realidad que después son arrancados de su ambiente real para combinarlos en un collage digital, cuya nueva composición no tuvo relación inmediata con el referente real. Por otro lado ésta serie retoma el imaginario western y lo sobrepone al imaginario infantil producido por los juguetes con un sentido crítico hacia los sistemas de poder ejercidos por los adultos (simbolizados por el western) hacia la modelación de la mente del infante (por medio de la literatura infantil). Por lo tanto aunque la imagen final no tiene un referente directo no es la intención exacerbar el sentido artificial de la imagen, sino más bien abrir un espacio de diálogo con un sentido de coherencia visual.

.....

16 La serie *Ficciones de una tarde de verano* se encuentra en el apartado titulado Hielo seco. La serie *I don't believe in true love, anyway* se muestra en la última parte llamada Una historia de vaqueras, ambas en esta tesis.

.....
NARRATIVA
.....

.....
Paradojas posmodernas,
.....
.....
paradojas fotográficas
.....

Una lectura del fracaso del proyecto de vanguardia del siglo XIX puede ser la paradoja que causó el avance tecnológico dentro de la esfera artística y social. La tecnología propició el surgimiento de nuevas formas artísticas que desbarataron el sistema burgués de la modernidad enfrentando a la institución artística, es decir a las formas en las cuales el arte es producido, dirigido y consumido, con la intención de lograr acercar el arte a la vida eliminando la distancia que había conseguido el arte desde el siglo XVIII con respecto a la sociedad y sus problemas reales. Con todo, la sociedad burguesa mantuvo su mandato sin mayores cambios y la absorción de las disciplinas artísticas por ésta tendría lugar a lo largo del siglo XIX.

La condición de cambio económico que lleva en sí la tecnología, inseparable de la sociedad y por consecuencia del arte, a partir de los años 60 en la cultura de masas en occidente, produjo una ficcionalización de la realidad en el instante de la proliferación de medios masivos de comunicación. La vanguardia histórica no pudo crear una unión con la vida, la existencia humana ya no es de por sí concebida bajo una mirada crítica por los instrumentos de poder hacia las masas, sino que es articulada por una pantalla de ilusiones creadas para beneficios económicos mediante el control y la dominación de los grupos que ostentan el poder.

La fotografía se hizo presente para modificar los planteamientos artísticos burgueses. La reproducción y la mecanización en el arte hicieron una gran diferencia en los movimientos artísticos anteriores a su aparición, la foto expandió el campo. Benjamin nos explica cómo el concepto de aura en la obra artística tradicional existente hasta antes del momento de la llegada de la fotografía y de la reproductibilidad técnica en la obra artística, mantenía cierto misticismo y carácter de unicidad que separaba el sacro evento artístico de la contemplación de una obra manteniendo una distancia con lo mundano. El aura en la obra de arte se extinguía en pos de una nueva manera de abordar la concepción, distribución y consumo de las obras artísticas, situaciones que además de irrumpir en el arte, mantienen conexiones en la cultura de masas. En este clima de paradojas es cuando surge la posmodernidad en la esfera artística.

Los teóricos más influyentes para el pensamiento posmoderno y por supuesto para el arte son: Fredric Jameson, Andreas Huyssen, David Harvey (marxistas), Jürgen Habermas, Barthes, Foucault, Derrida y Deleuze, Bordieu, Lefebvre, De Certeau (el postestructuralismo francés), Lyotard, Baudrillard, Craig Owens y Rosalind Krauss. Podemos enumerar algunas características que sitúen un amplio panorama de la actividad artística posmoderna desde los años sesenta.

1. Prácticas artísticas que intentaban rescatar el espíritu de oposición a la institución de legitimación artística que en algún momento tuvo el modernismo.
2. El contexto geopolítico de los años setenta y ochenta, la neovanguardia de los sesenta contra el neoconservadurismo de derecha en Estados Unidos y con Nueva York como nueva capital artística mundial. Los síntomas del neoliberalismo desataron una privatización de las instituciones culturales (MoMA) y la generación de diversas “guerras culturales”. Una posmodernidad de resistencia que se mueve en una deconstrucción crítica de la tradición, no un retorno a ésta sino un cuestionamiento en torno a los cánones y códigos culturales institucionalizados.
3. Filiación con pensadores de izquierda como Marx, Althusser, Gramsci y la escuela de Frankfurt (Adorno, Benjamin, Bloch, Brecht y Lukács), influencias del psicoanálisis (Lacan), el feminismo, los estudios culturales (Stuart Hall y Raymond Williams) y el situacionismo (Guy Debord). En el ámbito de la historia del arte T J Clark, en el ámbito de la fotografía

además de Beaumont Newhall y John Szarkowski (MoMA), Gisele Freund, Pierre Bordieu y Rosalind Krauss. Es importante señalar la fuerza que tuvo el discurso de Benjamin en cuanto a la fotografía en el discurso de la posmodernidad, la pérdida del aura, el impacto de la reproducción masiva en el estatuto de la obra de arte, la teoría de la alegoría, la poética del fragmento, lo menor, lo popular, la tensión de las discontinuidades históricas y la posición del autor.

4. La crítica al canon del arte moderno impuesto por Clement Greenberg y Michael Fried que corresponde a la modernidad de después de la II Guerra mundial caracterizada por la hegemonía cultural norteamericana, en donde el canon se materializa en la obra según las especificidades de la disciplina por su técnica, pureza, material, originalidad y singularidad del autor, una legitimación formalista de un arte despolitizado.
5. Las condiciones sociopolíticas precisaban una desvinculación del artista con lo social derivado del neoliberalismo, sin embargo los artistas posmodernos amplían el sentido de su práctica artística derivando hacia la teoría, el ensayo, la política o la docencia a fin de continuar con uno de los valores de la vanguardia, restaurar el vínculo entre la práctica artística y la práctica social.

La fotografía en sí es una paradoja, es un artificio aprobado por la institución legitimadora de lo artístico, cuya naturaleza permite realizar copias múltiples que eliminan el sentido de un original. Sin embargo, el museo ha recuperado el valor de unicidad de la obra perdido en la era industrial del arte. Este medio se ha subjetivado considerando al fotógrafo como artista ahora más que nunca en sus 150 años de historia, para perpetuar el estatus de la obra fotográfica como mercancía artística. Es también un producto artístico que sale de las instituciones del arte para dispersarse en los medios masivos, en la publicidad o en casas particulares. Hay teóricos que incluso señalan a la fotografía como el punto de debate de la posmodernidad, Linda Hutcheon apunta a la fotografía como *vehículo posmoderno perfecto*, y lo es, ya que se basa en un sistema de paradojas relacionadas con lo múltiple, lo reproductible y lo ficticio, algunas de las principales características de los intereses artísticos posmodernos.

Lo posmoderno aísla las nociones modernistas de unicidad, aura y originalidad, al igual que la fotografía posmoderna que se deconstruye para evidenciar las codificaciones de la representación de la realidad.

Esta fotografía se distingue formalmente por el rechazo ante las formas convencionales del canon tardo-moderno de la estética de la fotografía directa institucionalizado por el MoMA en los años sesenta. Los modelos de este ahora anticuado canon son los trabajos de los fotógrafos Alfred Stieglitz como cabeza, Ansel Adams, Walker Evans, Edward Weston o Paul Strand (straight photography). Este canon se basa en convenciones de temática y estilo derivadas de algún parecido con el estudio de géneros pictóricos nostálgicos del siglo XVIII con un alto nivel de conocimiento técnico en el manejo de la cámara.

La producción fotográfica que atajó dichas convenciones institucionales ha sido en ocasiones contradictoria, dichas propuestas son las que contienen combinaciones de imagen y texto, puestas en escena y documentación de hechos, secuencias o series (frente a la unicidad de una sola imagen como cuadro pictórico), las que se relacionan con un contexto público, entre otras. La situación es que el fotógrafo crea la imagen con elección y acomodo deliberado de motivos que desee mostrar haciendo que ocurra lo que éste quiera que suceda sin importar la pureza del acontecimiento, además de exhibirlo en lugares específicos para su intención. Toma licencia de la supuesta veracidad que el espectador deposita en la imagen fotográfica, una ambigüedad entre lo que no hubiera sucedido sin la planeación del fotógrafo y lo que finalmente ha sucedido frente al objetivo.

Debido al capitalismo tardío, la crisis por la cual pasaba la pintura y la escultura estadounidenses que habían llegado a posicionarse en un lugar mundialmente dominante y la proliferación de trabajos artísticos con características de temporalidad (land art, performance, video y cine), a mediados de los 70 la fotografía fue galardonada como gran arte por la institución museística y tuvo una inserción al mercado del arte. El museo acogió de igual modo y paradójicamente al resurgimiento de la pintura expresionista. Obras de épocas pasadas y artistas muertos desde ese momento alcanzarán precios que no se ajustan a ningún parámetro artístico.

El mercado absorbió el arte, las instituciones culturales y el arte se diseminaron en algunas prácticas de la comunicación masiva. La alta y baja cultura se mezclaron haciendo complicada su dife-

renciación y se instauró la llamada sociedad del espectáculo de Guy Debord. La fotografía se ha empapado de todas estas cuestiones, la utilización de estereotipos e íconos visuales propios de los medios masivos de comunicación y la cultura popular han servido para que la fotografía cuestione la realidad y la traduzca en ficción.

Entendemos entonces a la actividad fotográfica de la posmodernidad como las prácticas ambiguas que siguen el proyecto inacabado de la modernidad, aunque a primera vista parece ser que la posmodernidad se enfrasca en oponerse a todas las premisas de la modernidad, no es clara la distinción de una ruptura, de hecho formalmente hay prácticas fotográficas que retoman las privaciones modernas como el documental o el pictorialismo ahora con nuevos acentos y transformaciones. Conceptualmente la fotografía de la posmodernidad también critica a la autonomía artística como lo hizo el modernismo, llevando la obra fuera de los museos hacia lograr un efecto de cambio estético, social y político.

.....
La fotografía construida
.....
.....
en la posmodernidad
.....

Cuando la fotografía dejó de ser para la institución un instrumento artesanal de reproducción de lo real con cierta utilidad, se subjetivizó¹⁷ y se puso de manifiesto la capacidad creadora del fotógrafo, una interiorización intelectual que lo hizo pasar de simple operador de un artefacto a sublimarlo como artista. Rosalind Krauss y Douglas Crimp hablan de la actividad fotográfica posmoderna como el retorno de lo reprimido. El museo al abrir sus puertas a la fotografía le ha devuelto a ésta el aura perdida, se la regresa, la encontró entre las líneas de un discurso comercial del cual en cierto sentido era imposible escapar, pues es innegable la complicidad que mantiene el arte como mercancía en el mercado artístico dadas las características históricas de la posmodernidad y es bien sabido que la originalidad y unicidad son sólo fantasías románticas de libertad en el arte que fingimos creer posibles.

.....

17 Es importante señalar que al museo no le interesa subjetivizar un solo estilo de fotografía, sea manipulada, documental, conceptual, de moda o la que sea que exista dentro y fuera de la esfera artística, incluyendo la publicitaria, el aura es devuelta en igual proporción a todos los estilos.

La respuesta ante ésta paradójica y ambigua situación por parte de los fotógrafos de la posmodernidad ha sido emplear esos propios mecanismos de la institución ahora retribuidos a la imagen fotográfica y a ellos mismos como miembros de la corte selecta de artistas para expresar un discurso que pone en crisis el regalo museístico de la legitimación y los valores culturales de la tradición. Es decir que toman el aura con los valores de unicidad y originalidad del autor para trastocarla y poner de manifiesto a la ficción que anida en la imagen, la reiteración de que es una representación y nada más que eso, una referencia, una copia, un hurto, una bofetada con una divertida sonrisa en el rostro.

Uno de los primeros artistas en dar el golpe a la institución fue Andy Warhol, quien en los años sesenta utiliza las paradojas posmodernas para hacerlas suyas en cada pieza. Encontramos en sus serigrafías y filmes la repetición producida por una realidad de segunda mano engendrada por los medios masivos de comunicación. Dicha realidad mantiene un desapego a valores y se acerca más a los placeres corporales (los instintos de la vida freudianos como comer, dormir o tener un orgasmo que muestra en sus filmes) e inserta una alienación del sujeto con la imagen mediática. Las experiencias reales son sustituidas por sucedáneos que al verse una y otra vez pierden su horror para ser asimilados.

Warhol dice: *Si me voy a sentar a ver el mismo programa de tv de la noche anterior, no quiero que sea esencialmente igual, quiero que sea exactamente igual. Ya que cuanto más y más miras la misma cosa, el significado desaparece y te sientes más puro y mejor. Cuanto más se desliga algo de su objeto pierde el sentido de lo real y se conforma uno solo en estado puro, es más fácil el desapego*¹⁸.

En su serie de los Disasters de 1962, opone el *american way of life* contra el *american way of death*. Warhol realizó una serie de serigrafías de retratos de celebridades, entre ellas Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor y Jacqueline Kennedy. Personas famosas que habían marcado la cultura estadounidense con su imagen pública. Después de esas series elaboró las series de los disasters, en donde se muestran muertes provocadas por productos de consumo, como personas envenenadas por comer atún enlatado o la muerte causada por un choque automovilístico.

.....
18 Foster Hal, *Death in América*, (1996). En: Michelson Annette, *October files 2*, Andy Warhol. The MIT press, London, 2001, p 72.

Es interesante ver de qué forma funcionan las repeticiones de las imágenes en las dos series. Por un lado la imagen de las famosas que recién habían pasado por tragedias como la muerte en el caso de Marilyn Monroe, el sufrimiento de Elizabeth Taylor por la enfermedad que le había pegado en esos años o el sufrimiento de Jacqueline Kennedy por el asesinato de su esposo, son repetidas de tal modo que deriva a una banalización de los sucesos que les ocurrieron. Son tan conocidas y veneradas que al repetir la misma imagen pierden sentido como personas con sentimientos y emociones.

Sin embargo las series de los desastres de personas desconocidas adquieren otro sentido, un sentido político. La oposición del sueño americano que tiene referencia con la fama, los autos o el consumo sin cesar de productos industrializados que Warhol incorpora a sus piezas, contra la destrucción que el placer del consumo acarrea es una crítica al sistema. Quizá los quince minutos de fama al que todos llegarían, tenían relación con una manera atroz de presenciarlos.



8. Andy Warhol. *Green car crash*. 1963

Pero Warhol nunca expresó que su trabajo tuviese un sentido político, de hecho siempre manifestó lo contrario, que su obra no tenía ninguna relevancia en sí misma o que su persona al igual que todas las demás carecían de originalidad y que prefería agotar algún tipo de sentimiento de tristeza o angustia con el desapego que mostrar condescendencia al otro individuo que se encuentra en sufrimiento. Por eso, esta serie y la mayor parte de su trabajo es subversiva, porque al inverso de lo que clama, trastorna y confunde en lo moral y banal, es el contraste con la frivolidad cotidiana de una cultura de consumo.

Resalta en estas series de serigrafías que fueron manipuladas a partir de una fotografía, el juego con la ausencia de una presencia. La silla eléctrica está vacía, el terrible suceso de la muerte del reo ha pasado, sólo queda un lugar terrible y solitario que esperará a volver a ser utilizado para aniquilar la vida de otro individuo. La estrella cinematográfica se ha ido, pero queda el fetiche y el estereotipo de su imagen.

El referente de las imágenes utilizadas en su serie, no es el real, la silla eléctrica de una cárcel estadounidense, sino que el referente directo de la obra es la fotografía del periódico sensacionalista, una imagen que nos fascina y produce un tremendo goce debido a lo digerida que se encuentra desde el inicio, por el sensacionalismo masivo de fácil asimilación.

Ya no importa que la imagen no la haya tomado el mismo Warhol con su cámara, nos encontramos dentro de la inundación de imágenes mediáticas y en éste sentido en la obra de apropiaciones de Warhol el múltiple es siempre original, arrojado de la experiencia traumática que manifiesta no es copia y el aura se encuentra en cada pieza. Al repetir las mismas imágenes de éstas serie, Warhol invoca una ruptura en la conciencia del sujeto al faltar lo real. Por eso las presenta varias veces, porque la falta de realidad lo toca y lo mueve a encontrar una realidad, es una experiencia genuina, ahí es donde reside el punctum de Barthes.

Simultáneo a la producción de Andy Warhol estaban los artistas de minimal estadounidenses quienes igualmente buscaban la repetición de módulos, sólo que con materiales industriales uniformes. Posterior a ellos el post minimalismo, que aunque usando materiales más suaves que permitían usar las manos, continuaron buscando las repeticiones más el uso de materiales industriales

y seriados. La repetición industrial en contra de la obra única y subjetiva Greenberguiana que ostentaba la pureza de los medios tradicionales.

Por otra parte entre el universo de la producción fotográfica posmoderna encontramos aquellas propuestas que componen sus imágenes creando ficción, ya sea con mismas imágenes, situaciones u objetos que de ninguna otra manera hubieran aparecido ahí naturalmente. Esta manera de hacer fotografía tiene diferentes variantes, mínimas en ejecución pero distintas en significados, dichos trabajos son llamados como fotografía construida. Para ésta investigación he escogido a las propuestas que engupo como fotografía narrativa de ficción, cerrando el espectro a todas aquellas imágenes que los autores hayan realizado manipulaciones con la intención de formar alguna historia contada por su imagen que el espectador tenga por tarea completar y reflexionar.

La fotografía narrativa de ficción se asocia con la supuesta veracidad que consciente o inconscientemente conferimos a la fotografía para interactuar con un marco de verosimilitud que hace posible al espectador ceder a una suspensión de incredulidad, la apariencia de verdad permite que el espectador deposite su confianza para acercarse e interiorizar en la imagen. La ficción no intenta mantener la creencia de lo que ahí se muestra como una verdad inmutable permanentemente, simplemente acepta y pone de manifiesto que es una invención, una creación arbitraria de elementos tomados de la realidad que en su conjunto da cierto orden y forma al mundo para trabajar con las intencionalidades, significados y preocupaciones del interés del artista.

Esta fotografía de ficción recurre en ocasiones a construirse con elementos atemporales como alegorías, símbolos y estereotipos, generalmente reacciones ante el océano mediático en el cual estamos sumergidos. Las características temporales no son puestas de manifiesto, sólo quedan signos atemporales, pues también el carácter efímero es construido, el acontecimiento a fotografiar puede ser repetido cuantas veces sea necesario, el suceso no se reduce a una sola ocasión irrepitable sino que es múltiple, este es un carácter inmanente de este tipo de fotografía además de su multiplicidad y reproductibilidad, conceptos que ponen en crisis la originalidad en el sentido que tiene dentro de la historia del arte.

Rosalind Krauss aborda el problema de la crítica y la teoría de lo fotográfico, explica como la historia del arte no es la misma que la historia de la fotografía. Los conceptos que son válidos para las

disciplinas tradicionales no funcionan del mismo modo para la disciplina fotográfica, de hecho ha venido a transformar críticamente esos conceptos compartidos, por ejemplo el concepto estético de la originalidad.

La originalidad hablando de un objeto único e irrepetible queda destrozada por la multiplicidad, lo artificial y el estereotipo que toda fotografía ocasiona. La distancia del reconocimiento del original y la copia se desvanecen, acentuando esta deconstrucción con la multiplicidad de copias que se pueden hacer de un mismo negativo, de un mismo evento, una repetición incesante que hace indiferenciable lo primero de lo segundo. El fetiche de la originalidad artística es desarticulado.

Al decaer la esencia pura y única del medio pronunciada por Clement Greenberg gracias a la deconstrucción de paradigmas heredados del modernismo hacia la nueva concepción de la fotografía en tanto que imagen como transformación de lo real, se disuelve el cuerpo formal del medio evaporándose y haciendo una hibridación con otros medios del cambiante ambiente artístico.

Lo viene haciendo desde los setenta con los artistas de land art, accionistas, performers y conceptuales.

Las artes han abierto sus extensiones tocándose entre disciplinas. Además de las mencionadas podemos mencionar al video y al cine. Este mestizaje posmoderno niega la creación de una obra artística nueva y en su lugar construye la imagen recontextualizando material derivado de las otras disciplinas artísticas e incluso las imágenes mediáticas de la prensa, la televisión y la publicidad. El uso de las citas es vasto.

En lo que refiere a la imagen fotográfica posmoderna que recaba información proyectada del celuloide existe un gran número de artistas que desde los años ochenta trabajan con ello. El medio filmico es recibido en la vida social y cultural como un modo de contar historias. De todas las posibilidades estéticas y artísticas que puede tener el medio, así como la fotografía tuvo el mandato de cargar por un buen tiempo con la imagen objetiva y verdadera (espejo de lo real), el cine ha soportado durante casi toda su historia el objeto de reunir una enorme cantidad de información para trasladarlo a las pantallas y llenar la necesidad humana de dar un orden a la realidad en forma de narraciones.

Por supuesto, ha explorado de manera extraordinaria la narrativa. El cine contiene la curiosidad y el asombro que llenan los vacíos de la vida ordinaria. No es sorpresa que a muchos de los fotógrafos contemporáneos nos seduzcan los filmes para mezclar, retomar, reciclar o citar en nuestra obra fotográfica. El cine y la fotografía son un medio de masas, la cultura de masas se ha mezclado con las propuestas artísticas y traducen una visión única y subjetiva del mundo a un sistema de códigos ficticios, de estereotipos, imágenes modelo, identidades colectivas que residen en el inconsciente de las personas gracias al bombardeo de información mediática proveniente de la publicidad, prensa o cine. Convenciones de una cultura de masas como la nuestra.

Así es como la fotografía construida en la posmodernidad ha renunciado a la creación de imágenes novedosas, prefiere el reciclaje, las citas, la hibridación con la cultura popular, la reproducción sustituye a la producción, el valor de originalidad se deconstruye y da pie a la crítica de una sociedad con vida virtual. Una sociedad en donde los individuos se han alienado a la imagería mediática, el individuo se disuelve para formar parte de redes invisibles que desembocan en un depósito sin fondo de frágiles identidades colectivas banales e irrisorias. Imágenes que tratan de imágenes, ficciones de ficciones, excesos de realidad.

.....
POÉTICA
.....

Lindo lindo parpadean

Una de las formas en las que algunos han desafiado las convenciones y reglas de la sociedad en sus momentos, han sido escritores de literatura de ficción infantil que se han burlado de las ideas vigentes en sus respectivos espacios temporales, desde la literatura de folklor, pasando por la decimonónica y la contemporánea.

No toda la literatura infantil es igual, una parte de ella se dedica a enseñar conocimientos prácticos del mundo real que los adultos consideran como fundamental para comenzar a entender la vida, como textos explicativos del funcionamiento de algunos vehículos o del cuerpo humano. Otros textos se basan en la enseñanza moral de algunas actitudes mediante historias con personajes de animales o niños que muestran moralejas y se enfrentan a problemas que son resueltos generalmente con la ayuda y consejo de algún personaje con mayor edad y conocimientos.

Por otro lado se halla la literatura creada por diversos autores de diferentes épocas que transmiten la energía de un niño, cuestionando el porqué de las cosas, transportando a la ensoñación y ocultando sentimientos a los mayores que no comprenden por lo que el personaje principal esta pasando. Son aquellos que en lugar de instruir a obedecer, enseñan a contestar. Subvierten los valores de las instituciones como la familia o la escuela.

Estos autores tratan de modo corrosivo los valores imperantes estipulados por las autoridades para mostrar un mundo diferente, interrogado con joven imaginación a las paradojas que ciñen a la sociedad. Esta literatura merece de su estudio pues además de mostrar ejemplos de arquetipos, estereotipos y símbolos muy interesantes para nosotros, los interesados en la imagen, resulta un vehículo de subversión muy poderoso.

Dedicada a los infantes, puede lograr movilizar las mentes desde pequeños, no obstante, al analizarla nos damos cuenta que esta literatura no es exclusiva de los críos y los adultos resultamos igualmente bastante tocados, pues alguna vez pasamos por las primeras edades y sentimos el mismo choque entre lo imaginario infantil y lo real del mundo manejado por adultos, en ocasiones causando experiencias traumáticas por un mal manejo de las circunstancias infantiles, ingenuas y sin ningún tipo de estigmas morales.

La literatura infantil es muy amplia y abarca desde los cuentos tradicionales, mitos y leyendas, para desembocar en la literatura juvenil, todos estos autores han podido ver el mundo desde los aspectos menos respetables y dar una voltereta en sus historias en tono de sátira, sarcasmo o ironía a las pretensiones sociales que enfrentamos día a día, analizándolas de modo sincero.

Es importante señalar la importancia del momento de recepción de la historia, la antigüedad de algunos de estos textos y los cambios sociales ya que alteran el mensaje de algunos.

Los cuentos tradicionales populares, los más antiguos que han sido desarrollados por distintas culturas (incluso las mismas historias en diferentes versiones) son los que plantaron la semilla de la subversión. Aquellas narraciones orales son dedicadas generalmente a las minorías y grupos vulnerables (a la gente de campo, a los pobres, a los niños, a las mujeres), contiene material que con el tiempo ha sido censurado por críticos y editores desde el siglo XIX, aquellos de la época victoriana, quienes sentaron los cánones para la literatura posterior. También autores contemporáneos han sabido saltar dichas trabas y realizar un estupendo trabajo literario. Temas como sexo, muerte, mal carácter y grandes aportaciones de iniciativa femenina, fueron excluidos por los puristas.

Los cuentos de hadas y los cuentos tradicionales en sus versiones más allegadas al original son fuente de grandes peligros para el orden social e intereses comerciales, por lo que han sido des-

poseídos de capítulos enteros, o bien las versiones fueron modificadas a tonos más bien rosas. Por lo general, las versiones que la mayoría de las personas de mi generación (viviendo la infancia por ahí de los años noventa) y las generaciones posteriores conocemos han llegado hasta nosotros gracias a la invasión de los medios de comunicación y mayoritariamente por la industria Disney.

Los estudios Disney se encontraban en apuros económicos para mediados de 1984, pero en la década de los noventa tuvo un resurgimiento interesante. Al cambio de dirección vino un relanzamiento del cine de animación, además una ampliación de la presencia de las producciones y la ideología de la empresa en muchos aspectos. A finales de los noventa controlaba alrededor de 20 canales de televisión, 20 emisoras de radio, estudios de grabación de música, 5 estudios cinematográficos, editoriales, equipos deportivos, compañías aseguradoras, revistas, instituciones educativas incluidas dos universidades y 4 parques temáticos en todo el mundo ¹⁹. Es clara la fuerza de Disney para entrar en los hogares y penetrar en la vida de muchas personas además del público infantil, también en adolescentes y adultos.

Los niños siempre han existido pero fue hasta el siglo XVII que en Europa se inventó el concepto de infancia, justo después de la edad media. Durante la edad media adultos y niños compartían las mismas convivencias y hábitos como vestimenta, alimentación, asistían a los mismos relatos de juglares, dormían de igual forma, tumbados sobre la misma paja, incluso eran vistos como una especie de salvajes, que podían morir de plagas y enfermedades sin afectar el mundo. Al nacer el concepto de familia y propiedad privada y con ella la creencia en la educación, se postuló una mirada hacia la especificidad en su condición, la de infantes, es decir, el concepto de infancia vino a crecer junto con la modernidad ²⁰. Desde entonces los adultos se han preocupado por postular lo que es bueno y no para los niños, lo que deben de pensar o no, lo que no deben hacer y lo que es su deber, han decidido por ellos la completa visión del mundo para lo cual ha servido el imaginario que obtienen los niños creado a partir de los cuentos infantiles.

El meollo del asunto es precisamente lo que a mi interés atañe, la querrela entre realidad y ficción. Para algunos adultos la fantasía es dañina para los infantes, pues envuelve en una mentira

.....
19 Celestino Deleyto, *Angeles y demonios: Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Paidós, Barcelona, 2003, pp 296.

20 Philippe Aries, *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Madrid.1987. Taurus. Citado en Graciela Montes, *El corral de la infancia*, FCE, México, 2001, pp 37.

insensata lo que en realidad es el mundo y a todos los personajes imaginarios de los cuentos de hadas como ogros, hadas, hechiceros, brujas, amuletos, animales que hablan, entre otros se les debe de sacar del imaginario infantil y poner en su lugar a niños y adultos como ellos y sus padres en situaciones comunes a las que viven día a día para explicar de un modo más realista la forma en la que deben reaccionar ante las situaciones de la vida cotidiana.

El ataque a la fantasía por parte de los adultos esconde tras su imagen de “protección”, una perversa imagen de control y sometimiento de los niños ante ellos. El miedo a la ficción radica en el peligro que se convierte al estar fuera de control y no seguir los lineamientos del orden social establecido siendo demasiado libre. Mecanismos secretos que se encuentran muy bien escondidos en la literatura infantil, tanto en la recatada como en la más fantástica. El miedo puede estar muy dentro de cada adulto en la idea que cada uno tiene de la infancia, de su propia infancia. Demasiada hipocresía en el trato adulto-niño al jerarquizar modelos objetivos que deben de seguir en ocasiones al pie de la letra, sin cabida a otras posibilidades, como si fuera posible el entendimiento entero del funcionamiento de la realidad. Al eliminar las fantasías se suprimen las subjetividades y al enlistar los modelos de un modo tan maniqueo se logra que los niños pierdan poco a poco la capacidad de asombro, un atentado gravísimo en contra de la creatividad y la imaginación humana.

La realidad desprovista de ficción puede ser aburrida, de ahí la necesidad que la psique humana ha tenido a lo largo de su historia para crear narraciones ficticias dando paso a un ordenamiento de situaciones, creación de caracteres y brotes de emociones.

La realidad en sí también es dura y difícil, tensa y dramática, contradictoria y absurda. La ficción en general y la fantasía añadida en los cuentos de hadas permiten surgir dudas y cuestionamientos importantes hacia la realidad, nos hacen entender cosas que no comprenderíamos del todo estando siempre en primer plano. Es entonces inverosímil que convenga limitar la ficción para dar a cambio un simulacro de la realidad, farsantes modelos de comportamiento. La ficción es necesaria.

Como mencioné anteriormente, otro de los proveedores de educación para la infancia en épocas más contemporáneas es la industria norteamericana Disney. La multinacional provee material

educativo, moral y ético travestido con un tono de ingenuidad con el objeto de comercializar con sus imágenes y productos, formar a pequeños consumidores junto con sus padres. Corrompe los valores transmitidos en los cuentos de hadas tradicionales a favor de un ilusionismo estadounidense de valores fundados en el trabajo, el amor y el deseo, simplifica las problemáticas ficcionales del original. Mientras que los textos antiguos tratan de problemas universales que afectan a los niños, mostrando como estos problemas forman parte de la vida de todo individuo y que es posible salir de dichas dificultades con esfuerzo, Disney reduce las problemáticas afectando los mensajes mediante fantasía exacerbada dirigida al placer, nos presenta una visión imperialista de Estados Unidos.

Nosotros, los mexicanos como país latinoamericano estamos sujetos a éste imaginario. Por citar un ejemplo, en la cinta “Los tres caballeros” se hace referencia a la cultura mexicana. De alguna u otra forma, sea mediante sus narrativas en los filmes o mediante el consumo de sus mercancías, por no decir de lo sujetos que estamos a las políticas del país vecino del norte, estamos conviviendo tanto con nuestra propia cultura como la de ellos. Un tipo de hibridación que no debe pasar por desapercibida sin reflexionar sus efectos.

Espejito, espejito

La serie de fotografías “Wonder” de Anna Gaskell, la cual retoma la narración de Alicia en el país de las maravillas, se puede entender como imagen especular? Existe una vasta cantidad de artistas que toman algunos de sus motivos del cine. Los dos medios mantienen similitudes, como lo es el punto claro de la gran semejanza de la representación con la apariencia de la realidad y por otro lado conservan diferencias, pese a ellas, en ocasiones miramos fotografías y creemos reconocer en ellas el fotograma de un filme, es en la narrativa donde ocurre dicha asociación.

Para entrar en la investigación de las imágenes a analizar, comenzaré por hablar de la imagen especular. El universo de la representación se define en gran medida por la situación de la diferencia entre realismo e ilusionismo. El siglo XIX y XX fueron testigos de esta batalla en diversas disciplinas artísticas, ya fuese en pintura, escultura, fotografía o cine, es en éstas dos últimas categorías, donde la imagen tiene en mayor medida a la imagen del referente como esclava, peor que una sombra, el referente funciona no en la imagen sino en la mente del espectador, sujeto que se sabe individuo y vive en el mundo conviviendo y elaborando signos de lo real, la tarea es hablar de las situaciones que ocurren en cuanto a la imagen como signo que nos recuerda a un objeto, situación o ambiente que contemplamos en la realidad, visto por nuestros propios ojos, por imágenes reflejadas ya de por sí en nuestra retina.

La imagen especular es aquella que conserva la relación en tamaño y forma que el objeto reflejado, la imagen que se encuentra frente a nosotros no es más que un símil del objeto real. El reflejo en un espejo no es otro ser real que se refleja, tampoco es sólo una imagen virtual, sino que es la imagen de nosotros mismos. La imagen especular no engaña, ya que somos nosotros frente a ella en ese mismo instante. Siempre estará determinada por ese sujeto, o sea, por el referente de la imagen que nunca puede estar ausente.

Sin embargo no es que la imagen especular nunca pueda mentir, es decir, en su esencia misma, no, pero podemos imaginar diversas situaciones en donde con ayuda de la interpretación elaboremos diferentes conjeturas a respecto de lo que la imagen reflejada nos muestra. Finalmente es una imagen, y si es vista por alguien más que el que se sabe inscrito en ella, puede crear juicios erróneos con relación a lo acontecido, de igual manera, alguien puede hacer creer a otro individuo que lo mira, algo que no es verdad, ésta es una de las maravillas de la imagen.

Traslademos la imagen reflejada a la imagen fotográfica. Podemos notar una cualidad de iconicidad extraordinaria con el referente que de alguna manera estuvo presente, en el momento y espacio justo donde se realizó la toma o se efectuó la grabación. Pese a eso, dicho referente no estará presente en el momento en que la imagen sea devuelta en forma de proyección o impresión, de tal forma que podemos afirmar en ese sentido que la imagen fotográfica o fílmica va a ser una ficción. No necesariamente nos estará diciendo la verdad de un hecho pasado, la ausencia de la imagen pudo o no haber sido auténtica.

Una puesta en escena nos habla de algo que sí, indudablemente sucedió, los personajes y objetos existieron, se mostraron frente al aparato que los registró (cámara fotográfica o cinematográfica), pero crearon ilusiones de realidad que no siempre hablan de una veracidad, puede ser algo que ocurrió de forma premeditada y con cierta intención de expresar tal o cual significado.

La diferencia entre la imagen especular propiamente dicha y la imagen causada por un artefacto que reproduzca la realidad con ayuda de la luz será que en la imagen especular no se puede interpretar otro significado que el que está presente, no hay un trabajo semiótico, que en cambio sí lo existe en la imagen fotográfica, donde lo que vemos son signos de lo real, puestos para interpretación de contenido. La imagen especular puede ser utilizada para expresar, pero si es utilizada

de otra forma y no como la simple imagen del referente que se planta frente a ella, la podemos manipular y puede producir semiosis, relatos y ficciones.

En la serie de fotografías *Wonder* de Anna Gaskell nos muestra entre ellas la imagen de una chica adolescente recostada sobre el suelo resultando ambigua y persuade la mirada del espectador a recordar la imagen de un espejo. En este caso, por ejemplo, la imagen que podemos imaginar no es simplemente la especular de un reflejo con su referente, podemos interpretar la imagen de otras maneras, de hecho toda la serie en conjunto nos da una lectura distinta a la que haríamos si solo conociéramos esa imagen, puesto que la serie toma al personaje principal de la historia de Alicia en el país de las maravillas. Si recordamos, dicho personaje elaborado por Lewis Carroll, toma lugar en dos historias elaboradas por el mismo autor, una en “el país de las maravillas” y otra “dentro del espejo”, donde vive una imagen virtual como si fuese una imagen real.

Los cuentos infantiles y las narraciones que contienen al espejo como recurso para la historia, se prenden de la costumbre de no apelación a la imagen derivada de la creencia popular que admite la veracidad en la imagen símil que reproduce la realidad. Ha sido posible gracias al encanto de la gran iconicidad de la imagen representada. La seducción de sus formas perfectamente delineadas que nos atrae demasiado hasta otorgarle la cualidad de verdad, no es cuestionable, pues es una imagen que no ha sido tocada por las manos subjetivas del artista, sino es la naturaleza misma que se dibuja, un trabajo objetivo cuyo objeto principal es reproducir la realidad tal y como luce ante nuestros ojos.

Por citar alguna entre las narraciones de cuentos de hadas está la popular historia de “Blanca Nieves y los siete enanos”, en dicha historia se muestra un espejo con las características de los espejos reales: dice la verdad. El espejo es propiedad de la reina malvada, quien añora ser la mujer más bella de todo el reino. En ésta historia el espejo tiene la capacidad de expresar a manera de oráculo las respuestas a las preguntas que le cuestionen, también funciona como imagen virtual, pues muestra como en una pantalla lo que ocurre en algún lugar que no es el que se encuentran.

La imagen reflejada tiene la cualidad del enorme parecido a su referente, pero eso no significa que dicha imagen diga lo que queremos ver, de hecho es posible que la imagen diga lo que alguien más quiere hacernos creer, quiere hacernos caer en una trampa abusando de la confianza

que depositamos en la imagen del reflejo. La imagen no es la que miente, sino es en realidad el autor, quien nos embauca con la excitante mentira disfrazada de verdad inapelable.

De igual modo puede ser el caso de aquellas imágenes que sugieren la apariencia de un espejo cuando no lo hay, esta forma de engaño adquiere cuerpo al tomar ventaja de la imagen del registro invertida, desdoblada de un referente con un “doble” que se presenta en la imagen especular. En la siguiente fotografía de Anna Gaskell observamos la imagen especular de una joven con su propia imagen descuidada, su cabello cae por si solo en diferentes direcciones, la ropa que la cubre parece ser un camisón muy ligero, trae consigo una media blanca en su pierna, que está a punto de desgarrarse por un ejercicio de expulsión, es como si la adolescente no quisiera más estar con esa prenda que la cubre y ata a la forma de su cuerpo. Ella se encuentra sentada sobre la duela, la imagen es inquietante pues su cuerpo no parece bien conformado por la deformación que sugiere la imagen simétrica de la mitad de su cuerpo, parece ser la ilusión de tener un espejo colocado en el centro de su cuerpo, así una mitad sería la de la chica “real” y la otra la del reflejo en el espejo, es como un cuerpo fragmentado por una extrema ansiedad.



9. Still de la película animada de Disney “Blanca nieves y los 7 enanos”.1937.

La insinuación de un espejo abre un canal que da paso a algo que el sujeto quiere expresar. El lugar nos sugiere cierto aire de claustrofobia y soledad, el personaje se encuentra solo, con nadie alrededor más que con su mismo “reflejo”, nos enfatiza que la única presencia en esa solitaria sala es la de ella misma, acentuada con una iluminación precaria señala a la chica como si fuera un personaje teatral a la cual los espectadores deben referir su atención y contemplar el drama por el cual está pasando sin poder hacer nada al respecto.

En este caso la imagen especular que se infiere gracias a las características ambiguas que la foto nos brinda no solamente nos habla de lo que se encuentra frente a ella (la imagen especular por si sola), sino nos deja elaborar una serie de conjeturas hacia una narrativa de la imagen construida a partir de la puesta en escena de la fotografía, por ejemplo el uso del desdoblamiento de la imagen como un espejo que se encuentra de forma lateral, mostrándonos lo que hay en la otra mitad que el encuadre recorta derivando a una distorsión entre la fantasía y la imagen cercana a la realidad que nuestra mente puede crear. Es un ejemplo de análisis en torno a la mentira que emana de la



10. Anna Gaskell. *Untitled*. 1998.

presentación de un espejo hacia algo que no lo es, la imagen especular se convierte en signo al crear una ficción en dicha representación.

Pero seguimos fiándonos de los espejos, de su capacidad de mostrar la realidad tal cual parece ser ante nuestros ojos, porque ellos por si solos no interpretan, no pueden traducir una imagen como ellos lo dispongan sino como nosotros lo dispongamos. Si pensamos en ellos en términos de prótesis, nos dan algo que nos falta, incluso pueden ampliar nuestra visión, dejándonos ver allá donde el ojo humano por su localización y su capacidad visual no puede llegar, o simplemente nos deja vernos a nosotros mismos, como los demás nos pueden ver, es fascinante, tal vez es necesario el uso de espejos para entender mejor la realidad.

Ahora bien, ¿qué es lo que sucedería si nos adentráramos a la imagen especular? Volviendo a la imagen anterior, suponiendo que aceptamos la posibilidad de la imagen desdoblada en un espejo ilusorio, en ese caso ahora tenemos dos personajes, el de la persona que se encuentra fuera de la imagen especular y el doble de la misma, ese doble no es en sentido rígido un doble del objeto, sino que es un doble de la imagen que nosotros percibimos del objeto, una ilusión, una imagen que mantiene relaciones de semejanza con el objeto pero que no es de ninguna manera ese objeto. El personaje entra y se encuentra con un mundo extrañamente parecido al que conoce, sin embargo las cosas parecen funcionar al revés.

Untitled #7 muestra a una joven adolescente utilizando un vestuario que nos recuerda al que el personaje principal de la narración de Lewis Carroll portaba, una diadema y delantal azul cielo,



11. Anna Gaskell. *Untitled #7* (De la serie Wonder) 1996.

sobre una camisa bien abotonada hasta el cuello de color amarillo, dentro de un cuarto oscuro con una ventana hacia el exterior, es de día allá afuera pero dentro del cuarto volvemos a ver esa iluminación teatral, ficcional.

Recuerda a la fotografía pasada, donde la chica trataba de quitarse las medias blancas que ataban sus piernas, pero ahora en ésta fotografía, ella ha logrado deshacerse de la prenda, al mismo tiempo de explorar otras posibilidades de ella misma en relación con los objetos que conoce del mundo real.

La intromisión de “Alicia” al espejo, la ha dotado de una nueva manera de ver y entender las cosas, por una parte está dentro de su propia imagen, puede explorar sus inquietudes más libremente, puesto que se encuentra en un mundo de fantasía. Por otro lado es la imagen tal cual que mira frente al espejo la que los otros perciben al mirar a ella, dentro de esa virtualidad. Es un fuerte choque que debe enfrentar sobre lo que sabe de ella misma con lo que sabe del mundo, es como si fuera una puerta para experimentar las cosas que le inquietan y que tiene deseo de conocer.



12. Anna Gaskell. *Untitled #3* (De la serie Wonder) 1996.

Cuando nuestro personaje sale de su oscuro cuarto hacia el exterior, abandona por completo los sentimientos que la mantenían dentro de las reglas sociales, un paso había sido el de verse en el espejo, asumirse como individuo y después el de decidir que entraría en esa virtualidad del reflejo, tal vez entró sin saber qué es lo que le esperaba, como una niña curiosa que sigue al ratón que le llama para ver algo que seguramente será maravilloso. Ahora en ese bosque de apariencias va a explorar lo que siempre ha querido como ser humano, conocer su cuerpo, explorarse a sí misma sin el temor de que llegue algún adulto y le diga qué es lo que puede hacer o no hacer.

Así, Gaskell nos presenta esta imagen como si la Alicia estuviera en el límite de la inocencia de la infancia para convertirse en una mujer, el embrollo de la adolescencia, la falta de seguridad y comprensión en el mundo real, lo encuentra dentro del espejo, sigue siendo la misma persona que se encontraba del otro lado, del mundo real, solo que en ésta ocasión, parece tener la oportunidad y el tiempo necesario para verse a sí misma y expresar sinceramente sus más profundos deseos. Pero indudablemente la adolescencia es una etapa frustrante y difícil, es más fácil tropezar y caer, pero siempre en búsqueda de su personalidad.

En esa búsqueda Alicia encuentra a su doble, el que habita dentro del espejo, ese doble representa la nostalgia que se desenvuelve en la propia imagen especular para parecerse tanto al referente. Si bien el espejo es controlado por nosotros en cuanto aprendemos a hacer uso de él, no ocurriría lo mismo si dejásemos a la imagen especular todas las características de nuestra individualidad, entrando a un mundo que no nos pertenece porque no podemos comprender del todo, como si un día despertáramos y las cosas fueran exactamente contrarias a lo que nosotros creíamos. Estando fuera del espejo somos capaces de manejar la complementariedad de la otra imagen porque sabemos que es exactamente lo que estamos viendo, creemos que está invertido pero no lo es, seguimos frente a ella.

En el espejo (como en un sueño) somos capaces de ver la imagen como reflejo del inconsciente para que la podamos contemplar y admirar, es la magia de la imagen que refleja la realidad, el espejo y la cámara capturan esas imágenes y nosotros nos asombramos de lo que vemos, vernos a nosotros mismos, es un golpe que nos puede maravillar pero también puede atormentar. Es esa imagen de la vida la que nos produce el encanto, la fotogenia, esa transfiguración que ocurre en el espejo de cualquier forma a la que se le planta frente a él, la imagen duplicada.

Al enfrentarse con su doble, se adentra en la “inquietante extrañeza” freudiana, un cierto miedo al espejo despejado por un sentimiento de amenaza, es decir, no se sabe bien qué hacer con esa imagen reflejo, si bien es la idea de nosotros mismos, nuestra misma memoria resucitada pero que procede a una reversibilidad que termina en la idea de lo nefasto.



13. Anna Gaskell. *Untitled #8* (De la serie Wonder) 1996

Una historia de vaqueras

El trabajo fotográfico que he realizado durante la investigación de esta tesis tiene que ver con la narrativa de ficción, el género cinematográfico estadounidense western y lo infantil en contraposición con la educación unilateral ofrecida por parte de los adultos hacia los niños.

Las imágenes de la serie *I don't believe in true love, anyway* se componen técnicamente mediante el collage digital de una variedad de elementos fotografiados desde diferente origen, modificando a su vez la realidad de los objetos, ya que uno no tiene que ver con el otro en sentido real y en su lugar significan algo distinto de lo que eran. Los fragmentos en conjunto afectan la lectura de la imagen global. Los paisajes que sirven como contexto son apropiaciones de fotografías antiguas y anónimas del periodo de colonización americana a las tierras de las comunidades del oeste. Los demás elementos son originados por una puesta en escena de pequeños juguetes y la posterior toma de fotografías a la modelo (que soy yo).

La serie *Western dolls* es parte de un trabajo previo que tiene relación con el mismo tema que la reciente serie aunque fue realizado con diferencias técnicas. En este caso el montaje fue únicamente en la escena, las manipulaciones digitales sólo fueron en el caso del color de la imagen. Son las autoras de las fotografías las que funcionan al mismo tiempo como muñecas de papel jugando a ser vaqueras.



14. Ibon Gómez. Sin título. De la serie *"I don't believe in true love, anyway"*. 2012.

El western como género cinematográfico se compone de una unidad narrativa referida al imperialismo y colonización por parte de los nuevos habitantes europeos en Estados Unidos hacia las comunidades indias que habitaron el territorio estadounidense hasta la llegada de los colonos.

La cuestión fronteriza se vuelve un símbolo de separación entre la arcaica cultura nativa y la nueva cultura de civilización y progreso de los blancos. Los indios son vistos como personajes salvajes a los cuales hay que domesticar para el beneficio del territorio, los usurpadores del terreno se vuelven los conquistadores de un pueblo que termina siendo intruso en su propia tierra.

El mito de la frontera es en realidad un auto-engendramiento de la esencia de lo estadounidense, una manera fantástica de narrar su propia historia. Es un género que desde 1926 y hasta la fecha ha estado vigente en las pantallas, con distintos altibajos pero con amplias resonancias culturales, incluso ha sido realizado en el cine de animación de Disney. En la película *Pocahontas* (1995), la productora retoma el hecho histórico generando una lectura ficticia a la que tuvo lugar. En este caso la pugna por el territorio se resuelve de una manera pacífica mediante un discurso en contra de la violencia y a favor de la diferencia racial y cultural. El western es un género cinematográfico que al igual que las demás producciones de Disney educa mediante una narrativa que exalta el sentimiento patriótico e imperialista.

Las series de fotografías *Western dolls* y *I don't believe in true love, anyway*, tratan el género western con tintes fantásticos retomados de la narrativa de los cuentos de literatura infantil. Tanto el western como los cuentos se encuentran imbricados en el sentido de establecer líneas de comportamiento hacia el espectador/lector de las obras. Aunque uno está dirigido a los críos por parte de los adultos (literatura infantil), el otro al parecer es proyectado para disfrute de los adultos, pues el contenido de las historias puede ser cargado de violencia y sexo. Sin embargo eso no exime al western de tener contacto con la población infantil. ¿Qué hay de los juguetes que hacen referencia a los aditamentos necesarios para un vaquero ubicado en el lejano oeste? Un buen revólver de plástico y una placa de sheriff son suficientes para introducirlos al mundo de los duelos en el seco y polvoso desierto a conquistar.

Las imágenes se adentran en un hogar pequeño y acogedor, los personajes se comportan como en casa, no hay lugar como el hogar... Los objetos que integran las habitaciones de la casa tienen



16 Ibon Gómez y Sofía Izquierdo. Still no. 1. De la serie *"Western dolls"*. 2010.



17. Ibon Gómez y Sofía Izquierdo. Still no. 2. De la serie "*Western dolls*". 2010.

en sí una carga de amabilidad desprendida del trato que han tenido, no son repelentes de emociones, sino que atraen a su manipulación para desprender algo desde el interior de quien los usa, esos objetos llaman a crear historias emanadas de experiencias vividas por el usuario a una nueva frontera, la de la ficción.

Los juguetes utilizados para las series forman parte de colecciones personales de amigos quienes encuentran en estos objetos parte de su memoria. No son cosas viejas y olvidadas, sino piezas que reflejan experiencias auráticas y auténticas. Nosotros los melancólicos nos encargamos de revisarlas a fin de encontrar quizá algo escondido que nos hable del porvenir, pero es mayor la recuperación del pasado personal, un pasado que al transcurrir los años parece ser tan diferente y alejado, ese pasado al que me refiero es por supuesto la infancia. La fotografía en estos casos no alude solamente a un reducto del “esto ha sido” en el instante del disparo del aparato, sino es la intención encontrar varios “esto ha sido”, socavando dentro de la subjetividad que cada espectador encuentre en la memoria de su infancia.

Para W. Benjamin las ruinas del pasado son “restos de un mundo de sueño” que tienen el poder de revertir la calidad marginal que se le fue atribuida por la cultura moderna en ese entonces. La necesidad de consumo en nuestros días, de desechar lo viejo para hacerse de nuevos bienes una y otra vez nos invita a eliminar del mundo físico y de nuestra propia memoria experiencias fundamentales para nuestra composición individual.

El uso de juguetes que han sido parte de los años de infancia de personas queridas y otros con los que yo jugaba es un intento por evocar el pasado y recuperar un poco de los sueños que expresábamos siendo infantes, quizás la necesidad de curar al niño herido por la rígida vara moralizante y maniquea de la objetividad impuesta en ocasiones por los adultos y en cambio rescatar subjetividades homogeneizadas por la cultura masiva actual. El mundo de fantasía de los niños debe ser respetado. Mientras los adultos están sometidos a un mundo práctico los niños pueden disfrutar de la falta de sentido estricto del mundo real.

La construcción de cada imagen ha sido un juego, aunque deliberado en cada ocasión de encuadre, de situación o circunstancia que la narrativa exigiera. Mientras las cosas en el mundo real deben estar bajo control, en la ficción cabe la posibilidad de cambiarlas de lugar.

Así como en el western los blancos mostraban dominio sobre los indios nativos del territorio estadounidense, los adultos se imponen a los niños con material elaborado por ellos dedicado a la obediencia. Los dos (nativos y niños) son vistos como tribus semisalvajes que hay que domesticar por su bien (queda en entre dicho si es en realidad por su bien o el bien de quien ejerce el poder). Para ello la metáfora del western como catalizador de estereotipos, personajes sin profundidad que funcionan solamente en la ficción.

La serie *I don't believe in true love, anyway* trata de manera más coherente la metáfora del western con la finalidad educativa y de entretenimiento de los juguetes y las historias para niños. En un paraje seco y campirano se observa una vaquera quien llega como visita al hogar de los animales que habitan el territorio. Todo parece transcurrir alegremente hasta que comienzan a surgir problemas relacionados con la identidad, sexualidad y diferencia de cada uno de los personajes suscitando enfrentamientos entre ambos lados.

La serie no tiene una jerarquización en cuanto a su acomodo, de modo que no hay una sola línea de interpretación. Mi postura tiene que ver con la apertura a la pluralidad de subjetividades a la contra de un modelo único de comportamiento y lo que es tratado como políticamente correcto en detrimento de las problemáticas reales. La narrativa de la serie finalmente no posiciona al poder en manos de un solo personaje, en realidad éste se manifiesta como una fuerza presente en todas las relaciones interpersonales que no se encuentra preestablecida de ninguna manera sino que es cambiante, variable y genera producción al evitar la prohibición.



18. Ibon Gómez. Sin título. De la serie *"I don't believe in true love, anyway"*. 2011



19. Ibon Gómez. Sin título. De la serie *"I don't believe in true love, anyway"*. 2011.



20. Ibon Gómez. Sin título. De la serie *"I don't believe in true love, anyway"*. 2011.



21. Ibon Gómez. Sin título. De la serie *"I don't believe in true love, anyway"*. 2011.



22. Ibon Gómez. Sin título. De la serie *"I don't believe in true love, anyway"*. 2012.



23. Ibon Gómez. Sin título. De la serie *"I don't believe in true love, anyway"*. 2012.



24. Ibon Gómez. Sin título. De la serie *"I don't believe in true love, anyway"*. 2012.



25. Ibon Gómez. Sin título. De la serie *"I don't believe in true love, anyway"*. 2012



26. Ibon Gómez. Sin título. De la serie *"I don't believe in true love, anyway"*. 2012.



27. Ibon Gómez. Sin título. De la serie *"I don't believe in true love, anyway"*. 2012.



28. Ibon Gómez. Sin título. De la serie *"I don't believe in true love, anyway"*. 2012.



29. Ibon Gómez. Sin título. De la serie *"I don't believe in true love, anyway"*. 2012.



30. Ibon Gómez. Sin título. De la serie *"I don't believe in true love, anyway"*. 2012.



31 Ibon Gómez. Sin título. De la serie *"I don't believe in true love, anyway"*. 2012.



32 Ibon Gómez. Sin título. De la serie *"I don't believe in true love, anyway"*. 2012.

Me alegra la existencia de personas que crean ficción y fantasía utilizándolas para subvertir las contradicciones de la realidad.

Sólo puede descubrir este campo de colección
— el libro para niños— quien no ha repudiado
el júbilo infantil por él.

Walter Benjamin



Conclusiones

La fotografía construida no es algo nuevo. Una de las razones por la que la mayoría de las personas retengan el pensamiento de que una fotografía no miente (o no debe mentir) y en cambio ofrece una muestra fiable de la realidad, viene gracias a los prejuicios historiográficos que han mantenido una mirada de soslayo a la fotografía con algún fragmento de ficción en su elaboración y contenido. Razón que mantiene un grado de desconocimiento hacia los anteriores procesos por los que la fotografía ha transitado entre lo real y lo ficticio. Sin embargo desde las décadas finales del siglo XX ha surgido una multiplicidad de historiadores, críticos y artistas que han tomado seriamente en cuenta a ésta fotografía como un método válido, crítico y acorde a nuestro tiempo.

Existen diversas maneras de elaborar fotografía manipulada. La puesta en escena y el collage son dos por las cuales se derivan significados de ficción. El collage funciona como catalizador de diferentes realidades, los elementos que se mezclan en él tienen sus orígenes en distintos lugares. La fotografía es un fragmento de lo real. Es la imagen que mejor habla del collage en sentido conceptual más que técnico, al mantener una dialéctica entre el objeto real y la representación. Además para que la imagen signifique debe estar colocada en cualquier contexto. Una imagen aislada dice muy poco, o nada de lo que sería si en cambio se lee de acuerdo al sitio que la contenga llámese museo, galería, vía pública, revista, periódico, sitio en internet, etc.

No es mejor ni peor la fotografía construida de la pura, directa, documental o realista. El prejuicio moral es erradicado en el momento de reflexión ante la construcción y contenido de la imagen, lo importante no es valorarlo de acuerdo al mérito artesanal del fotógrafo o a su capacidad para recortar de la realidad magníficos instantes irrepetibles, sino a la fuerza que la imagen despliega como elemento de investigación hacia el sistema de lo real.

La ficción es real, pero no existente. Son mecanismos de metáforas materializadas en el cine, la literatura y el arte que no tienen una incidencia directa con la realidad que la afecte alterando de manera inmediata el sistema de lo real. Pese a lo anterior es una falsedad auténtica. Falso en el sentido de no existente fuera de su sistema y auténtica puesto que expresa modos de entender la realidad genuinamente. La ficción es subversiva, y sus efectos recaen en la mente de quien interpreta los mensajes. La ficción es una oportunidad de que las subjetividades se expresen en libertad.

La hiperrealidad es una construcción visual que pretende ir más allá de lo real mediante la simulación. Contrasta con la ficción en el sentido de que la hiperrealidad oculta una ausencia de realidad, es una escenificación real pero no auténtica de un referente ficticio, finge que hay algo cuando en realidad no hay nada, bien sea cínicamente como las imitaciones de monumentos emblemáticos de una ciudad en otra o embaucadoramente como el ficticio sueño americano hecho realidad. Lo hiperreal es en ocasiones difícilmente desenmascarable y por lo tanto innombrable como mentira y probablemente nombrada como verdad. El simulacro es el hecho que juega a desestabilizar la noción de referente y signo, la simulación pretende engañar al espectador tomando por real los signos de lo real. En el simulacro el referente se encuentra ausente y el modelo es interpretado por encima de lo real. El orden de lo hiperreal es todo un sistema de persuasión laberíntico que ocurre en lo real con repercusiones directas a la misma realidad.

Lo real puede convertirse en ficción y la ficción puede inyectarse de realidad. En el primer caso están las imágenes de prensa y documentos que cambian el sentido de lo que en realidad sucedió al ser insertadas en algún contexto específico, pudiéndose convencer al espectador o no. El recorte de las situaciones en un instante justo puede modificar el significado que el acontecimiento tenía por medio de la imagen indicial, en éste sentido las imágenes ficticias que esconden algo real se tornan hacia lo real cuando la manipulación ejercida sobre la imagen tiene coincidencias

con lo real después de que la imagen fue presentada, una metonimia de la ficción con la realidad que nada tiene que ver con un acto premeditado de quien elaboró la imagen pero que sin embargo en el vaivén de las diversidades de la imagen entre realidad-ficción, verdad-mentira, verdadero-falso o real-hiperreal puede llegar a ocurrir.

La imagen del espejo se parece mucho a la imagen fotográfica, aunque el referente no se encuentre presente en ésta última, podemos intuir algo que estuvo presente, ahora sabemos que no todas las imágenes nos dirán la verdad, sabemos que la imagen especular de un espejo dice únicamente lo que está frente a ella, sin embargo será nuestra astucia la que la haga ser diferente de lo que parece ser, sólo son apariencias, que por sí mismas no dicen nada, no es posible saber más de ellas si no las enfrentamos críticamente, y creo que la ficción fotográfica resulta un vehículo perfecto para crear estas nuevas posibilidades paralelas a la realidad, la invención nos maravillará hasta que la sigamos utilizando para cuestionar cualquier ambigüedad de la imagen.

El valor del estudio del cine comercial reside en que estas producciones no son mero entretenimiento. Disney se muestra como una industria con un poder de convocatoria enorme, no son sólo los chicos los que asisten a sus mercancías, sino son también adolescentes, jóvenes y adultos que acuden a las salas de cine a posar la mirada sobre sus filmes. Es la inocencia que nos muestra en sus imágenes la que llama a las puertas de nuestras mentes a vivir un rato mágico, recordar lo que era ser niño y maravillarse de las cosas.

Pero sus narrativas no son ingenuo entretenimiento, son artificios muy bien elaborados que nos dirigen principalmente al consumo de sus productos, educan a chicos y grandes con valores puntiagudos disfrazados de buenas intenciones. La ficción puede ser manipulada de tal modo que la lleguemos a digerir sin problema alguno. No debemos de dejar la gratuidad de la ficción y la fantasía como simple escapismo de lo mundano y sus problemas, al contrario, cuestionemos los signos, revirtámoslos, en este mundo cada vez más mediatizado es menester preocuparnos por una consciencia crítica del consumo de imágenes.

Considero coherente la unión de la ficción, como elemento de transformación a lo real, y la literatura infantil subversiva como discurso de esta investigación y propuesta visual, ya que las dos mantienen un contrario hegemónico que ha tratado de imponer valores y reglas morales con

respecto a la verdad y a la realidad como modelo intocable por la fantasía y la ficción. No obstante, me parece que el modelo que sometía a la fotografía de ficción ha quedado atrás, puesto que es muy frecuente que aparezcan textos cuyo interés se centra en la imagen manipulada y cada vez sobresalen más propuestas fotográficas que tratan el problema de la ficción. Basta ver cuántas propuestas de este tipo se presentan en las revistas de arte contemporáneo, en los concursos de arte y en las exposiciones de museos y galerías alrededor de todo el mundo. La razón tiene que ver con la realidad misma, cada vez más mediatizada, virtualizada y llena de simulaciones.

No con tanta fortuna ha corrido el público de la literatura, cuentos y filmes especializados en la infancia. Aunque la literatura subversiva se encuentre al alcance de la mayoría de la población es menor el número de personas que recurren a ella que la que deja el tiempo de los pequeños a cargo de las productoras de películas infantiles. Es un problema de educación y una falta de responsabilidad el que en muchos casos no se tome en cuenta la necesidad de todas las personas y en especial de los niños, en crear fantasías y de habilitar espacios idóneos que les permitan expresión y en el caso de los niños logren comenzar a pensar en cómo relacionarse con el mundo además de imponer reglas rígidas y delegar responsabilidades de educación a terceros (como las películas de Disney) para quienes el interés reside en situaciones comerciales e ideológicas que tienen que ver con la adquisición de bienes, el dinero y la alienación con fines imperialistas.

La combinación de ficción, elementos infantiles como los juguetes y el western en mi obra tienen la finalidad de hacer una crítica a los modelos rígidos de comportamiento en la sociedad, dirigido hacia las figuras de poder que limitan la libertad y la expresión a modo de sometimiento disfrazado de entretenimiento y conductas con buenas intenciones educativas y la creencia de una “verdad” universal que lejos de crear subjetividades con criterio para discernir de lo verdaderamente relevante de lo banal deslizan las personalidades a una nube gris en un largo túnel de apariencias por las cuales vamos cayendo, tan seductoramente que pierde el sentido y parece que estamos quietos. *I don't believe in true love*, anyway expresa precisamente una renuncia a la imposición de una sola verdad así como a los modelos de comportamiento dictados por un extremo conservadurismo que expresan posiciones monolíticas en cuanto a las relaciones personales, patriarcales, étnicas, sexuales, entre otras. No existe una única forma de contar y entender la realidad con todos sus conflictos.

Bibliografía

- Baque, Dominique. La fotografía plástica, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- Barthes, Roland, Lo obvio y lo obtuso. Paidós. España. 1986.
- _____, La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía, Paidós comunicación, Barcelona, 1989.
- Batchen, Geoffrey, Arder en deseos: La concepción de la fotografía, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Baudelaire Charles. Obras selectas, Espasa Calpe, Madrid, 2006.
- Baudrillard, Jean, Cultura y simulacro. Editorial Kairós, Barcelona, 1972.
- Newhall, Beaumont, Historia de la fotografía, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- Benjamin, Walter, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos I, Ediciones Taurus, Madrid, 1982.
- _____, Discursos interrumpidos I, Ediciones Taurus, Madrid, 1982.
- Deleyto, Celestino, Ángeles y demonios-: Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood, Paidós, España, 2003.
- Dubois, Philippe, El acto fotográfico, Paidós, Barcelona, 1986.
- _____, De la representación a la recepción, Paidós, Barcelona, 1986.
- Foster, Hal, La posmodernidad, Colofón, 1983.
- Eco, Umberto, De los espejos y otros ensayos, Editorial Lumen, Barcelona, 1998.
- Fontcuberta, Joan, El beso de Judas, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- _____, La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía. Gustavo Gili, Barcelona, 2010.
- Gómez, José, Fotografía de creación, Editorial Nerea, San Sebastián, 2005.
- Krauss, Rosalind, Lo fotográfico: Por una teoría de los desplazamientos, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- Lurie, Alisson, No se lo cuentes a los mayores: Literatura infantil, espacio subversivo, Edígrafos y Fundación Germán Sánchez Ruiperez, Madrid, 1998.
- Montes, Graciela, El corral de la infancia, FCE, México, 2001.
- Morín, Edgar, El cine o el hombre imaginario, Paidós, Barcelona, 2001.
- Ribalta, Jorge, Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Shohat, Ella / Stam, Robert, Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico, Paidós, España, 2002.

