

# Sphera Publica

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES Y DE LA COMUNICACIÓN

[sphera.ucam.edu](http://sphera.ucam.edu)

ISSN: 1576-4192 • Número 15 • Vol. I y II • Año 2015 • pp. 173-193

## La fotografía y su estructura comunicativa: entre la producción modernista y la creación fotográfica posmoderna

Leónidas Spinelli Capel, Universidad Miguel Hernández  
[lsinelli@umh.es](mailto:lsinelli@umh.es)

Recibido: 05/10/2015 • Aceptado: 08/11/2015 • Publicado: 21/12/2015

**Cómo citar este artículo:** Spinelli, L. (2015). La fotografía y su estructura comunicativa: entre la producción modernista y la creación fotográfica posmoderna. *Sphera Publica*, (15), 173-193

### Resumen

En su forma contemporánea, la fotografía tiene que ver tanto con la imagen como con la idea, con la invención de discursos como con recursos y técnicas, sin dejar de lado el aprovechamiento de las imágenes existentes. La imagen fotográfica se conforma en plenitud en la medida en que cuenta con un espectador que la interpreta. Esta suerte de diálogo entre autor y observador es lo que opera como escritura y re-escritura constante de significados, lo que establece una conversación constante con el mundo, sus individuos y sus ideas. Este trabajo tiene por objeto analizar e interpretar la dicotomía discursiva que se produce en la fotografía contemporánea entre lo documental y lo artístico. Bajo esta premisa, la investigación se centra en los estudios visuales que relacionan los aspectos conceptuales y formales de la imagen fotográfica y las teorías de la comunicación que la tienen por objeto. La implicación de la fotografía como documento y su posterior transformación en obra de arte concluye en las implicaciones discursivas de la imagen con los valores posmodernos, y su valor como objeto de consumo.

### Palabras clave

*Fotografía, comunicación, documento, documental, conceptual, arte, posmodernidad, modernidad*

# The photography and its communicative structure: between the modernist production and the postmodern photographic creation

Leónidas Spinelli Capel, Universidad Miguel Hernández  
[lsinelli@umh.es](mailto:lsinelli@umh.es)

Received: 05/10/2015 • Accepted: 08/11/2015 • Published: 21/12/2015

**How to reference this paper:** Spinelli, L. (2015). La fotografía y su estructura comunicativa: entre la producción modernista y la creación fotográfica posmoderna. *Sphera Publica*, (15), 173-193

## Abstract

The In its contemporary form, photography has to do with image and idea, as well as discourse invention, resources and techniques, without leaving aside the use of existing images.

Photographic image is conformed in fullness to the extent that it counts on a spectator that interprets it. This kind of dialogue between the author and the observer is what operates as a constant writing and re-writing of meanings, what establishes a constant conversation with the world, its individuals and its ideas. This work aims to analyze and interpret the discursive dichotomy produced in contemporary photography between documentary and art. Following this premise, our research is focused on the visual studies that connect conceptual and formal aspects of the photographic image and the communication theories which aim it. The implication of photography as a document and its ulterior transformation in artwork, conclude on discursive implications of the image with postmodern values and its value as a consumption item.

## Key words

*Photography, communication, document, documentary, conceptual, art, postmodernity, modernity*

## **Introducción**

No se puede negar el interés que ha despertado desde sus inicios la imagen fotográfica, ya que una gran parte de los procesos comunicativos y del intercambio cultural del último siglo se han producido con, o a través de ella.

En el transcurso de las últimas décadas, la fotografía se ha hecho eco de la crisis general de los modelos de representación, dentro de un proceso que se ha orientado hacia la consecución de una definición conceptual propia y exclusiva de la creación fotográfica. En los procesos fotográficos -ya sean técnicos, conceptuales o discursivos- se han experimentado diferentes prácticas subversivas y disgregadoras de la fotografía moderna, teniendo como consecuencia una enorme apertura de sus límites teórico, técnico y conceptual.

Hasta hace relativamente poco en tiempos de la modernidad, no se comprendía el hecho de que la fotografía pudiera servir al mundo de lo sensible, de las ideas, esta solo disponía de un pequeño campo de acción sometido a los perpetuos cambios en los ámbitos comunicativos. Pero en las últimas décadas, la magnitud en el crecimiento de la fotografía debe entenderse a partir de la proliferación exponencial de las teorías que la tienen por objeto.

La fotografía hoy en día, ha dejado la visión moderna y se ha establecido como una mediación entre los sujetos. Los objetos o conceptos representados en las imágenes y la sociedad que las percibe, más que pretender definir qué es la fotografía intentará comprender su uso social en el entramado de significados culturales.

El objetivo general de esta investigación consiste en contraponer los diferentes estudios sobre la fotografía para poder reflexionar y comprender las diferentes posturas documentales/artísticas en las que se reflejan los estilos, actitudes e ideologías en donde se sitúan los fotógrafos contemporáneos.

Metodológicamente se plantea como acción prioritaria a la hora de abordar estos temas, de qué manera y bajo qué aspectos se deben relacionar las diferentes teorías y planteamientos que se producen a partir del medio fotográfico y la forma en que establecen su función discursiva. Se debe definir los modelos teóricos de la fotografía desde su etapa modernista como medio, como máquina creadora de realidades. Se debe indagar también, en la fotografía como referente de la realidad, la pérdida del aura propuesta por Walter Benjamin o algunas de las apreciaciones que Roland Barthes o Umberto Eco hacen sobre los valores semióticos de la imagen fotográfica. Philippe Dubois, Susan Sontag, Joan Foncuberta o Jorge Ribalta nos conducen a asociar la imagen fotográfica con conceptos como la memoria, la huella, la ausencia o la verdad, asociaciones que abordan cuestiones claves dentro de la fotografía y nuestra investigación como pueden ser: la pérdida del referente, las implicaciones de la fotografía como documento y su posterior transformación en obra de arte, o las implicaciones discursivas de la imagen con los valores posmodernos y su valor como objeto de consumo. Evidentemente es necesario interpretar

la imagen fotográfica como un elemento portador de significados, por lo que analizar el arte fotográfico como medio expresivo y comunicativo en los contextos planteados no puede quedar exento.

## 1. El documento y lo documental

Desde la referencialidad fotográfica podríamos afirmar que toda imagen producida por el medio es un documento. Y si bien esta afirmación puede ofrecer resistencias por lo tajante que resulta, es del todo inevitable por la naturaleza específica de la captura de la imagen.

Desde un punto vista ontológico, si toda huella informa del agente físico que la ha causado y registra materialmente algún tipo de información, toda fotografía es índice y todo indicio registrado es un documento. Esto es evidente aún cuando la información del referente sea imperceptible, debido a que el rastro siempre queda registrado. Por consiguiente Alonso (2007) nos dice que hasta la fotografía abstracta participa de lo documental por asociación a una vivencia material.

La historia de la fotografía basa prácticamente su existencia en su historia documental, debido en gran parte a la construcción y la naturaleza misma. La confusión creada por la imagen mecánica -potenciada por la objetividad del medio- ha llevado durante muchos años a confundir la imagen con su referente, pensando la fotografía como retazos de memoria, como un medio entendido para designar el objeto al cual se hacía referencia o como representación de “la realidad”. Queda claro entonces, que el concepto moderno y tradicional posiciona a la fotografía como una imagen de lo “real”, como una imagen ligada a su referente. En esta línea Sontag (2010) proclama “La fotografía tiene la deslucida reputación de ser la más realista, y por ende la mas hacedera, de las artes miméticas”. (p. 57).

En la modernidad, el documento fotográfico como prueba ejercía un peso moral que parecía incuestionable e infalsificable. En este contexto, el análisis sobre el contenido de una imagen fotográfica fue generalizado, ya que la mayor parte de las fotografías se consideraron o fueron seleccionadas para construcciones históricas que pertenecían al ámbito de la documentación.

Pero existe también el contexto documental de una fotografía el cual puede ser identificado de dos formas: uno primero en el que se coloca la cámara y la toma fotográfica de forma directa, en el que el fotógrafo puede hacer sus propias decisiones subjetivas. El segundo, donde la fotografía se reproduce o muestra para un propósito completamente diferente donde el contexto original no puede ser recreado. En tal caso, el contexto ha mutado y cambiando el significado de la imagen haciendo que muchas interpretaciones sean posibles.

Si nos planteáramos de manera genérica cómo es posible identificar la imagen en términos realistas o en relación con lo “real”, y de cómo esta se distingue de otras formas de expresión artística, solo la podríamos hacer coincidir con ciertas articulaciones del lenguaje, pero nunca con

el lenguaje mismo, nunca con el medio y nunca con la sintáctica y la semántica aisladas de sus relaciones pragmáticas.

El objetivo de una imagen “real” se concibe a partir de la documentación de lo real, por tanto el registro de los hechos debe darse con la mayor convencionalidad posible. Por este motivo, cuando el receptor de la imagen documental intenta su lectura, esta siempre se produce bajo su carácter semántico.

Para Roland Barthes (2002) el primer mensaje es su referente, mientras que el segundo sería el dado o aportado por el medio. La referencialidad anula lo que el medio y el fotógrafo son capaces de aportar, contar o documentar. La amplia difusión de la fotografía documental y periodística hizo de su principal objetivo el *documentar*, porque el medio fotográfico era incapaz de aportar o construir nuevos significados. Es por eso que Barthes (2002) piensa que “En la medida en que la fotografía se presenta como un análogo mecánico de lo real, su primer mensaje colma plenamente su sustancia, en cierto modo, y no hay lugar para el desarrollo del segundo mensaje.” (p. 14)

### 1.1. Lo documental

En contra del pensamiento Barthesiano, según el cual no existía en la fotografía otro espacio que no fuera el de la documentación, la fotografía manifiesta algo que se encuentra distante, imponiendo cierta visibilidad de lo ajeno. La imagen que recoge el medio mecánico reduce la responsabilidad que se tiene sobre ella. Así, toda fotografía posee en la captura, un grado de irrealidad que produce una transformación hacia lo creativo e imaginario. La fotografía como producto del medio no copia lo real, sino que lo traspone en un ámbito que transforma el referente.

Esta observación nos permite comprender que la lógica del *índex* que hoy conocemos en el interior del mensaje fotográfico goza plenamente de la distinción entre *sentido* y *existencia*: la foto-índex afirma ante nuestros ojos la *existencia* de aquello que representa (el *eso ha sido* de Barthes), pero no nos dice nada sobre el sentido de esta representación; no nos dice nada de *esto quiere decir tal cosa*. (Dubois, 1994, p.50)

La imagen fotográfica como documento induce a debatir cuestiones que afectan a contenidos culturales en cuanto al mantenimiento y circulación de información. El documento se posicionará en un lugar de lo “real” pero visualizado en forma diferida, una manifestación de los hechos carentes -en teoría-, de juicio y crítica. Newhall (1983) manifiesta que el carácter dado a la imagen de realismo y autenticidad por el medio fotográfico, produce en la imagen un valor testimonial que la introduce en el discurso documental. Podríamos entonces llamar documental -

en el campo de la fotografía-, a aquellas imágenes que ofrecen dentro del medio fotográfico una información original sobre una temática específica.

El propósito inicial de la imagen fotográfica como documento, contiene indisolublemente una relación contemporánea con la fotografía documental que prevé en un proceso anterior a la producción, el estudio de las posibilidades del objeto a ser fotografiado. Si bien todas las posibilidades del objeto poseen cosas en común, la intención comunicativa, informativa o narrativa, contiene diversas formas expresivas que pueda influir en la imagen final. De esta manera, podemos encontrar diferentes tipos de documentos fotográficos: existen los documentos *puros* que buscan la mayor objetividad a la hora de representar un objeto o un lugar. Los documentos *mixtos* en los que vemos el lugar y los individuos que participan, los históricos que contienen las fotos de archivo y los humanistas, los sociales, los deportivos o los editoriales que se permiten algunas licencias a la hora de posicionar el mensaje. Evidentemente estos tipos de documentos poseen características particulares y muchas se entrelazan entre sí, pudiendo un documento tener características de más de uno de ellos al mismo tiempo. Por lo tanto esta parcelación de tipos de documento no puede ofrecer divisiones demasiado rígidas.

Examinada superficialmente, una fotografía documental puede parecer poco más que una instantánea, pero si la analizamos conscientemente, suele revelarse como una representación visual de un momento profundamente sentido, como una experiencia personal con una intensa carga emocional y psicológica.

Es verdad que el término *documental* es en cierta manera contradictorio y no fue utilizado en fotografía hasta la década de los 30. Sin embargo, podemos ver pruebas de lo documental en fotografía casi desde los inicios del medio. En un primer momento las imágenes fotográficas se caracterizaban por el retrato familiar, que en su forma documental plasmaban de manera objetiva -más allá de los atrezos-, el mundo real. A mediados del siglo XIX y para el pensamiento popular, la fotografía ofrecía de forma inequívoca la representación de lo que el ojo humano percibía. La confianza en que "la cámara no miente", otorgó a la fotografía documental su mayor fuerza psicológica y su mayor atractivo. Los pioneros de esta fase fueron: John Thomson (1837-1921), Jaques-Henri Lartigue (1896-1986), Benjamin Stone (1838- 1914), Jean Eugène August Atget (1856-1927).

Podemos situar un segundo momento marcado por el comienzo del siglo XX en el que la fotografía documental es entendida como espejo de lo social, mostrando a la sociedad su propio reflejo. La Gran Guerra, la gran depresión de los años 30 en Norteamérica y la Segunda Guerra Mundial, fueron momentos donde los fotógrafos documentalistas recorrieron el mundo con el fin de captar el sentido y el lugar creado por cada sociedad, en un momento dado de su historia. Los fotógrafos eran la conciencia social de la época. Jacob Riis (1849-1914) y Lewis Hine (1879-1940) son considerados los primeros documentalistas sociales y por los que la fotografía documental se convirtió en un estudio de la condición humana.

Siguiendo a Jacob Riis y Lewis Hine en los años treinta, los fotógrafos de la *Farm Security Administration* (F.S.A)<sup>1</sup> encontraron en la imagen fotográfica un nuevo medio para el comentario y la conciencia social con propósitos reformistas. Independientemente de la escena o de la emoción representada, ellos consiguieron documentar el sentimiento y la apariencia de una sociedad en un momento y lugar concreto. Estos fotógrafos describieron la desesperación y el sufrimiento humano al mismo tiempo que recogían la dignidad y la esperanza. De esta manera muchos de los fotógrafos de la F.S.A. creyeron, al igual que los poetas y artistas Románticos del siglo XIX, que cuando el hombre contemplase sus locuras se vería impulsado a corregirlas. Sin embargo, en los 50 este tipo de documentalidad si bien había despertado algunas conciencias, no alcanzó el éxito en su tarea de reformar a la sociedad. Entre estos fotógrafos podemos destacar a Walker Evans (1903-1975), Russell Lee (1903-1986), Ben Shahn (1898-1969), Dorothea Lange (1895-1965) y Margaret Bourke-White (1904-1971).

Las consideraciones sobre lo fiable o verdadero de los soportes que atañan lo documental, tendrían su mayor problemática en las cuestiones estéticas, y su comprensión como producto se traduce en gran medida por la historia del medio y su aplicación en el mundo del arte. Pero no toda fotografía puede ser reducida a su dualidad documental, de una u otra manera el modelo documental fotográfico, es un modelo recurrente en los grandes temas de la historia contemporánea, ya que su característica mecánica ha recogido y resuelto muchos de los problemas de la transmisión de información.

### 1.2. El fallo documental: la actitud del fotógrafo

Indudablemente la fotografía documental debe ser considerada como un estilo fotográfico con características propias, de las cuales la más importante tiene que ver con su comportamiento en lo social. Sin embargo, los fotógrafos documentalistas desde principios de la década de los 50, preocupados por la concepción, producción y divulgación de sus imágenes, de manera consciente o no, abandonaron la idea de representar sólo lo que ante sus ojos se presentaba. De este modo, el documental abandonó su condición de imagen fidedigna de la realidad en beneficio de una mayor expresividad. Resulta indispensable introducir esta propuesta *documental* de la fotografía dentro de las fronteras definidas por el referente, para luego ir más allá en el encuentro con nuevas esferas como las del arte o la ciencia. Esto manifestará una nueva intención entre el sujeto-cámara-observador que permita al fotógrafo aproximarse a la existencia de *otras realidades* manifestando ciertas invisibilidades.

---

<sup>1</sup> La *Farm Security Administration* (Administración para la Seguridad Agraria) era un organismo encargado de enviar ayuda a los granjeros empobrecidos por la mecanización del campo, la sequía y las consecuencias de la depresión de 1929.

La posibilidad documental del medio fotográfico depende, en líneas generales, de la voluntad del fotógrafo y de los límites del mismo medio. El documento fotográfico no es infalible en su capacidad de registro de la realidad, ya que la pérdida de información entre la imagen y el referente es notoria. Se sobrentiende que la fotografía no es igual al objeto, pero si permite identificarlo a través de una semejanza que puede ser mayor o menor dependiendo de las características de cada imagen. Así se establecen distintos grados de semejanza o de iconicidad, por lo que cuanto mayor sea el grado de esta iconicidad, mayor será su capacidad informativa.

Hasta no hace mucho, se creía que la fotografía documental no podía incorporar ningún comentario crítico a partir de una realidad concreta, siendo la única capacidad de la imagen como documento el constatar con mayor o menor acierto la referencialidad del objeto. El fotógrafo que evidencia las realidades ocultas, hace que sea incuestionable la expresividad de la fotografía documental. Esta intencionalidad ya sea por acercamiento o alejamiento, por encuadre o por cualquiera de los recursos técnicos que posea, existe con anterioridad en el objeto a fotografiar. Es por esto que muchas imágenes corresponden en cierta manera -o muchas veces así se entiende-, al oportunismo que posee el fotógrafo al captar el instante concreto en que la realidad circundante obtiene su máxima expresión.

Por parte del fotógrafo documental y ante la banalización de su función se producen en líneas generales dos actitudes bien delimitadas. Por un lado, un fotógrafo productor de imágenes que captura de forma obsesiva la mayor cantidad de imágenes que el entorno le proporcione. O bien aquel que analiza y reflexiona sobre lo que ocurre, e intenta realizar un comentario crítico y personal del suceso. Podemos entrever entonces, dos manifestaciones dispares: en el primer caso próxima a la imagen que busca el registro y la gráfica documental -muy propia de las imágenes en periódicos o prensa rutinaria-, y en el segundo una imagen que posee un comentario crítico y un sentido comunicativo cercano a la fotografía de autor.<sup>2</sup>

Frente al "instante decisivo" que postula Cartier Bresson -muy propio de disciplinas como el fotoperiodismo- podemos encontrar la obra de Robert Frank quien desprestigia el *instante decisivo* a favor de un tiempo más analítico y pausado. Sus fotografías no requieren la búsqueda incisiva del momento mágico e irrepetible, ya que la tensión producida en el momento de la captura despliega en el espectador diferentes relatos producidos en las calles, los personajes y ciudades que el autor inmortaliza.

La fotografía documental manifiesta básicamente y a través de la imagen *el querer que se mire* o *el hacer querer ver*. Sin embargo, esta manifestación esta mediada por dos posturas: una primera dada por la mirada y otra por la posición del fotógrafo y el medio. La primera postura

---

<sup>2</sup> La noción de fotografía de autor ligada al documental, la establecemos por un estilo particular, tanto en su estética como en la forma de narrar. Podemos incluir en estos casos a fotógrafos como Sebastiao Salgado o Steve Mc Curry.



relacionada con la mirada incide sobre los aspectos que relacionan lo fotográfico con lo objetivo y lo subjetivo, relacionado básicamente con lo interior y lo personal o bien con lo exterior, con lo otro y sus experiencias. Desde la mirada, la subjetividad describiría lo que le pasa al sujeto al realizar la imagen, mientras que objetivamente la relación se establecería con lo que le pasa al otro, o que es lo que pasa en el entorno. La segunda postura, relaciona la posición del sujeto y su cámara con dos esferas, lo público y lo privado. La esfera pública se desarrolla en el encuentro del sujeto y su cámara con las otredades y en un campo de intercambio simbólico, mientras que en el ámbito privado el fotógrafo y el medio se encuentran en el ámbito de las ideas y los conceptos. Lo privado pensaría lo que pasa, mientras que lo público se preocuparía de la interacción con el otro.

Algunos fotógrafos se erigen en científicos, otros en moralistas. Los científicos hacen un inventario del mundo, los moralistas se concentran en casos concretos... Todos sus modelos son representativos, igualmente representativos, de una realidad social determinada: la propia. (Sontag, 2010, p.65)

Deberíamos precisar que los extremos de estas posturas, siempre están presentes en el acto fotográfico. Sin embargo, la intención del *querer que se mire* establece que la mirada, la postura del fotógrafo y el medio, se posicionen en uno de los dos polos más que encontrarse en el centro de ambos.

A partir de cómo el sujeto se relaciona con la cámara y con una u otra disciplina, dependerá su enfoque y la intención de lo que *quiera hacer ver*. Es por eso que el uso de la fotografía documental va más allá de la relación con su referente y la veracidad del documento para convertirse en una *acción práctica* inmersa entre las posturas señaladas. Las imágenes documentales que tuvieron su génesis en la búsqueda de lo cotidiano, pretenden incorporar un discurso que esté por encima del referente, que vaya más allá del reconocimiento del objeto fotografiado, planteando la reflexión mediante una actitud crítica y la comprensión del fotógrafo y el medio.

Esta división de la imagen fotográfica que busca o se posiciona entre la búsqueda del referente y la pérdida de éste, ha sido a grandes rasgos, lo que ha dividido a los fotógrafos contemporáneos: entre los que pertenecen al medio documental -sobre todo relacionado con la prensa-, y los que pertenecen al mundo del arte. Y es justamente aquí donde debemos detenemos, ya que las fotografías y autores que analizaremos transitan justamente entre la documentalidad y la expresión artística, buscando en el referente y en lo cotidiano un nuevo enfoque y un nuevo punto de vista que busque la reflexión y la crítica.

La subjetividad ofrecida por el fotógrafo hace imposible definir la imagen fotográfica como una realidad absoluta puesto que cada época y cada cultura tiene su propia noción de lo real. Por tanto habrá tantas verdades como culturas e individuos capaces de sostener y legalizar esta

noción. Una vez abolida la mimesis entre realidad e imagen fotográfica es muy fácil que la noción de fotografía objetiva, realista o documentalista sea puesta en tela juicio.

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad. (Foncuberta, 2004, p.15)

La fotografía confirma ante el espectador la existencia de aquello que representa. Sin embargo, este principio característico de lo fotográfico sólo podemos considerarlo como una parte del proceso, ya que antes o después el fotógrafo y el entorno -como elementos enunciadores-, serán quienes decidan la mayor parte de las cuestiones relacionadas con el mensaje y su sentido representativo. Epistemológicamente el concepto realista de la fotografía, establece claramente que en la imagen fotográfica no existen posibilidades de que ésta sea un reflejo transparente e inequívoco de lo real, debido a que no puede revelar ninguna verdad.

Un ánimo razonablemente escéptico nos impele a deducir que creer que la fotografía testimonia alguna cosa implica, en primer lugar, precisamente eso, creer, tener fe. El realismo fotográfico y sus valores subyacentes son una cuestión de fe. Porque no hay ningún indicio racional convincente que garantice que la fotografía, por su propia naturaleza, tenga más valor como recordatorio que el lazo hecho en un dedo o la reliquia. (Foncuberta, 2004, p.67)

Hoy más que nunca esta cuestión de fe se encuentra en crisis, la fotografía se postula siendo lo que no es, e intenta poseer lo que en realidad no posee. La fotografía más que cualquier otra forma de imagen es esencialmente, icono y sentido de ausencia. Este juego entre ausencias y presencias -forma indisoluble a la imagen fotográfica- produce ciertos errores, ya que la idea de imagen objetiva y su idea realista olvida, como hemos visto, la subjetividad y el artificio producido por la visión del fotógrafo y el objetivo fotográfico.

Las imágenes producidas por los fotógrafos -fuera en los ámbitos que fueren, con o sin referentes- son las que dan legitimidad al relato, soliendo ser propuestas mucho más cercana a la fotografía documental, que a la experimentalidad y la innovación propuestas por las artes. La fotografía como elemento participativo dentro del mundo artístico, produce nuevos y diferentes recursos que enriquecen los discursos que desde lo fotográfico se propone. Será entonces el fotógrafo quien posea una actitud y un planteamiento organizado formal y conceptual sobre la

imagen, formando parte de su discurso comunicativo y expresivo, e interiorizando lo fotografiado como parte de un universo propio.

Aunque actualmente el documento fotográfico se integra de forma natural en el ámbito de lo imaginario, no deja de ser un modelo ligado a alguno de los nuevos discursos del arte. A través del documento y la mirada del fotógrafo se pueden percibir, bajo el aspecto documental, una serie de relatos enlazados de tiempos pasados, resultando incuestionable que el arte apropie y aplique el contenido propuesto por el documental.

## 2. Fotografía: entre el documental y el arte

Los fotógrafos documentalistas a partir de los años 50, apartaron sus objetivos del tumultuoso mundo que les rodeaba y trataron de hallar las verdades elementales en la experiencia de los momentos privados, documentando sus espacios personales y dando un enfoque totalmente subjetivo. La relación de la imagen con el medio, es una relación cada vez menos necesaria y profunda, por lo que la imagen fotográfica y las artes pasan a establecer entre sí un sistema de intercambios que profundizan el sentido estético, analítico y artístico de las obras. Para Lemagny y Rouillé (1998) “El documento y el arte dejan de ser considerados como irreconciliables a medida que la imagen fotográfica demuestra ser menos una copia exacta que una metáfora”. (p.225).

La fotografía documental contemporánea se posiciona por tanto, como una memoria colectiva que se manifiesta dentro de los parámetros definidos como lo real. El individuo y su entorno social se establecen para la fotografía como fuente de inspiración y estilo, dualizando de manera simultánea entre su forma artística -de la que obtiene la noción estética y conceptual-, y su forma documental de la que posee el carácter informativo y memorial.

Si bien para Pierre Bourdieu (2003) la fotografía es un arte medio que se apoya o toma prestados elementos de otras artes, la fotografía como disciplina artística se ha manifestado estéticamente como una bisagra dentro del arte del siglo XX. La imagen fotográfica se suscribe también dentro de las estéticas documentales, desarrollando un espacio donde el arte y la fotografía se han influido mutuamente. La imagen fotográfica ha sabido traducir coherentemente lo que la suscribe, tanto en su entorno cercano como en lo cotidiano, teniendo la inmediatez como medio crítico y en cierta forma infalible. Posiblemente uno de los grandes retos de la fotografía, ha sido la lucha que ha establecido críticamente como parte del mercado cultural con las formas de arte tradicionales institucionalizadas e instrumentalizadas.

Por su condición, la fotografía ha estado desde sus comienzos ligada a diferentes procesos en la apreciación estética, aunque estas apreciaciones estuvieran basadas en la disminución de sus potencialidades, ya sea por su condición dependiente de la técnica o por su relación reproductible asociada a la comunicación de masas. Desde este punto de vista, habría que

destacar el cambio en la actitud que asumieron los autores en consideración del arte y el medio, un discurso caracterizado por las matizaciones que diferencian entre el arte fotográfico y el uso que se hace de la fotografía bajo un contexto artístico. Una actitud que será rastreable desde las vanguardias y que no será claramente manifiesta hasta finales de los 50 y principio de los 60, cuando se empiezan a borrar las diferencias dentro del arte tradicional. Si en siglo XIX lo fotográfico mostraba una intención manifiesta por convertirse en disciplina artística, en las décadas finales del siglo XX será el arte quien buscará la fotografía por encontrar en ella ciertos rasgos de interés, ya sean conceptuales, formales, ideológicos o sociales.

Históricamente la propuesta modernista ha intentado proteger la obra de arte, su aura, autonomía y originalidad de la contaminación de los medios mecánicos y tecnológicos. Sin embargo Baqué (2003), desde los 50 y sobre todo en los 80 concluye que la propuesta moderna quedó obsoleta ya que la fotografía se convirtió como medio de masa en uno de los factores más importantes en la deconstrucción de las mitologías modernistas. Pero hasta su entrada definitiva en el mundo del arte, la fotografía se movió por diferentes caminos y motivaciones. Por un lado existen los fotógrafos que desde la experimentación, cuestionaron la definición purista del medio fotográfico y el estricto formalismo de la imagen, pero desde un planteamiento entroncado con la tradición propia de la fotografía. Por otro lado podemos reconocer aquellos artistas/fotógrafos que utilizan la imagen fotográfica como un medio que procesa el acto y la idea de creación de la obra, siendo en este punto donde la fotografía como medio se encuentra con el arte conceptual.

Inicialmente el uso de la imagen es exclusivamente documental, pero adoptará un carácter interpretativo del documento y una integración material, conceptual como simbólica dentro de la obra. Sin embargo, ya sea por la fabricación de la imagen y la influencia de Jeff Wall, o por la abstracción de objetos o la propiedad del *index* y su carácter de huella relacionada con el *Land Art*, la fotografía como arte no conseguirá una línea clara donde posicionarse.

Mientras que la fotografía estuviera supeditada a su propia naturaleza como medio, el arte conceptual la aprovecharía como medio y como una posibilidad más para la realización de arte. La fotografía reconocida por su capacidad conceptual y técnica, daba a los artistas la posibilidad de moverse entre varios medios, haciendo que progresivamente -en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX-, se enfatizaran sus logros en cuanto a situaciones sensibles. Incluso se acercaría a la pintura por su capacidad de extracción, atribuyéndole en alguna de sus formas fragmentadas, las virtudes del todo al que se refería. Y si bien la pintura también en su fragmentación intenta transmitir la esencia de un todo, lo hace por caminos diferentes, ya que necesitaba reemplazar su referente.

Evidentemente la producción de un objeto con carácter expresivo y comunicativo se enmarca dentro de los discursos del arte. La existencia en una imagen fotográfica con cierta transformación del referente, implica que no podamos reconocer el reflejo del modelo, por lo que estaríamos en presencia de algo no visto, un nuevo producto. A la vez y en nuevas circunstancias,

el medio fotográfico captará de manera fiel el referente exterior, de modo que más que un nuevo producto se establecería como un reflejo de la huella del referente. En el extremo constituido por la reproducción fotográfica -en el que el margen de la creatividad es reducida-, ésta queda asegurada por la selección misma del referente que se ha de reproducir. De esta manera, toda imagen ya sea como una invención o una selección expresiva hace que la fotografía desde un punto de vista ontológico sea concebida como arte.

### **3. Fotografía y arte contemporáneo**

Resulta complicado encasillar la fotografía contemporánea dentro de una u otra disciplina ya sea artística, tecnológica, documental, etc. La posmodernidad marca una nueva etapa que cuestiona los fundamentos modernos estableciendo nuevas conductas y modelos tanto sociales como culturales, como en los procesos artísticos y fotográficos.

La apuesta del arte contemporáneo por la fotografía no se postula dentro de una fotografía creativa, documental o aplicada exclusivamente a la utilización de la imagen por medio de los artistas. La fotografía en términos contemporáneos y artísticos no se inscribe únicamente en la historia de un medio autónomo y diferenciado, de hecho participa de un cruce generalizado de las diferentes prácticas, haciendo que la distinción entre los diferentes campos productivos (arte, prensa, documental) haya prácticamente desaparecido. Baqué (2003) cree que dentro del entorno artístico y lejos de simplificar y extinguir una fotografía plural y heterogénea, se ha apostado por potenciar sus articulaciones, sus líneas de fuerza y polos de intensidad.

La fotografía contemporánea en términos artísticos puede y debe ser analizada como cualquier otra obra de arte, valorando tanto sus aspectos formales como conceptuales. Esta idea de pluralidad y mestizaje entre las diferentes prácticas, debe considerarse no tanto como la simple disolución de las cuestiones específicas de las técnicas utilizadas, sino más bien como la búsqueda de una dialéctica entre los elementos que conforman la práctica de lo fotográfico, cuando otro medio la utiliza y desarrolla.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial a mediados de los años 50, se produjo un fuerte incremento en los símbolos de origen y estructura fotográfica, siendo de hecho en 1955 cuando hace su entrada en los museos. Sin embargo Baqué (2003) insiste en que la fotografía entra en el mundo del arte a finales de los 60's, recuperando algunos canales prometedores que la relacionaban con las vanguardias históricas y con la fotografía de los orígenes, pero haciendo hincapié en el receptor y en su apertura creativa y espacio-temporal a través de una imagen ontológicamente precaria; pero siempre en calidad testimonial, lo que la llevará a convertirse definitivamente en los 80, en la obra misma.

La fotografía, al perder su papel central en el campo de la representación, se orienta hacia la conquista de una cierta autonomía en tanto que práctica artística- una autonomía que la aislaría -y la salvaría- de sus otras funciones... El acceso al estatuto de arte de pleno derecho conllevaría entonces la pérdida de las funciones de uso, y manifestaría todos los síntomas del repliegue sobre sí misma, de las luchas intestinas, de las escisiones y de la melancolía que caracterizan los campos en vía de automatización. (Durán, 1998,p.17)

Aunque para Roland Barthes (2002) el debate debe centrarse en la ambigüedad que presenta la imagen fotográfica, en el sentido de lo fotográfico como testimonio de lo real, muchos artistas arriesgarán este prejuicio al poner en juego el falseamiento de lo fotográfico como representación de realidades, siendo lo que Barthes (2002) denominará como “la paradoja fotográfica”. (p.15). De esta manera, la fotografía comienza a participar de manera activa en la obra de los artistas, rompiendo el anclaje que poseía lo fotográfico como un medio incapaz de establecer una dialéctica con cualquiera de las artes dominantes. Inmediatamente después de la aceptación académica, la fotografía no sólo pudo independizarse de los medios de comunicación y su relación con lo referencial, sino que también lo hizo de la subordinación a las otras artes.

La fotografía como obra de arte supera la vulgaridad del acto fotográfico para aludir a una instancia superior de la reproducción de una escena. Esto hace que la mirada del espectador se posicione más allá de lo que contiene la imagen, debiendo evaluar las luchas internas que se producen en lo fotográfico. Se suelen producir en estas luchas dos tipos de posturas: una primera que busca la esencia del medio más clásico y purista, que se intenta situar un campo autónomo de la práctica fotográfica. Mientras que por el contrario se persigue un modelo en el que lo fotográfico interviene sólo como medio y nunca como fin en sí mismo.

Recurriendo a lo emotivo y sensorial la fotografía reconstruye la relación sentimental con el mundo, los seres y las cosas. Mirando hacia el pasado y revolviendo en la desorientación que produjo en el mundo de las bellas artes en la entrada de la fotografía como disciplina legitimada, podemos entrever ciertas curiosidades en las que destacan sobre todo el reconocimiento de elementos documentales como arte.

Aunque la fotografía como forma de arte haya estado distanciada de otras disciplinas dentro del propio medio, sobre todo en su estilo documental y periodístico, hoy día podemos asegurar que esta idea está caduca, ya que el *instinto estético* del fotógrafo documental se ha desviado hacia una nueva propuesta, buscando en lo diferente y lo extraño una nueva estructura de la imagen.

En el arte contemporáneo existe un proceso de apropiación y estatización del documento fotográfico. La inclusión de fotografías científicas, periodísticas o documentales ha abierto en las fotografías artísticas un nuevo campo de significaciones haciendo que la atención del espectador

se vuelve hacia lo sensible, hacia los peligros tanto físicos como emocionales que ha protagonizado el artista. Esto produce en la opinión general, que cuando el artista con su obra trasciende de su referencia a lo cotidiano, y cuando ante todo se encuentra la autoexpresión del artista, se transite del documental al arte. Así cuando el culto a la autoría llega a la imagen, se produce una separación de las condiciones sociales que ponen de manifiesto la multitud de los usos proletarios a los cuales normalmente se adscribe la imagen fotográfica.

La fotografía como hemos visto, no pertenece a situaciones aisladas sino que forman parte de un contexto que intenta contener todas las posibilidades del referente, por lo que el aporte de la fotografía no se reduce solo a un nuevo medio en la creación de imágenes. En un principio, tanto el referente como la imagen poseían una asociación funcional con el lugar del que procedían. Sin embargo, la creación de un nuevo espacio expositivo para las imágenes, sugieren nuevos espacios sensoriales y nuevas estéticas que producen a su vez, nuevas percepciones.

Una de las características históricas y específicas del campo fotográfico se manifiesta en términos de fractura entre los fotógrafos puristas, y los fotógrafos que utilizan las imágenes fotográficas para otros términos. Pero existen también otras divergencias que se encuentran arraigadas dentro de lo fotográfico, como por ejemplo lo que divide una imagen subjetiva autorreferencial a modo de relato personal y relacionada con la fotografía creativa, y una fotografía plástica que se muestra objetiva, que no implica ninguna relación personal y destinada a restaurar los hechos. Baqué (2003) estima que este tipo de distinciones no son del todo reales, pero sería contraproducente afirmar con la entrada de la imagen digital, que el estatuto de la fotografía se ha estabilizado, y que se ha terminado con los antiguos conceptos de la fotografía como medio precario y frágil de las artes.

La objetividad resultante de la experiencia -más que de la percepción-, es la consecuencia del desarrollo de la fotografía, no sólo en un nuevo contexto cultural, sino que es redefinida por la actitud del artista. De alguna manera, la imagen ya no se entiende únicamente como un *index* como una mera huella de la experiencia vivida sino que transforma esa experiencia en una nueva realidad objetiva: la realidad de la imagen como cuadro. Del mismo modo la representación muta hacia la presentación.

Chevrier (2007) considera que la fotografía como una forma de arte contemporáneo, ya que en una dualidad constante el modelo comunicativo del arte ha transformado, después de haberse beneficiado de los logros estéticos conseguidos por la fotografía, la apreciación crítica de lo fotográfico como un incuestionable instrumento artístico.

#### **4. Fotografía y posmodernidad**

Existen diversos factores por los que podríamos considerar una obra de arte como posmoderna. Sin embargo, uno de los temas más destacados ha sido la constatación del giro epistemológico que ha operado sobre la representación de la realidad y el valor que ha sido otorgado a la experiencia del consumo en la cultura contemporánea.

Volviendo a la idea de aura de Walter Benjamin y el intento obstinado del modernismo por proteger la obra de arte de la contaminación mediática, para Baqué (2003) se puede ver cómo los años 80 significaron un punto final de estas ideas, ya que la entrada de la fotografía en el campo artístico como medio de masas, marcó un punto de partida en la deconstrucción de las mitologías modernistas. En la actividad fotográfica posmoderna cabe la modalidad de fotografía como arte, pero en contra del aura modernista busca una nueva aura que esté en la copia y no sólo en el original. De igual manera que el discurso moderno intentaba reprimir la evidencia de que la fotografía refundaba las teorías sobre el arte, podemos decir que el posmodernismo restituye estos aspectos reprimidos. La fotografía se constituye así, como uno de los medios privilegiados del arte contemporáneo y posmoderno debido a su capacidad de reproducción, repetición y serialización, al igual que fortalece para hacer vacilar las nociones de autor, obra y originalidad.

La gran cantidad de fotografías que se exhiben diariamente, son una muestra inequívoca de la importancia que las imágenes poseen en la formación de los comportamientos individuales y sociales. La fotografía ha adquirido una nueva función como herramienta produciendo nuevos horizontes significativos. Y aunque como herramienta se muestra opuesta a las características posmodernas que defienden la eliminación de toda lógica utilitaria, también es planteada como elemento emancipador, enriquecedor y esclarecedor. Martín-Crespo (2009) En su función constructiva, la fotografía se caracterizará como un medio que otorga significado al sujeto, un elemento narrativo que rescata al individuo posmoderno de la carencia de sentido que encuentra en su entorno. De igual manera constituye una imagen identitaria de individuos que intervienen en una comunidad significativa. Las imágenes participan de la vida ciudadana constantemente, reclamando un protagonismo cada vez mayor y manifestándose en cada espacio vital como la articulación que existe en el individuo contemporáneo entre significado e imagen.

Al mismo tiempo se le otorga a la imagen fotográfica una nueva ocupación que enriquece el pensamiento posmoderno, democratizando las experiencias afrontadas de una manera inocente y franca. De mirada perspicaz pero faltante de prejuicio puede establecerse como un medio que construye un nuevo pensamiento, haciendo que el impacto de la imagen se establezca justamente en la capacidad que posee para intervenir y afectar en el presente. Esta fuerza que no decrece y que se rehace a cada momento reclama un sentimiento constante y finito que se vuelve reversible ante la mirada del espectador.

Dentro del proyecto posmoderno la fotografía se ha hecho un lugar. En su construcción



accede a otro modelo narrativo, otra forma de contar historias y la propia historia, creando un estilo distinto en cada decisión. Esto aleja lo fotográfico de los relatos superiores a los que llegaba por ejemplo la pintura, acerca la imagen fotográfica a un objeto modesto, cercano e imprescindible para los individuos, forma parte de lo que se es y por lo tanto de lo que se puede llegar a ser.

Las imágenes fotográficas son una acumulación fuerte de sentido, al tiempo que vacuidad monstruosa, aglomeración feroz; se dejan manosear e interpretar, ensalzar y censurar, se viven como un hermoso misterio y también como fuente de sinceridad. Son desgarros de espacio y tiempo que solicitan interrupción, que exigen calma para su contemplación, son intromisiones imposibles que transmiten movimiento desde la quietud. (Martín-Crespo, 2009, p.63)

Pierre Bourdieu establece que el medio fotográfico no posee una objetividad clara, ya que transmite diferentes estereotipos sociales adoleciendo de valores estéticos propios como el de la originalidad, y para quien el juicio fotográfico más común no se refiere a su valor sino a su identidad. Podríamos destacar el análisis que Rosalind Krauss ha desarrollado sobre el medio fotográfico y lo posmoderno quien manifiesta el carácter crítico que la fotografía posee sobre los comportamientos cerrados de los antiguos discursos estéticos.

Dado su poder para llevar a cabo este cuestionamiento del conjunto del concepto de unicidad del objeto de arte, de la originalidad de su autor, de la coherencia de la obra y de la individualidad de la susodicha expresión personal, debemos señalar que, con todo el respeto que se merece Bourdieu, existe realmente un discurso propio de la fotografía, pero tendríamos que añadir que no se trata de un discurso estético. Estamos frente a un vasto proyecto de deconstrucción en el que el arte se halla distanciado y separado de sí mismo. (Krauss, 2002, p.226)

Por otro lado, y desde una visión posmoderna de la imagen, los retratos y primeros planos característicos de las imágenes del margen parecen indicar a partir de la evidencia, la persistencia y fuerza de la visión personal en oposición al desorden y la confusión del mundo. La imagen fotográfica intentaría recapturar bajo el simulacro el déficit posmoderno de lo real. Sin embargo si legitimamos este gesto no será sino a condición de ofrecerle un valor ideal y utópico o lo que es lo mismo, que en la obra de estos artistas la naturaleza del medio fotográfico no reside tanto en su calidad referencial-objetiva sino más bien en su condición ambigua y paradójica, concediendo a estas obras un lugar intermedio entre la realidad, el simulacro y lo artificial. La imagen fotográfica actuaría como ilusión pura que pretende poseer la presencia de la imagen como objeto, por el solo embrujo de lo que representa. La fotografía sería por tanto, y como estima Sontag (2010) un “objeto melancólico” (p. 64)

Allan Sekula reflexiona sobre la obra de Diane Arbus que oscila -la mayor parte de ella- entre dos extremos, el realismo y el expresionismo. Sekula estima que por un lado sus retratos son “vehículos metonímicos transparentes” de una verdad social o psicológica de los individuos, ya que Arbus destripa el significado de sus retratados. Pero por otro lado se manifiesta una proyección metafórica que expresa la visión trágica y marginal de la artista, por lo que cada imagen es un autorretrato de ella.

En mi opinión, la atracción estética generalizada que despierta la obra de Arbus, así como la mayor parte de la fotografía artística, tiene que ver con esta indeterminación de su lectura, con la idea de que navega a la deriva entre un conocimiento profundo de lo social y un solipsismo refinado. (Picazo y Ribalta, 1997, p.23).

Por último Ribalta (1997) plantea que la fotografía posmoderna se identifica a partir de la segunda mitad de los 70, siendo aquí donde se producen los debates que redefinen la fotografía en el arte y en la cultura moderna. Así establece tres premisas para definir la actividad fotográfica posmoderna.

La primera premisa hace de la fotografía posmoderna una categoría ambigua. En ella conviven prácticas antagónicas que no dejan claro la ruptura con la fotografía moderna, posicionándose como un discurso neo-vanguardista afín a los principios originales de la modernidad fotográfica en un contexto tardío y capitalista. A partir de aquí Ribalta (1997) opina “la oposición a la hegemonía del canon tardo-moderno de la *straight photography* no es suficiente para configurar una categoría crítica, litográfica y epistemológica de suficiente entidad”. (p.23)

Una segunda premisa posiciona la fotografía en términos de posmodernidad, como una articulación anglo-americana de las cuales algunas manifestaciones europeas se harán reflejo en los años 80 en busca de un modelo crítico y auténtico.

En una última premisa, Jorge Ribalta establece que la actividad fotográfica es un fenómeno inseparable del mercado del arte y particularmente de la nueva hegemonía que la fotografía posee de ese mercado a partir de los 80, llevándola a ocupar el lugar que poseía la fotografía en el contexto tardo-moderno. En esta cuestión mercantil posiciona el debate, en donde por un lado se encuentra la discusión sobre el conflicto de la representación fotográfica, mientras por otro, su legitimidad como arte.

## Conclusión

Indudablemente la fotografía como herramienta comunicativa cargada de subjetividades ha arrastrado al interior del universo del mercado sus propias imágenes creativas. Esto ha dado lugar a un sinfín de imágenes cada vez más suavizadas y ficcionales, haciendo que la domesticación de la imagen fotográfica constituya el paradigma de la fotografía contemporánea.

La fotografía documental ha recorrido un largo camino en una constante y continua espiral, intentando comprender a la sociedad y al hombre. La relación entre el documento fotográfico y la fotografía documental dependerá de forma general o específica del contenido y significado del mensaje. Tanto documento como documental pueden reflejar carácter o emoción, pero si existiese una significación social que sobrepase la descripción de la fotografía como medio, esta debería ser entendida como documental.

Bajo la referencialidad fotográfica los discursos artísticos serían los espejos donde se revelan las escenas realistas. Donde los modelos no pueden ser *como son* sino *como se representa*, por lo que lo real sólo será una referencia que se transforma en representación por las convenciones, los códigos, los objetivos y las intenciones.

La fotografía contemporánea en tiempos de la posmodernidad nos ofrece diferentes significaciones relacionadas con el modo de crear, de distribuir y de fijar los clichés de representación. Influidos por la construcción del imaginario colectivo y en las formalizaciones de la codificación, el documentalismo artístico introduce la ficción dentro de la propia referencia, De esta manera, el comportamiento surge como significación para después volver a ser introducido en el estilo y en el modo de sentir o exponer la realidad.

## Bibliografía

- ALONSO, F. (2007). *Documentalidad y artisticidad en el medio fotográfico*. Barcelona: UOC.
- BAQUÉ, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili. Barcelona: Paidós Comunicación. Barcelona.
- BARTHES, R (2009). *La cámara Lucida*. Paidos Iberica
- BARTHES, R. (2002) *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Phaidos comunicación
- BENJAMIN, W. (1987). *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica, Discursos Interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, W. (2005) *Sobre la fotografía*. Valencia: pre-textos.
- BOURDIEU, P. (2003). *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- CASTELO, L. (2006) *Del ruido al arte*. Madrid: H. Blume.
- CHEVRIER, J. (2007) *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CONNUT, R. (1975). *La fotografía y los espacios de representación*. Venezuela: Anteria.
- COSTA, J. (1977). *El lenguaje fotográfico*. Madrid: Ibérico Euroea de Ediciones.
- COSTA, J. (1991). *La fotografía, entre la sumisión y subversión*. Mejjico D.F : Trillas, Méjico.
- DUBOIS, P. (1994) *El Acto fotográfico: De la representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- DURÁN, R. (1998). *El tiempo de la imagen un Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca
- ECO, U (2000). *Tratado de semiótica General*. Barcelona: Lumen.
- FONCUBERTA, J. (2004) *El beso de Judas: Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GAUTHIER, G. (1996) *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.
- KRAUSS, R. (2002). *Lo Fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LEMAGNY, J. & ROUILLÉ, A. (1988) *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Martínez Roca.
- MARTÍN- CRESPO, R. (2009, 23 de enero). Posmodernidad: capítulo culminante de la Historia del ojo. *Revista A Parte Rei*, 63.  
Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/crespo63.pdf>
- NEWHALL, B. (1983). *Historia de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PICAZO, G. & RIBALTA, J. (1997) *Indiferencia y singularidad: La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Ed. Libres de recerca Art, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- SCHAEFFER, J. (1990). *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.

SMITH, H. (2002). *Más allá de la mente posmoderna*. Barcelona: Kairos.

SONTAG, S. (2010). *Sobre la fotografía*. Barcelona: De bolsillo.