

Vampiros Narcisistas: En los límites de la representación fotográfica

Gloria Jiménez¹; Leyre Marinas²

Recibido: 20 de mayo de 2020 / Aceptado: 16 de julio de 2020

Resumen. Antes de las redes sociales, de Instagram y de Pinterest, de la sobreexposición de nuestra cotidianeidad (ya sea en directo o manipulando el espacio-tiempo), el valor documental de una imagen era objeto de miedos, debido a la novedad del invento, y admiración, a causa de la magia de la captura instantánea. Al igual que ocurría con los retratos pictóricos en los que se plasmaban sobre lienzos a monarcas, bodegones, hazañas bélicas o escenas mitológicas, las reacciones ante una imagen fotográfica siempre han dependido de la utilización de la foto y de la época en la que se ha realizado. Pero, la aparición de la cámara fotográfica supuso un cambio en las formas de ver, mirar y proyectar. Las imágenes capturadas se democratizaron, sólo era necesario una cámara. Por ello, el avance histórico que supuso la fotografía como elemento científico y documental todavía hoy es evidente, palpable, observable. Y es que, la fotografía, nos ayuda a mostrar cómo vemos lo que vemos, nos aporta reconocimiento y conocimiento, memoria e identidad. Valiéndonos del ensayo de Joan Fontcuberta, *El beso de Judas: Fotografía y verdad* (2002) como eje de la investigación, realizamos un breve repaso histórico y semiótico de los usos específicos que se le ha dado a la fotografía desde el daguerrotipo hasta ahora y su influencia en la educación visual de la sociedad.

Palabras clave: Fotografía, daguerrotipo, memoria, cultura visual, imagen

[en] Narcissistic Vampires: Within the limits of photographic representation

Abstract. Before the social networks, Instagram and Pinterest, before the overexposure of our daily lives (either live or changing space-time), the documentary value of an image was subject of fear, due to the novelty of the invention, but also of admiration, because of the magic of the snapshot. As happened with pictorial portraits in which monarchs, still lifes, war exploits or mythological scenes were depicted on canvases, reactions to a photographic image have always depended on the use of the photo and the time in which it has been taken. But, the emergence of the camera meant a change in the ways of seeing, looking and projecting. The snapshots were democratized, only a camera was necessary. Thus, the historical advance that photography meant as a scientific and documentary element is still evident, palpable, observable. Photography helps us show how we see what we see, it gives us recognition and knowledge, memory and identity. Using the essay by Joan Fontcuberta, *El beso de Judas: fotografía y verdad* (2002) as the thrust of the investigation, we briefly historical and semiotic review the uses that have been given to photography from the daguerreotype until now and its influence on the visual education of society.

Keywords: Photography, daguerreotype, memory, visual culture, image

Sumario. 1. Introducción. 2. Representación fotográfica: otra mirada de la realidad. 3. Lo especular: reflejo del todo. 4. Conclusiones: ¿Cómo documentamos ahora la fotografía?. 5. Bibliografía.

Cómo citar: Gloria Jiménez, G.; Marinas, L. (2020): Vampiros Narcisistas: En los límites de la representación fotográfica, en *Documentación de Ciencias de la Información* 44 (1), 127-132.

1. Introducción

“Parrasio, un pintor de la Atenas de Pericles, participó en una competición con Zeuxis, que produjo un cuadro de unas uvas representado con tal éxito que los pájaros se acercaban volando al lugar; ante esto Parrasio realizó una pintura tan realista de unas cortinas que Zeuxis,

orgulloso del veredicto de los pájaros, solicitó que la cortina fuese corrida para desvelar que la pintura expuesta; y cuando se apercibió de su error, con una modestia que le honra proclamó el premio, diciendo que mientras él había engañado a los pájaros, Parrasio le había engañado a él, un artista.”

W. J. T. Mitchel (Mitchell, 2009: 294), citando a Plinio

¹ Institución: Universidad Complutense de Madrid
gloria.jl94@gmail.com

² Institución: Universidad Complutense de Madrid
leyrevima@gmail.com

Vivimos sumidos en un escepticismo categórico, inmersos en una cultura del “ver total” en la que la propia visión directa no es suficiente: necesitamos pruebas materiales para creer, confiar, llegar a la verdad. Puesto que nuestra cultura hunde sus raíces en el pensamiento científico y positivista, necesitamos evidencias, datos, pruebas que lo certifiquen todo, sumergidos en la creencia precisamente de que las tecnologías son una extensión de nuestras capacidades cognoscitivas, siguiendo la estela de McLuhan (2009), y que estas y los datos proporcionan una verdad neutral a la que no podemos acceder a causa de la ceguera que nuestros engañosos sentidos y prejuicios nos impone. Como explica Gómez Alonso: “Si ya a mediados del s. XIX, con los inicios de la era fotográfica, se manifestó un cambio de percepción visual por el modo de concebir la realidad, en los comienzos del s.XXI las imágenes analógicas transfiguran su papel tecnológico en función de la virtualidad.” (Gómez Alonso, R. 2001: 35)

La fotografía, tal y como la conocemos, aparece en el siglo XIX como un invento propio de su tiempo, en un contexto de la evolución de los saberes tecno-científicos. Por ello, la fotografía no se salva de esta ideología de lo neutral y lo científico y, de hecho, esta idea se encuentra en su médula espinal, determinando un estatuto de veracidad a la cámara que es cuestionable en muchos aspectos. Creemos pues, por varios motivos, que dicho estatuto es contingente y está condicionado por el contexto histórico y sociocultural que ve el nuevo medio nacer. La presentación oficial en sociedad de la fotografía tuvo lugar en la Academia de las Ciencias de París en 1839. Es un hecho significativo, ya que este medio es presentado como un artilugio científico y de reproducción mecánica.

Al tiempo que este invento es presentado, el Estado lo compra confiriéndole un carácter público que pronto ciertas instituciones de control y vigilancia le otorgan un uso práctico (Sontag, 2011), desarrollándose un modelo de fotografía como huella, archivo y memoria. Pero también como evidencia policial, prueba, recurso científico, método de control social y documentación. Lo que deriva, en muchas ocasiones, en un debate ético y moral de ese uso específico, a veces incriminatorio, a veces exculporio, de las imágenes fotográficas y los vídeos: “La disciplina del ojo y el control de la representación visual es central para la tecnología de la soberanía, incluidas esas técnicas de autodisciplina que se insinúan en la figura óptica del <espejo para príncipes>.” (Mitchell, 2009:61)

Y, a pesar de su uso como evidencia de la realidad, ese empleo de la imagen, precisamente, nos evidencia que no hay una realidad, sino varias realidades. Dichas realidades captadas por la fotografía pueden verse proyectadas por diferentes factores: desde la manipulación, premeditada o no, de la imagen ya sea por herramientas analógicas como las lentes, las longitudes focales, las luces y las sombras, o herramientas digitales como los programas de edición Photoshop, Illustrator, etc; pasando por los distintos puntos de vista tanto de la persona que la capta como de la persona que la contempla; hasta por el factor cognitivo, su enciclopedia, de cada individuo expuesto a una fotografía. Estos factores alteran

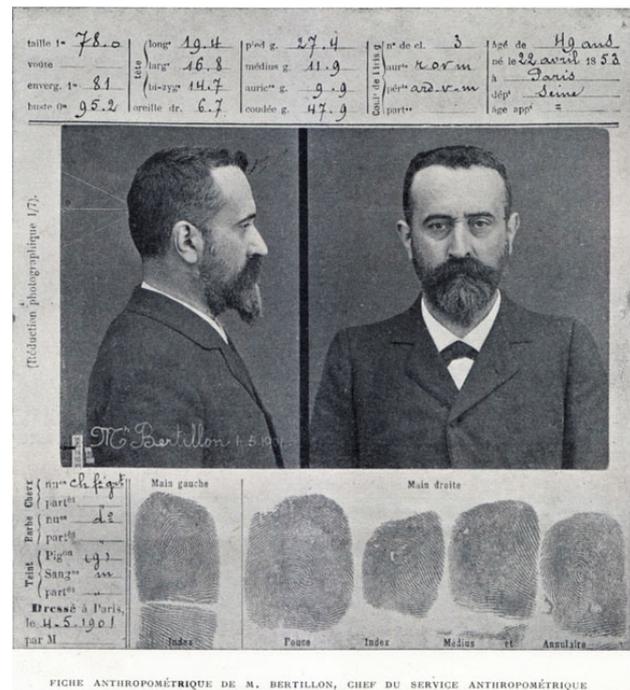


Figura 1. Ficha antropométrica de identificación personal de Alphonse Bertillon (1902).

Fuente: <https://criminocorpus.org/en/library/page/79368/>

la imagen y nos alteran nuestras percepciones, la forma en la que registramos una instantánea puede no ser la misma que la manera en la que la registra otra persona. A pesar de estar observando la misma escena.

2. Representación fotográfica: otra mirada de la realidad

“De la realidad como pura realidad no se puede decir ni que es porque podía ser, ni que es porque no podía ser: sino sólo que es porque es. La realidad es completamente gratuita e infundada: cabalmente colgada de la libertad, que no es fundamento, sino un abismo, es decir, un fundamento que se niega siempre como fundamento.”

El filósofo italiano Luigi Pareyson (Pareyson, 1989, p.12) citado por Umberto Eco (Eco, 2013: 20)

El interés por la expedición, acercar la realidad, describir desde la óptica tecnocientífica fue el caldo de cultivo para el nacimiento de un medio cuyos antecedentes más remotos podemos encontrarlos incluso en tiempos anteriores a la Antigua Grecia. En un momento en el que se confía en la tecnología como una forma de superar la subjetividad humana y de encontrar la ansiada neutralidad científica, la verdad con mayúscula, la cámara proporciona esa posibilidad de obtener imágenes directas, fragmentos o huellas de lo real que se pueden poseer (Sontag, 2011). Pero lo cierto es que, como ya hemos adelantado, la mirada fotográfica precede al invento de la propia cámara. Con esto queremos decir que la esencia de la fotografía no está tan determinada por la materialidad de las propias imágenes fotográficas sino por cierta manera de mirar que ya existía tiempo atrás y que se configura

eminentemente en el Renacimiento. La única novedad que introduce Daguerre (conocido como inventor oficial, aunque es un dato cuestionable si seguimos la historia del medio) es la fijeza de las imágenes, su materialidad.

A lo largo de la historia, toda cultura ha construido sus propios códigos de representación adecuados a sus marcos socioculturales y la perspectiva central fue la convención adoptada por el Renacimiento, bajo el axioma de que era la representación más natural y parecida a la visión humana. Pues bien, si la perspectiva central fue la mirada institucionalizada del Renacimiento, la fotografía (que de hecho es una tecnología basada en esta), lo es de la Modernidad. Así lo indica Joan Fontcuberta apoyándose en el historiador alemán Otto Stelzer: “El advenimiento de la fotografía representa el triunfo de determinado modo de comportamiento en la contemplación del mundo material: La visión según la perspectiva central. Y este triunfo simbolizaría a su vez, al fijar un punto único de observación del que depende la imagen exterior, la hegemonía de la conciencia del yo, del sujeto individual frente al objeto” (Otto Stelzer citado por Fontcuberta, 2003: 18)

Así, numerosos teóricos como Ernst H. Gombrich (2002) secundan esta idea sosteniendo que la perspectiva es una convención cultural lejos de ser un método pasivo de reproducción de lo real. Es un código sostenido por una ideología. No existe la mirada ni la tecnología neutral (Lozano, 2015). Panofsky (Citado por Zunzunegui, 1998) por su parte señala que el triunfo de la perspectiva central es una construcción ideológica que corresponde a una época en la que triunfa la racionalidad cartesiana y el antropocentrismo “construido a través de la idea del punto de vista como lugar privilegiado desde el que el hombre observa la realidad”. (Zunzunegui, 1998: 51).

El artista e investigador visual David Hockney (2001), avanzando un paso más allá, aporta reveladoras pruebas acerca de que gran parte de las pinturas de la escuela flamenca y el Renacimiento italiano fueron pintadas con recursos ópticos como lentes, espejos y cámaras oscuras, que dotaba a los cuadros de una cualidad fotográfica. Por todo ello, la creencia de que la cámara es un espejo de la realidad, una tecnología neutral no conduce sino a la confusión entre realidad e imagen. La representación fotográfica es eso, representación.

Pero el estatuto ontológico de la fotografía provoca la ilusión de que el mundo nos habla directamente a través de ellas, más que como espejos como si fueran ventanas desde las que podemos mirar. Para ayudar a entender este juego entre realidad e ilusión, William John Thomas Mitchell nos señala: “Lo que se tiende a olvidar en las explicaciones de la ilusión estética que celebran su libertad y su <autonomía> como práctica cultural es la conexión entre esa libertad y el poder social. <Conexión> es un término demasiado débil: la libertad tipificada en la ilusión estética se basa en su poder sobre los otros, del mismo modo que la verdad de la ilusión se basa en su capacidad para producir errores en los demás.” (Mitchell, 2009:294). Y concluye: “La ilusión y el ilusionismo establecen una relación dialéctica de oposición absoluta y mimetismo mutuo. La oposición del ilusionismo a la ilusión es la del humano al animal, la del

ser autoconsciente a la máquina, la del amo al esclavo.” (Mitchell, 2009:294).



Figura 2. Fotografía *Gigante judío en casa con sus padres en el Bronx*, Nueva York (1970), Diane Arbus. Fuente: https://elpais.com/diario/2006/02/25/babelia/1140825968_850215.html

3. Lo especular: reflejo del todo

“En el plano perceptivo y motor interpretamos correctamente la imagen especular por lo que es, pero en el plano de la reflexión conceptual todavía no conseguimos separar del todo el fenómeno físico de las ilusiones que estimula, en una especie de divergencia entre percepción y juicio. Usamos la imagen especular de forma correcta, pero hablamos de ella de forma equivocada [...]” (Eco, 2013 :309) Históricamente, el espejo ha sido la metáfora de la fotografía por antonomasia. Ya en 1861, Oliver Wendell Holmes calificó el Daguerrotipo como “un espejo con memoria” (Crespo Jiménez, y Villena Espinosa, 2007). Y la deriva metafórica del medio ha reforzado esta idea. El espejo nos devuelve lo que se posiciona delante de él, y es la misma sensación que nos proporcionan las imágenes fotográficas. Pero el espejo ha sido y es, además, soporte de una carga simbólica enorme a lo largo de la historia (Fontcuberta, 2016).

El concepto de lo especular contiene en su propia etimología dos conceptos contradictorios: por un lado, lo especular entendido como mirada aséptica, y por otro como especulación. Si la deriva de la fotografía como espejo ha sido entendida como mirada aséptica es consecuencia de la carga simbólica y cultural, no por su ontología, pues, de hecho, los espejos invierten las imágenes, deforman, bi-dimensionalizan la realidad. Son objetos construidos, como la lente de la cámara lo fue, en función de ciertas convenciones matemáticas y de perspectiva. En el análisis de la construcción de realidades y artificios, el teórico y filósofo francés Jean Baudrillard nos proporciona

su célebre estudio acerca de los simulacros, esos diseños de realidades que nos rodean: “Las fases sucesivas de la imagen serían éstas: es el reflejo de una realidad profunda, enmascara y desnaturaliza una realidad profunda, enmascara la ausencia de realidad profunda, no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro. En el primer caso, la imagen es una buena apariencia y la representación pertenece al orden del sacramento. En el segundo, es una mala apariencia y es del orden de lo maléfico. En el tercero, juega a ser una apariencia y pertenece al orden del sortilegio. En el cuarto, ya no corresponde al orden de la apariencia, sino al de la simulación.” (Baudrillard, 1978: 14)

La representación fotográfica se mueve a través de esa dualidad, entre asepsia y espejismo. El mito de Narciso al que alude Fontcuberta, donde prevalece la asepsia, la “seducción de lo real”, supone una forma de entender la representación fotográfica como una mirada neutral a lo real y a lo material y, por lo tanto, la fotografía puede ser un documento.

En el lado opuesto, el mito del vampiro como espejismo, entiende que la representación fotográfica es una construcción cultural, es decir, la fotografía es un registro de una experiencia estética y simbólica. Fontcuberta sostiene que ambos mitos no sólo coexisten en la fotografía contemporánea, sino que se han mezclado. Cindy Sherman (Morris, y Sherman, 1999), cuya obra ilustra el mito del vampiro, representa un mundo que de por sí es todo imagen. A Sherman le interesa hablar de imágenes, de construcciones, no de realidades neutras. Su mirada es reflexiva, no distingue entre sujeto y objeto porque se reconoce a sí misma como un ser reflexivo, un producto cultural y simbólico circunscrito en una cultura.



Figura 3. Untitled #322, Cindy Sherman (1996) from The Feminist Institute Digital Exhibit Project. Fuente: <https://artsandculture.google.com/asset/untitled-322-cindy-sherman/gwE7CM85P8IAwg>

En cambio, Diane Arbus (Bosworth, 1999) usa la cámara bajo la idea de que ésta captura imágenes de lo real, determinada por la idea de que ella es un sujeto que observa algo externo, en este caso, la sociedad. Donde la cámara es un puente que media entre ambos. Una mirada unidireccional, donde sujeto y objeto están alejados. A pesar de que la mirada de Diane Arbus es naif, directa, precisamente sus imágenes provocan un gran extrañamiento en el sentido al que se refiere Schnaitz (2011) cuando propone la idea de *unheim*: “La palabra alude así a la inquietud que provoca el imprevisto sentimiento de extrañeza despertado por las apariencias no familiares de las cosas familiares. (...) La profunda extrañeza que palpita y aflora en lo real ante cualquier intento de atraparlo, fijándolo en una de sus apariciones.” (Schnaitz, 2011: 51)

Estas dos posiciones son dicotómicas y delimitadas. Pero los ejemplos a los que Fontcuberta nos remite con Daniel Canogar y Keith Cottingham suponen una hibridación de los mitos: “Se ha roto el cordón umbilical entre la imagen y el objeto. El mito modernista del espejo termina por desvanecerse. El sentido se instala en la fragilidad, porque esas “imágenes frágiles” han terminado por perder su apoyo en la estabilidad de nuestras creencias. Devienen entonces “apariencia o huella, ficción o indicio, pero justamente gracias a estas cualidades nos convendrán para transmitir los valores más intangibles y frágiles del ser humano”. (Fontcuberta, 2002: 39)

Creemos que la esencia de la representación fotográfica se acerca más a una hibridación de los mitos que a uno de ellos como idea fija. El realismo es una construcción cultural y la fotografía una forma de reinventar lo real. La fotografía se mueve en esa tensión entre huella e interpretación (Sontag, 2011). En este contexto de confusión, de hipertrofia visual, una revisión de la historia de la fotografía se hace necesaria para entender el mundo en el que vivimos. No sostenemos que las imágenes del mundo que nos devuelven las fotografías sean absolutamente ficticias ni tampoco todo lo contrario. Si bien, la mediatización de la cámara provoca una distorsión que tendemos a obviar: “La fotografía es invisible, no es a ella a la que vemos, el referente se adhiere [...]” (Barthes, 1989: 28). Su materialidad se disuelve y vemos los iconos, no los símbolos. La confusión radica en que un mismo sistema perceptivo ha de enfrentarse a dos realidades iguales y distintas al mismo tiempo: al “mundo de las imágenes” y a las “imágenes del mundo” (Zunzunegui, 1998).

Fontcuberta nos habla, pues, de la genética de la fotografía y de su “principio de la presunción de la veracidad” inherente a ella (Fontcuberta, 2016). Desgranando las características semióticas, visuales y tangibles de la imagen, Fontcuberta la examina asegurando: “Por su parecido, la fotografía no solo es depositaria de verosimilitud (cualidad de visibilidad), sino también de veracidad (cualidad del discurso). Por un lado, transcribe lo real con fidelidad; por otro, infunde al fotógrafo una aureola de honestidad. En ambos casos, estas cualidades no aparecen como opciones imputables al albedrío del operador, sino como imposiciones del procedimiento, como un imperativo ontológico. Por tanto, la cámara reúne simultáneamente lo verdadero, lo veraz y lo verosímil.” (Fontcuberta, 2016: 122). Este verdadero conglomerado de veracidad

que aporta la foto, la imagen que captamos con la cámara es una de las extraordinarias experiencias que nos proporciona la fotografía: “Así ha sido desde 1939 y a plena satisfacción del público, a pesar de que los expertos hayamos reprochado un exceso de credulidad. De acuerdo, a veces los fotógrafos han abusado de su fuerza de convicción, pero esto no obsta para que reconozcamos que el gran legado de la fotografía es la sensación de encapsular la verdad. (Fontcuberta, 2016: 122). Aunque lo verdadero puede a veces no resultar verosímil, lo que implica que lo inverosímil puede a veces ser verdadero. “[...] De lo que también se deduce que pueden coexistir varias verdades simultáneamente o que a veces hay que mentir para decir la verdad” (Fontcuberta, 2016: 74)



Figura 4. *Ivan Istochnikov dando un discurso frente a su nave*, Joan Fontcuberta (1997). Fuente: <https://proyectos.banrepcultural.org/joan-fontcuberta/es/exposicion/sputnik-1997>

En 1838, Louis Daguerre que, como hemos señalado anteriormente, es reconocido como el inventor de la fotografía, mediante su procedimiento fotográfico, el Daguerrotipo, consiguió lo que se considera el primer retrato de la historia de la fotografía. Para ser más precisas, la primera imagen fotográfica en la que aparece un ser humano. Se puede observar en su imagen del Boulevard Du Temple la figura de un limpiabotas. Este primigenio retrato de la historia de la fotografía es muy significativo para entender la ontología, la esencia de la representación de la imagen fotográfica, que se mueve en esa dualidad del espejo: asepsia y especulación.



Figura 5. Daguerrotipo del Boulevard du Temple de París (1838). Fuente: <https://www.revistarambla.com/daguerre-el-presunto-inventor-de-la-fotografia/>

El París del daguerrotipo era de gran efervescencia urbana, en un momento en el que se estaban construyendo las grandes avenidas y bulevares. Daguerre quería capturar precisamente eso, pero, debido a los largos tiempos de exposición (Daguerre consiguió acortar el tiempo a 20 minutos, a diferencia del betún de Judea de Niépce), no consiguió capturar los carruajes ni a los viandantes, ya que en continuo movimiento y con esos tiempos es imposible para la cámara congelar esas imágenes. Sin embargo, llama la atención la figura estática del limpiabotas. Y es que, como afirman algunos historiadores, el limpiabotas que aparece en la fotografía no era tal, sino un actor o los propios asistentes de Daguerre que fueron pagados para posar en la fotografía. Esta imagen es famosa por ser el primer retrato de la historia, ahora también sabemos que es el primer montaje, y no por ello la imagen pierde valor: Sin una escala humana no podríamos apreciar la grandiosidad de las avenidas y la vida que discurría en ellas. Esta imagen primigenia ya venía a anunciar aquello que Benjamin vislumbró claramente: que “la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que le habla al ojo” (Benjamin, 2004: 26-28).

4. Conclusiones: ¿Cómo documentamos ahora la fotografía?

“[...] la curiosidad estética (más que el puro placer por mirar o el mirar con la boca abierta algo nuevo) puede ser considerada ya como una nueva forma de ver que tiene, además, una función descubridora.” (Jauss Robert, 1986: 32)

Como hemos observado a lo largo de esta investigación, la fotografía y su entendimiento social ha ido evolucionando con el paso de las décadas. La tecnología fotográfica ha ido avanzando conforme el interés por lo visual ha ido creciendo, todo mediante una relación de reciprocidad entre medio y objeto. La fotografía, actualmente, es un elemento más de la sociedad, hemos aprendido de ella y con ella, forma parte de nuestro desarrollo tanto a nivel personal, intelectual, cognitivo, como profesional, artístico, creativo. Ha habido una educación visual que, mediante la invención de la fotografía y, posteriormente,

otros medios visuales, ha educado a la sociedad durante décadas. Todo, hasta lo que comemos, lo documentamos a través de una fotografía realizada con nuestros móviles. Hemos asimilado que la fotografía, las imágenes, forman parte de nosotras tanto como nosotras de la fotografía.

Lo mismo ha sucedido con la conservación del patrimonio fotográfico, rica fuente de historia y cultura reconocido tanto por los/as profesionales de la fotografía como por la sociedad en general. En pleno siglo XXI, las nuevas formas de documentación, archivo y mantenimiento de la fotografía tal y como es concebida hoy es a través de la digitalización y de las redes sociales, fenómenos que han colaborado en la globalización (más aún si cabe) de la fotografía y sus recursos.



Figura 6. Retrato de Edwin H. Land perteneciente al archivo de la revista LIFE, 1963. Fuente: Cuenta oficial de Instagram de la revista LIFE https://www.instagram.com/p/B_5hJfdp8Zi/

5. Bibliografía

- Barthes, Roland. «La cámara lúcida». Barcelona, Paidós Comunicación, 1989.
- Baudrillard, Jean. «Cultura y Simulacro». Barcelona, Kairós, 1978.
- Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». México, Itaca, 2004.
- Bosworth, Patricia. «Diane Arbus. Una biografía». Barcelona, Circe, 1999.
- Crespo Jiménez, Lucía, y Villena Espinosa, Rafael. «Fotografía y patrimonio». Ciudad Real, *Centro de Estudios de Castilla-La Mancha*, 2007.
- Eco, Umberto. «Kant y el ornitorrinco». Barcelona, Debolsillo, 2013.
- Fontcuberta, Joan. «El beso de Judas: Fotografía y verdad». Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Fontcuberta, Joan. «Estética fotográfica». Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Fontcuberta, Joan. «La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía». Barcelona, Gustavo Gili, 2016.
- Gombrich, Ernst Hans. «La imagen y el ojo». Madrid, Debate, 2002.
- Gómez Alonso, Rafael. «Análisis de la imagen. Estética audiovisual». Madrid, Laberinto, 2001.
- Hockney, David. «El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros». Barcelona, Destino, 2001.
- Jauss Robert, Hans. «Experiencia estética y hermenéutica literaria». Madrid, Alfaguara, 1986.
- McLuhan, Marshall y McLuhan, Eric. «Las leyes de los medios». Madrid, *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*. Universidad Complutense de Madrid. 2009, 14, pp. 285-316.
- Mitchell, William John Thomas. «Teoría de la imagen». Madrid, Akal, 2009.
- Morris, Catherine y Sherman, Cindy. «The essential Cindy Sherman». Nueva York, Harry N. Abrams, 1999.
- Schnaith, Nelly. «Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica». Madrid, La Oficina, 2011.
- Sontag, Susan. «Sobre la fotografía». Barcelona, Debolsillo, 2011.
- Zunzunegui, Santos. «Pensar la imagen». Madrid, Cátedra y Universidad del País Vasco, 1998.