

Elementos recurrentes en la fotografía contemporánea

Salvador Salas Zamudio

Doctor en Historia del Arte.
Universidad de Guanajuato / México.
photosalvador@gmail.com

el ornitorrinco tachado
REVISTA DE ARTES VISUALES



ISSN: 2448-6949 / Número TRES /
abril-octubre 2016 / pags. 62 - 75

Fecha de recepción: 14 de noviembre 2015
Fecha de aceptación: 3 de diciembre 2015

Resumen

Este trabajo considera que las características de la imagen fotográfica son la polisemia, ubicuidad e inmediatez; las formas de exhibición o publicación condicionan su credibilidad y contenido del mensaje. Registro o representación remiten a la existencia de un referente asociado a una verdad o ficción. Las prácticas artísticas contemporáneas favorecen el desarrollo de la fotografía como un medio de registro, de escenificación y actos de apropiacionismo; actividades que no aclaran problemáticas añejas como autoría, propiedad de la imagen, derechos de intimidad o visibilidad y que provocan nuevas reflexiones relacionadas con formas de circulación y construcción de las fotografías.

Palabras clave:

Fotografía, Registro, Representación, Prácticas artísticas.

Recurring elements in contemporary photography

Abstract. This analysis considers the characteristics of the photographic image are polysemy, ubiquity and immediacy; forms of display or publication determine its credibility and message content. Register or representation refer to the existence of an element associated with a truth or fiction. Contemporary art practices favor the development of photography as a recording medium, and staging acts of appropriation; activities that do not clarify issues such as authorship stale, image property, rights of privacy or causing visibility and new insights related forms of circulation and construction of the photographs.

Key words:

Photography, Registration, Representation, Artistic practices.

Introducción

La fotografía en la contemporaneidad está en constante cambio, su complejidad estriba en su circunstancia polisémica, su naturaleza de ubicuidad, la propia inmediatez de la imagen y las diversas formas de uso, que van desde un elemento de información y seguridad en un sistema de identificación oficial, como es la credencial para votar, hasta un recurso en la construcción de una identidad personal, como lo son las imágenes fotográficas que se publican en las redes sociales a través de internet. Producciones visuales que son aceptadas socialmente por ser catalogadas como obras de arte o periodismo de investigación y que son prohibidas en las redes sociales por considerarlas inapropiadas u ofensivas, como el desnudo femenino realizado por el fotógrafo francés Lauren Albin Guillot en 1940 y censurado por la red social facebook en el 2013.

Las imágenes fotográficas cuentan historias, el mensaje está condicionado por las intenciones del fotógrafo, del fotografiado, los referentes del espectador y el medio de exhibición o publicación. Marshall McLuhan en su aforismo “el medio es el mensaje” considera que el medio representa al mensaje y a su vez, el medio condiciona los efectos que producen los mensajes, es así que una foto que se mira a través de la red social se interpreta diferente cuando es exhibida en el museo parisino “Jeu de Paume”. Vilém Flusser considera dos intenciones en las imágenes, que su vez se entremezclan entre el hombre y el mundo, convirtiéndose en pantallas:

La ruta que siguen nuestros ojos al efectuar el registro es compleja, porque está conformada por la estructura de la imagen y por las intenciones que tengamos al observarla. El significado de la imagen como lo revela el registro, es, entonces, la síntesis de dos intenciones: la manifiesta en la imagen misma, y la manifiesta en el observador. Por tanto, las imágenes no son conjuntos de símbolos denotativos como los números, sino conjuntos de símbolos connotativos: las imágenes son susceptibles de interpretación. (Flusser, 1998:11).

Tomar y hacer fotografías

En el texto *Cómo crear una fotografía*, Mike Simmons considera la intención del operador de la cámara fotográfica al momento de realizar la imagen y la manera en que el fotógrafo se asume, que refiere como “... filosofía personal sobre la práctica fotográfica...” (Simmons, 2015:6).

Flusser realiza una relación de semejanza entre los movimientos del fotógrafo y los desplazamientos del cazador paleolítico, con la diferencia de que el hombre con su cámara realiza su actividad en senderos formados por una geografía artificial. “El bosque fotográfico está compuesto por objetos culturales... el propósito del fotógrafo es el de emanciparse de su condición cultural, y asegurar su caza incondicionalmente... La estructura de la condición cultural no está contenida en el objeto del fotógrafo sino en su mismísimo acto.” (Flusser, 1998:33).

Sontag considera que fotografiar es una forma de almacenar, un rito social y una forma de poder que transforma a la persona que posee una cámara y que iguala “todas” las situaciones al convertirlas en fotografías. “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que sabe a conocimiento, y por lo tanto es poder.” (Sontag, 1996:14).

La imagen fotográfica está asociada al recuerdo, a la memoria; fotografiar para no olvidar. La foto colocada en el álbum familiar o en el portarretratos se relaciona con la presencia del referente y con el recuerdo, probablemente en toda foto esté presente el recuerdo, ya sea en la memoria del fotógrafo, del fotografiado, del que la conserva o la impronta que deja en el que la mira. Román Gubern identifica dos funciones de la imagen fotográfica, memoria y creación:

... la fotografía puede cumplir y satisfacer genéricamente dos grandes funciones culturales. La primera función es la de la memoria, propia de la producción mimética, bien sea la memoria individual del autor de la fotografía, o la memoria colectiva que, a través de la difusión de la imagen, permite a otros sujetos compartir la experiencia visual de su autor. Y la segunda función es la de creación, en donde el fotógrafo pone el énfasis en la capacidad de su tecnología como medio de expresión, avicinándose con ello a la función del pintor; si bien esta dicotomía no es excluyente y toda fotografía es, en cierta medida, a la vez, memoria y creación, o reproducción y expresión, aunque en cada caso concreto predomine una u otra función. (Gubern, 1987:155).

Simmons (2015) se refiere a la construcción, a través de un proceso creativo, de imágenes fotográficas como una forma de expresar y comunicar ideas. Cazador o buscador de acontecimientos improbables que nunca han existido, coleccionista o poseedor imaginario del entorno para convertir cualquier situación en una fotografía o estrategia que configura mensajes visuales a través del medio fotográfico. Acciones que llevan implícitas las posibilidades de “hacer” y “tomar” imágenes.

Simmons propone diferencias entre “hacer” y “tomar” fotografías a partir de una actitud reflexiva y planeada antes de hacer “click”. “La definición del término “hacer” presupone un proyecto organizado para una finalidad, utilizando la fotografía para explorar en profundidad nuestras ideas sobre un tema determinado. Esto se opone a una forma de “tomar” fotografías más directa, casual o relajada”. (Simmons, 2005:6)

Actualmente “tomar” fotografías puede parecer un impulso del ser humano o un acto natural de intentar registrar “todo lo importante” a través de un dispositivo fotográfico y hacerlo público, una forma económica de mostrar evidencias donde el acto fotográfico se extiende a la publicación de las imágenes y posiblemente hasta la espera de un like en redes sociales. Ideas que se asocian con el automatismo del dispositivo de captura de imágenes y el impulso por “aprehender” de forma inmediata el momento “interesante” para convertirlo solo en una fotografía, planteamientos relacionados con la presencia inmediata y volver permanente un instante efímero.

Nuestra percepción misma de la situación ahora se articula sobre las intervenciones de la cámara. La omnipresencia de las cámaras sugiere persuasivamente que el tiempo consiste en acontecimientos interesantes, acontecimientos dignos de fotografiarse. Esto a su vez incita a pensar que cualquier acontecimiento, una vez en marcha, y sea cual fuere su carácter moral, tendría que llevarse a cabo sin estorbos para que algo más pueda añadirse al mundo, la fotografía. (Sontag, 1996:21)

“Tomar” o “hacer” una fotografía lleva consigo una serie de decisiones aún antes y después de hacer “click”. Philippe Dubois (1986) señala que la fotografía es una imagen y además, un acto icónico que no se limita a la producción ya que incluye el acto de su recepción y de su contemplación. Flusser considera

que el fotógrafo requiere una decisión final al concluir el acto fotográfico, pero “... esta decisión final no es sino la última de una serie de decisiones parciales...” (Flusser: 1998:37) La voluntad de “tomar” la imagen como una forma “directa, casual o relajada”, de preservar el momento o de alardear una situación, es un acto consciente asociado a un deseo que comprende acciones racionales, la “simple decisión” de tomar una fotografía no es un hecho adventicio, conlleva un mensaje. “Las ocasiones en que el acto de fotografiar es relativamente indiscriminado, promiscuo o imperceptible no desmienten el afán didáctico de toda empresa. Esta misma pasividad –y ubicuidad– del registro fotográfico es el “mensaje” de la fotografía...” (Sontag, 1996:17).

Fotografiar está relacionado con “... guiar, disponer, construir incluso la aparición de los objetos, y hasta inventar lo “real” que la cámara tendrá como misión restituir (añadiéndole, llegado el caso, una dimensión de ilusión suplementaria).” (Durand, 2012:28).

La acción de “tomar o hacer” una imagen del mundo o de un instante frívolo para la mirada “crítica”, crea situaciones triviales o acontecimientos importantes para el que participa en el acto fotográfico. “Toda fotografía es juzgada de manera diferente según el lugar en el cual se muestra la imagen, según las manos en las que se encuentra y sobre todo de los ojos que la miran. La apreciación varía, por ejemplo, según la pertenencia del autor –y por extensión, del que la observa–...” (Chéroux, 2009:47). En este sentido el “interés” que suscita una fotografía se encuentra relacionada con otras condicionantes además de su método de producción.

Simmons (2015) considera cinco distintas etapas durante el proceso creativo al “hacer” una foto, a través de la investigación y la experimentación: elección del tema, dar forma a las ideas, desarrollo de las ideas a través de la investigación, realización y contenido narrativo del proyecto; así mismo reconoce a la fotografía como un método de investigación.

Ya sea a través de un proceso metodológico o de la captura instantánea del momento fugaz, como en la serie “*Un viaje*”, donde Francisco Mata documenta o mejor dicho relata, de acuerdo con Carlos Monsiváis (2011), las experiencias visuales al transitar por el metro de la ciudad de México. Crónicas urbanas, según el propio Mata, que dan su punto de vista “... la fotografía es decir: esto es lo que yo vi, esto es lo que yo pienso, esto es en lo que creo, esta es, en resumen, mi posición ante algo ...” (Mata, Entrevista, 2013).

Pruebas de presencias, el fotógrafo y los otros –los sujetos fotografiados–, probablemente sin la intención de ser sorprendidos por la cámara, como las quinceañeras que Francisco Mata sorprendió en la estación del metro, o mejor dicho, que Mata esperó y, probablemente sin su autorización, las hizo imagen. Tampoco sabemos con certeza si la mujer con un rulo de plástico en la cabeza y maquillándose en el vagón del metro se percató de la presencia de Mata, o si el hombre que se encontraba a su lado estaba dormido o asumió esa actitud al advertir la presencia de un fotógrafo; sin embargo, en esta imagen no

solo está presente lo que Mata vio, para el que suscribe estas líneas la presencia está conformada por el fotógrafo, los otros y el espectador que mira con ilusión el fragmento de la “realidad” de un viaje en el metro.

“El fotógrafo que da la impresión de actuar sin que sus modelos lo vean, que los captura sin que se den cuenta ... parece acercarnos más a la realidad.” (Salked, 2014:74) Probablemente por esas ilusiones de documentación y del acecho oculto del cazador que invade la intimidad, las series fotográficas de Francisco Mata Rosas: Centro Habana, Un viaje, Litorales, México Tenochtitlán y Sábado de gloria, nos estremecen al hacernos creer que son un registro fiel de la realidad que el fotógrafo “hizo” sin los beneficios de la casualidad, como menciona Carlos Monsiváis: “En los años recientes Francisco Mata ha prescindido en lo posible de los beneficios de la casualidad, esa diosa ambulatoria de todos los fotógrafos y se ha centrado en la construcción de colonias de imágenes...” (Monsiváis, 2011:8)

Elementos recurrentes

En las fotografías se establece un conjunto, signos que condicionan sus diversos usos, ya sea como arte, publicidad, prensa, moda o registro familiar; entre otros, a lo que debemos agregar las diversas formas de exhibición y publicación a través de los medios de comunicación, redes sociales, galerías, museos y espacios alternativos, que refieren una omnipresencia de la imagen. Su incesante proliferación transforma las propias imágenes fotográficas, el hacer fotográfico en los usos, así como sus definiciones y conceptos. El acervo de la cultura visual y fotográfica es una creciente infinita, que se traduce a su vez en una búsqueda con fines de registro o documentación y de representación o escenificación, ya sea mediante la toma fotográfica o la apropiación; una construcción vacilante entre realidad y ficción del momento o modo de vida durante su uso y en el contexto de la imagen; sin embargo la imagen fotográfica denota la presencia de “algo” que se encontraba frente al dispositivo fotográfico o digital, la imagen remite a un referente.

Susan Sontag afirma: “Una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió. La imagen puede distorsionar, pero siempre hay la presunción de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen.” (Sontag, 1996:16).

El fotógrafo solo puede fotografiar lo fotografiable, lo técnicamente posible, sin embargo en el caso de la exhibición es preciso considerar lo socialmente aceptado mediante contemplaciones de confidencialidad del referente, para lo cual debe existir éste último. Roland Barthes define al referente como “... la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía.” (Barthes, 1989:120). En este sentido el imaginario de la fotografía se establece a partir de la presencia del

referente y su relación de realidad y apariencia, desde los supuestos de certeza de aquello encontrado y de engaño de aquello colocado frente al dispositivo.

Verdad y ficción están relacionadas directamente con la realidad del ser y con proposiciones circunstanciales; así, en la imagen fotográfica contemporánea, realidad e ilusión corresponden a los hechos, circunstancias, cosas o personas a las que se refiere y que culturalmente son aceptados como certeza o engaño. Joan Costa afirma que la idea de ficción no puede existir sin el concepto de realidad, "... la ficción no es algo que se opone a la realidad, sino algo que se asienta sobre ella y vive en ella... La ficción es real y verdadera puesto que constituye otro existente. (Costa, 1991:77).

Los modos de exhibición y circulación de las imágenes condicionan la certeza o el engaño, registros y representaciones que pasan del mundo real a la ficción. Ficciones que llegan a ser mas "reales" que la realidad que registran o sustituyen al suceso que representan o reinterpretan.



Imagen 1. Salvador Salas. Engaño y obsesión 1. Serie Escenificaciones contradictorias, Guanajuato, 2015.

Una forma de entender la fotografía contemporánea es a través de las prácticas artísticas emprendidas en la posmodernidad, una renovación radical del hacer y de ver el arte en el que la hibridación favorece el desarrollo de la fotografía como un medio de registro de performances, happenings, instalaciones, intervenciones u otras acciones artísticas y, como una praxis creativa donde apropiacionismo, escenificación y documentación de la realidad comparten espacios de exhibición y contemplación.

Las ideas de pensadores posestructuralistas como Michel Foucault, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Rosalind Krauss, Jean François Lyotard, Jean Baudrillard, Roland Barthes y Julia Kristeva, generan premisas sobre la importancia del método y del signo en la representabilidad de las imágenes desde un sentido polisémico, así como la ruptura en la ideas de originalidad y los vínculos entre las diversas prácticas artísticas. Planteamientos que influyen en el discernimiento y en la producción significativa, afectiva y cultural de la fotografía, donde los denominados géneros fotográficos se desdibujan y se transforma en un medio inclasificable sin estilos definidos. La fotografía se reconoce como un objeto y una práctica con influencia recíproca en los medios masivos y en la cultura visual; un texto o un sistema polisémico de signos que se construye e interpreta desde consideraciones como la significación en el marco institucional de la producción y que contempla, desde la subjetividad, tanto la intencionalidad del artista como el carácter comunicante y documental de la obra.

En términos generales la fotografía está constituida por un tejido polisémico de significantes que testimonia una presencia –objeto o sujeto objetualizado en una temporalidad–. Al fotografiar, el fotógrafo le asigna un significado a este objeto, lo considera importante y por lo tanto digno de ser fotografiado, Richard Salkeld menciona: “Sacar una fotografía es una manera de dar significado.” (Salkeld, 2014:46). Sin embargo, el apropiacionismo fotográfico permite variar el sentido de la presencia y del soporte de la imagen, modificar el significado del objeto y la imagen misma que denominamos como fotografía, a partir de una recontextualización.

Foster apunta a la posibilidad de un reciclaje “estratégico” de ideas y materiales (una labor constructiva que busca superar algo, pero que, al mismo tiempo, pretende “conservar” aquel algo que no obstante transforma) frente al reciclaje “nostálgico” (la “remasticación sin fin de lo obsoleto”). En el caso de la recuperación, en la teoría del arte contemporáneo... lo “reciclado” sería devuelto al ciclo productivo: una vez el residuo es convertido en recurso, vuelve generar diferencia. (Niculet, 2012).

Una “reescritura” del discurso fotográfico (imagen y objeto) a través de una reflexión que lleva a afirmar que detrás de una imagen existe otra imagen que propicia nuevas diferencias y por lo tanto una reconstrucción “...Hal Foster entiende la metodología apropiacionista en la teoría del arte desde una perspectiva funcional o estratégica. Más que oportunista...” (Niculet, 2012).

En el ámbito de la fotografía contemporánea es posible que represente la imagen ausente de una cosa presente, mediante la escenificación, o del “instante decisivo” donde se conjugan veracidad y ficción; Albarrán considera que “Lo real ya no es algo estable y tangible que el objetivo recoge y transcribe... La realidad puede no existir, puede ser construida o escenificada” (Albarrán, 2012:98).

Desde sus orígenes la fotografía ha tenido un poder ficcional, tal es el caso de El ahogado (1840), donde Bayard propone una realidad a través de la escenificación de su propia muerte “El cuerpo que ven aquí es el del señor Bayard, (...) el pobre hombre se ha ahogado. Ha estado en la morgue por varios días, y nadie lo ha reconocido o reclamado” (Pavan, 2012). En los retratos de la serie *Pierrot fotógrafo* que Nadar escenifica hacia 1854, explora la actitud del fotógrafo y modelo ante el dispositivo fotográfico. En la imagen El beso en Hotel de Ville (1950), Robert Doisneau construye un testimonio que pone en evidencia la ausencia de una realidad, una escenificación existente de una situación inexistente, aunque “La protagonista llegó a confesar que «la foto era posada, pero el beso era real»” (Ponce, 2013), el vacío de la realidad se materializa a través de una imagen, así, en las series fotográficas Sacro Bosco, Volutas, The Amazing Cabinet of world Wonders, Desierto, entre otras, Gerardo Montiel Klint cuestiona la realidad mediante construcciones provocadoras con una expresión fantástica y onírica, convoca a la dudosa probidad de la fotografía y con un carácter ficcional basado en la puesta en escena, “desaparece y aparece” signos, “borra y escribe” indicios donde el observador mira lo que cree ver; para construir un relato local que propone un contextualismo ecléctico, lejos de descripciones de la realidad pero muy próximas al mundo imaginario.



La escenificación fotográfica es una construcción propensa a una intención ficcional alusiva a una situación inexistente que se presenta como verdadera, sustentada en consideraciones relacionadas con la escenografía, la pose y la producción cercana al teatro o al cine. La problemática se presenta a partir de la relación entre fotografía y realidad, que conlleva una serie de supuestos éticos y de compromiso con una realidad inexistente. Fontcuberta afirma que:

... 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 (Fontcuberta, 1997: 15).

Imagen 2. Salvador Salas Coincidencia accidental 1.
Serie Escenificaciones contradictorias, Guanajuato, 2015.

En la interpretación de la escenificación fotográfica se establece la desmitificación del dogma que relaciona a la imagen fotográfica con la innegable verdad y la memoria. En su obra *Los dos caminos de la vida* (1857), Oscar Gustav Rejlander construye, a través del fotomontaje y la puesta en escena, un relato sobre la lujuria, la gula y otros pecados cristianos que alejan al hombre de la voluntad de Dios frente a las alegorías de la virtud. Rejlander materializa las proyecciones del espectador por medio del pudor y la tentación, fascinación y desengaño que provocan las escenificaciones; así, la ficción en la fotografía contemporánea se presenta como un dilema que produce “recuerdos falsos”, relatos simulados visibles en las redes de intercomunicación, voyeurismo exacerbado que no muestra explícitamente las intenciones del fotógrafo o de los fotografiados, indicios de interpretación desde la veladura de su producción realizada por cámaras o dispositivos de captura de imágenes, exhibición exacerbada y recepción, en términos de autoría, reproductibilidad, veracidad en un contexto de significados individuales elaborados por medio de poses sin espontaneidad, vida cotidiana y construcciones fragmentadas por supuestas realidades.

Conclusiones

Las fotografías se interpretan a partir de lo que mira el espectador –imagen y contexto de exhibición–, desde su marco ideológico, sistema de creencias y experiencias, condicionados por el medio y otras situaciones como son la saturación del registro que propicia discursos reiterativos que llevan a lo ficcional, la forma de referirse a las fotografías y a quien las produce, su ubicuidad e inmediatez, así como el modo en que socialmente son miradas.

En la producción de imágenes fotográficas pueden observarse parámetros que prevalecen y se reconocen en diversos fotógrafos como una tendencia, no como una moda sino como líneas de trabajo sólidas que han estado en el pasado y continúan en las producciones fotográficas más recientes: escenificaciones, apropiacionismos y registros; con influencia de la habitual ubicuidad de la imagen y en medio de una problemática sobre autoría, circulación, propiedad de la imagen, derechos de intimidad, visibilidad, formas de captura de imagen, curaduría y reflexión escrita en una situación que Fontcuberta (2011) ha definido como lo postfotográfico.

Las formas de exhibición y publicación transforman las propias imágenes fotográficas, así como sus métodos de creación y usos; prácticas que permiten proponer realidades con fines de registro o escenificación. Propósitos que se interpretan, en el registro, como una realidad fragmentada y en la escenificación como continuidad de ficciones. La existencia del referente se pone en duda, su presencia se oculta entre el aparente engaño y la búsqueda de imágenes no vistas y que Vilém Flusser (1998) refiere como imágenes informativas improbables: “La cámara encarna ambos aspectos –cada fotografía es por definición, un punto de vista, un ángulo de visión y un momento seleccionados por el fotógrafo–.

Al mismo tiempo la imagen resultante puede considerarse una prueba objetiva de la escena presenciada; su verdad aparentemente independiente del fotógrafo. (Salkeld, 2014:71).

El acto fotográfico está compuesto por el registro y la ficción, elementos inseparables en la fotografía contemporánea que significan el concepto de realidad en un campo semántico. Memoria inmaterial y por lo tanto fugaz que esconde las aspiraciones a través de la ficción y la ilusoria objetividad. Cazador para poseer o capturar, “tomar y hacer” ya sea a través de una serie de pasos o del acecho previsto, lo que el fotógrafo muestra es un concepto de lo real; métodos que requieren diversas habilidades y formas de pensamiento al fotografiar al codificar la apariencia de la realidad.

Referencias

Albarrán, Juan (2012): Del fotoconceptualismo al fototableu. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000). Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.

Barthes, Roland (1994): El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura. trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós.

_____ (1989): La cámara lúcida. Barcelona: Paidós.

Costa, Joan (1991): La fotografía: entre sumisión y subversión, México, Trillas.

Chéroux, Clément (2009): Breve historia del error fotográfico, México, Serieive.

Dubois, Philippe (1986): El acto fotográfico. De la representación a la recepción, Barcelona, Paidós.

Durand, Régis (2012): La experiencia fotográfica. México. Serieive.

Fontcuberta, Joan, (1997): El beso de Judas: fotografía y verdad. Barcelona: Gustavo Gili.

_____ Por un manifiesto posfotográfico [en línea]: La Vanguardia Cultura. 11/05/2011 [fecha de consulta: 23 septiembre 2015]. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>

Flusser, Vilém (1998): Hacia una filosofía de la fotografía, México, Trillas.

Gubern, Román (1987): La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili.

Mata, Francisco (2013): Entrevista [en línea]: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. 19/06/2013 [fecha de consulta: 10 diciembre 2015]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dw9zrwoT34>

- Mata, Francisco, Monsiváis, Carlos (2011): Un viaje, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Niculet, Loredana. Posestructuralismo y estética: fundamentos y metáforas de la crítica del arte contemporáneo. En DISTURBIS [en línea] Primavera de 2012, no. 11. [fecha de consulta: 14 diciembre 2015]. ISSN: 1887-2786. Disponible en: <http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Niculet.html>
- Pavan, Bárbara. El suicidio montado de Monsieur Hipólito Bayard [en línea]: Hipertextual SL. 16/11/2012 [fecha de consulta: 28 septiembre 2015]. Disponible en: <http://hipertextual.com/archivo/2012/11/el-suicidio-montado-de-monsieur-hipolito-bayard/>
- Ponce, Rocío. Diez besos que han hecho historia para celebrar el Día Mundial del Beso [en línea]: ABC.es GENTE&ESTILO. 13/04/2013 [fecha de consulta: 23 septiembre 2015]. Disponible en: http://www.abc.es/estilo/20130413/abci-mundial-beso-201304121205_1.html
- Salkeld, Richard (2014): Cómo leer una fotografía, Barcelona, Gustavo Gili.
- Simmons, Mike (2015): Cómo crear una fotografía, Barcelona, Gustavo Gili.
- Sontag, Susan (1996): Sobre la fotografía, Barcelona, Eldhasa.