



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Cuando las imágenes mienten. Posfotografía y ficción documental como visualidad contrahegemónica
Piedad Bejarano Fernández
Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 6, N.º 2, octubre 2020
ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata

Cuando las imágenes mienten. Posfotografía y ficción documental como visualidad contrahegemónica

Piedad Bejarano Fernández

mpbf289@gmail.com

Facultad de Comunicación
Universidad de Sevilla | España

Resumen

La revolución digital ha cambiado los paradigmas en los que nos asentábamos para entender nuestra relación con las imágenes. En un escenario de flujo icónico incesante, ante nuestra mirada abrumada, resulta necesario pararse a pensar en qué medida nuestra visualidad está condicionada y contaminada cultural, social y políticamente, más aún en un contexto tan vulnerable como el que vivimos. La pandemia ha puesto de manifiesto el aumento de desinformación y la polarización de la ciudadanía.

Los poderes hegemónicos valiéndose de las nuevas dinámicas de Internet, utilizan estos canales para manipular. Pese a parecer una evidencia palpable que la fotografía puede ser trucada con facilidad, seguimos otorgándole un efecto de verdad que viene dado desde su irrupción histórica.

Surgen de esta manera, entendiendo la visualidad como una oportunidad de revertir los cánones establecidos, prácticas contravisuales como la ficción documental, enmarcadas en lo posfotográfico, dispuestas a cuestionar nuestros regímenes de creencia y nuestra propia percepción. Su objetivo no es engañar, sino elaborar la mentira de la que posteriormente nos harán conscientes, para atestiguar nuestra flaqueza como espectadores absortos y manipulables.

Se plantean en esta ponencia algunos ejemplos de estas prácticas, centrándonos en concreto en tres fotógrafos españoles: Joan Fontcuberta, Cristina De Middle y Daniel Mayrit. Asimismo, se argumenta la necesidad de reflexión desde los Estudios Visuales entorno a la imagen como sinónimo de realidad, la visualidad condicionada, el papel de la imagen en la era digital y un posicionamiento crítico entorno a la cultura visual que es reflejo de nuestra sociedad actual.

Palabras clave

Visualidad, contravisión, regímenes escópicos, posfotografía, *fakenews*, posverdad, fotografía.

Introducción

Siempre se le ha otorgado a la fotografía una presunción de veracidad de la que goza desde prácticamente su concepción hasta nuestro tiempo. Ahora, más que en ningún otro momento de la historia, consumimos imágenes con fiereza, vivimos saturados y bombardeados por ellas. Los códigos comunicativos y sociales cada vez pasan más por lo icónico hasta el punto de que las imágenes han llegado a constituirse como un lenguaje auspiciado por el auge de las nuevas tecnologías, Internet y las redes sociales.

Y si bien nunca estuvo tan alcance de nuestra mano – en el sentido más literal – tal ingente cantidad de información, parecemos estar sometidos al aturdimiento. Surge la necesidad de cuestionarse hasta qué punto hemos superado ciertas concepciones decimonónicas que comprendían las imágenes fotográficas como reflejo de la realidad. Más conscientes de lo que hemos podido estar nunca sobre la facilidad de confeccionar el engaño, nos reconocemos como espectadores pasivos, ensimismados, sin filtrar qué aceptamos por verdadero.

Es en este punto cuando surge la necesidad de plantear, desde los Estudios Visuales, si en esta sociedad de la *iconoesfera* en la que nos encontramos inmersos, seguimos relacionándonos con las imágenes desde la visualidad hegemónica que culturalmente hemos aprendido, nos han impuesto y opera condicionando nuestra mirada. Por lo tanto necesitamos cuestionarla desde la reflexión en torno al “derecho a mirar” (Mirzoeff, 2016 : 31) que sigue rigiendo nuestro contacto con las imágenes.

La hipótesis que pretendemos esbozar parece argüir que la hipervisibilidad digital, esa saturación continua de flujos de imágenes e información, nos fagocita a una compulsión de ver y consumir cada vez más contenido visual en todo momento. En esa vorágine queda poco espacio para la reflexión. La aceleración propia de esta era digital e icónica nos hace mirar mucho viendo poco. Lo hemos podido observar en los acontecimientos recientes a nivel mundial en torno a la pandemia: imágenes falsas se compartían sin pudor de forma masiva por canales de mensajería instantánea como Whatsapp obligándole a tomar medidas. La ingente cantidad de contenido que en muchos casos está condicionado a intereses particulares, económicos o políticos, se ayuda de esa compulsión del ver y de la ausencia de cuestionamiento por parte del receptor. Este parece seguir aceptando como cierto aquello que se ve, especialmente si es en formato imagen o audiovisual y le llega desde un mensaje de alguien conocido, aunque no sea un contenido que haya elaborado el emisor.

Tomando como ejemplo la imagen fotográfica a la que se le sigue otorgando el atributo de la veracidad, nos posicionamos en la tesis de visualidad entendida como

“campo de batalla” (Brea, 2005 : 11) para apuntar a la necesidad de prácticas contravisuales que nos inviten a la reflexión. Decimos contravisuales porque entendemos que en la ruptura de la visualidad canónica está la posibilidad de dotar a los públicos de una herramienta para ser más críticos e independientes.

Y para tal fin, hemos decidido abordar prácticas posfotográficas denominadas *ficciones documentales*, que buscan precisamente sembrar la duda en ese espectador que parece impasible. Estas imágenes *falsificantes* se presentan aquí como una propuesta de visualidad contrahegemónica que contribuye a poner el foco en esa necesidad de posicionamiento crítico que debemos adquirir en este contexto digital en el que los paradigmas visuales han cambiado.

Las imágenes siempre nos han metido. Y no es nuestro objetivo demostrar que eso ocurre. Sin embargo, a pesar de lo que pueda parecer una obviedad, en la era de la *posverdad* y las *fake news*, dónde poco parece importar desmontar una falacia pues los mensajes siguen calando, resulta necesario repensar nuestra convivencia con las imágenes. Ellas orbitan en nuestro mundo y entran en el juego. Darnos cuenta que hemos caído en el engaño nos denota nuestra propia vulnerabilidad.

Marco Teórico

Nos enmarcamos dentro de los Estudios Visuales y su posicionamiento crítico, así como en la necesidad de distanciarse de los parámetros estéticos que abordaban previamente los estudios de la imagen. Su importancia resulta evidente cuando nuestra experiencia humana “es más visual y está más visualizada que antes: disponemos de imágenes vía satélite y también de imágenes médicas del interior del cuerpo humano. Nuestro punto de vista en la era de la pantalla visual es crucial”. (Mirzoeff, 2003: 17).

La visualidad “como práctica connotada política y culturalmente” (Brea, 2009: 9) se ha visto condicionada por la era digital, sumidos en una vorágine del ver. “Como si fuéramos seres sin párpados, estamos sometidos a un terrorífico ver todo el tiempo, abandonados activamente a las pantallas, hipnotizados por su luz y su condición de pura actualidad, de flujo visual en permanente cambio” (Prada, 2018 : 105).

Ante la saturación icónica, es interesante cuestionarse cómo son los “actos de ver”, cómo miramos y qué: “todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibirla..., y la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento, control... que todo ello conlleva” (Brea, 2009 : 9).

Por su parte, la fotografía ha perdido su nombre en el camino. Ahora resulta más acertado denominarla posfotografía que “no es más que la fotografía adaptada a nuestra vida on line. Un contexto en el que, como en el *ancien régime* de la imagen, caben nuevos usos vernaculares y funcionales frente a otros artísticos y críticos” (Fontcuberta, 2016 : 39). La postfotografía “ ya no intenta reflejar el mundo sino que se encierra en sí misma para explorar las posibilidades de un medio liberado de la responsabilidad de señalar la realidad” (Mitchell en Mirzoeff, 2003 : 122).

La concepción clásica de fotografía como sinónimo de realidad ha sido cuestionada desde los Estudios Visuales. No podemos desligarnos de una tradición cultural en la que “el sujeto se constituye como *efecto de verdad* de una sucesión de *actos de ver*, en los que la imagen tiene básicamente un efecto reflexivo: de devolución de los atributos que el que mira asigna a lo visto como propio efector de mirada, de visión”. (Brea, 2010: 28).

De hecho, sería ingenuo considerar que la fotografía nació con este dogma de veracidad, ya que en su esencia tiene esa “doble faceta notarial y especulativa, de registro y de ficción. Que luego una de esas facetas haya sido proscrita como bastarda o supeditada al modelo canónico documental sólo se disculpa por la prominencia de la cultura tecnocientífica y sus valores subordinados, tales como la mirada empírica del positivismo o la actitud apropiacionista del capitalismo colonial” (Fontcuberta, 2013: 109).

Autores posfotográficos han querido plasmar en sus proyectos artísticos su reflexión en torno a la doctrina de la verdad. Esa corriente de *ficciones documentales* funcionan precisamente para alertar al espectador de su fragilidad. Parece interesante “que se recurra responsablemente a la ficción documental para ilustrar los matices tantas veces inasibles de la vida. Y nos impulsan a revisar críticamente los modelos con que escribimos la historia y la identidad de la fotografía: tan genuino es plantear “Del documento a la ficción” como “De la ficción al documento” (Fontcuberta, 2013 : 109).

En el “régimen escópico de *hipervisión administrada*” (Brea, 2010: 121) en el que vemos lo que el poder decide que veamos, estas prácticas nos enfrentan con nuestra propia percepción y pasividad. Pueden ser ese “*objeto de lucha*” al que se refiere el autor, necesario “para intervenir activamente en la propia “división de lo sensible” (Brea, 2010: 121).

El aporte de Rancière, al que alude Brea, también resulta fundamental para este ensayo. “El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce” (Rancière, 2009: 9). La ruptura con la visualidad hegemónica no puede ocurrir a menos que se redistribuya este reparto. También reflexiona en torno a los modos de

ficción, defendiendo que “lo real debe ser ficcionado para ser pensado” (Rancière, 2009: 48).

La *ficción documental* sigue las reglas del juego hegemónicas para demostrarnos cómo funciona y romper con esta visualidad establecida. “Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí, trazando una línea divisoria simple entre el dominio de ese real y el de las representaciones y las apariencias, de las opiniones y las utopías. Tanto la ficción artística como la acción policíaca socavan ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico” (Rancière, 2010: 77).

Por último, podría resultar interesante abordar la figura del espectador que recibe esas imágenes ficcionadas. La visualidad contrahegemónica pretende una emancipación del espectador que significa “el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (Rancière, 2010: 24).

Análisis crítico

Una barahúnda de imágenes pasan con celeridad ante nuestros ojos constantemente. Tal vez creemos filtrarlas, quizá pensemos que somos selectivos ante lo que se nos muestra. Nos creemos libres de lo que mostramos y compartimos. Nuestra cultura visual es excedentaria. Vemos muy rápido y vemos demasiado. La *hipervisión administrada* que apuntaba Brea contribuye a nuestro ensimismamiento. El qué vemos y dónde lo vemos, qué se oculta y qué no, responde siempre a intereses de dominación.

Los poderes hegemónicos amparados en esta nueva visualidad digital han comprendido las nuevas dinámicas del juego. Esa democratización de la imagen que ha supuesto Internet y sus nuevas fórmulas de apropiación y prescripción de sentidos han sido también integradas por el poder, muy consciente de que vivimos en una sociedad en la que lo icónico está constituyendo cada vez más un lenguaje y una forma de comunicación.

La *posverdad* y las *fake news* son temas recurrentes en nuestra sociedad contemporánea. Parece existir ahora una suerte de mentira que no se había dado antes. La rapidez con la que se disemina el mensaje es tan abrumadora que poco importará demostrar que algo es falaz. Se genera distorsión, confusión.

Toda esta estructura del engaño opera en los códigos comunicativos de la imagen casi con mayor impunidad. Parece que es innecesario abordar la manipulación de imágenes o las potentes técnicas de perfección que se están alcanzando. Tenemos

bastante asumido ese riesgo potencial de engaño al exponernos a ellas, y sin embargo, seguimos siendo crédulos, pese a las advertencias.

Parece evidente la potencialidad de adulterar las imágenes. Vienen acompañadas de una *fuera de creencia* heredada, tal y como exponía Brea, que necesita de una revisión. Ilustrativo de este hecho fue el experimento del fotógrafo, ensayista y docente Joan Fontcuberta. En los 90, presentó a Iván Istochnikov y su jugosa historia de conspiraciones políticas, negligencia y escándalo. El proyecto *Sputnik*, nos traía un histriónico relato de un astronauta perdido en el espacio durante la carrera espacial y cómo el gobierno ruso quiso ocultar tal suceso de la opinión pública. Aderezada con el envoltorio correcto, el engaño puede transformarse en verdadero: el uso de documentos, archivo, fotografías familiares y de la época hacían verosímil la historia, hasta el punto que varios medios de comunicación se hicieron eco sin contrastar ni cuestionar su veracidad.

Posteriormente este proyecto tuvo su espacio expositivo en *Sputnik: la odisea de Soyuz 2*, provocando los mismos efectos varios años después. Muchos de los visitantes ignoraban la advertencia a modo de cartel al final de la muestra: "No se trata de engañar, sino de dar instrumentos para evitar el engaño". Fontcuberta encontraba divertida la secuencia ya que había dejado varias pistas que podrían revelarnos la travesura. La más escandalosa: el rostro del cosmonauta era el suyo propio.

Así como el juego que establece el *falso documental* repensando los arquetipos del documental canónico, esta fotografía que se hace llamar *ficción documental* y a la que tendríamos ya que enmarcar en el campo de la posfotografía por el contexto al que pertenece, viene a intervenir en la visualidad hegemónica. Como bien señalaba el cartel, no busca engañar al espectador. Busca activarlo. Que sea consciente de su debilidad mediante el choque.

El paralelismo con el *falso documental* resulta necesario. Sin embargo, operando de forma parecida, nos ha parecido más pertinente verlo desde el lado posfotográfico. A la imagen en movimiento parecemos otorgarle más beneficio de duda al entender que detrás hay un montaje o una elaboración. Paradójicamente, la fotografía sigue gozando de esa presunción de inocencia, de reflejo de lo real, de prueba.

De esta forma, estamos ante una especie de *artivismo* de imágenes *falsificantes* circulando, que nos engañan a propósito, buscando la emancipación del espectador a la que aludía Rancière. Estas *ficciones documentales* nos ofrecen una visualidad contrahegemónica sirviéndose de las argucias con las que el poder instrumentaliza las imágenes, aprovechándose de esa visualidad que hemos heredado, que se ha construido social, cultural y políticamente.

Desde la posfotografía, sus creadores se han venido cuestionando varias reflexiones en torno a la imagen: la dicotomía realidad y ficción, la autoría, la economía de las imágenes ante el exceso, la reapropiación de sentidos, el archivo o su utilidad crítica y política. Otro ejemplo rupturista con el paradigma visual imperante han sido los trabajos de la fotógrafa Cristina De Middel. Su trabajo como fotoperiodista y la tradición documentalista de la que proviene es cuestionada en su obra personal, que le ha valido numerosos reconocimientos nacionales e internacionales.

Con *The Afronauts* vendría a cuestionar la veracidad de la fotografía y las limitaciones del documental a la hora de escribir historia. En este proyecto reconstruye un imposible. Volvemos a encontrarnos con un sueño espacial, en este caso en Zambia, dónde un profesor en la década de los sesenta pretendía enviar a una embarazada, dos gatos y un misionero al espacio. Tal odisea no pudo realizarse, como es evidente, ya que nunca recibió el apoyo necesario.

De Middel reconstruye la historia partiendo de la realidad para hacernos reflexionar en torno a la línea difusa que separa la verdad de la ficción, de cómo las imágenes por sí solas pueden resultar ambiguas y que enmarcadas en el contexto idóneo pueden hacernos creer lo que se pretende. "Me interesa ahora reflexionar sobre aquellas manifestaciones que son falsas pero parecen reales y sobre aquellos acontecimientos que son verdaderos pero parecen mentira", apunta ella en la descripción de su trabajo.

La tiranía de la veracidad otorgada al documento juega un papel importante en las imágenes vernaculares. La era digital ha revelado incluso, que la calidad es más susceptible de falsedad: "la imagen fuertemente comprimida o de muy poca resolución fue ganando prestigio, llegando a contar con el mayor de los respetos para los medios informativos, siendo percibida incluso como más "real", más cargada de autenticidad o "verdad" que las nítidas imágenes de alta resolución de fotoperiodistas profesionales" (Prada, 2018: 100).

De modo que el sistema ha entrado en un juego de imágenes vernaculares circulando a las que le otorgamos más realismo. A ese juego también entró Fontcuberta con su cosmonauta. Las imágenes familiares dotaban veracidad a la historia. Ausentes de intención, son una prueba fehaciente de la realidad.

Lo mismo ocurre con esos dispositivos vigilantes que toman imágenes para archivar el transcurrir de nuestras vidas: las cámaras de seguridad, Google Street View, entre otros. También entran en el terreno de lo veraz. Son pruebas irrefutables y objetivas de lo que ocurre sin la necesidad de un *ojo humano* que lo controle. Esas *máquinas de visión* que denominaba Brea, vigilantes, también han suscitado el interés de numerosos artistas y fotógrafos que han venido a reinventar la fotografía de calle o

el documentalismo a través de estas plataformas con la premisa de la economía de la imagen.

Partiendo del interés por estos dispositivos vigilantes, como Google Street View, y retomando la línea de la *ficción documental* que venimos tratando como práctica contravisual, nos parece interesante pararnos en el trabajo de otro fotógrafo español, Daniel Mayrit. Con su propuesta *Suburban Scenes*. Al primer golpe de vista podríamos pensar que en la línea de otros fotógrafos como Jon Raffman, ha utilizado Google Street View para elaborar una serie de fotografía de calle de lo más peculiar a través de capturas de pantalla de momentos insólitos recogidos por el ojo de Google. Que salvo la técnica posfotográfica utilizada, sigue al servicio de la estética normativa del documentalismo canónico.

Sin embargo, Mayrit se sirve de la estética de Google Street View para darnos una vuelta de tuerca. Su proyecto aborda la relación entre la imagen documental y ficción, además de la percepción del espectador. Sus fotografías siguen las características de los pantallazos de Google: punto de vista elevado, caras borrosas que protegen la identidad. Son imágenes del distrito londinense de Tottenham. Pareciera, por tanto, que ha rastreado el mapa haciendo capturas de pantalla como Raffman. Sin embargo, son fotografías construidas. Falsas. Imitando una estética de ese Gran Hermano que es Google.

Según se explica en su propia página web, Mayrit trata de “mostrar la ineficiencia del medio fotográfico cuando se trata de representar un tema dado”. La reacción del espectador va a estar condicionada por “las ideas preconcebidas relacionadas con el barrio infame” que obtienen principalmente de los medios de comunicación. De esta forma, construyendo con una estética vernacular que parece objetiva, como puede ser Google Street View, el autor confronta el estereotipo, pero también “la forma en que el espectador los toma, de acuerdo con sus propios conocimientos, clichés, experiencia y contexto”.

Conclusiones

Decía Fontcuberta en declaraciones a la Agencia EFE y publicadas en La Vanguardia cuando presentó una retrospectiva de su trabajo en Bogotá, que todas las fotografías “son una manipulación” y que buscaba a través de su trabajo reflexionar sobre este hecho. “Cualquier forma de autoridad debe ser cuestionada”, apuntaba.

Ese debatir en torno a la dominación hegemónica, que se sirve de las imágenes para manipular a la opinión pública, utilizando los nuevos medios y conscientes de las dinámicas imperantes en Internet, es relevante para los Estudios Visuales desde un

posicionamiento crítico.

Ha sido central intentar definir, en primer lugar, el binomio existente entre imagen y realidad, así como la perspectiva de los Estudios Visuales en este sentido, fundamentalmente en un contexto digital que hace aún más pertinente el observar nuestra interacción con lo visual. Se le sigue otorgando a la fotografía, "lo verdadero, lo verosímil y lo veraz. Así ha sido desde 1839 y a plena satisfacción del público, a pesar de que los expertos hayamos reprochado un exceso de credulidad" (Fontcuberta, 2013: 122).

Por tanto, pese a la literatura existente, podemos concluir en primera instancia que esa asignación de veracidad se le sigue asignando especialmente a la imagen fotográfica. A pesar de lo digital, que ha venido a cambiar hasta la forma de entender la fotografía en una nueva corriente posfotográfica debido al acicate que supone este nuevo escenario. Asimismo, hemos expuesto como la visualidad ha sido construida, condicionada, y es en definitiva "esa autoridad que nos ordena seguir adelante y se reserva la posibilidad exclusiva de ver" (Mirzoeff, 2016: 32).

Solo entendiendo la visualidad como una oportunidad de *campo de batalla*, como "un terreno de enorme potencial de resistencia y creatividad en el contexto de ese proceso de confrontación de intereses de representación característico de la globalización" (Brea, 2005: 13), podremos intervenir en ese *reparto de lo sensible* (Rancière, 2009: 9).

El surgimiento de proyectos como los expuestos no parece casual. La necesidad de reflexión se ha empezado a convertir en un asunto de prioridad y de reflexión para artistas y creadores. Es por ello que observando esta línea de trabajo, hemos encontrado un ejemplo desde la fotografía contemporánea de práctica contravisual dispuesta a poner en discusión la visualidad hegemónica. Sin obviar el papel del espectador, al que se le interpela al evidenciar la facilidad con la que cae en la tela de araña.

Acorde con las reflexiones previas de otros autores en torno a la visualidad, la cultura visual y lo que seguimos aceptando como verdadero en el nuevo marco digital, abordar la fotografía puede parecer interesante para plantear una reflexión crítica en torno a la relación de la sociedad con las imágenes que cada vez más habitan nuestro universo. Ya se ha reiterado que lo que podría parecer un debate superado, sigue ocurriendo. Seguimos creyendo en las imágenes como pruebas irrefutables de la verdad.

Profundizar en la necesidad de prácticas que cuestionen la visualidad hegemónica y que busquen despertar del letargo al espectador aturdido puede servirnos como una

pequeña muestra del síntoma de un mal endémico social. La *posverdad* como concepto en auge, no es más que otra evidencia de que apenas se puede canalizar el flujo informativo –y, por tanto, de imágenes-. El filtro parece imposible y las condiciones de visión nos obligan a la celeridad.

Sin embargo, seguimos preguntándonos y dejando abierto de cara a más profundidad, ¿por qué seguimos otorgando a las imágenes fijas esa carga veraz?, ¿cómo podemos enfrentarnos a esta avalancha visual que nos asfixia?, ¿cómo pueden las prácticas contravisuales intervenir en esa visualidad establecida como heréticos del sistema?, ¿estamos realmente ante una alarma social en la que el espectador, lejos de estar emancipado y consciente, permanece aturdido?, ¿puede ese ensimismamiento estar hostigado por el sistema dominante?. Siempre nos mintieron las imágenes. Solo que ahora podemos valernos de la mentira para comprender nuestro propio letargo.

Referencias

- Brea, J. L. (2005). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. In Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal.
- Brea, J. L. (2010). Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image (Vol. 6). Ediciones Akal.
- De Middel, C. (2012). The Afronaunts. Madrid: Autopublicación.
- De Middel, C. (2019). The Afronaunts. Recuperado de: <https://www.lademiddle.com>
- Dominguez, G. (2016). Joan Fontcuberta: Toda fotografía es una manipulación. *La Vanguardia*. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/vida/20161111/411795592700/joan-fontcuberta-toda-fotografia-es-una-manipulacion.html>
- Fontcuberta, J. (2013). La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía. Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2016). La furia de las imágenes. Galaxia Gutenberg.
- Fontcuberta, J. (2019). Sputnik. Recuperado de: <https://www.fontcuberta.com>
- Mayrit, D. (2009). Suburban Scenes. Recuperado de: <https://www.danielmayrit.com>
- Mirzoeff, N. (2003). Una introducción a la cultura visual. Paidós.
- Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. IC Revista Científica de Información y

Comunicación, (13).

Rancière, J. (2009). El reparto de lo sensible: estética y política. Lom.

Rancière, J. (2010). El espectador emancipado. Ediciones Manantial.

Prada, J. M. (2018). El ver y las imágenes en el tiempo de Internet (Vol. 13). Ediciones Akal.