

## **Imágenes del pasado: la fotografía artística en los límites de la representación**

**Florencia Corsi \***

### **Resumen.**

En el marco del debate por la representación de acontecimientos traumáticos del pasado reciente, podemos establecer una distinción entre representaciones históricas y parahistóricas. Las primeras son producto del trabajo metódico del historiador que no relega el objetivo de la búsqueda de la verdad histórica, mientras las segundas son elaboradas por medios artísticos sin método común alguno, y suelen relacionarse con la construcción de la memoria. Aparentemente, los ámbitos estarían bien diferenciados: por un lado el realismo histórico, por otro lado la contingencia, la apertura ante la necesidad de interpretar el pasado de formas alternativas.

La fotografía abocada a la representación del pasado problematiza esta distinción de ámbitos dado que su uso oscila entre una función artística y una documental.

En este escrito vamos a ocuparnos de la fotografía como forma de expresión artística con el fin de analizar algunas de sus características, como algunas ventajas o desventajas frente a otras ramas del arte a la hora de proveer imágenes del pasado.

Voy a trabajar a partir de la obra fotográfica del artista argentino RES. Mi intención es mostrar cómo la fotografía de RES nos invita a pensar en la capacidad de la fotografía, al contrario de lo que se supondría, para representar la temporalidad.

### **Introducción.**

En esta oportunidad me gustaría indagar acerca de las posibles relaciones entre la fotografía como medio de representación y la elaboración de relatos acerca del pasado reciente, especialmente cuando éste es sentido como traumático.

La discusión acerca de las posibilidades de representación del pasado traumático se dio originalmente en torno a la representación del Holocausto en el ámbito de la historiografía. La particularidad del acontecimiento era que, a diferencia de otros, éste parecía diluirse en las manos de los historiadores cuando intentaban interpretarlo a la manera tradicional, es decir, con los métodos tradicionales de la disciplina y bajo el ideal de ofrecer una reconstrucción realista de los hechos, es decir, de relatar los hechos “tal como sucedieron”. En casos acontecimientos de extrema complejidad como el Holocausto, pareciera que los hechos de alguna forma se resisten a ser disciplinados por las categorías tradicionales, como ser la de causa o agencia histórica, por nombrar algunas de ellas.

Según Hayden White los problemas de representación suscitados alrededor del Holocausto son extensibles a otros acontecimientos, a los que llama “modernistas” (White, 2003). La característica principal de este tipo de sucesos reside en que existe una dificultad para encontrar un relato que refleje,

---

\*Estudiante de Filosofía en la UBA. Adscripta a la cátedra de Filosofía de la Historia en la misma universidad y miembro del grupo de investigación Metahistorias, dirigido por la Dra. Verónica Tozzi, desde el año 2011.

a la manera realista de la historia tradicional, el significado real y último de aquello que ocurrió (cosa que no sucede con otros eventos históricos acerca de los cuales, por uno u otro motivo, existe consenso entre los historiadores). Esta falta de consenso está presente no sólo al nivel de la Academia, sino también en las voces contradictorias de los testigos. Los acontecimientos modernistas son, en suma, acontecimientos cuyo sentido permanece en disputa.

Salvando las grandes distancias con el Holocausto, se pueden interpretar los sucesos acontecidos durante la última dictadura militar en la Argentina como acontecimientos modernistas: en particular porque hablamos de hechos pasados cuyo significado permanece disputado, y de los cuales, al contrario de otros hechos históricos, existen múltiples representaciones e interpretaciones que no provienen sólo de la historiografía, y que por lo general han sido asociadas con la búsqueda de la memoria. Pareciera que es la necesidad social no sólo de recordar sino de dar un sentido a estos acontecimientos, lo que abre la puerta a las representaciones no históricas ofrecidas, por ejemplo, por el arte.

Las representaciones artísticas del pasado traumático difieren en muchos aspectos de las representaciones que buscan ofrecer los historiadores: por un lado, no están necesariamente sujetas a la búsqueda de la verdad histórica, por otro, no necesariamente están relacionadas con la búsqueda de consenso. Por lo general suelen ofrecer representaciones contingentes que buscan conmover al espectador desde una interpretación que es no sólo es marcadamente subjetiva, sino asumida como tal. Por otro lado, los límites de la representación artística son, de alguna manera, más amplios que los de la representación histórica, en el sentido de que el proceso de producción en el arte no necesariamente está reglado: no hay un método común ni una academia que guíen paso a paso el trabajo del artista, como sí existe en la historiografía.

Por estos motivos, estos medios de representación no ofrecerán por lo general representaciones del pasado que supongan una clausura de significados, sino que más bien proponen interpretaciones abiertas: las representaciones para históricas posmodernistas (White, 2003), como las llama White, de estos sucesos por lo general son contingentes y provisionales, e incluso a veces presentan deliberadamente voces contradictorias en sus relatos.

Podríamos decir que de alguna manera las características de este tipo de representación operan como estrategias, ya que permiten poner en relieve aquello que un abordaje que buscase explicar o comprender podría llegar a neutralizar: la complejidad y tensiones internas de los sucesos cuyo significado se disputa, y las dificultades que supondría su neutralización.

Creo que cuando lo que se trata de representar son acontecimientos en disputa, este tipo de abordaje supone una flexibilidad que podría tener ventajas frente a una estrategia de representación más tradicional, una representación que se piensa no como interpretación sino reconstrucción del pasado. De alguna manera es la representación realista lo que se critica en el caso del abordaje de los acontecimientos traumáticos del pasado.

Si de representaciones del pasado hablamos, entonces, los ámbitos parecerían estar bien diferenciados: por un lado la historia, cuyo ideal realista es la clausura -eventual- del sentido de estos acontecimientos, por otro lado la libertad del arte, proponiendo interpretaciones alternativas y novedosas del pasado, relacionadas usualmente con la memoria.

Es interesante introducir a la fotografía en este debate, ya que su función oscila entre la documentación de lo sucedido –en este sentido sirve como fuente a los historiadores–, y la expresión artística, marcadamente subjetiva.

En sus inicios se pensó a la fotografía bajo la metáfora del “espejo con memoria”. Esto permitía conectarla con la idea de un reflejo, una copia exacta de la realidad. La adopción de esta analogía entre la foto y el espejo haría de la representación fotográfica una representación necesariamente realista, que impondría como tal una clausura del sentido de aquello que sucedió.

Parece interesante preguntarse si la fotografía, al contrario de lo que sugiere la metáfora del espejo con memoria, es capaz de proporcionarnos no sólo documentos sino verdaderas interpretaciones del pasado, es decir, si puede proporcionarnos representaciones abiertas de similares características a las de los nuevos documentales, el cine de ficción o la narrativa que abordan este tipo de suceso.

En relación con este interrogante, me gustaría resaltar dos elementos que aparecen en toda representación del pasado y que me parecen relevantes al analizar las posibilidades de concebir a la fotografía como medio de representación e interpretación. Estos son: una concepción particular de la relación entre el pasado y el presente, es decir una idea de temporalidad subyacente, y la transmisión de un mensaje. Si la fotografía ha de ser considerada algo más que un reflejo de lo real debería por lo menos ser capaz de transmitir mensajes, en general, y un tipo particular de mensaje, esto es, una idea de temporalidad.

Con la intención de dar una respuesta provisoria a estas preguntas, me propongo repasar en la primera parte de esta ponencia ciertas ideas que se han sostenido acerca de la relación entre fotografía y temporalidad por un lado, y fotografía y mensaje por otro. Para esto voy a retomar fundamentalmente los aportes de Roland Barthes y de John Berger. La segunda parte de esta ponencia pretenderá ejemplificar, a partir del análisis de algunas fotos de la serie “Intervalos intermitentes” del artista argentino RES, de qué modos concretos la fotografía puede transmitir ideas de temporalidad.

Mi objetivo es mostrar cómo la fotografía lejos de ser un mero espejo con memoria puede ser entendida como un medio de comunicación de distintas versiones acerca del pasado, por lo cual tiene tanto potencial que el resto de las formas de arte para dar una respuesta a la necesidad de representación del pasado reciente.

### **La fotografía como medio de interpretación del pasado: los aportes de Roland Barthes y John Berger.**

Comencemos por la cuestión de la temporalidad. Los autores han coincidido por lo general en que la fotografía tiene una relación cercana con el tiempo. Didi Huberman, por ejemplo, afirma: “Al ver una imagen estamos ante el tiempo” (Didi- Huberman, 2008).

Roland Barthes, en *La cámara lúcida*, expresó la temporalidad que percibimos al ver una fotografía de la siguiente manera:

“Yo leo al mismo tiempo: esto será y esto ha sido; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte. Dándome el pasado absoluto de la pose (aoristo), la fotografía me expresa

la muerte en un futuro. [...] Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe.” (Barthes, 2006)

La fotografía nos permite: por un lado ser testigos de un instante que sabemos es pasado, y por otro, imaginar los momentos siguientes a ese instante. Ese “futuro anterior”, como lo llama Barthes, no es otro que el de la muerte. Ante el retrato de Lewis Payne, él dice: “Él ha muerto y él va a morir” (Barthes, 2006).

Toda fotografía expresa este entrecruzamiento de tres tiempos: el momento en que fue tomada la foto (pasado para el observador), la muerte de la persona fotografiada que podemos imaginar (pasado para el observador también, pero futuro para el sujeto de la foto) y el presente desde el cual se mira la foto (presente del observador). Este entrecruzamiento hace que veamos en la foto, parafraseando a Barthes, una persona viva (pasado), que también está muerta (actualmente), y que por lo tanto está *ya muerta* (pasado).

Así, para Barthes el tiempo es el segundo *punctum* de la fotografía: es la conciencia de esa temporalidad lo que nos “punza”, nos interpela, cuando vemos una foto. Pero no sólo eso: la importancia del tiempo para Barthes es tal que lo vincula directamente con la esencia de la fotografía: el tiempo es la “representación pura” (Barthes, 2006) de la esencia de la fotografía, la cual consiste en el “esto-ha-sido”, o la imposibilidad de negar que aquello que está fotografiado –el referente-haya existido y estado ante la cámara alguna vez.

Por lo que podemos ver Barthes no parece afirmar que la fotografía en sí *expresa* una idea de temporalidad, sino que en todo caso es el espectador quien la percibe en su contemplación, gracias a que hay un diferido temporal entre el instante fotografiado y el instante del receptor. Por otro lado, lo que sí podemos decir que expresa la foto en sí misma, como huella de un instante pasado, es el pasado del tiempo. Pero en este sentido, diríamos, no es diferente del resto de los objetos.

Debemos aclarar que el análisis de Barthes se lleva a cabo desde el lugar de la recepción, es decir, desde el punto de vista de la contemplación de una fotografía. A continuación veremos qué sucede cuando partimos del punto de vista de la producción de la misma, esto es, del punto de vista del fotógrafo.

Pasemos al segundo punto del análisis: si la fotografía es capaz de transmitir un mensaje. En cierto punto, esta es nuestra pregunta fundamental, ya que decir que la fotografía es capaz de transmitir mensajes es decir que es capaz de transmitir ideas de cualquier tipo, incluidas ideas sobre la relación del pasado y el presente, es decir, ideas de temporalidad.

Preguntarnos acerca de la capacidad de las fotos para transmitir mensajes no es una pregunta menor: equivale a preguntarnos si la fotografía es un medio de comunicación, si puede producir y transmitir sentidos, es decir, si es capaz de interpretar la realidad, no sólo de reproducirla. Mientras que algunos autores responden de forma negativa a esta pregunta, adoptando la metáfora de la fotografía como espejo con memoria, otros creen que sí.

En principio, si distinguimos el universo del ser del universo del significado, deberíamos decir que de ser capaz de transmitir un mensaje, es necesario que la fotografía posea cierto lenguaje en el cual su mensaje pudiera ser codificado. Pero ¿posee la fotografía tal lenguaje?

Barthes nos dice que no: la fotografía no posee un código propio. Sin embargo, esto no significa que no pueda transmitir un mensaje. Es más bien una nota propia de este arte de ser “un mensaje sin código”. Pero, si no tiene lenguaje, ¿en qué consiste el mensaje en la fotografía?

En su análisis de la fotografía periodística, Barthes distinguió entre dos tipos de mensaje, ambos presentes en casi toda fotografía: un mensaje primario, el mensaje denotado, y uno o más mensajes secundarios, el mensaje connotado. La denotación constituye el mensaje propiamente dicho de la fotografía y equivale a aquello que está fotografiado, y la connotación refiere a un mensaje secundario que puede ser producido mediante técnicas de diferente tipo que intervienen en la producción de la foto. Parafraseando a Barthes podemos decir que en la fotografía convergen dos mensajes, uno sin código (el mensaje de lo análogo lo llama Barthes) y el otro codificado (al que llama “retórica fotográfica”), y que la relación entre ellos es que el mensaje codificado se impone al primero, se le anexa.

A partir del análisis de estas técnicas productoras de mensajes secundarios, a las que podemos llamar estrategias de connotación, Barthes se adentra en un análisis de la fotografía desde el punto de vista de la producción, diferente del punto de vista de la recepción que adoptaba en *La cámara lúcida*, como hemos notado.

Una de estas estrategias de connotación que cita, y que me interesa resaltar porque va a ser relevante cuando analicemos las fotos de RES, tiene que ver con la inclusión del texto al pie de foto. Acerca de la función del texto como mensaje secundario, Barthes dice que:

“Aparentemente se trata de una explicación, es decir, en cierta medida, de un énfasis; en efecto, la mayoría de las veces el texto no hace más que amplificar un conjunto de connotaciones que ya están incluidas en la fotografía [...]” (Barthes, 1995)

Pero, a continuación agrega:

“[...] pero también a veces el texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo y que de alguna manera se proyecta retroactivamente en la imagen, hasta el punto de parecer denotado.” (Barthes, 1995)

Es decir: más allá de cada técnica o estrategia de connotación, en este caso el texto, lo interesante de su postura es que destaca que en última instancia el significado de una fotografía no se reduce a lo que está fotografiado: aunque cuando miramos la foto caemos en la ilusión de pensar que ésta es pura denotación, existen sentidos y significados en la fotografía que, aunque no estén en la imagen misma, son impuestos y dirigidos a ésta, y que constituyen un código de connotación que puede, aunque no sin dificultad, ser descifrado. Las condiciones de desvelamiento de este código, por otro lado, son históricas para Barthes; lo cual significa que siempre pueden existir interpretaciones y puntos de vista diferentes acerca del significado de una foto.

Desde este punto de vista, la fotografía se vuelve un medio muy interesante al momento de pensar la representación de acontecimientos límite del pasado, cuya característica particular, como bien hemos subrayado, consiste en que su sentido no ha sido fijado de forma definitiva en el presente.

John Berger, por su lado, coincide con Barthes en que la fotografía, al contrario de la pintura enfatiza, no tiene un lenguaje propio: “El lenguaje en el que la fotografía se maneja es el lenguaje de los eventos. Todas sus referencias son externas a sí misma” (Berger, 2006), dice.

Al igual que Barthes, él cree que esta característica de la fotografía no le impide transmitir mensajes. La diferencia con éste es que mientras para Barthes el mensaje secundario es en parte impuesto a la imagen desde afuera, para Berger la construcción del mensaje es indisociable del acto fotográfico. Así, nos dice:

“El mensaje más simple, descifrado, significa: he decidido que esto que veo vale la pena registrarlo.” (Berger, 2006)

Ser testimonio de una elección humana es el único mensaje que puede dar una foto para Berger. La elección, agrega, consiste no sólo en la decisión de fotografiar X o Y, sino en “fotografiar en un momento X o en un momento Y” (Berger, 2006). Es decir, el mensaje de la fotografía consiste en la elección del fotógrafo de qué fotografiar, y la selección espacio- temporal que supone la producción de toda foto.

Lo que es interesante del señalamiento de Berger, es lo que dice después. Señala que este acto selectivo del fotógrafo tiene una doble cara: al elegir qué va a mostrar se elige también lo que se va a ocultar:

“El mínimo mensaje de una fotografía puede ser menos simple que lo que pensamos en primera instancia. En lugar de decir *he decidido que esto que veo vale la pena registrarlo*, podríamos ahora descifrarlo como *el punto al que creo que esto vale la pena que sea visto puede ser juzgado por todo lo que deliberadamente no muestro porque está contenido en su interior.*” (Berger, 2006. La cursiva es del autor.)

A partir de la lectura de estos autores, como vemos, la fotografía puede comenzar a ser considerada algo más que un medio de documentación y pasar a ser un medio de comunicación, dado que puede transmitir un mensaje, y un medio de representación del pasado, dado que además puede presentarnos ideas de temporalidad. Estas dos características hacen que, lejos de pensarla como un mero espejo de lo real, debamos considerarla como un medio de representación e interpretación del pasado reciente.

A continuación veremos un ejemplo de esta potencialidad a partir de algunas fotografías del artista argentino RES.

## Del trauma como intervalo: una interpretación de la serie “Intervalos intermitentes” de RES.



La serie que vamos a analizar se llama “Intervalos intermitentes” consiste en secuencias de pares de fotos en las que lo que está fotografiado es el mismo sujeto: la primera antes y la segunda después de un acontecimiento que no está fotografiado. En ambos casos, más patente en el segundo quizás – porque pasaron varios años entre las fotos-, que el fotógrafo usa ciertos recursos para enfatizar la idea de identidad: el mismo sujeto, la misma pose, la misma ropa, el mismo escenario.

Esos recursos de identidad hacen, quizá, que las pequeñas diferencias de la segunda foto con la primera, a la que inevitablemente tomamos como referencia para la comparación, se vuelvan más visibles. Estas diferencias nos advierten de la existencia de una estructura antes- después. El texto que acompaña a la foto (en muchos casos frases que fueron expresadas o escritas por sus protagonistas a pedido del fotógrafo), por su parte, contribuye a esta advertencia con fechas, detalles y datos que permiten representarnos qué es aquello que está en el medio: el intervalo.

Como nos advertía Barthes, la inclusión del texto es central para interpretar el mensaje: en este caso es éste el que introduce en la secuencia la representación de ese acontecimiento no fotografiado. Por ejemplo: en la primera secuencia vemos a un hombre de ambos lados. Es el texto el que nos indica que este hombre es un cardiólogo y que el acontecimiento que tomó parte entre ambas fotos es una cirugía a corazón abierto. En la segunda secuencia vemos a una persona cuyo cambio físico entre fotos es notorio: el texto nos informa que el tiempo transcurrido entre ambas tomas fue de tres años (de 1999 a 2002) en los cuales la persona permaneció en el exterior del país como consecuencia de la crisis. Lo relevante es notar que es a partir de que tomamos conocimiento, por las marcas textuales, de qué fue lo que le ocurrió a la persona entre ambas fotos, que éstas adquieren para nosotros un sentido particular.

Al ver la obra de RES surgen una serie de preguntas, tales como: ¿qué están representando las secuencias? Y ¿qué nos quieren decir, cuál puede ser su mensaje?

Voy a profundizar en la segunda foto, porque creo que la emigración como acontecimiento es más problemática y más afín a lo que estamos tratando, que es la representación de acontecimientos traumáticos.

En cuanto a la pregunta por la representación, debemos recordar la doble referencia que menciona John Berger que existe en toda fotografía, y que podemos resumir en esta frase:

“Una fotografía, al registrar lo que ha sido visto, siempre y por su propia naturaleza se refiere a lo que no es visto.” (Berger, 2006)

La cita nos advierte que no podemos identificar totalmente lo que está representado con lo que está fotografiado, ya que además de lo mostrado, lo ausente de alguna manera está siempre presente en la foto y representado como tal, aunque de forma indirecta. Esto puede relacionarse con la diferencia entre denotación y connotación que vimos cuando hablamos de Barthes.

Esto es patente en la secuencia que estamos analizando, donde lo que está *fotografiado* es el antes y el después en una persona. A lo sumo podemos notar los cambios en su fisonomía, obra del tiempo, pero no mucho más. Es gracias a la existencia de una referencia a lo no fotografiado, aquel acontecimiento que se ubica en el intervalo entre las fotos, que interpretamos los cambios en el cuerpo del sujeto como *huellas*, y que ambas fotos adquieren para nosotros un sentido nuevo. Vemos entonces cómo lo central en esta secuencia no es lo que se ve, sino aquello a lo que lo fotografiado indirectamente refiere: la emigración. Ambas fotografías y sus detalles cobran sentido a la luz de esa referencia indirecta. Claramente la referencia de toda la secuencia entonces es lo no visto, el intervalo.

Por otro lado, es interesante ver cómo es el uso de la secuencia lo que permite que el centro de la representación gravite en lo que no está fotografiado: consideradas de forma aislada, el referente de cada una de las fotografías del díptico es el sujeto fotografiado. Ahora, si pensamos en términos de la secuencia, interpretando las dos fotos como *una*, lo que se nos presenta ante los ojos sigue siendo el sujeto, pero lo que prevalece en la imaginación y que constituye justamente el centro de la representación, es ese hiato entre las fotos, ese acontecimiento representado como una ausencia, que ocasiona los cambios en el cuerpo de la persona que podemos observar.

De esta manera, y retomando el tema de lo fotografiado y lo representado, vemos cómo la fotografía de un emigrado antes y después de haberse ido, termina siendo una representación de la emigración misma.

Ahora bien, ¿qué tipo de representación nos ofrecen las secuencias de RES? Bueno, en principio la decisión de no fotografiar el acontecimiento genera cierto efecto en el espectador: la falta de un acceso directo a este acontecimiento límite hace que la nuestra sea una mirada externa, propia de un espectador ajeno. Como resultado, lo que vemos representado en la fotografía es un acontecimiento central en la vida de los sujetos que genera marcas visibles, aunque éste permanece mudo para el espectador, presa de un distanciamiento.

Es decir: el fotógrafo podría haber captado un instante de la cirugía, o al emigrado subiéndose al avión, pero seguramente no hubiese logrado este efecto. Uno podría pensar incluso que el hecho de que no se fotografíe este acontecimiento es valioso porque activa nuestra imaginación y nos hace pensar en los múltiples significados que el mismo puede tener. Quizás la decisión del fotógrafo de no fotografiarlo

incluso signifique más de lo que parece: podría interpretarse como una decisión destinada a frustrarla posibilidad de clausura del sentido de esos mismos acontecimientos.

Así como el recurso de la secuencia permite enfocarnos en el intervalo entre las fotos (lo cual hace posible una representación de determinadas características de aquello que no está fotografiado), también hace posible la transmisión de una idea determinada de la relación entre el pasado y el presente, mediada por ese acontecimiento ausente. ¿Pero qué tipo de temporalidad es ésta que transmiten las fotos?

La respuesta parece ser doble. Por un lado, la estructura antes- después nos remite fuertemente a una idea de quiebre, de ruptura entre el pasado y el presente, que es resaltada por las marcas –o diferencias– que notamos en el cuerpo de los protagonistas. Pero por otro lado, podemos notar en las fotos una cierta idea de continuidad, que es resaltada por esos recursos destinados a enfatizar la identidad de la persona. Así, las fotos parecen indicar que la persona es la misma, pero en algún sentido no lo es. Y en el medio nuevamente el intervalo, el acontecimiento límite pensado como el generador de esos cambios.

Este relato de ruptura y continuidad que parece contradictorio, no necesariamente lo es si de acontecimientos traumáticos hablamos. Al contrario, parece ser una ambivalencia recurrente en la representación de estos acontecimientos: recordemos que hablamos de sucesos sumamente relevantes para los protagonistas, en función de los cuales muchas veces está en juego la concepción de la vida como un antes y un después, pero a la vez hay un elemento de continuidad en tanto son acontecimientos que, aunque están el pasado, modifican la manera de actuar de las personas en el presente. Así, el trauma converge en lo que podemos calificar como una doble temporalidad.

Este sentimiento de ruptura y continuidad con el pasado nos acerca a una visión del pasado como algo vivo, como herida abierta que pervive en el presente. Como se ha sostenido en muchas oportunidades en el caso de los acontecimientos límite, tenemos la impresión de estar ante un pasado-presente.

Como conclusión de esta ponencia me gustaría resaltar que lo interesante de las fotos que acabamos de analizar es que en ellas se entrelazan y relacionan los dos elementos con los que habíamos dicho que debía contar la fotografía para ser considerada un medio de interpretación del pasado: la transmisión de un mensaje y la transmisión de ideas de temporalidad. Podríamos ilustrar esta relación diciendo que la idea de temporalidad que ofrecen las fotos, esto es, la relación entre el pasado y el presente como un juego de continuidades y rupturas, deviene al final una forma de representar lo no fotografiado, que paradójicamente es aquello alrededor de lo cual gira la representación.

## **Bibliografía.**

Barthes, Roland 2006 (1980) La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía (Buenos Aires: Paidós).

Barthes, Roland 1995 (1977) “El mensaje fotográfico” en Lo obvio y lo obtuso (Barcelona: Paidós).

Berger, John 1972 (2002) Modos de ver (Barcelona: Gustavo Gili).

Berger 2006 (1986), “Entender una fotografía” en Sobre las propiedades del retrato fotográfico (Barcelona: Gustavo Gili). Disponible online en: <http://seikilos.com.ar/seikilos/2010/01/entender-una-fotografia-john-berger/>

Dubois, Philippe 1986 (2008) El acto fotográfico, De la Representación a la Recepción (Buenos Aires: La Marca).

Didi-huberman, Georges 2006 (2000) Ante el tiempo. Historia del arte yanacronismo de las imágenes (Buenos Aires: Adriana Hidalgo).

Friedlander, Saúl (compilador) 2007 (1992) En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final (Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial).

Lyotard, Jean François 1987 (1979) La condición postmoderna (Madrid: Cátedra)

Ricouer, Paul 1999 (1996) La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido (Madrid: Arrecife)

RES (2002) Intervalos intermitentes, (Galería Ruth Benzacar: Buenos Aires, Argentina). Fotografías y texto disponibles online en: <http://www.res.com.ar/intervalos/galeria.htm>

Sontag, Susan 2006 (1973) Sobre la fotografía (Buenos Aires: Alfaguara).

White 2003 (1999), “El acontecimiento modernista” en El texto histórico como artefacto literario (Buenos Aires, Paidós).

White, Hayden 2010, (1997) “El posmodernismo y las ansiedades textuales” en Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica (Buenos Aires: Prometeo)

White, Hayden 2010, (1998), “Historiografía e historiofotía” en Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica (Buenos Aires: Prometeo)