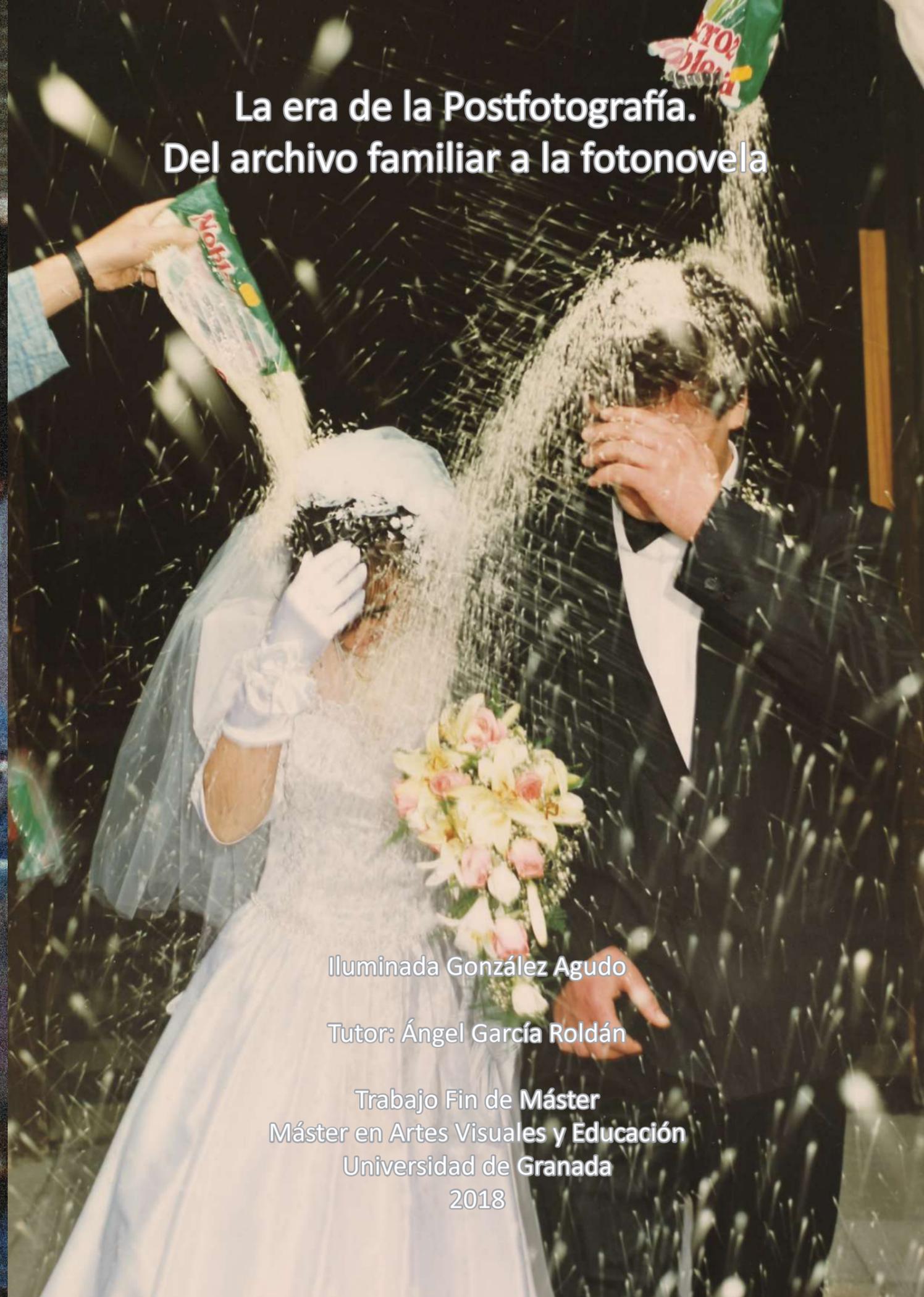


La era de la Postfotografía.  
Del archivo familiar a la fotonovela



Iluminada González Agudo

Tutor: Ángel García Roldán

Trabajo Fin de Máster  
Máster en Artes Visuales y Educación  
Universidad de Granada  
2018



1

# La era de la Postfotografía. Del archivo familiar a la fotonovela

Iluminada González Agudo

Tutor: Ángel García Roldán

Trabajo Fin de Máster  
Máster en Artes Visuales y Educación  
Universidad de Granada  
2018

**MÁSTER EN ARTES VISUALES Y EDUCACIÓN  
UNIVERSIDAD DE GRANADA**



**LA ERA DE LA POSTFOTOGRAFÍA.  
DEL ARCHIVO FAMILIAR A LA FOTONOVELA**

**TRABAJO FIN DE MÁSTER  
PRESENTADO POR:**

ILUMINADA GONZÁLEZ AGUDO

BAJO LA TUTORIZACIÓN DE:

ÁNGEL GARCÍA ROLDÁN

GRANADA, 17 DE SEPTIEMBRE DE 2018



<<Una de las grandes preocupaciones de la sociedad contemporánea es la relación entre imagen, fotografía y verdad.>>

(Fontcuberta, 2015:5)

## Índice

PALABRAS CLAVE:.....	5
KEYWORDS:.....	5
Imagen clave .....	7
Resumen .....	8
Resumen visual / Visual abstract .....	10
INTRODUCCIÓN .....	13
Justificación .....	18
DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN .....	25
1. Objetivos .....	27
2. Análisis del problema .....	30
3. Metodología .....	32
3. 1. Investigación Basada en las Artes (IBA)	
3. 2. Autoetnografía	
3. 3. Educomunicación	
3. 4. A/R/Tografía	
4. Estado de la cuestión .....	46
Capítulo primero. El retrato artístico .....	67
1. 1. La cámara. Las primeras imágenes fotográficas	
1. 2. La (auto)biografía y el selfie	
1. 3. El reflejo en el archivo	
1. 4. La novela	
Capítulo segundo. La autoidentificación .....	87
2. 1. Entre el Yo y el Mi	
2. 2. Lecturas de narrativas audiovisuales sobre la identidad	
Capítulo tercero. Archivo y memoria: Una narrativa sobre la identidad en la era de la Postfotografía.....	97
3. 1. Una consciencia crítica y social. Cuestiones pedagógicas	
3. 2. La nueva carne	
3. 3. La era de la Postfotografía	
Capítulo cuarto. Cuaderno de campo y conclusiones .....	119
5. Bibliografía y Documentación .....	148



**PALABRAS CLAVE:**

1. FOTOGRAFÍA
2. ARCHIVO
3. FICCIÓN
4. CULTURA VISUAL
5. NARRACIÓN VISUAL

**KEYWORDS:**

1. PHOTOGRAPHY
2. ARCHIVE
3. FICTION
4. VISUAL CULTURE
5. VISUAL NARRATION



## Imagen clave



González, I. (2018) *Coexistencia*. Fotografía Independiente.

## Resumen

Esta investigación desarrolla visualmente los conceptos de realidad y ficción en torno al tratamiento de la identidad en la dicotomía de lo público y lo privado. Se sitúa en una línea de estudio que quiere entender y volver a interpretar la imagen del archivo, desde las artes, entendiendo así el devenir de un concepto reciente; la “postfotografía”. Debido a las ambigüedades que encontramos hoy respecto a la imagen en las redes, en los medios sociales masivos que, lejos de su tratamiento creativo, pueden llevarnos a la confusión en los modelos de vida, el autoconocimiento y el tratamiento de la identidad.

El estudio en cuestión, desarrolla una propuesta empírica a partir de la fotografía del archivo familiar haciendo uso de formas narrativas, en este caso la fotonovela, para adoptar una posición crítica y constructiva en lo que hoy se ha convertido en un nuevo modelo de representación personal. La situación social que se vive hoy remite a la necesidad de ser un otro “mejorado”, camuflado por las modas, y dominado por la cultura “influencer”. De esta forma, surge una necesidad de construir formas de representatividad que reformulan nuevas formas de ser en lo social. Esto significa que, si lo real puede ser considerado una ilusión y su recreación una constatación del individuo en el mundo, debemos de empezar a considerar este hecho y sus procesos, y plantear un tratamiento en los contextos educativos y estrategias críticas basadas en la imagen mediática. Esta propuesta, lejos de ser un problema, puede convertirse en el instrumental adecuado para su comprensión y desactivación.

## Abstract

This research visually develops the concepts of reality and fake around identity treatment in public and private dichotomy. It's placed in a study line which looks for understanding and coming back for taking the archive image, from arts, understanding in this way, the development of a new concept, the "postphotography". Due to the ambiguity that we found nowadays about the network images, in massive social media which, without its own creative treatment, they could take us to a confusion about life models, selfknowledge and the identity treatment.

This study develops an empirical proposal since familiar archive photography, thanks to the narrative, like the photonovel, for adopting a critical and constructive position which today has been turned into a new model of personal representation. The social situation which we are living today, it refers to the necessity of being another "improved" person, covered under the fashion, and dominated by the "influencer" culture. By this way, it comes up a necessity of building representativity shapes which reformulate new ways of being in social life. This means that if the real can be considered an illusion, and its recreation a verification of the person in this world, we must start considering this fact and its processes, and setting out a treatment on educative contexts and critical strategies based on the mediatic image. This proposal, instead of being a problem, can be transformed in the adecuated instrumental for its comprehension and desactivation.

## Resumen visual / Visual abstract



González, I. (2018) *Mi abuela*. Par Visual a partir de una fotografía del archivo familiar(Gómez, R.), y una Fotografía independiente





# INTRODUCCIÓN



Autor desconocido (28 mayo 1989)  
*Entrando al banquete.* Fotografía independiente

Es obscena y pornográfica la cara desnuda, carente de misterio y de expresión, reducida exclusivamente a su estar expuesta. El capitalismo intensifica el progreso de lo pornográfico en la sociedad, en cuanto lo expone todo como mercancía y lo exhibe. No conoce nungún otro uso de la sexualidad. Profaniza el Eros para convertirlo en porno. [...]

La profanación se realiza como desritualización y desacralización. En la actualidad desaparecen de manera creciente los espacios y las acciones rituales. El mundo adquiere rasgos cada vez más marcados de desnudez y obscenidad.

(Chul-Han, 2014: 27)

El interés en investigar retrato fotográfico como construcción de nuevas identidades partió, en un primer momento, de una preocupación personal sobre las apariencias en las autofotos que se suben diariamente a las redes. Esto es, a lo largo de mi formación en la Facultad de Bellas Artes de Granada me ha ido surgiendo un mayor afecto hacia temas relacionados con lo social, y en concreto, temas que engloban al ser humano en convivencia con otros seres humanos. El primer trabajo de este aspecto se resumía en observar mi reacción como espectadora ante el comportamiento diario de otra persona, y a partir de entonces, me di cuenta de lo atractivo que resultaban algunas cuestiones interiores, como por ejemplo, en este caso, el morbo de mirar al *otro*.

En un segundo momento, estuve reflexionando sobre la fotografía, sobre porqué me parecía tan curioso al principio de la carrera transformar mi propia apariencia en las imágenes con programas de edición, de forma que acababan siendo escenas de horror, y sin embargo después, empecé a dejarlo de lado para hacerme ver “guapa” en las fotos que subía a algunas redes sociales. Es en este punto cuando empecé a leer autores como Freud, o Byung Chul Han (2014), sumándose más a la lista a medida que avanzaba el trabajo de investigación, de modo que, indagando sobre el origen de esta moda, acabé haciendo el Trabajo Fin de Grado sobre el selfie en relación con el estadio del espejo (Lacan, 1949), y que derivó en las máscaras que el ser humano usa, como lo puede hacer un actor, metafóricamente, en sociedad (Goffman, 1972).

De esta forma, se podría decir que ahora pretendo comprender más aún en qué consiste esto del fake en las redes, y me gustaría hacerlo experimentando mi “yo” en un “yo social”. Es decir, para entender este fenómeno que está ocurriendo a nivel global de hacerse fotografías, editarlas en muchos casos, y subirlas a las redes sociales para verse en un *yo colectivo*, necesito llevar a cabo un ejercicio pedagógico, a modo de reflexión interior, y realizar fotomontajes con diferentes fotografías de otros individuos, haciéndome pasar por ellos, llevando el concepto de *Postfotografía* a fomentar la duda entre los espectadores (en mí misma), para hacer que se cuestionen la realidad, como ya vienen haciendo autores como Tomoko Sawada o Joan Fontcuberta.

## González, I. (2018) *Fotointroducción*.

Par visual compuesto por una cita visual literal y una fotografía de la autora (Kahlo, 1939; González, 2018)





González, I. (2018) 'Frida y yo'. Par visual compuesto por una cita visual Kahlo, 'Las dos Fridas' (1939) y una fotografía independiente de la autora.

## Justificación

Recientemente Noemí Genaro ha publicado un libro sobre foto historias de mujeres. Concretamente, se trata de un libro de investigación fotográfica del curso que siguen las mujeres (en este caso 12 más la autora) a lo largo de su embarazo; Noemí parte de un acompañamiento emocional, para tomar fotos del proceso, en una Metodología Basada en la Fotobiografía, que explica;

Un método fotográfico para observar los cambios en la identidad familiar es la “Fotobiografía”, desarrollado por la profesora y psicóloga Fina Sanz. Se toman las fotografías del álbum familiar, desde nuestros antepasados hasta la actualidad, y reflexionamos sobre las actitudes y poses de las personas que aparecen. [...] Además de observar las relaciones entre las personas, se organiza la propia historia de vida, se ordena y se observan los huecos o ausencias en distintas etapas, qué fotos han sido seleccionadas y cuáles no, y porqué, qué emociones nos provocan, qué momentos estábamos viviendo, etc. También a través de las fotos enmarcadas en casa podemos hacer una reflexión. (Genaro, 2017: 17).

Aunque es cierto que Noemí usa esta metodología con fines de investigación artística, Fina Sanz explica su uso, de forma que la Fotobiografía (FB) se convierte en Terapia de Reencuentro. La justificó en su diseño original, en 1982, como *herramienta metodológica* para la terapia y *la investigación en el marco de la psicología clínica y la sexología*. Pero después, desenlazó en herramienta también para el *autoconocimiento y cambio, como una metodología didáctica, en los grupos* (Sanz, 2008: 21).

El método de la FB está basado en el estudio de fotos del individuo y de la narración de su historia de vida. Es un método cualitativo y pone el acento en la subjetividad (cómo la persona percibe su historia a través de las experiencias vividas), en el lenguaje del cuerpo, en la incorporación de valores, roles y creencias, y cómo se genera ese proceso en el individuo, cómo se plasma en su vida, cómo se coloca en el mundo construyendo sus guiones de vida, cómo se sitúa en la fantasía de lo que es un vínculo afectivo, etc. (Sanz, 2008: 22)

Así pues, este es un ejemplo de cómo la psicología también se va adaptando a la sociedad con nuevos métodos basados en las imágenes. Pero no solo lo hace la terapia con este ejemplo, sino que la educación también lo ha usado, y lo explican Roxanna Pastor y María Isabel Martínez en su artículo *La fotobiografía. Una herramienta para el autoconocimiento* (2011). En este pequeño artículo cuentan el proyecto en el que pusieron su granito de arena con la fotobiografía, llamado “Educar, educándonos para la salud, la convivencia y el buen trato”, y que trata de

una colaboración entre la Fundación Terapia de Reencuentro y la Red “Conecuitlani” que agrupa a 16 centros comunitarios infantiles en la ciudad de México y la zona metropolitana, con el apoyo de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México. (Pastor y Martínez, 2011: 102)

Pues bien, estas dos mujeres comentan algunas notas de la experiencia de su taller, que está desarrollado también a partir de la creadora de este género, Fina Sanz, y cuentan cómo se llevó a cabo, citando algunas reacciones, qué experimentaron, etc.

En resumen, se trata de escoger unas 30 fotos importantes de tu vida, de forma que sean un recorrido, a groso modo, de la misma, para poder usarlas de herramienta para explicar quién eres y de dónde vienes al grupo de participantes. En este caso las participantes eran 12 educadoras

doce educadoras comunitarias de la Red Conecuitlani de entre 47 y 69 años, quienes han dedicado entre 20 y 30 años de sus vidas a construir un movimiento para mejorar la calidad educativa y de vida de niños y niñas preescolares de sus comunidades. (Pastor y Martínez, 2011: 102)

Esta experiencia, no igual, pero similar, la he podido vivir hace cosa de un año, cuando cursé en mi último año de carrera la asignatura optativa de Arte y Cuerpo, con Joaquín Jesús Sánchez. Aunque cada vez era un ejercicio diferente lo que practicábamos en esa clase, y cada cual, una vivencia que se acercaba más a conocer mejor nuestro cuerpo, y a nuestros compañeros, este ejercicio nos unió a los participantes, más si cabe, en un *yo colectivo*, y a cada uno nos ayudó a afirmarnos en un *yo interior*. Muchos de nosotros nos lo tomamos en serio, y buscamos dibujos, fotografías y recuerdos de nuestra infancia (solamente de la infancia, en este caso) para ver nuestra relación con el arte, de dónde venía. Al explicar las diapositivas a nuestros compañeros, ya fueran de fotos de carnavales, de notas a nuestras madres con “dibujitos”, o cualquier detalle que nos hiciese revivir ese momento, algo se movía por dentro, que hacía que un silencio envolvente recorriera la clase, y penetrase en nuestro corazón en forma de, una vez de añoranza, y otras veces de resquemor, con los malos recuerdos. No es la primera vez que un recuerdo de la infancia hace llorar, a mí o a quien fuere, pues muchas veces en esos instantes quedan reflejados recuerdos que deben sanar, o simplemente hacernos recordar cómo era aquello que nos hacía felices.

Partiendo de este hecho, de que el archivo fotográfico es algo importante, no solo para recordar parientes que se fueron, o momentos que se dieron en la vida, sino para también sanar e investigar quiénes somos, pues el ser humano necesita conocer su cuerpo, su mente, y su evolución, qué mejor herramienta que la fotografía y el vídeo para abordar el problema que se plantea en esta investigación, aunque estos instrumentos sólo captan copias de instantes de la realidad. Esto se ve tanto en la antropología como en la educación:

Sólo a través de la identificación con nosotros mismos podremos llegar a identificarnos con otros. Cuando un niño se identifica con su propio trabajo, cuando aprende a entender y a apreciar el ambiente que lo rodea, compenetrándose de él, desarrolla la actitud imprescindible para comprender las necesidades del prójimo. (Lowenfeld, 1980: 28)

Viktor Lowenfeld, persona de gran relevancia en el campo de la Educación Artística, ya proponía que las personas necesitamos identificarnos para poder afrontar al mundo que nos rodea. Dado que Lowenfeld vive el momento de auge de las Vanguardias, que buscan la expresión que no capta la cámara, recientemente inventada, éste también es partidario de que las emociones valen más que las copias académicas, y de que para saber ser persona, primero se debe aprender a ser creativo, y segundo, aprender y poder expresarte libremente.

El proceso artístico en sí proporciona un medio para el desarrollo social. Hasta cierto punto, el término <<autoexpresión>> puede tener connotaciones restringidas, puesto que la expresión del yo en una hoja de papel también implica la observación de esa expresión. Este examen del propio trabajo y de las propias ideas es un primer paso para la comunicación de estos pensamientos o ideas a otras personas. (Lowenfeld, 1980: 46)

Precisamente con esta lógica, el ejercicio de conocerse a través del archivo fotográfico, o del Selfie, puede convertirse en una buena forma de autoidentificación, y de diálogo entre personas. Mediante la comunicación visual que se puede producir tan solo mediante la muestra de autofotos y dibujos, ya se puede entender una forma de comprenderse y dar a conocer a los demás, pensando en el momento en que se tomó la foto, por qué así y no de otra forma, qué colores se pueden usar para explicar lo que quiero explicar, etc. Además, continúa Lowenfeld; “muy a menudo, el arte se ha considerado, primordialmente, como un medio de expresión, y como tal se convierte más en una expresión social que en una personal” (Lowenfeld, 1980: 46). Yo entiendo este proceso en el que me encuentro personalmente implicada como ese desarrollo de mi *yo interior* hacia el *exterior*, entendiéndose este como el resto de personas que me rodean, mis familiares, etc. Se trata de identificarme, empatizar con el otro, y construir una “conciencia social” (Lowenfeld, 1980).

Estoy intentando buscar y crear un todo nuevo a través de la selección y edición de recuerdos. Con ello, estoy experimentando con la identidad, el camuflaje y la ficción o *fake*. La cuestión es que hay un asunto que intento descifrar, pues no entiendo su funcionamiento, y para ello, uso la fotografía del álbum familiar y el fotomontaje como herramientas para encontrar mi respuesta.

Para él<sup>1</sup>, el arte es algo más que un pasatiempo; es una comunicación significativa consigo mismo, es la selección de todas aquellas cosas de su medio con las cuales se identifica, y la organización de todas ellas en un todo nuevo y con sentido. (Lowenfeld, 1980: 49).

Por esto, creo que mi trabajo de investigación puede llegar a ser interesante en las artes y la educación en tanto que recurre al archivo fotográfico como herramienta de arranque para la comprensión y la autoidentificación. Además en cuanto a la situación social actual en la que nos vemos constantemente bombardeados por noticias falsas, fotografías retocadas al gusto del consumidor, etc., también se hace un llamamiento con esta pesquisa, ya que se crean recuerdos ficticios, partiendo de unos reales. Según escribió Fontcuberta (1990: 31)

si nuestras expectativas referentes a <<verdad>> y <<realidad>> se han condicionado por haber aceptado las características de un medio específico como modelo de pensamiento, tenderemos a reducir nuestra habilidad general para diferenciar entre <<realidad>> y <<código de comunicación>>.

---

1 Aquí Lowenfeld se refiere al niño o niña, pero en este caso puede interpretarse como cualquier persona; hombre, mujer o infante.

La información que buscamos hoy para tomar decisiones o fundamentar algo importante para nosotros, la encontramos recurriendo a los medios y sus códigos de comunicación manipulados, de manera que los siguientes que se apoyen en lo que hemos reflexionado a través de ello, estará de nuevo cayendo en la trampa, y con el tiempo la información real será cada vez más difícil de encontrar sin manipulación alguna. Por esto, es importante la concienciación, y es algo que lleva por bandera este proyecto. En todo momento se tiene al espectador pendiente de descifrar la verdad, y de interpretar y/o identificar lo que se muestra.

Por tanto, queda claro que esta investigación tiene un tema de actualidad, relacionado con debates de tipo tanto social, como artístico, intelectual o incluso político, teniendo en cuenta que la cámara de fotos y la constante difamación de imágenes y etcétera, muchas veces son en beneficio político. Pero, ¿qué avances en el conocimiento profesional puede proporcionar esta pesquisa?

A nivel de innovación, este proyecto trata de volver a lo que una vez funcionó, para reinventarlo, y venderlo como *vintage*. Hoy en día la estética apuesta por retroceder en el tiempo y rescatar ropa, accesorios, e incluso instrumentos de fotografiar antiguos, como la cámara Polaroid. La moda es la forma que más se deja notar en este ambiente, con los peinados, ropas y formas de combinarlos, pero también se suman los concesionarios con coches antiguos, sobre todo para bodas y eventos elegantes, o la decoración de las casas.

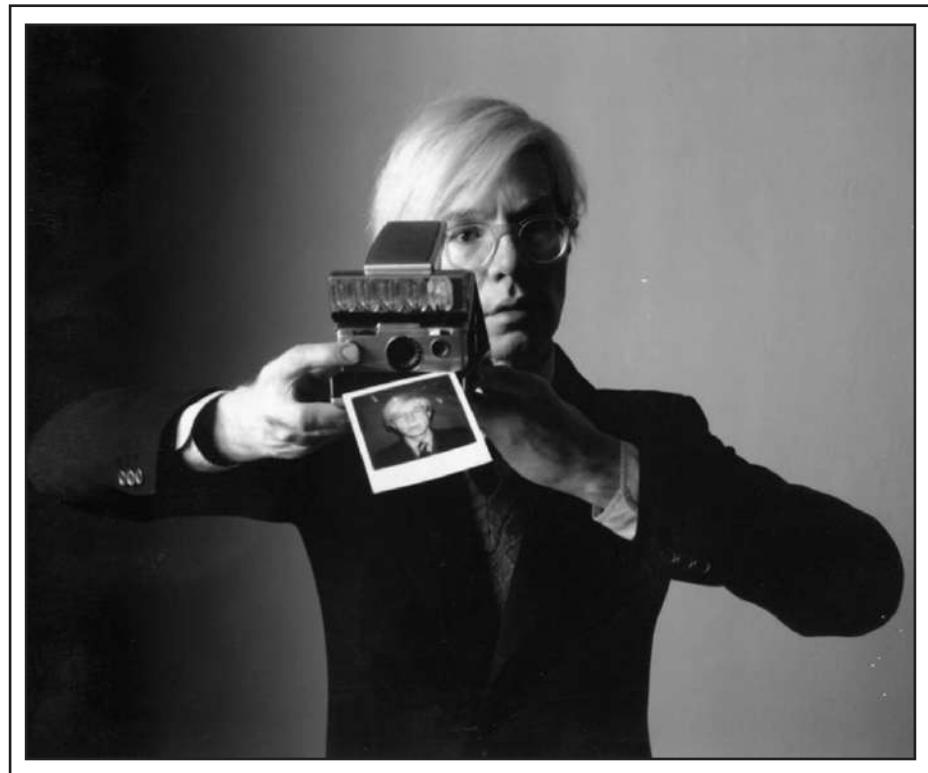
Esto de reutilizar la estética de años pasados también pasó en otras épocas, como es el caso del neoclasicismo o el neobarroco. En este sentido, este proyecto propone salvar la idea de crear álbumes familiares (en lugar de simplemente subirlos a “la nube” de internet), pero de una forma estética y creativa, inspirada en la fotonovela de los sesenta.

Considerada un subgénero literario, fue un instrumento de evasión y divertimento a través del que se produjo la alfabetización en las clases más bajas, al menos durante una década desde finales de los sesenta. (Sánchez y Olivera, 2012 (35): 32)

Las aplicaciones y utilidades, resumiendo, que podrían derivar de esta investigación, son de nivel artístico, antropológico y educativo. El uso de la estética foto-novelística como creación de un álbum familiar postfotográfico, incita a, en primera instancia, autoidentificarse, aprender nociones artísticas, e incluso, a nivel psicológico, a cerrar heridas del pasado. En segundo lugar, podrían llegar a desarrollarse nuevas ideas partiendo de esta, que se lleven a cabo tanto en instituciones artísticas, como en colegios o talleres artísticos, y no solo para adultos, sino para todas las edades, solo que adaptando las herramientas a cada grupo social.

### González, I. (2018) *Fotoensayo*

Compuesto por una Cita Visual Literal (Warhol, s. f.) y una Fotografía independiente de la autora

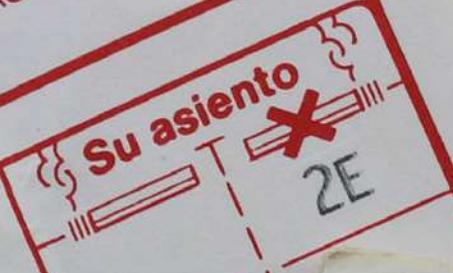






TARJETA DE EMBARQUE  
BOARDING PASS \*

INFORMACION AL PASAJERO



Your seat



Vuelo	Destin	Hora Limite	Puerta
IB 072	TFS	09.30	N11
Flight	Destin	Time Limit	Gate

FOR PASSENGER INFORMATION

GONZALEZ/A SR

LPA/06JUN

Y 013

072 122/06

Conserve esta tarjeta hasta su destino  
Keep this card until your final destination

IB-2860



Vuelo	Destin	Hora Limite
IB 072	TFS	09.30
Flight	Destin	Time Limit

FOR PASSENGER INFORMATION

AGUDO/I SRA

LPA/06JUN

IB-2860



# DISEÑO

DE LA

# INVESTIGACIÓN

González, I. (2018) *Pasajes del vuelo*.  
Fotografía independiente



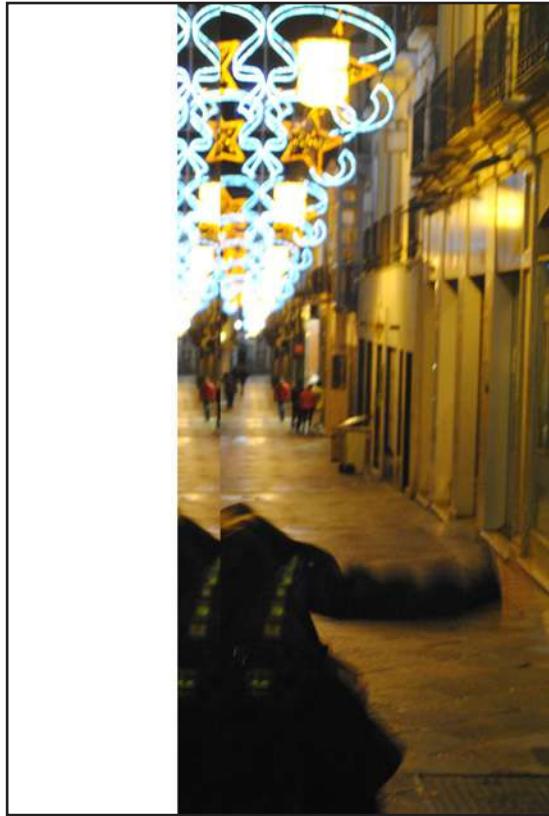
# 1. Objetivos

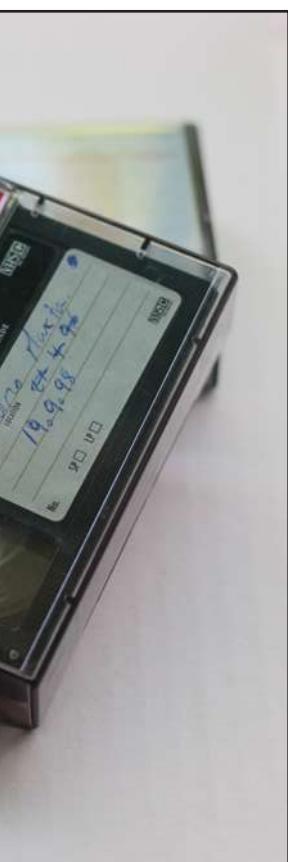
Principalmente de lo que se trata es de conocer las investigaciones antropológicas referidas al arte y entender cómo los artistas lo reflejan en su obra. De manera que es necesario comprenderme en esa sociedad que veo a través de la fotografía, transformándome en personajes diferentes, y analizar los procesos cualitativamente para poder concluir un conjunto de ideas visuales sobre mi propia identidad, y que además puedan ser utilizadas en el ámbito educativo. Por tanto, los objetivos de este trabajo son:

1. Indagar en torno a los modelos de vida que sustentan en la actualidad el autoconocimiento y el tratamiento de la identidad visual.
2. Construir un ideario iconográfico crítico a través de imágenes propias y de archivo, que ponga en cuestión la idea de representatividad.
3. Analizar la dicotomía entre lo público y lo privado; la realidad y su ficción, como una cuestión que debe de ser tratada en los ámbitos educativos.
4. Reinterpretar el archivo familiar a través de una mirada post-fotográfica, haciendo uso de la fotonovela o fotohistoria, como medio y género para desplegar una narrativa visual y mostrar la parte empírica de esta investigación, y en un futuro diseñar posibles acciones didácticas.

**González, I (2018) *Fotoensayo Explicativo. Contexto Visual***

Compuesto por cuatro Fotografías Independientes de la autora y dos Citas Visuales Literales (del archivo familiar, familia González)





## 2. Análisis del problema

Este trabajo pretende inducir una reflexión acerca de la realidad, lo falso o fake, usando como herramienta la fotografía, y en concreto la del archivo familiar.

Marián López (2015: 23) reflexiona sobre si la necesidad de trascender que tiene el ser humano es “una de las causas de la actividad artística: estar presente cuando el ser que ha creado está ausente”, pero también se contraponen que al igual que unos construyen para ser presente del día de mañana, otros deconstruyen para que no conozcan en el futuro lo que hicieron ayer. Es decir, el factor de la memoria tiene el poder de transmitir algún día una realidad, pero esta puede ser literal, o sin embargo, estar manipulada. Llevándonos este pequeño argumento a la autofoto que se ve hoy en las redes, ¿cómo pasará a ser visto o no dentro de unos 100 años? ¿Estas falsas realidades hablarán por sí mismas y transmitirán alguna verdad a los lectores de mañana? Puede que viendo una serie de fotos de un usuario se imaginen cómo era, que leyendo los pies de foto se imaginen cómo pensaba, pero el problema reside en que no parece ser una verdad absoluta, sino una apariencia, una identidad que ese usuario ha recreado en la red.

Fotografiarse hoy es muy común, y en la red coexisten millones de imágenes con libertad. Esta contaminación hace muy fácil que ciertos autores puedan rescatar ciertas imágenes, al gusto, dentro de un menú visual, y utilizarlas, si se quiere, para manipularlas y darles otro punto de vista. Así, el concepto de *fake* o ficción nace, y cualquiera puede hacerse pasar por otra persona, crear historias, o dar a entender cualquier cosa, sin serlo. Es por esta cuestión que creo que la Educación Artística puede aportar, al menos comprensión, sobre cómo entendernos a nosotros mismos, cómo funciona esto de la manipulación fotográfica, y qué puede aportarnos de forma positiva para afrontar el mundo que nos rodea.

A partir de aquí, este proyecto intenta resolver:

- Que el acceso a la imagen fotográfica es universal, fundamentalmente gracias a los nuevos medios e instrumentos que permiten realizar instantáneas digitales y que ello ha modificado y revolucionado el concepto de fotografía, y a su vez, ha supuesto un nuevo modelo de representación de la propia identidad, pero que sigue siendo algo ajeno a los contextos educativos a pesar de que dichos modelos se han introducido plenamente en la vida y contexto escolar. Se requiere, por tanto, de nuevos instrumentos didácticos que hagan uso de los nuevos valores de la fotografía actual, favoreciendo con ello una educación actualizada y crítica, y la alfabetización visual de los contextos educativos.



González, I. (2018) *Análisis del problema*. Fotografía Independiente

### 3. Metodología

El estudio que aquí se propone está orientado según una metodología cualitativa, en el sentido de que tanto la interpretación, como la intuición y la subjetividad, tendrán una gran influencia sobre la investigación. Los datos se van recabando conforme avanza la búsqueda, y al final se consigue una gran recogida de estos, que se van organizando en función del instinto, con el fin de responder a la hipótesis principal, y a las posteriores cuestiones que vayan teniendo relevancia, hasta alcanzar la satisfacción de haber llegado a una conclusión apropiada. Pero en realidad, se trata de una Investigación Artística.

*Aunque las Metodologías Artísticas de Investigación surgieron como una derivación de las Metodologías Cualitativas, existen tres diferencias fundamentales. En primer lugar,*

*recurren a lenguajes y formas de presentación y de representación de los datos, argumentos y conclusiones que no son únicamente el lenguaje verbal, ya sea escrito u oral, . (Roldán y Marín, 2011: 22)*

también pueden ser fotografías, como en este caso, pudiendo ser el *resultado* final una *exposición fotográfica* o catálogo. En segundo lugar,

*la calidad artística y estética de los textos verbales y de las imágenes visuales cuando se trabaja con Metodologías Artísticas de Investigación es una condición absolutamente necesaria, mientras que resulta perfectamente necesaria. (Roldán y Marín, 2011: 22)*

Por último, estas metodologías también *tienen la posibilidad de abrirse a formas discursivas propias de la ficción* (Roldán y Marín, 2011: 22). Según Patricia Leavy (2009: 21)

arts-based practices are particularly useful for research projects that aim to describe, explore, or discover. Furthermore, these methods are generally attentive to processes. The capability of the arts to capture process mirrors the unfolding nature of social life, and thus there is a congruence between subject matter and method

Esto viene a traducirse en que esta metodología es la más lógica para investigaciones donde se pretende describir, explorar o descubrir, pues atiende al proceso sobre todo, y en este caso concreto, estas palabras son justamente las que justifican el uso de esta metodología en este proyecto. Durante el recorrido, empecé explorando una temática, que me llevó a ir dándole una descripción acotada de hacia dónde lo iba a enfocar, y que finalmente generó el punto de mira a descubrir. Pero, lo importante aquí no es entonces el final, el resultado, sino el proceso al completo, de principio a fin, que ha ido transformándose en un resultado continuo. El resultado es, por ende, la suma de todo lo ocurrido durante la investigación.

Por lo tanto, para realizar el análisis de forma cualitativa, Ruiz Olabuénaga (2012) explica que hay que sumergirse en el problema arrancando desde un punto, y en este caso, ese punto será el fenómeno *selfie*. Sin una previa delimitación, se comienza a investigar para seguir indagando y profundizando en otras cuestiones que se vayan abriendo camino y que respondan a las hipótesis planteadas. Después de analizar los posibles núcleos más cercanos al principal, el segundo paso fue buscar lecturas relacionadas con el narcisismo. A partir de ahí, surge todo lo relacionado a un posible trastorno provocado por las redes, y por tanto, aparece una necesidad de buscar más información sobre dichas redes, su origen, etc. Con cada punto nuevo se suman otros tantos, algunos que pueden terminar siendo importantes para la investigación, como la identidad en la fotografía, y otros que simplemente han ayudado a completar la fundamentación, aunque no sean totalmente necesarios.

Es importante analizar y comparar artistas, teóricos del arte, y autores que estudien o hayan escrito sobre el tema en cuestión, mientras avanza la parte empírica, ya que así van surgiendo nuevos puntos de vista, y se van reforzando, por tanto, la estructura y el contexto del proyecto.

Por su parte, las investigaciones artísticas “pueden ser efectivas para comunicar los aspectos emocionales de la vida social”, pues se consigue que el espectador *empaticice mediante la experiencia*, y esto provoca un *diálogo*, lo cual que estimula a crear incógnitas que resolver. Gracias a esto, se pueden inducir nuevos temas de reflexión, actuales o no, que generen diversas conclusiones, ya que cada persona extraerá un concepto diferente (Leavy, 2009: 13).

El objetivo de la metodología cualitativa es comprender el cuerpo de estudio en su totalidad, partiendo del núcleo y de las claves del mismo. Su característica principal es, quizás, el seguimiento personal que se lleva a cabo, pues no es un mero cuestionario que se rellena y luego se le hace un porcentaje, sino que, con un muestreo, en este caso de carácter intencional, pues los sujetos a investigar son elegidos por la autora, se confirma la parte empírica del estudio. El muestreo sirve para conocer el comportamiento de los sujetos elegidos, y para el caso, dentro de una modalidad opinática, se eligen atendiendo a que sean idóneos para el núcleo del asunto. Esta elección de muestreo opinático (Ruiz Olabuénaga, 2012) además significa que se conoce desde el primer momento que el número de muestras podrá ser alterado a medida que se profundice, y que se dará más importancia a la diversidad de dimensiones que pueda acarrear que al número de estas (es decir, las muestras).

Por otro lado, se debe de atender a una serie de pasos que evidenciarán después un buen resultado. En primer lugar, hay que explorar los casos más extremos, sin acotar la información, para después ir concretando los resultados encontrados. Así pues, no se han rechazado fuentes de información como blogs, artículos de psicólogos poco conocidos, o películas, sino que se han tomado en cuenta para después confirmar esos datos relevantes mediante otros testimonios más fundamentados. Más tarde se encuentran los factores comunes en esa variedad, que serán clave para, en el siguiente paso, seleccionar ejemplos idóneos para comprender la propuesta. Por último, se exponen los casos confirmadores, y para contrastar, algún caso desconfirmador.

La categoría de codificación (lenguaje) del ensayo es teórica, dado que aflora del análisis metódico de los datos, respondiendo a las preguntas a la vez que cooperan en la elaboración del marco teórico (Ruiz Olabuénaga, 2012), pero también es práctica, pues no sería una investigación basada en las artes sin tener en cuenta la parte práctica, y llevar a cabo el ejercicio paralelo de creación plástica.

A través de la inmersión en la situación, se identifican los temas de manera inductiva. Según Strauss, esta manera inductiva es una “codificación abierta”, lo que significa que hay que “creérselo todo sin creerse nada” (Strauss, 1987: 27-28). En definitiva, la recogida de datos llevada, atendiendo a esta metodología, consiste en observar, analizar, y seguir una lectura constante de textos, de los cuales se saca toda la información, para luego ir examinándola y seleccionando datos, y poder hacer un diagnóstico acertado de la situación, a lo que se le suma, por la parte artística, la producción, tanto durante el proceso, como al final. Así, se pueden contrastar todos los datos recabados, y de manera subjetiva (algo propio de la metodología cualitativa, y también de las investigaciones artísticas), llevarlos hacia una iconicidad propia.

A su vez, dado que se van comprendiendo conceptos con el progreso de la pesquisa, se emprende una autoformación, que después, gracias a los instrumentos de recogida de datos, como la memoria teórica y visual, y el resultado final en sí, presentado en formato de Trabajo Final de Máster, se puede usar como material de educación artística. Es decir, tras acabar la investigación, se obtienen unas conclusiones que pueden extrapolarse como un método de enseñanza artística, de una manera adecuada, y tomando como ejemplo la A/r/t/ografía. Esta perspectiva de Investigación Basada en las Artes (IBA) consiste en aunar las figuras de artista, investigador y docente en todo momento, mientras que la investigación que propone este proyecto quedaría más bien centrado en explorar y crear, y no tanto en educar durante, aunque es cierto que se quiere crear un taller educativo, pero a partir de los resultados que se obtengan, y no paralelamente.

Las metodologías artísticas de investigación no tienen el objetivo de alcanzar hallazgos veraces y fiables que permitan inferir, anticipar o controlar los resultados de políticas y prácticas educativas, tal y como ha venido siendo la tradición de la investigación cuantitativa en educación. Los enfoques artísticos surgen de la necesidad de acercarse en profundidad a las particularidades y los matices de cada caso. Y ello a través de un acercamiento cercano a experiencias educativas concretas que solo los lenguajes artísticos son capaces de evidenciar, mediante la persuasión, mediante la re-presentación de la novedad, de lo imaginado y de lo narrativo, al igual que lo hacen las artes: convirtiendo estas ideas en inteligencia sensorial. (Molinet, 2015: 53)

En pocas palabras, todo forma parte de un proceso de construcción de una narrativa, a partir de la reflexión, la participación y la estética, que hace posible la empatía y la creación del diálogo. Con todo esto, se va forjando un argumento sólido, y apoyado, no solo en un pie, como puede ser la teoría, sino en tres; teoría, práctica, y reflexión contrastada de ambas, tanto personalmente (la autora), como a nivel de grupo, de lecturas y debates con el espectador (Leavy, 2009).

Es quizás en este punto, sino antes, cuando la educomunicación entra al escenario. Justificando este proyecto, ya en un ámbito puramente formativo, la mejor forma que creo pertinente de educación para avanzar en los conocimientos que se reflejan en esta investigación, es la educomunicación, que se explicará en los siguientes apartados, pues, a partir de esta introducción a la metodología cualitativa y a la investigación artística, parece necesario explicar detenidamente los distintos enfoques en la investigación tenidos en cuenta, ya que se trata de un proyecto que engloba la investigación basada en las imágenes, la investigación educativa basada en las artes, la etnografía, y la a/r/tografía, entre otras, conviene dedicar un apartado para poder comprenderlas lo mejor posible:

3. 1. Investigación Basada en las Artes (IBA)
3. 2. Autoetnografía
3. 3. Educomunicación
3. 4. A/R/Tografía

A modo resumen de este apartado, hay que sacar en claro algunas cuestiones, como por ejemplo, que se ha ido redactando la forma de trabajo cualitativa, ampliando esta con la forma de trabajo artística, ya que se va a contemplar la suma de ambas, y a partir de aquí, se va a desarrollar más bien la parte de metodología artística, pues es la relevante en este caso.

### 3. 1. Investigación Basada en las Artes (IBA)

En primer lugar, hay que decir que este tipo de investigaciones entienden que la parte más importante que les da fundamento son las obras de arte, fotografías, imágenes artísticas, piezas performáticas, o cualquier tipo de arte, como la música, literatura, teatro o danza, que expliquen o expongan el proyecto de forma comprensible y coherente (Marín y Roldán, 2017). Además de investigación artística, existe la Investigación Basada en Artes (término acuñado por Elliot Eisner en un seminario), que, aunque no existen muchas diferencias, lo cierto es que esta segunda se usa más para contextos educativos. Ricardo Marín y Joaquín Roldán, coordinadores del Máster en Artes Visuales y Educación (MAVE), explican así la base de este enfoque:

Las tres ideas básicas de este enfoque metodológico son: una, las obras de arte además de expresar emociones son conocimiento; dos, el tipo de conocimiento que producen las obras de arte puede ser útil para investigar los problemas sociales y humanos; y tres, las formas de indagación propias del arte descubren nuevos enfoques sobre los problemas y revelan nuevos temas y problemas que antes pasaban desapercibidos con el uso de otras metodologías (Barone y Eisner, 2012, citado en Marín y Roldán, 2017: 39)

En cuanto a los referenciados en la cita, cabe destacar a Eisner, ya que fue uno de los primeros en plantearse preguntas como *¿por qué enseñar arte?*, o cómo se produce el aprendizaje artístico o *qué se puede esperar de la investigación en la educación de arte* (Eisner, 1998), afirmando recientemente que “la investigación artística podría resultar una tercera tendencia investigativa, después de la cuantitativa y la cualitativa (Sánchez, 2017: 96). Por otro lado, fue Ricardo Marín quien finalmente propuso la idea (Marín, 2005) diferenciando también la Investigación Artística en las metodologías de investigación en Educación Artística, pues ya tiene diferentes tipos de enfoques dentro de la misma que la pueden hacer independiente, y explica:

Dentro de la “Investigación Artística” una línea de desarrollo metodológico, entre otras, es la que corresponde a los lenguajes de las Artes Visuales. Esta línea podría denominarse “Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales” o más sintéticamente “ArteInvestigación Educativa”. (Marín, 2005: 224)

Por tanto, esta sería su clasificación, aunque también Marín diferencia tres líneas de desarrollo que la han nutrido hasta llegar aquí, y son la Investigación Basada en Imágenes, la Narrativa Personal o Autoetnografía, y la Investigación Basada en el Arte (Marín, 2005), que es la que se distinguía ya de antes dentro de la metodología cualitativa. De igual modo, esta investigación se ha servido de las tres líneas para indagar en las cuestiones que se pretendían comprender, y que se explicarán, por separado, en los apartados siguientes.

Cabe destacar la importancia que la Investigación Artística puede tener en la educación, ya que los procesos son importantes para aprender, y comprender, el mundo que nos rodea. Las experiencias son lo que nos quedan de esas lecciones de vida. Dewey, por ejemplo, defendía que las personas necesitamos tener la experiencia de ejercer una acción en el entorno que nos transmita emociones, y esas emociones se transforman en una percepción de lo que se ha vivido durante la acción. A través de la interacción, se lleva a cabo una acción y se padece un resultado en forma de percepción, que puede ser de cualidad emocional, estética o rítmica, y la consumación de ello es la experiencia. Por tanto, esta visión es vital para la formación subjetiva del niño o niña, así como lo es para el investigador o artista que está interesado en un tema de investigación.

Este enfoque basado en imágenes, significa que estas van a tener especial importancia, ya sea como explicación visual en forma de dibujo, en forma de datos fotográficos, o presentación de ideas (Marín, 2005), y es por esto que es especialmente relevante en este trabajo. A lo largo del mismo se pueden apreciar obras de artistas visuales, así como comparaciones o explicaciones a través de la composición de citas visuales, y además los resultados o conclusiones finales tienen un formato totalmente fotográfico.

Los métodos de Investigación Basada en Imágenes son especialmente apropiados para investigar los acontecimientos más visuales de cualquier grupo humano y cultura: manifestaciones artísticas, cultura material, gestos y comunicación no verbal. (Marín en Marín y Roldán, 2017: 38)

Y es que, debido a la contemporaneidad que vivimos en la fotografía, con tantas novedades y con tan fácil acceso, es una herramienta útil en cuanto a registro de experiencias:

Cualquier usuario de un dispositivo móvil entiende las imágenes, sean del tipo que sean. Con ellas registramos acontecimientos de todo tipo, convirtiéndose en una forma de conocimiento, que configura nuestro concepto del mundo (García Roldán en Marín y Roldán, 2017: 182)

De hecho, el archivo fotográfico familiar, como fuente de recuerdos y de inspiración visual, por ende, es la principal sospecha de que esta investigación torne hacia una perspectiva en la que el referente sea la imagen.

En los retratos de familia, están muchas de las claves que nos permiten comprender determinados aspectos de las relaciones sociales, familiares y de género en una sociedad. (Del Valle, 2002: 5)

Algunos de los autores que destacan en este apartado son Joan Fontcuberta, Sophie Calle, Cindy Sherman y Chris Marker, en cuanto a referentes audio-visuales, y por supuesto, Joaquín Roldán, en cuanto a propiamente esta perspectiva. Joaquín es un profesor de la Universidad de Granada que investiga sobre esta metodología, y concretamente sobre la fotografía digital (2007, 2009, 2011, 2012). Uno de los recursos web que se han tenido en cuenta en esta investigación es su página *Diálogo de Imágenes*, en la que se establecen correspondencias de fotografías, mediante unas reglas, y se va creando un Fotoensayo visual lineal mediante la continuidad que pueda tener cada respuesta fotográfica. Este tipo de asociaciones visuales contribuyen al desarrollo de la persona, en su intelecto, su autonomía y su capacidad crítica en futuras decisiones del día a día.

Además, John Collier contribuye en este proyecto en la medida en que aportó la técnica de la foto-elicitación a esta modalidad de Investigación Basada en imágenes: A través de esta, se consigue establecer un diálogo que pende de una entrevista a una persona con el objetivo de comentar una o varias fotografías.

A través de la foto-elicitación se introduce la participación del informante como parte del análisis de las imágenes en sí mismas, tanto como su relación con las fotografías y finalmente la relación de éstas con prácticas y acontecimientos más amplios. (Arias, 2011: 178)

No solo se ha utilizado la foto, sino también a la vídeo-elicitación, que es menos frecuente en las investigaciones. Las foto-elicitaciones de este trabajo se han grabado en vídeo, y desde este material se ha extraído la información necesaria para crear una historia visual, por lo que va camino entre la ficción y la realidad, pues las verdades, que en su momento fueron reales, con el tiempo y mediante la narración subjetiva de cada locutor, se van transformando en una media verdad.

A través de estas herramientas se ha facilitado la integración de la historia visual y oral en una fotonovela, ya que no se pueden extraer recuerdos más cercanos a lo real solamente con la exploración visual, sino que gracias a la memorización oral, se han podido recopilar más datos y experiencias del proceso. La foto-elicitación, igual que la Fotobiografía, que viene a ser algo parecido, es una forma efectiva en cuanto a comprensión del mundo que nos rodea, pues mediante la subjetividad de los recuerdos se construyen ideas del mismo. De la misma forma, la creación artística de una fotonovela a través de ese estudio de las fotografías, significa seguir un proceso de aprendizaje mediante la experiencia, que conllevará una mejor exploración de la actividad, y en consecuencia, una mejor comprensión del Yo. Según Lowenfeld, la creación es el mejor modo de comprensión del entorno:

La capacidad creadora se considera, generalmente como un comportamiento constructivo, productivo, que se manifiesta en la acción o en la realización. No tiene por qué ser un fenómeno único en el mundo, pero debe ser, básicamente, una contribución del individuo. (Lowenfeld, 1980: 65)

Así, la contribución que nos puede aportar la experiencia creación de esta narrativa visual es conocernos mejor a nosotros mismos, a quienes nos rodean, comparar vidas,... al fin y al cabo la familia es nuestra base de identidad, desde ella se establecen y comprenden los primeros vínculos afectivos, a partir de ella se construyen los primeros modelos de vida, las aspiraciones,... Y qué mejor ejercicio de autoidentificación que jugar a construir una foto-historia a partir de ellos.

Supongamos que se pretende narrar con la fotografía. La técnica de la fotonovela no ofrece solución alguna, porque en ese caso la fotografía es únicamente un medio de reproducción de una historia construida según las convenciones del cine o el teatro. Los personajes son actores, el mundo es un decorado. Supongamos que se pretende ordenar un grupo de fotografías, elegidas entre los billones que existen, de modo que ese orden hable de experiencia. Experiencia como la contenida en una vida o vidas. Si eso funciona, tal vez sugiera una forma narrativa específica de la fotografía. (Berger, 2015: 122)

Además cabe decir que, además de los instrumentos de investigación citados, se han tenido también en cuenta los que propone Ricardo Marín, referente en España en cuanto a Investigaciones Educativas Basadas en Arte, junto a Joaquín Roldán (más especializado en la Investigación Basada en Imágenes). Estos dos investigadores han usado la extrapolación para crear unas normas de citación visuales a partir de las normas American Psychological Association (A.P.A.), que son las más estandarizadas, pero menos efectivas para las investigaciones (generalmente artísticas, educativas, e incluso antropológicas) que necesiten imágenes visuales o fotografías para sostener argumentos o dar aportaciones de peso a la pesquisa. (Hernández-Hernández y Fendler, 2013).

Basando la estructura visual de esta investigación según aconsejan Viadel y Roldán (2012), en esta se puede ver, en primer lugar, un título, y una fotografía que refleja ese título, seguido de un resumen escrito y visual, que en este caso es un par visual, después van las palabras clave, acompañadas de una imagen clave, luego la introducción, que consta también aquí de un par visual, y más adelante el estado de la cuestión, que igual que el resto de los posteriores capítulos, pero este apartado especialmente, está visualmente referenciado con citas, fotoensayos, e imágenes independientes, que explican, complementan, y forman parte de las ideas, procesos y conclusiones. Por eso, esta metodología será la piedra angular del proyecto.

### 3. 2. Autoetnografía

La “auto-etnografía” es una modalidad de investigación que despliega múltiples capas o estratos de conciencia con el propósito de establecer conexiones entre lo personal y lo social o cultural. Tiene un marco de carácter autobiográfico, ya que se centra en aspectos sociales y culturales de su experiencia personal. (Marín, 2005: 248)

Ciertamente, la referencia auto-etnográfica es importante en cuanto al carácter de explorar el yo interior hacia un yo exterior, estableciendo conexiones con la fotografía del archivo familiar. Según Marín (2005: 248), aunque se han dado casos parecidos de este tipo de investigaciones antropológicas, solo que abordando temas diferentes, lo cierto es que parten de la misma raíz; de la utilización de los diarios personales, o mediante la explicación de las conexiones personales con el proyecto, por ejemplo, llevando a cabo una participación de observador y participante. Esto permite al autor o autora tener un enfoque nutrido desde dos puntos de vista del problema.

Leavy escribe sobre la posibilidad del uso de la ficción en las investigaciones sociales, y además, dentro de las investigaciones de tipo autoetnográfico. Es decir, aquellas indagaciones de lo social a través de la experiencia del autor, que quieran usar la ficción como parte de un proceso creativo, tienen cabida en las investigaciones de tipo etnográfico, y este es el caso.

However, fiction can be expressly used as both a part of *narrative practice* as well as the *form* representation takes. Experimental ethnographers have been at the forefront of using fiction as a mode of practice and a representational vehicle. (Leavy, 2009: 43)

Esto es que, más en la parte práctica que en la teórica de la pesquisa, en la etnografía se ha estado usando la ficción como recurso de representación. Por tanto, algo tiene que ver este trabajo en cuanto al uso de la ficción que propone Leavy, ya que es una investigación que requiere claramente de la experiencia personal, pero yo diría que se aleja en cuanto al uso de la propia narración. Principalmente la indagación se basa en imágenes, en fotografías reales del álbum familiar y en referentes artísticos que usan el retrato como reivindicación de algún tipo. De manera que, sí, usando la ficción como vehículo para representar una experiencia personal podría tener vínculos con la autoetnografía, pero dado el gran contenido iconográfico, tanto práctico como referencial, que posee esta investigación, quedaría más cerca de la metodología basada en imágenes.

### 3. 3. Educomunicación

Esta indagación, aunque en un principio quería ser una especie de autoformación en la creación de la narrativa visual partiendo del archivo familiar, pretende terminar como un experimento que fundamente el uso de este tipo de fotonovelas como una herramienta artística y visual en las aulas de Educación Artística, y desde aquí, converger con la educomunicación.

Para el pensador, explicado de forma muy sucinta, la práctica educativa encuentra su sentido en una comunicación liberadora, entendiendo por comunicación esa idea originaria de diálogo o intercambio recíproco entre el educador [...] e interlocutores (población), presente en su etimología latina *communis*. Con esta comunicación educativa generadora, el autor persigue promover el pensamiento crítico de los educandos, teniendo muy en cuenta las carencias existentes en la población. (Corrales, 2018 (1): 25)

Por tanto, queda claro que la educomunicación consiste en establecer un intercambio de conocimiento, que parte en un primer momento del educador, pero que aspira a ir convergiendo en diálogos entre los educandos. De manera que, de forma comparativa, en este proyecto se está buscando, en definitiva, a partir de la metodología cualitativa basada en las artes, crear un conocimiento crítico (de la postfotografía y el fake a partir del archivo), para transmitirlo después mediante la educomunicación. En mi opinión, para que valga la pena este tiempo dedicado a la lectura, contraste, y generación de contenidos, es necesario que se lleve a la práctica social una herramienta que lo difunda, y que sirva para crear expectación y movimiento crítico en los receptores. “Es en ese interés por reflexionar y trabajar en torno a la capacidad crítica y creativa de los ciudadanos, que puede originarse en ellos una mayor conciencia hacia ese carácter hiperreal que envuelve a la postfotografía actual” (Corrales, 2018: 27). La fotonovela es el incentivo de la reflexión para con el público, y es interesante cultivarla con otros métodos, como un taller educativo, con un diálogo abierto acerca de los contenidos.

La Educomunicación, junto con la Educación Artística [...] permite trazar contenidos transversales y transdisciplinares que ayuden a los alumnos a relacionar, de manera crítica y dinámica, los conocimientos aprendidos en el resto de asignaturas, así como con la cultura visual y digital cotidiana. (Corrales, 2018: 28)

Por eso una fotonovela es una herramienta ideal. Simplemente, con el hecho de comunicar, se filtra la información. De la misma manera, un alumno o alumna, creando su propia fotonovela, recogiendo datos, y estructurándolos de forma narrativa para otros, lleva a cabo un *salto cualitativo en su proceso de formación* (Kaplún, 2001: 34). Se trata de que el conocimiento que se ha aprendido no se quede para sí, sino que se comunique a los demás para reforzar, mediante la necesidad de querer contar bien lo aprendido.

Así como resulta evidente que la comunicación de algo presupone el conocimiento de aquello que se comunica, no suele verse con la misma claridad que la inversa también se dé: al pleno conocimiento de ese algo se llega cuando existe la ocasión y la exigencia de comunicarlo. Es en ese esfuerzo de socialización donde se va profundizando en el conocimiento a ser comunicado y descubriendo aspectos hasta entonces apenas vagamente intuidos de la cuestión en estudio; en el pre-diálogo imaginario con los destinatarios van apareciendo los contraargumentos, los vacíos, debilidades y contradicciones de unas ideas y nociones que hasta entonces aparentaban coherentes y sólidas; y se va llegando a la formulación de un pensamiento propio al que difícilmente se arribaría sin interlocutores, presentes o distantes. (Kaplún, 2001: 36).

Por estos mismos principios, en el Máster de Artes Visuales y Educación, tanto como el Grado en Bellas Artes de Granada, como también en otros estudios, pero haciendo hincapié en estos dos citados que he podido comprobar personalmente, el profesorado anima a participar en clase como un grupo, y se proponen muchas actividades grupales, ya que son más efectivas. Estar en una clase rodeada de personas, y no aprovechar para intercambiar opiniones, dudas, gustos, etc., es como escribir un diario sin saber leer; por mucho que te esfuerces en apuntar en tu memoria lo que has aprendido hoy, si luego no sabes leerlo, es conocimiento perdido, y en este caso del grupo, también se pierde la ocasión de conocer a alguien que quizás pueda ser interesante.

Por otro lado, esta forma de comunicar que se formula puede ser efectiva en la contemporaneidad que vivimos hoy, en cuanto a que hay demasiadas posibilidades visuales en los medios de comunicación y en la red, demasiados fakes, y poca formación sobre ello. Quizás, mediante esta herramienta de narrativa visual que se propone, se pueda trazar un camino hacia una mejor solución de aprendizaje en estos temas.

Asimilar convenientemente todos esos mensajes icónicos, participar e implicarlos en esa permanente transacción informativa visual, nos ayuda a comprender mejor el entorno social en el que vivimos. Comprender nuestro entorno audiovisual, además de apreciarlo estéticamente en sí mismo, es el mejor camino para situarnos cultural y cognitivamente en la compleja realidad contemporánea. (Carmona-Marfil, 2015: 119)

A mediados del siglo XX, y con esta misma idea de despertar al pueblo mediante la formación y el conocimiento, Adorno, Horkheimer y Marcuse utilizaron la psicología para analizar de forma crítica la sociedad y el individuo. Ellos tres conformaron la Teoría Crítica, basada en la escuela de Frankfurt de Freud, Marx y Weber, y criticaron los medios masivos de comunicación por estar manipulando la sociedad en la que vivían -vivimos-, mediante la creación de una falsa consciencia de estar viviendo democráticamente. Y es que los medios están dominados por las altas clases sociales, teniendo así poder sobre la consciencia de los demás.

En conclusión, en esta metodología se utiliza la imagen como medio de comunicación, interpretación, expresión, reflexión, etc., y trata de aproximarse y dirigirse, de una forma artística y estética, a cuestiones sociales. Para investigar un grupo de seres humanos, el yo en un yo social, y la cultura, la investigadora es la parte fundamental del proceso interpretativo. Es quien va a hacer reflexionar a una audiencia sobre ciertos aspectos, y lo va a hacer de una forma educ comunicativa, que extrapole en el conocimiento de esta.

### 3. 4. A/R/Tografía

Como se exponía con anterioridad, el enfoque a/r/tográfico viene a componer la parte de artista (Artist), investigador (Researcher) y profesor (Teacher), formando un acróstico (art) que en inglés significa “arte” (Marín en Marín y Roldán, 2017: 40).

Una de las ideas más atractivas de la A/r/tografía es que las funciones de hacer arte, la de enseñar arte y la de investigar sobre educación pueden desarrollarse al unísono.” (Marín en Marín y Roldán, 2017: 43)

Es importante para las investigaciones en educación artística llevar a cabo este tipo de metodologías para estudiar los procesos, de cerca, y concluir cada experimento con una documentación real de lo estudiado, con unas conclusiones empíricas, y un resultado comprendido desde tres puntos de vista. Una de las grandes referentes de esta metodología es Rita Irwin (2004, 2006), junto a Estephanie Springgay (2008):

A través de las artes, una percepción enfatizada de los sucesos, las condiciones y los hallazgos, permite a aquellos que están implicados y/u observan el proyecto, llegar a nuevas intuiciones que pueden conducir a una mejora de las políticas o las prácticas educativas. La Investigación Basada en Artes (IBA) es esencialmente lo mismo, pero sin el propósito de tratar cuestiones educativas. El objetivo de las Investigaciones Educativas Basadas en las Artes (IEBA) y las IBA no es la certeza, sino la amplificación de la comprensión. (Irwin en Marín y Roldán, 2017: 134)

Esta investigación tiene una parte de esta perspectiva que engloba la Investigación artística, debido a la experimentalidad de crear una herramienta, y ser la autora misma la que está autoeducándose con la fotografía, y aprendiendo con el archivo visual de su familia, para terminar consiguiendo una pieza artística y visual. Por tanto, aunque casi rozando la barrera, podría decirse que debido al proceso que se está siguiendo mediante el diario de campo, las elicitaciones, y la conclusión de datos como una narrativa visual, este proyecto se asemeja a la A/r/tografía.

El proceso de indagación se convierte en algo tan importante como –e incluso a veces más importante que-, la representación del conocimiento que se ha logrado. Los artistas se dedican a la investigación artística y ello les ayuda a explorar cuestiones, temas o ideas que inspiran su curiosidad y sensibilización estética. Los educadores se dedican a la investigación educativa y ello les ayuda a explorar cuestiones, temas e ideas que inspiran su aprendizaje, y también su aprender a aprender. [...] Los a/r/tógrafos pueden hacer uso de métodos de recolección de datos propios de las formas cualitativas de las ciencias sociales (documentación, entrevistas, observación) y a menudo se interesan por historias de vida, mementos y fotografías. [...] Sin embargo la A/r/tografía también tiene en cuenta la necesidad de explorar las percepciones. (Irwin en Marín y Roldán, 2017: 137)

Los a/r/tógrafos “quieren que lectores y espectadores sean capaces de comprender algo de un modo nuevo y convincente y quieren establecer una diferencia respecto de la comunidad a la que sirven” (Irwin en Marín y Roldán, 2017: 144) y en este caso, este proyecto de investigación se ha servido del formato de fotonovela para mostrar el resultado final de la indagación fotográfica.

**González, I. (2018) *Fotoensayo explicativo. Procesos.***

Compuesto por tres fotografías independientes de la autora, y una cita visual fragmento de una fotografía del archivo familiar González (autor desconocido)



Vídeo-elicitación (2018)



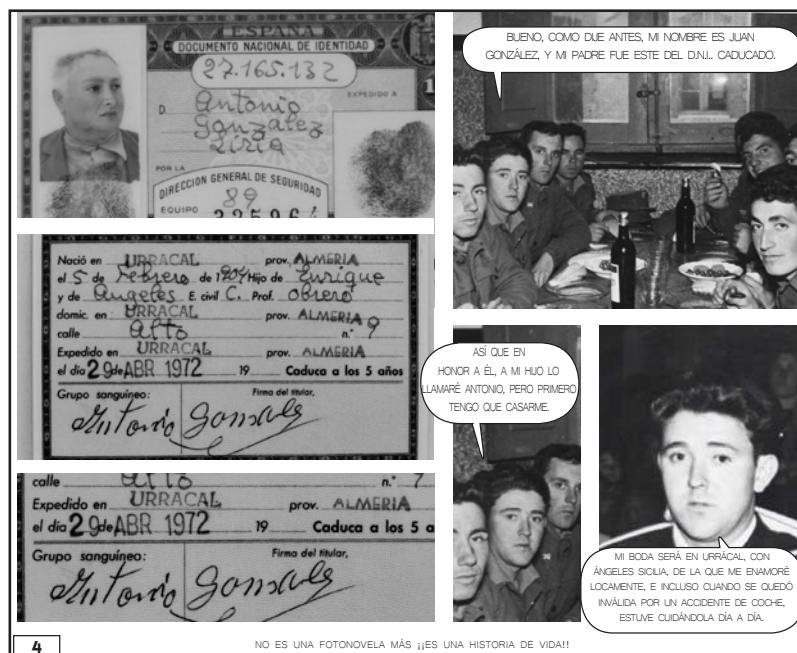
DNI (1904)



Fotografía del DNI editada



...a digitalmente (2018)



Fragmento de la fotonovela final (2018)

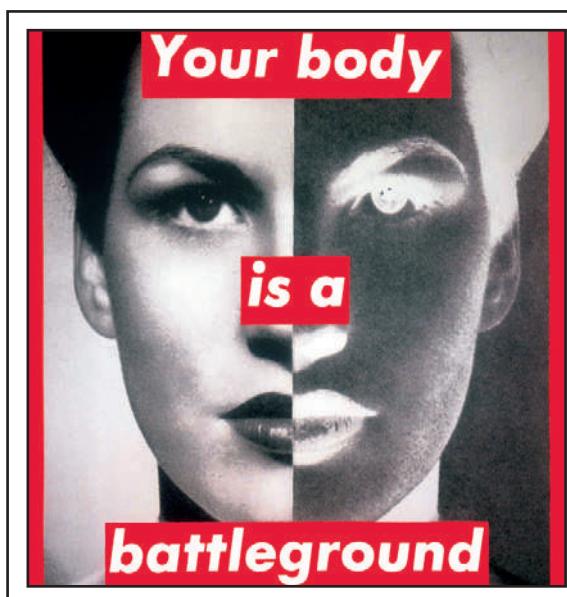
## 4. Estado de la cuestión

El motivo de la elección de estas fuentes y no de otras, es fruto de la propia influencia que va hilando conocimientos. Al principio un autor que era uno de los cables conductores citó a un segundo autor, y a través de la lectura y la investigación, han ido surgiendo nuevos autores, que, tras una selección, se han reducido a los citados en el presente texto. Siguiendo una metodología cualitativa basada en las artes, la búsqueda activa de información y fuentes han derivado en esta pequeña recopilación. Los motivos de ser finalmente escogidos han sido devenidos de las palabras clave del tema, y en relación a la obra plástica que se ha ido construyendo paralelamente a la lectura.

En general, todos estos autores se relacionan por su cercanía a lo social y a la iconografía. Aunque algunos sólo abordan una de las dos partes, lo cierto es que, en su conjunto, son lo que realmente forma los cimientos de la fundamentación. Además, los referentes que se tienen en cuenta son del tipo artístico, pedagógico y social, lo que significa que, se ha requerido tanto obra plástica como obra teórica, y sin descartar la audiovisual, para poder realizar una buena interpretación del estudio.

Siguiendo por el tema de lo social, otra gran referente es Sophie Calle. Esta artista trabaja tanto el asunto de la intimidad (la suya) como ciertos temas sociales. Por ejemplo, en *Suite Venetienne* se observa cómo persiguió a un hombre por Venecia, tomándole fotos como si ella fuese espía, mientras anotaba en un cuaderno lo que sentía en cada momento. Generalmente la fotografía es su *modus operandi* a la hora de presentar sus piezas. Más tarde, en *Les dormeurs* ofreció su cama a una serie de personas para observarlos mientras dormían. Cada uno ocupaba el lecho durante ocho horas, el siguiente hacía lo mismo, y así sucesivamente durante una semana. Son estos temas los que me llaman la atención sobre cómo trabajar desde el yo el yo social, cómo afecta a un autor lo que hace el modelo del que se sirve para realizar su investigación personal.

En referencia a la parte plástica, al principio de la mecha fue Cindy Sherman la artista más relevante. Ella se fotografía a sí misma para hablar de cuestiones referidas a la mujer en sociedad, entre otros temas. También fueron grandes referentes, en un principio, tanto Ouka Leele (aunque realmente llamada Bárbara Allende Gil), como Bárbara Kruger. A la primera se conoce por sus fotografías en blanco y negro, después intervenidas con pintura de colores vivos, con los que parece querer jugar con la psicología de sus personajes, y a la segunda por sus diseños publicitarios que usan el tema de la sociedad de consumo como vía de comunicación. Aunque las tres se relacionan por la poética visual, cada una la aborda de una forma diferente, pero no por ello alguna es menos relevante. Así, su manera de mirar me sirvió para conocer a otros autores en relación, que más adelante me llevarían a otros.



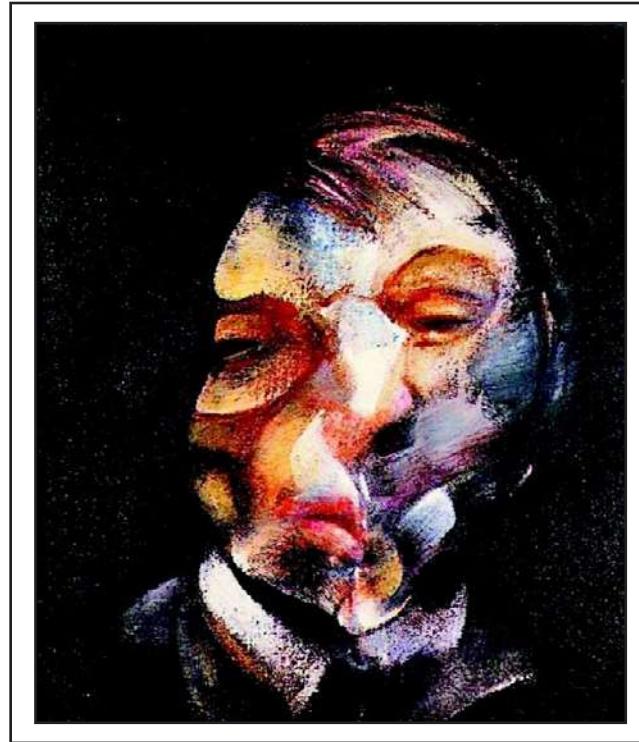
**Citas Visuales:**

Calle (1981) El hotel Habitación 43

Sherman (2003) Untitled (Self-Portrait with Sun Tan)

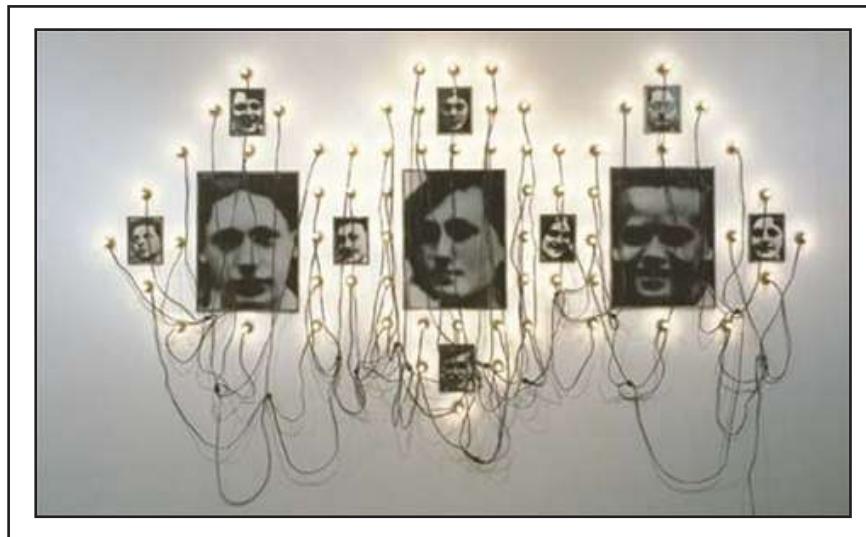
Ouka Lele (1978) Autorretrato con agua encuadrado

Kruger (1989) Untitled



**Citas Visuales:**

Bacon (1971) Autorretrato  
Boltanski (1988) Odessa Monument

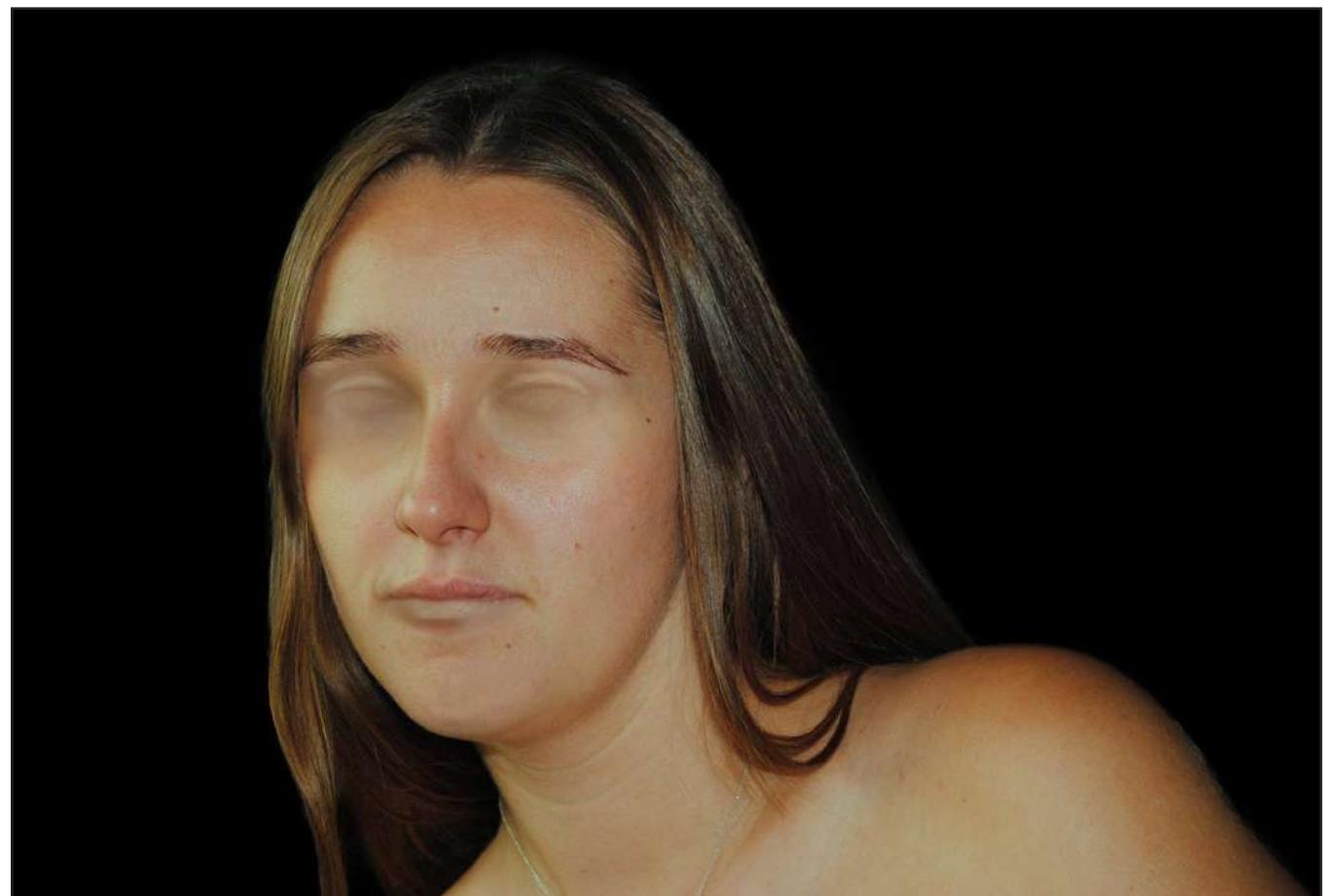


Por su parte, Christian Boltanski, fue una de las conexiones. Cuando finaliza la década de los ochenta realiza la obra de “Les Suisses morts”, una instalación de cajas de lata oxidadas a modo conmemoración, mientras en “Les archives”, se presenta una instalación, pero que además consta de fotografías distribuidas en cajas de galletas de metal oxidado similares a la anterior. Boltanski busca que el espectador se vea reflejado en la obra, conseguir una carga emotiva a través de imágenes estremecedoras. También es cierto que, junto con el trabajo de la gallega Victoria Diehl, fue clave esta narrativa de nexos que iba construyendo para el punto de partida de este trabajo. Ella es artista fotográfica, y en una de sus exposiciones, “El cuerpo vulnerable” muestra perfectamente cómo la vida, el cuerpo humano, y la muerte, las estatuas, se funden en uno solo. En sus piezas cuesta diferenciar la disparidad entre ambos tejidos, y se observa fragilidad, surgiendo escalofríos y generando una gran carga emotiva en el espectador.

Finalmente, y antes de dar el paso a encontrar los objetivos finales de este Trabajo Fin de Máster, otros artistas que me acercaron al tema del retrato son Lucian Freud, Vivian Maier y Hans Bellmer. La característica principal del nieto de Sigmund Freud, y amigo de Bacon, Freud, está en la manera figurativa de pintar, en sus cuadros la carne parece cobrar vida, lo que da una sensación inquietante. El artista conoce bien la carne, su volumen y su color, su forma, sus pliegues,.. y consigue transmitir, en cierto modo, aquello que su abuelo estudiaba en el psicoanálisis, llegar más allá de lo inmediatamente visible. Por otro lado, Bellmer también recurre a ese tema, al inconsciente, con sus maniqués que parecen muñecas a tamaño real con un aire erótico, pero con una anatomía digamos, diferente, mientras, Maier se hacía autorretratos imposibles por las calles de Nueva York.

Estos trabajos muestran algo que incita a al espectador a observar, y que da un cierto punto de morbo. Esto, según explicaba Freud (1919), es el llamado *unheimliche*. En este texto explica que esta palabra viene derivada de la raíz alemana *heim*, que significa hogar, como *home* en inglés. Por tanto, con el prefijo un-, lo convierte en lo que no pertenece al hogar, lo extraño. Para Freud, esta palabra hace referencia a los deseos oprimidos, lo que se revela debiendo permanecer oculto; [...] es aquella variedad de lo terrorífico [...] se produce cuando se borran los límites entre la fantasía y la realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico (Freud, 1919: 220-224).

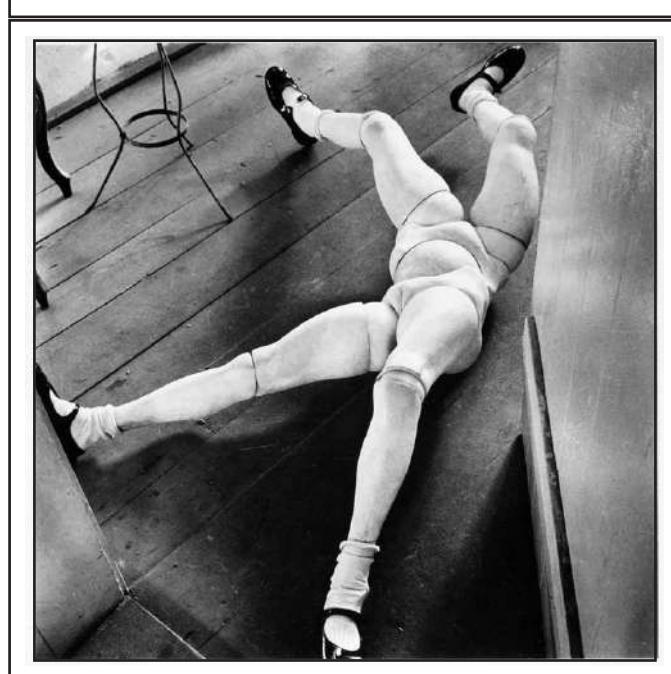
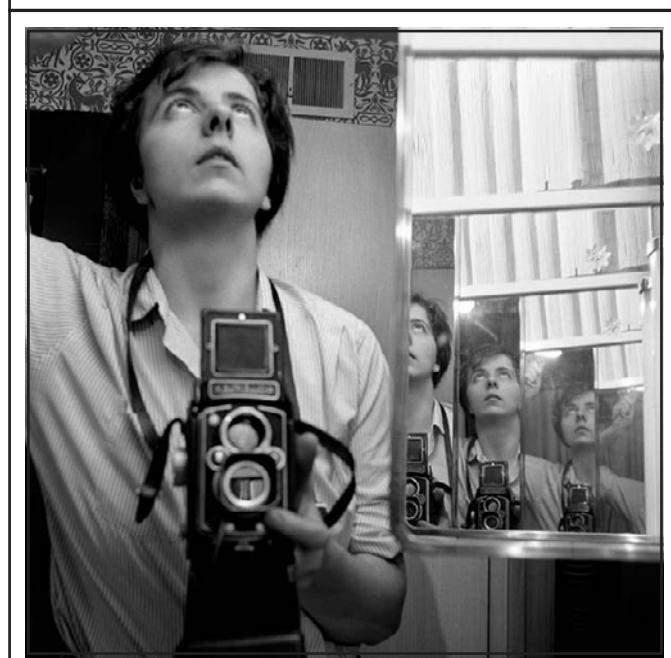
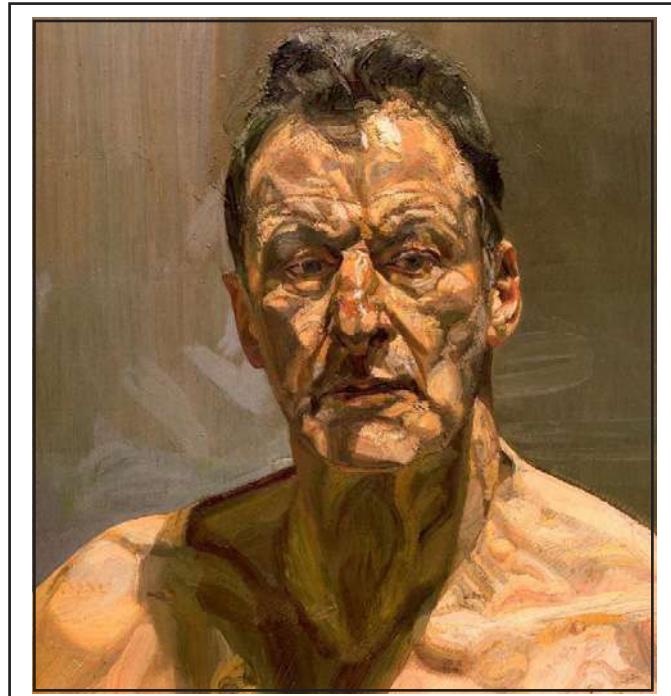
A partir de los referentes ya citados, es cuando hago un punto de inflexión, y empiezo la parte plástica del proyecto. Se trata de mezclar retratos humanos con retratos de estatuas (Fotoensayo pp. 24-25), que además pertenecían al cementerio de Granada, San José, lo que implica una conexión con la muerte muy cercana, además del ya inerte material en el que están esculpidas, y la fotografía que se les toma, que lo hace más inerte, si cabe.





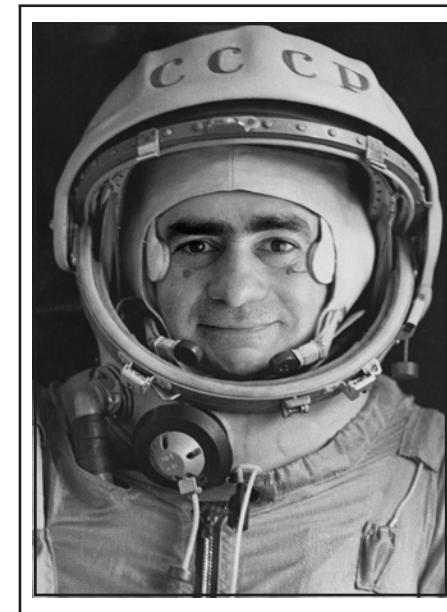
**González, I. (2018) FotoEnsayo explicativo. *Mímesis*.**

Compuesto por una cita visual de Victoria Diehl y 3 fotografías independientes de la autora, de su Trabajo de investigación artística titulado Self-Love (2017)



**Imágenes independientes:**  
Freud (1985) Autorretrato  
Maier (1955) Untitled  
Bellmer (1987) La Poupée

Más adelante, Fontcuberta se puso en el primer puesto del ranking de referentes principales, ya que su larga trayectoria indagando en el fotomontaje y el *fake* es justamente lo que ha dado el toque de gracia en este trabajo. Haciendo una breve explicación de lo que es el *punctum*, este autor (1997: 14) escribe sobre una experiencia propia que tuvo al nacer su hija. Entonces, dice que ese término implica una proyección de valores en una imagen, lo que le otorgaría la importancia que tendrá la misma para el espectador. Es decir, la imagen influirá en una persona dependiendo de lo que pueda proyectar en ella según su experiencia, y por tanto, de lo que esta le devuelva en forma de sentimientos, emociones o reflexiones. En resumen, quizás las imágenes que crea Fontcuberta en sus Camuflajes, o las que he creado yo misma en este proyecto, no tengan el mismo *punctum* para el creador y el espectador, pero tampoco será de igual forma entre todos los espectadores, sino que cambiará en función de las variables de la sorpresa, la comprensión y la autenticidad que cada uno proyecte sobre ellas. En su obra Sputnik, además, usó la fotonovela como herramienta para dar credibilidad a su fake.



**Citas visuales:**  
Fontcuberta (1997) Sputnik

González, I. (2018) Comentario Visual: Cottingham, K. (1992) *Fictitious Portraits*



Explicando el título del libro (El beso de Judas, 1997: 17), Fontcuberta compara el beso con la fotografía, y defiende que simbolizan ambos el falso afecto vendido por treinta monedas. Yo esto lo entiendo de forma que, sí, puede ser una fotografía de un momento, pero si yo solo sé de ese momento lo que me ofrece la percepción visual, no tengo ninguna otra clave de conocimiento sobre aquel hecho que se muestra ahora, en un material plano. Por tanto, el ejercicio de realizar una video-elicitación, por ejemplo, explica una verdad, apoyada por unas fotografías de infancia de verdad, pero juntas, son el beso de Judas, ya que es una media verdad. La historia es de verdad, las imágenes también, pero esa historia no corresponde realmente a esas imágenes, aunque lo parezca, ya que es simplemente una percepción lo que un espectador puede extraer, porque él no ha vivido los hechos de las imágenes, ni la historia que se cuenta en la narración. Es solo una recreación visual de ello.

Siguiendo este hilo, la forma de trabajo que he utilizado vendría a referenciarse con la obra de Keith Cottingham, quien produce falsas identidades mediante edición digital. Fontcuberta (1997) explica esta actividad como si fuese un *collage* mental, ya que el cerebro se encarga de otorgarle realismo a esa ficción mediante la experiencia de la interacción social.

Fontcuberta, citando *De senectute* (1996) de Norberto Bobbio, escribe que “eres lo que recuerdas”, lo que -redundantemente- me recordó a la película de *Enemy* (2013), una narración donde el protagonista, en una trama que empieza por el final, va forjando su identidad con falsos recuerdos, y así, se crea una identidad diferente. Por tanto, ya estaríamos hablando del poder que tiene el ser humano para formar una identidad a base de falsas inyecciones de memoria. Pongamos de ejemplo lo siguiente; contando una historia de la infancia tantas veces, que al final confundes la realidad (lo que pasó) y la mentira (lo que te han dicho que pasó pero no recuerdas). Esto pasa con algunas historias que te cuentan de cuando eres pequeño o pequeña; las sabes porque te las han narrado muchas veces, y tu mente, con el simple hecho de construir con imágenes lo que sabes con palabras, crea una “escena”, a la que te asomas cuando piensas en tu infancia -y es más, tú misma la cuentas si te preguntan-, y te lo crees, aunque fuese una mentira, pero es una mentira que te alude, por tanto, te estremece.

Ya hay algunas series de televisión que tratan este tema de la inducción de recuerdos, y hay una que está en pleno desarrollo ahora en el 2018; *Westworld*. En una narrativa tan elaborada, el Dr. Robert Ford (Anthony Hopkins) lleva a cabo la creación de una especie de robots muy confeccionados para parecer auténticos seres humanos -con venas, músculos huesos, etc.-, a quienes induce, en colaboración de su difunto compañero, Arnold, falsos recuerdos (traumáticos) que serán la piedra angular de cada uno de ellos. Es decir, gracias a esta pesadilla que tendrán a modo de recuerdo cada noche al acostarse, sabrán quiénes son, cuál es su pasado. Gracias a este descubrimiento de la inducción, consiguen crear consciencia en los robots, que descubren quiénes son, y cómo cambiar, al contrario que, según escriben los guionistas de la serie, los seres humanos.

Además, sigue escribiendo Fontcuberta (1997) que recordar significa seleccionar, y olvidar nos ayuda a ser felices, algo que merece la pena reflexionar: Al ver una foto tuya con un ser querido mientras os abrazáis, vuelves a experimentar ese afecto, igual que si ves a dos personas ajenas en la misma situación, no obstante, creo que al ver esa fotografía donde tú estabas notando ese abrazo, puedes conmoverte más debido a la memoria, y al ver a dos personas ajenas, podrías “intuirlo” simplemente. Por tanto, lo que quiero decir con esto es, no es tanto fotografiar un abrazo, posarlo para la cámara, sino sentirlo, y que te hayan fotografiado en el momento, sin saberlo, ya que podría afectar a la consciencia del hecho. No es lo mismo sentir algo que aparentarlo o provocarlo para el instante fotográfico. Esta reflexión ocurre con los *mass media*, con Fontcuberta y con *Westworld*; querer aparentar una realidad lo más similar posible a partir de una mentira, pero los media lo hacen por un interés económico, Fontcuberta para la incitación a reflexionar y desconcertar, y la serie de televisión podríamos resumir que su interés reside en ambos, reflexión y dinero -aunque sea pecar de inocente por mi parte-.

Por otro lado, un recuerdo traumático tendemos a querer olvidarlo, y esto podría conseguirse ciertamente, y como dice Joan, aspirar a ser felices, pero hay personas que entran en bucle recordando aquella pesadilla y no consiguen superarlo, lo que puede causar el efecto contrario. Por eso se decía en la serie que los robots de Hopkins tenían un poder superior al del ser humano, ellos pueden cambiar ese recuerdo por otro “apretando un botón”, mientras que nosotros

Fotografiamos para reforzar la felicidad de estos momentos. Para afirmar aquello que nos complace, para cubrir ausencias, para detener el tiempo y, al menos ilusoriamente, posponer la ineludibilidad de la muerte. Fotografiamos para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal (Fontcuberta, 1997: 59).

Algunas imágenes o recuerdos nos producen incerteza, y este es el objetivo precisamente de las que he querido componer. Fontcuberta dice; *En realidad no buscamos la visión sino el déjà-vu* (1997: 71). En realidad ese es el objetivo de los fotomontajes del proyecto, recrean posibles situaciones que reflexionar, al igual que lo puede hacer un libro, una pintura, una película, o una serie. Es una narración interior diferente para cada espectador, y es la consciencia la que se encargará de guiar el entramado. Para poder conseguirlo, no puede notarse la mentira. Sino que debe haber un buen retoque en el camuflaje, el *trompe-l'oeil*. Esto se explica en la página 120 del mismo libro con el teorema el pato. Este teorema estadounidense viene a explicar que, si una herramienta tan objetiva como la cámara ha fotografiado un hecho, aunque parezca dudoso que sea cierto, debe serlo, pues es una copia de la realidad. De manera que, si mis composiciones parecen una realidad, debieran serlo para el espectador ingenuo.

Para conseguir este objetivo, la manipulación de las fotografías debe ser intachable. Es verdad que el simple hecho de escoger el lugar, el encuadre, la perspectiva, etc., ya es una manipulación de la realidad, pero Joan Fontcuberta (197: 125) nos invita a verla de dos tipos; el primero, la manipulación de escoger lo que se va a fotografiar y cómo, incluso el hecho de apretar el botón. El segundo, el retoque digital, el reencuadre, el fotomontaje,.. Además, aunque se hable de retoque fotográfico, también la manipulación está presente en el resto de las artes; la pintura, la escultura, el dibujo, etc., y solo se discrimina en fotografía. Yo creo que al igual que en las artes citadas, lo importante no es la manipulación del autor, sino el contexto y el propósito en que la presente. Por ejemplo, Duchamp, para presentar *La Fuente* (1917), lo hizo firmando con un nombre falso (R. Mutt), y después Fontcuberta siguió sus pasos. Propuso el nombre de RIPA (siglas del Rochester Institute of Prospective Anthropology) para exponer *Retseh-cor* (1993). Este era el supuesto nombre de una supuesta tribu que habían encontrado, con objetos supuestamente de ellos, fotografías de tumbas exhumadas, iconos, etc. Esto condujo a los espectadores a creerse la noticia, ya que las fuentes parecían expertas, y por tanto, fiables. También el grupo teatral La Cubana se sirve de esta sugestión; “Más que espectáculos, sus piezas eran concebidas como acciones de comando o *razzias* encaminadas a confundir al público entre realidad y ficción, entre vida y representación.” (Fontcuberta, 1997: 176).

Permítanme insistir, al respecto, que ni en la antigüedad, ni en el renacimiento, el centro del interés se centraba en el artista. Lo que se juzgaba era su trabajo. En la antigüedad, por la influencia que tenía sobre las emociones del hombre; en la siguiente teoría (la de la expresión, que entiende el arte como una comunicación de emociones), por la fidelidad con que se reproducían tales emociones. Sin embargo, llegó un momento en que esto se consideró insuficiente. La emoción que se podía encontrar en una poesía fue considerada como algo sospechoso —incluso despreciable— si se intuía que esa emoción no había sido experimentada por el artista al escribir su poema. (Gombrich, 1980)

Así, confirmando la teoría del pato, la sugestión es un medio de camuflaje también, que ayuda a direccionar, en este caso, una significación de lo que se está presentando. Ya hablando en un contexto artístico, Gombrich deja claro que la razón de juzgar un trabajo ha residido en la obra en sí, y no tanto en las herramientas, aunque con el tiempo el ser humano ya no se ha conformado solo con mirar, sino, que ha ido buscando la manera de juzgar al artista por cómo ha conseguido hacer su obra, y qué magia es la que les ha emocionado, como cuando se le busca el conejo escondido en la chistera al mago de turno.

Pero, Fontcuberta no está solo en el tema de la Postfotografía. Por el contrario, hay otros muchos autores, conocidos y no tan conocidos, que han ido aportando su granito de arena a la experimentación fotográfica en la actualidad. Algunos nombres son Nancy Burson, Pierre Radisic, o Lawick-Müller, lo tres en una línea parecida en la que los personajes parecen unos, pero digitalmente son transformados en otros, o Rafael Goldchain, que revive su propio archivo familiar para fotografiarse y poder enseñar las fotos de sus parientes a sus hijos. Sin embargo Thomas Ruff lleva a gran escala el retrato fotográfico, ayudándose además del retoque digital para dar un aspecto imposible a los mismos, aunque no hasta el punto de edición al que llega Vibeke Tandberg, que es mucho más distintivo. A Vibeke se la conoce por sus retratos cuasi abstractos, de tanta desfiguración Baconiana que respiran. Entre estos artistas, se puede ver una evolución visual, desde el primero hasta el último, desde la comparación racial de Burson, hasta la carnosa imagen de Tandberg, que da el punto y seguido a la fotoedición.

Más del lado del diseño gráfico, destacando en cuanto a portadas de revista, y sobre todo de la revista *Colors*, estuvo Tibor Kalman con fotografías que daban pie a incomodar y dar motivos de reflexión al lector, que en contraste con la incomodidad o desagrado que pueden desprender las operaciones quirúrgicas y fotografías de Orlan, pueden pasar desapercibido, en mi opinión, ya que Kalman operaba en un sentido crítico para lectores de las revistas, y Orlan sigue una línea extravagante y mediática que, empezando por la cuestión feminista mediante las performances que realizaba para museos e instituciones artísticas en vivo, ha terminando disolviendo las líneas entre lo privado y lo público.

Con respecto a respecto a otras corrientes, como la Teoría crítica, pensadores del arte, y educadores especializados en el arte y la cultura visual, hay que resaltar en este estudio a Theodor Adorno y a Max Horkheimer, ya que analizaron los medios de comunicación de masas, y sus efectos sobre la sociedad, que cada vez se aleja más de la cultura.

Los talentos pertenecen a la industria incluso antes de que ésta los presente: de otro modo no se adaptarían con tanta rapidez. La constitución del público, que teóricamente y de hecho favorece al sistema de la industria cultural, forma parte del sistema y no lo disculpa (Horkheimer y Adorno, 1988: 2)

Y por su parte, José Luis Brea va a ser relevante en la cuestión de pensador del arte. Sus reflexiones a cerca de la imagen y la identidad fundamentan el tema de la postfotografía en un contexto de postmodernidad. Especialmente en sus textos *Las tres eras de la Imagen* (2010) , y *Yo y los otros. Fábricas de identidad* (2003) se ha hecho hincapié en esta investigación:

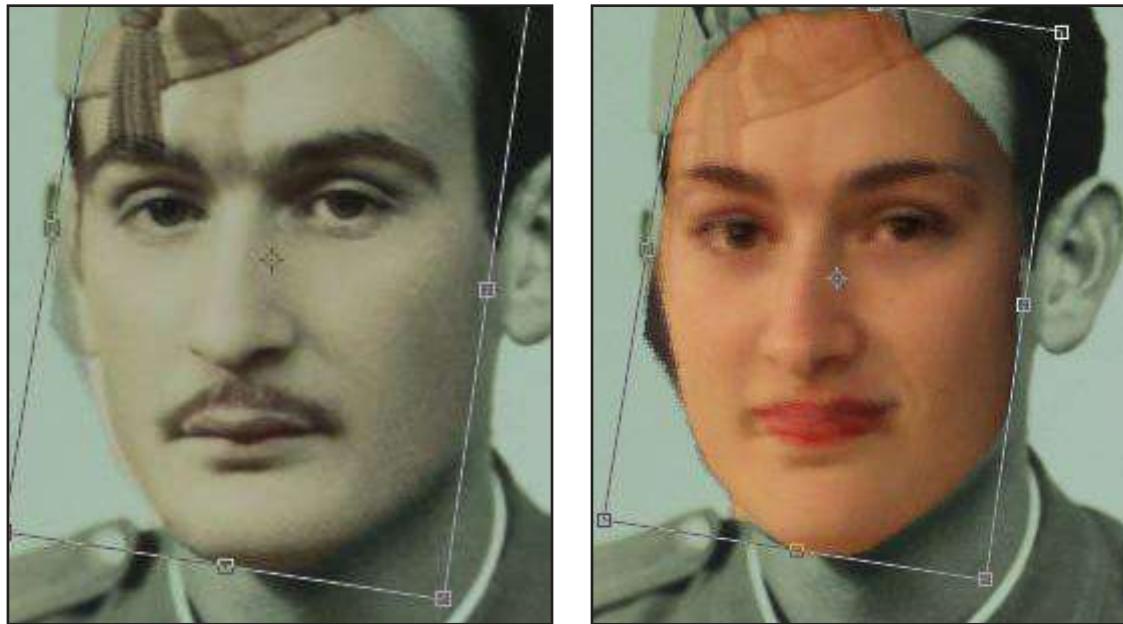
Desde ese tiempo interrumpido y por estar en él, la imagen se carga de impulso mnemónico, se hace memoria, fuerza de reposición, entra en la lógica conmemorativa del monumento. Actuando como «memorial del ser» –como la mnemotecnia de la belleza definía Baudelaire al arte–, la imagen oficia entonces de disco duro del mundo: ese lugar en el que todo puede ser confiado en la esperanza de su recuperación inmodificada. (Brea, 2010: 13)

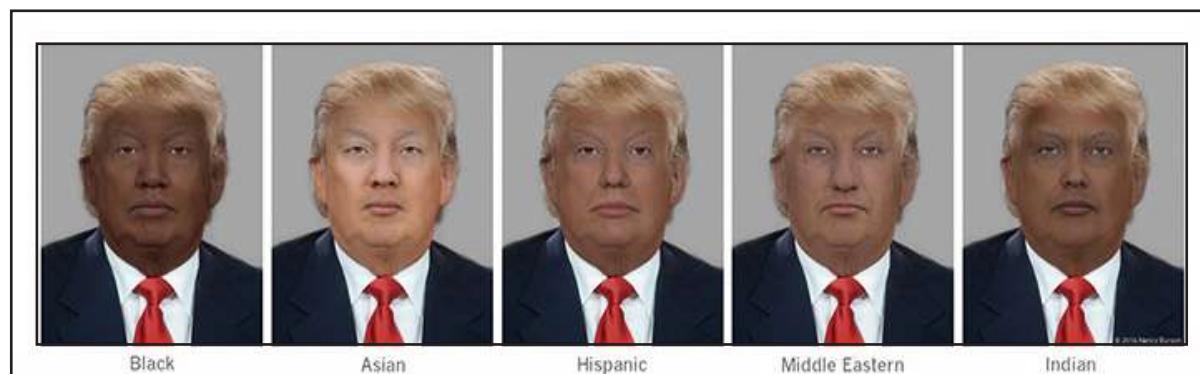
También investigaciones recientes sobre educación han usado la fotonovela como método de enseñanza de la historia de barrio (Oviedo, 2017), debido a este aporte mnemotécnico que ofrece a los estudiantes, complementado con cartografías sociales y sentimentales del lugar donde se hizo la práctica. Es el caso del Colegio Distrital Ciudad Hunza (Suba, Bogotá, Colombia), que, Según escribe Nelson David Oviedo en su ponencia sobre dicha investigación pedagógica, llevaron a cabo una reflexión pedagógica derivada de la construcción de memorias hecha por habitantes del barrio, líderes comunitarios y estudiantes del Colegio Hunza. Así, en este caso se pretendía organizar al estudiantado para socializar y comprender su propia cultura, y organizarse entre ellos para construir una narrativa visual que muestre lo aprendido en el camino.

Como se puede comprobar, es una realidad la evolución de la identidad en la fotografía, y la de esta en la postfotografía. El tratamiento de la imagen cada vez es más innovador, más experimental, y más volcado en las nuevas tecnologías, ya que están al orden del día, y muchos artistas, y sobre todo aficionados, deciden apoyarse de estas para progresar y sorprender al espectador. Pero, ¿están preparados el espectador o las nuevas generaciones para adoptar una actitud crítica ante este “bombardeo” de imágenes?

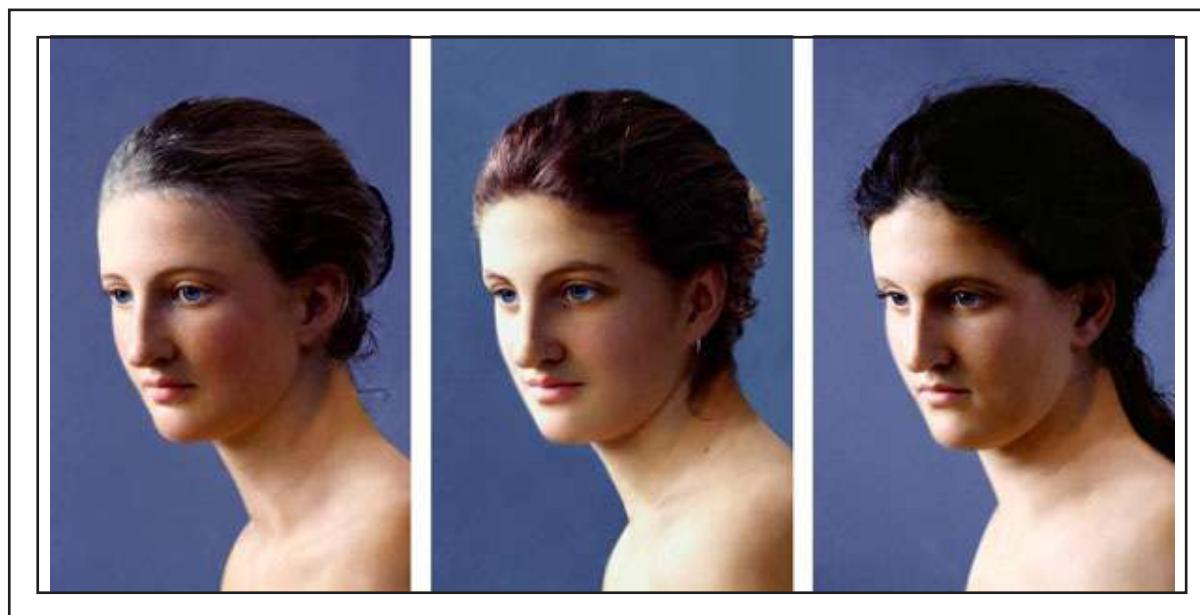
**González, I. (2018) Fotoensayo Explicativo. *Referentes I.***

Compuesto por dos Fotografías Independientes de la autora, y tres citas visuales (Burson, 2015-2017; LawickMüller, 2000; Sawada, 2004).





Burson, N. (2015-2017) Trump Images



LawickMüller (2000) Aphrodite from Arles

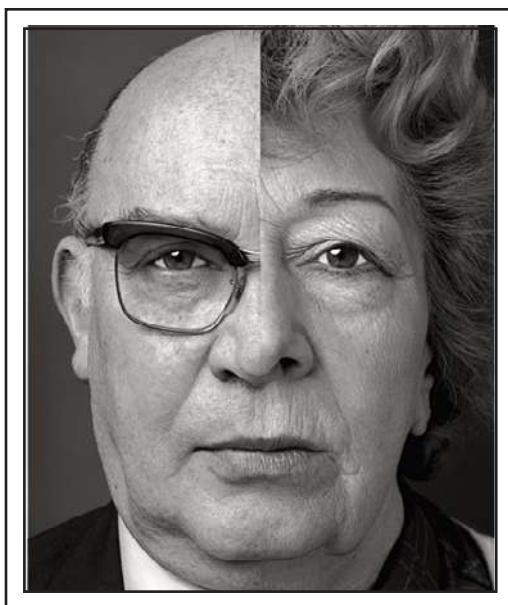


Sawada (2004) School Days

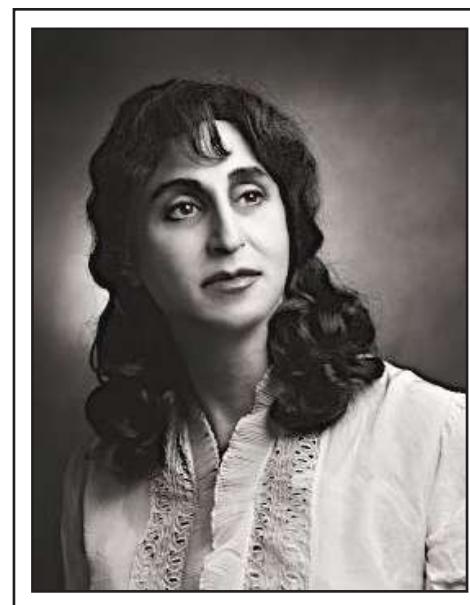
**González, I. (2018) Fotoensayo Explicativo. *Referentes II.***

Compuesto por una Fotografía Independientes y cuatro citas visuales; (Agudo, s. f.; Radisic, 1982; Goldchain, 1974; Kalman, 1993).

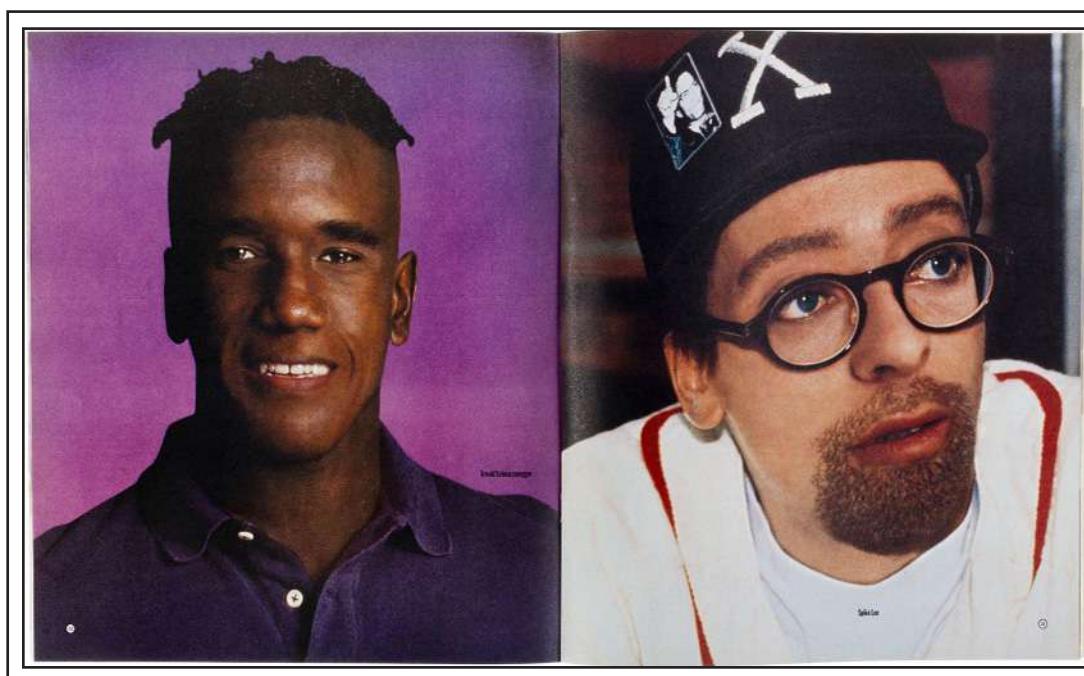




Radisic, P. (1982) Couples



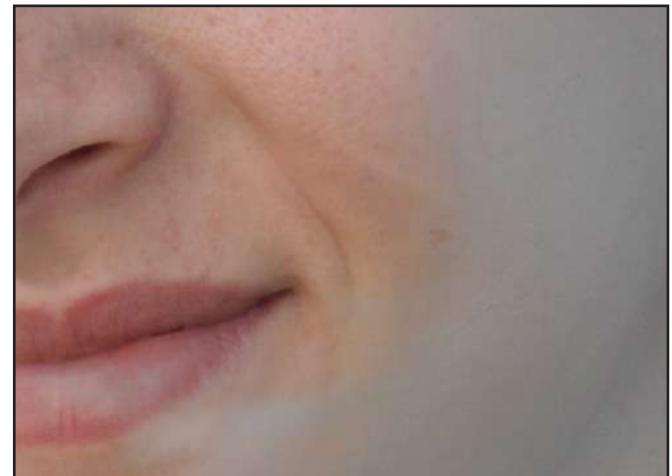
Goldchain (1974) Autorretrato de Malka Ryten



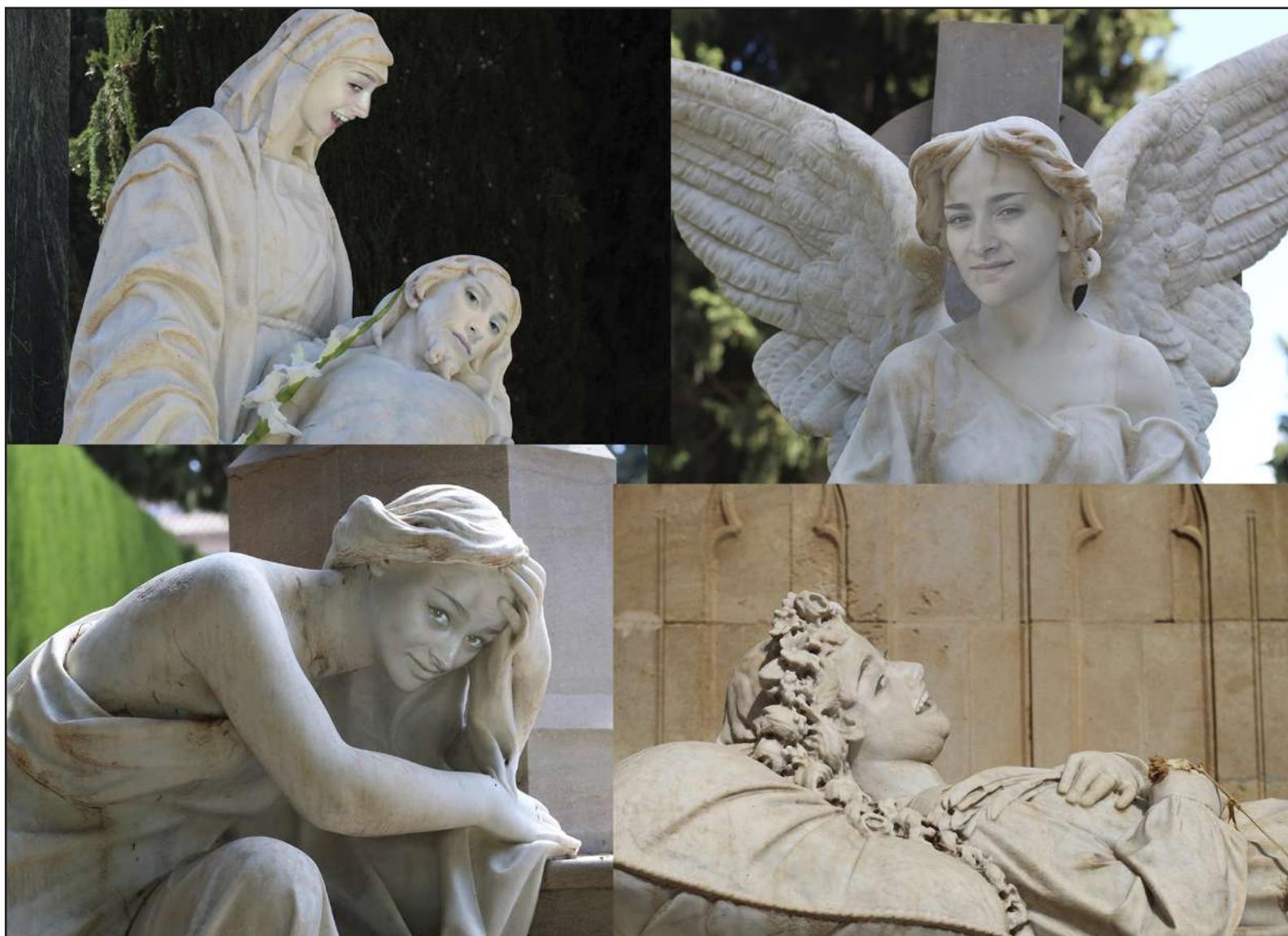
Kalman, T. COLORS Magazine – Issue Nº4 , Race Jun 1993

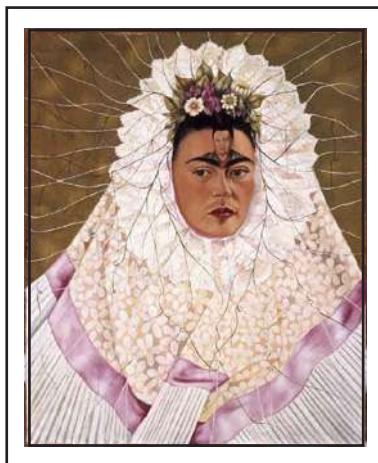
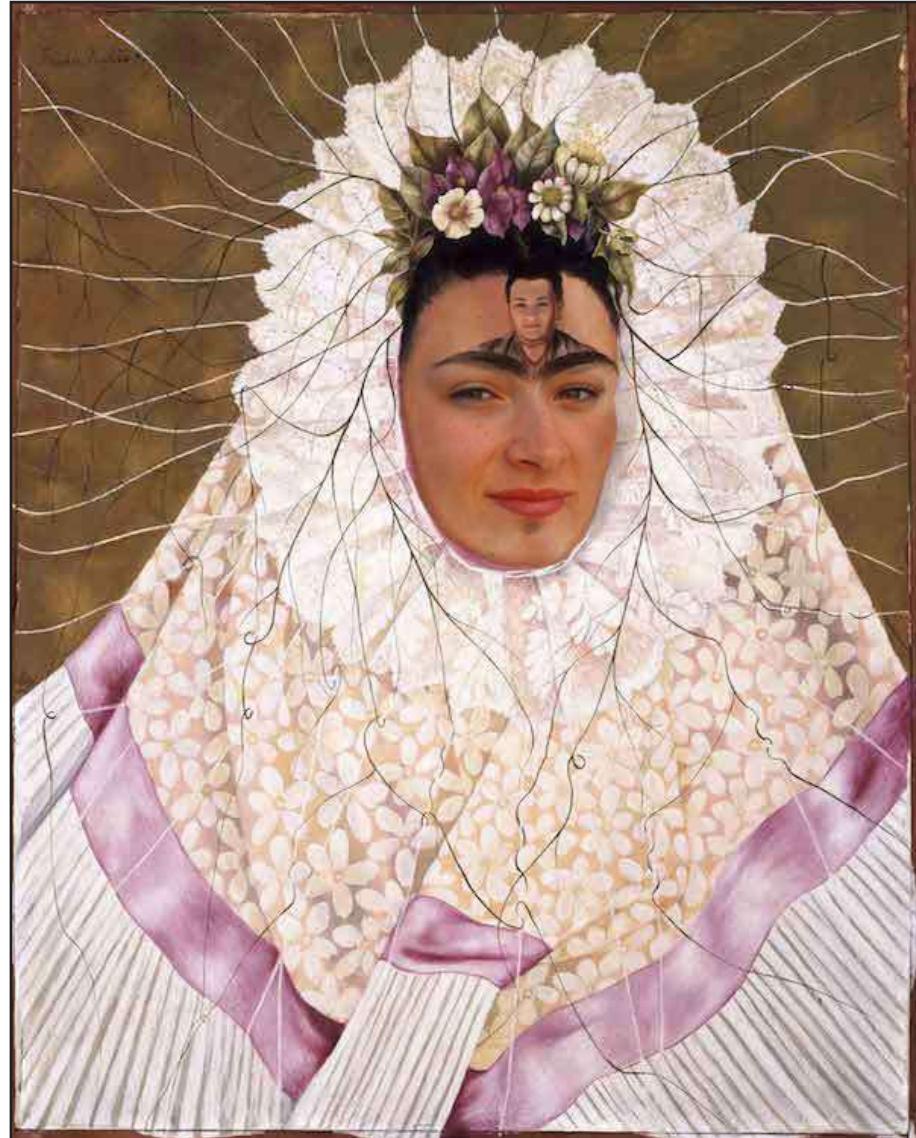
## González, I. (2018) FotoEnsayo. *Comentario Visual del FotoCollage*

Compuesto por cinco fotoediciones digitales de la autora



Al recordar la película La celda (The Cell, 2000), se me pasa por la mente la posibilidad de manipular fotografías de criminales o gente que salga por las noticias en la actualidad, y crear fotomontajes en los que yo me transformo en ellos, metiéndome de algún modo, subjetivo en cualquier caso, en su mente. También podría hacer típicas fotos de Instagram con un elemento que lo transforme en abyecto, ayudando con efectos de luz en Photoshop. En principio, con el material que tengo de reserva en el ordenador de las estatuas del cementerio San José de Granada. Podría verse como una manera de romper la serenidad aparente de un cementerio con la contemporaneidad del selfie.





### González, I. (2018) Fotoensayo.

Compuesto a partir de dos pares visuales:

1er Par visual: Interpretación visual de una referencia visual

González, 2018, Autorretrato como Frida como Tehuana.

Kahlo, 1943, Autorretrato como Tehuana.



2º Par visual: Interpretación visual de una referencia visual

Morimura, 2008, Vermeer Study. Looking Back (Mirror)

Vermeer, 1665, The Girl With The Pearl Earring (La joven de la perla)







# Capítulo primero. El retrato artístico

# 1

Autor desconocido (28 mayo 1989)  
*Álbum de boda*. Fotografía independiente

Para empezar a conocer más sobre el retrato, se debe remontar al relato de Plinio el Viejo<sup>10</sup> (23-79 d. C.). Según escribió, y dejando ver que no era seguro su origen, el primero puede que se realizara en Corinto, y fue de la mano de una joven, al trazar la sombra de su prometido en una superficie, que posteriormente su padre empezaría a modelar con arcilla, confiriéndole relieve. En otras palabras, parece ser que una joven que deseaba atrapar la sombra de su amante para tenerlo siempre cerca, encontró la forma de hacerlo usando una tiza y la luz de una vela. Con el trazo que marcó comprendiendo aquella separación de la silueta sombría y la luz, se lo explicó a su padre, quien después cubrió esa silueta con arcilla, y la coció con fuego. Así ambos fueron partícipes de las primeras creaciones, si no fueron, como advierte Plinio, los egipcios seis mil años antes de llegar a Grecia (Bowyer, 1725).

De igual modo, también se dice que el primer retrato fue el de Narciso al mirarse en el reflejo del agua, aunque esta cuestión se tratará más adelante. Sea como y cuando fuere, en Egipto, en Grecia, la cuestión es que se inventó un modo de conservar materialmente la apariencia de un rostro. Asimismo, es cierto que ya desde antes de lo que contaba Plinio, en el arte prehistórico se comenzaron los cultos al cuerpo, se modelaron las venus con dotes sexuales que representaban la fertilidad en el paleolítico, y fue más tarde de ese posible retrato de la joven de Corinto cuando la civilización griega establecía las bases canónicas de la perfección estética en el cuerpo humano (dando más importancia al masculino). Las cerámicas eróticas son la forma de representación mejor conservada de aquella etapa (Döpp, Thomas y Charles, 2014: 11).

Aunque hay otras muchas etapas y modos de interpretación del ser humano, durante los siguientes párrafos no se expondrán todos, sino una pincelada de las formas más cercanas a los posibles orígenes de las fotografías selfie, haciendo hincapié en la pintura, pues es una forma bidimensional, y por lo tanto más semejante a la fotografía.

Siguiendo con el recorrido cronológico, una parada necesaria para empezar a entender la importancia de esta conservación del cuerpo de una manera plástica será en la Edad Media. En esta época, según Pope-Hennessy (1985: 14-16), se realizaban unas “mascarillas mortuorias” que servían para poder modelar a través de ellas un monumento funerario al difunto, pero en el siglo XV, y concretamente en Florencia, dieron un paso más y también realizaban mascarillas para “salvar” los rasgos del fallecido en el umbral de la tumba. A saber, en el primer caso el individuo al que se le hacía la mascarilla estaba aún vivo, mientras en el segundo ya estaba muerto. Es curioso, pues hoy en día no se ven estas costumbres.

En el siglo XVI existía una tipología de retratos en miniatura que tenía una función social y política. Conforme escribió Julia de la Torre Facio en su tesis doctoral (2009), que estaba enfocada en esta materia, se sabe que Tiziano le hizo un retrato de este tipo a Felipe II, con el fin de mandárselo a María Tudor (en 1533) para así iniciar una negociación de un matrimonio de Estado. También se repite esa historia con la hija de Catalina de Médicis, y este rey, cuando María hubo muerto (De la Torre, 2009: 56).

Como se puede apreciar, antes, ya que no tenían otro medio, esta era la forma actual de “seducir” o “cortejar”, como se quiera, a distancia.

En el terreno de los retratos dinásticos las miniaturas destacaron especialmente en el ámbito de los matrimonios de Estado. Al iniciar las negociaciones matrimoniales, era usual enviar retratos que sirvieran como primer contacto visual entre los futuros contrayentes y no siempre era posible enviar un retrato de grandes dimensiones. (De la Torre, 2009: 56)

Estas miniaturas se podían transportar cómodamente entre países, y una persona podía conocer la apariencia de otra mediante ello, mejor o peor, dependiendo de la técnica y la libertad del pintor de cámara. Hoy en día esto se hace más fácil de conseguir, pues mediante las distintas redes sociales podemos ver fotografías, escribir, y tener una videoconferencia si cabe, con cualquier persona del primer mundo. Ahora todo es más rápido, pero menos admirable, y quizás también menospreciado. ¿Cómo será el futuro si se sigue evolucionando en esta línea?

### 1. 1. La cámara. Las primeras imágenes fotográficas

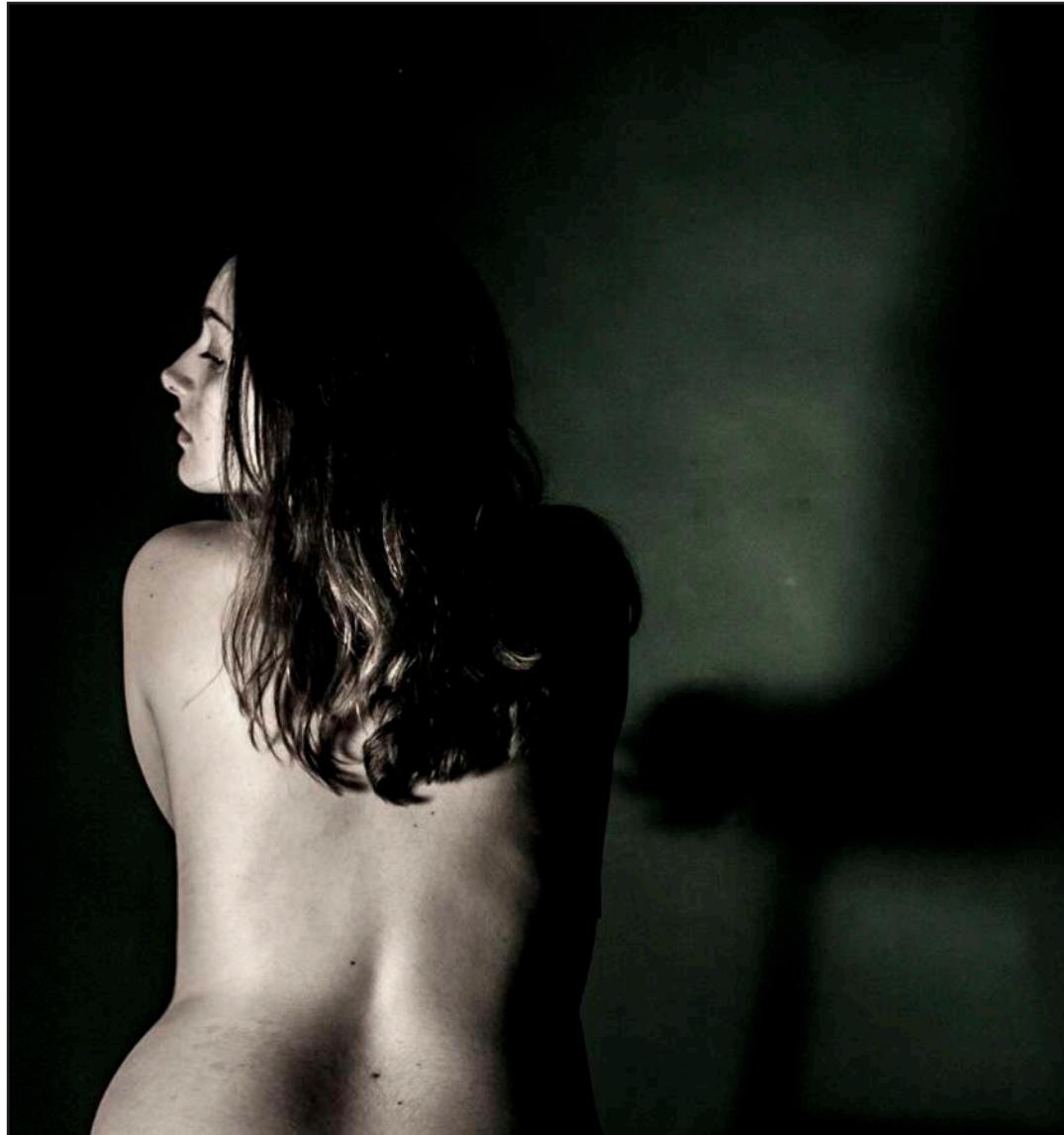
El paso principal en la Historia de la Fotografía se dio con la cámara oscura, evolucionando el método, a finales del siglo XVIII, con sales de plata que fijaran la imagen permanentemente, con la ayuda de la luz (Newhall, 2002). Años más tarde llegó otro nuevo avance, la cámara lúcida.

La primera persona que intentó registrar la imagen de la cámara valiéndose de la acción de la luz fue Thomas Wedgwood, hijo de un famoso ceramista inglés. Estaba familiarizado con la cámara oscura, utilizada en alfarería para hacer bocetos de casas de campo, con los que se decoraban los platos. Y conocía también el descubrimiento de Schulze sobre la sensibilidad a la luz que mostraban las sales de plata. Poco antes de 1800 comenzó sus experimentos, sensibilizando papel o cuero con nitrato de plata; encima colocaba objetos planos o transparencias pintadas y exponía el conjunto a la luz (Newhall, 2002: 13)

El hecho de poder plasmar la realidad perfectamente, sin necesidad de calcar a lápiz, fue un hecho que muchos celebraron. Querían ilustrar sus perfiles para la posteridad, retratarse fielmente para que, una vez muerto el personaje, su rostro pudiera contemplarse en una superficie plana. Pero si este invento fue asombroso para la sociedad de ese momento, en 1851 se superó la expectativa. Frederick Scott Archer inventó la fotografía usando esas mismas sales de plata, pero sobre cristal, mediante el uso del "colodión". Pero, dejando a un lado los instrumentos, y centrando el tema más bien en las fotografías, concretamente en las de retrato, hay que decir que ya desde aquellos primeros resultados, en cuanto se descubrió la forma de poder retocar los defectos, las arrugas, etc., las personas que posaban "exigían que el registro a menudo duro y directo de la cámara se aliviara, que se quitaran los defectos faciales y desaparecieran las arrugas de la edad" (Newhall, 2002: 70). La fotografía, además de servir a modo de reportaje de aquellos años, se usó de manera artística emulando escenas de la pintura, y la pintura se sirvió de ella para no tener que necesitar modelos que posen durante horas. También es cierto que para cada imagen que sacaban, previamente estudiaban bocetos de composición, y solamente apretaban el botón cuando estaban seguros de que iba a salir bien, y una vez sacada, estudiaban los fallos y volvían a repetir. Es decir, al tener un límite debido a por ejemplo, los carretes, debían asegurar el ángulo, ya que un nuevo carrete costaría más dinero y tiempo. Sin embargo, hoy día tenemos disparos ilimitados, y comprar una buena cámara digital está casi al alcance de cualquiera, y sino un smartphone con buena calidad de megapíxeles es suficiente.

**González, I (2018) Fotoensayo Explicativo. *Retrato artístico.***

Compuesto por una Fotografía Independiente de la autora y cuatro Citas Visuales (Tiziano, 1549; Vigée Le Brun, 1782; Hilliard, 1590-1603; Steichen, 1930)





La conmemoración de los logros de los individuos en tanto miembros de una familia (así como de otros grupos) es el primer uso popular de la fotografía. Durante un siglo al menos, la fotografía de bodas ha transformado parte de la ceremonia tanto como las fórmulas verbales prescritas. Las cámaras se integran en la vida familiar. Según un estudio sociológico realizado en Francia, casi todos los hogares tienen cámara, pero las probabilidades de que haya una cámara en un hogar con niños comparado con uno sin niños es del doble. No fotografiar a los propios hijos, sobre todo cuando son pequeños, es señal de indiferencia de los padres, así como no posar para la foto de graduación del bachillerato es un gesto de rebelión de adolescente.

Mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos. Poco importa cuáles actividades se fotografían siempre que las fotos se hagan y aprecien. La fotografía se transforma en rito de la vida familiar [...]. (Sontag, 2005: 22-23)

Hoy este estuche se ha convertido en un material digital, viciado de imágenes en la red, casi siempre como lugar de culto, y con menor probabilidad de poder ojearlo, página a página, manualmente. Se ha convertido en objeto de mayor público, pero menor intención de que este lo quiera guardar para el futuro, y debe crear, en mi opinión, una tensión de esperar que no falle el sistema, ya que si no, se podrían perder los momentos que se han ido recolectando pixel a pixel. Hoy fotografiamos diariamente para mostrar que “este o esta soy yo, aquí y ahora”, mostramos y no conservamos. Yo hoy me alegro de que mi madre, mi familia, guardase fotos de los momentos más señalados y más precisos que pudieron permitirse.

La necesidad de confirmar la realidad y dilatar la experiencia mediante fotografías es un consumismo estético al que hoy todos son adictos. Las sociedades industriales transforman a sus ciudadanos en yonquis a las imágenes; es la forma más irresistible de contaminación mental. (Sontag, 2005: 43)

Para el ser humano, el poder mostrar a los demás en todo momento cómo estamos, o cómo queremos que los demás piensen que estamos, es algo consolador, como lo es la permanencia de un recuerdo. La magia de conservar un rostro, recopilado de un instante fotográfico, es demasiado tentador como para no aprovecharlo, y es aquí donde la industria toma carrera, y aprovecha para explotar hasta el último grano de interés sobre la fotografía.

La fotografía se ha servido para acortar las distancias entre la disyunción que Bergson ya teorizó y Deleuze resumió. Y es que, como ya se dijo; el pasado cohabita con el presente para prolongarse en sí mismo de una forma no cronológica, no específica, no marcada, no impuesta. A cada instante el tiempo se ve en el cristal en su escisión, en su doble recorrido; el presente que pasa y el pasado que queda. (Torres, 2018: 182)

Esto que escribe Torres me hace pensar a la película de *Interstellar* (2014), de Nolan, en la que el protagonista dice en algún momento; “cuando nacisteis, vuestra madre me dijo algo que nunca llegué a entender. Me dijo; ahora estamos aquí para ser los recuerdos de nuestros hijos”. Más tarde también remata diciendo; “cuando eres padre, eres el fantasma del futuro de tus hijos”. En términos de explicar y de relacionarlo con el factor temporal que nos propone Nolan, podríamos imaginarnos el romanticismo que respiran estas reflexiones; ver cómo eran tus familiares más cercanos hace unos años, en fotografías, mientras vives en el presente. Sería algo así como convivir con fantasmas estéticos de personajes que algún día fueron importantes, en mayor o menor medida, para alguien. Son recuerdos de momentos que ya pasaron. Podría decirse incluso, que hay un juego de empatía con esos recuerdos fotográficos.

Una fotografía es efectiva cuando el momento registrado contiene una medida de verdad que es aplicable en general y que revela lo ausente igual que lo que está presente en ella. La naturaleza de esta medida de verdad y las maneras de percibirla varían mucho. Se puede apreciar en una expresión, en una acción, en una yuxtaposición, en una ambigüedad visual, en una configuración. Esta verdad nunca es independiente del espectador. Para el hombre que lleva en la cartera una foto de su novia tomada en un fotomatón, la medida de verdad de una fotografía impersonal seguirá dependiendo de las categorías generales arraigadas en la conciencia del espectador. (Berger, 2015: 36)

Para mí, las fotos del archivo familiar que tengo, pueden ser importantes para mí en cuanto a la relación que poseo con los personajes o ambientes que se fotografían, pero sin embargo, las fotografías antiguas de mi abuela o de mi abuelo, no son momentos en los que yo haya participado, o que pueda recordar, y les ofrezco un “significado” diferente al que mi abuela o mi abuelo puedan darles, entendiendo “significado” por “interpretación”.

A diferencia de la memoria, las fotografías no conservan en sí mismas significado alguno. Ofrecen unas apariencias –con toda la credibilidad y gravedad que normalmente les prestamos– privadas de significado. (Berger, 2015: 73)

Las fotos que tenemos guardadas son a menudo instantes de acontecimientos importantes en la vida de cada familia o grupo social. Antaño, los recursos económicos para hacer fotografías de todo eran menos favorables que los de ahora, ya que la industrialización ha hecho posible que en cada casa pueda haber una herramienta fotográfica, de peor o mejor calidad, para hacer cuantas fotos se quieran, convirtiéndose en una *diversión de rito social*. *Es sobre todo un rito social, una protección contra la ansiedad y un instrumento de poder* (Sontag, 2005: 22).

## 1. 2. La (auto)biografía y el selfie

No hay territorio de la autobiografía fuera del entorno de lo colectivo, de la *comunidad*. Toda la pregnancia de una *vida propia* se gesta en efecto en los cruces con el *otro*. (Brea, 2003: 153)

En una selfie se puede contar lo que se quiera que los demás sepan, se puede inventar un instante, se puede retocar al gusto, mientras que con la selfie biográfica, lo que se muestra es todo, o casi todo lo que se puede ver con los ojos, para que el espectador se reinvente o imagine los hechos; es un resultado parecido, solo que dando prioridad a la mirada ajena de observar y juzgar, sin filtros. Por ejemplo; imaginarse en primera persona realizando un autorretrato con una cámara, lo que sería el caso de una selfi, y después imaginarse como una tercera persona que observa y fotografía la primera escena. Los datos proporcionados al que contempla ambas imágenes son distintos, en el primer caso el individuo elige el escenario que tiene detrás, mientras en el segundo se considera la escena entera. En definitiva, en una autofoto no importa tanto el escenario como el autor, pues lo que se quiere mostrar es precisamente a ese protagonista, que está ahí, y que está vivo. Importa hacerse ver.

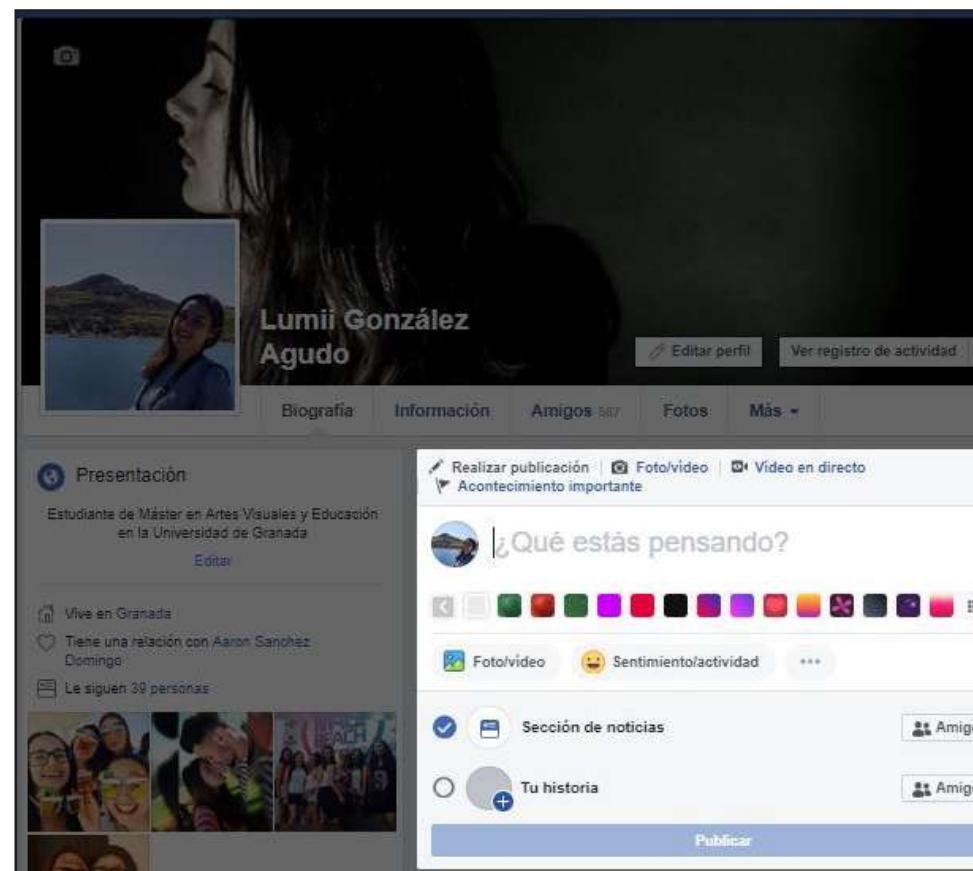
**¿Cómo han variado las convenciones biográficas artísticas a lo largo del tiempo y a través de las culturas?** La autobiografía apareció como género historiográfico, a mediados de los ochenta, a causa de un llamado “*retorno del yo*”, según recopila de las fuentes del *biógrafo y escritor francés Claude Arnaud* (Guasch, 2009: 11). En los ochenta, como continúa Guasch, surge un interés con respecto a la vida, y en torno a su significado, y vuelven algunos *géneros desplazados en los lindes de la historia como la novela histórica, la biografía y la ficción* (Guasch, 2009: 12). Se consideró la biografía como un registro paralelo, siendo además diferente en cada persona. Todo esto además vino de la mano de la muerte del autor de Barthes (1968), y del posterior surgimiento del lector. Con estas semillas, se empiezan a dar las primeras biografías de autor, según Anna Maria Guasch, siendo la primera en España la de Joan Gomis (1993) .

En el texto de la Guasch (2009: 18) se advierten dos posibles sujetos en la palabra “autobiografía”; uno que identifica la parte de *auto* y *bio*, y otro que identifica el *grafé*. El primero indica la figuración del autor, y el segundo la desfiguración del mismo, como si fuese una máscara del autor. Por lo tanto, hablamos de una mezcla entre realidad y ficción en la narración de un autor autobiográfico. Guasch (2009) expone ciertos artistas autobiográficos como ejemplo, entre los que se encuentra On Kawara. On Kawara hizo de su propia existencia un medio de creación, anotando a qué hora se levantaba, en un caso, y haciendo de ello una pieza única cada día. La repetición de este gesto, como en una selfi, está ligada a la inestabilidad emocional. Después de un tiempo sin cambiar, sin encontrar otra salida que la duplicidad, se va generando una necesidad de alteración que no se termina de saciar. En ambos casos, cada fecha es siempre diferente, donde pueden variar como mucho los números, pero siempre es el mismo *modus operandi*, la misma manera de pensar, el mismo interés en compartir que existo hoy, “dejo huellas, luego existo” (Guasch, 2009: 38).

También se comenta el libro de Walter Benjamin (1982), *Infancia en Berlín hacia 1900*, que podría describirse como una biografía de sociedad, pero para contrastarlo con un hecho contemporáneo, se podría comparar con las biografías de redes sociales como Facebook. En Facebook se puede ver en el perfil de cada individuo las imágenes, los textos y acontecimientos en general que haya publicado, en un orden cronológico, de forma que esas experiencias quedan expuestas ante un público, mayor o menor.

## González, I. (2018) Par fotográfico explicativo

Compuesto por una cita visual de On Kawara, (1968–79) *I Got Up* y Fotografía independiente de la autora, *Ejemplo de Autobiografía en las redes (Facebook)* (2018).



Otra forma de narrar una experiencia biográfica es a través de la vídeo-elicitación que se explicaba brevemente en la metodología (p. 36). La vídeo-elicitación consistiría, según hicimos en un ejercicio en clase con Ángel García, en escoger algunas fotos de la infancia relevantes para cada individuo, y explicarlas de forma que la persona reviva aquel momento, lo que sucedía y lo que sentía. Es un proceso muy ligado a la Fotobiografía, que se comentó en la página 16, en la justificación del proyecto, solo que grabando las fotos, con un guiño al modo en que Chris Marker rodó *La Jetée*. A través de una video-elicitación uno cuenta de primera mano su historia, por lo que, a la misma vez que lo narras y los demás aprenden de ti, se refuerza la propia idea de identidad. Es un ejercicio positivo para el ser humano en cuanto a que éste aprende de su propio archivo quién es, y trata de comprenderlo para poder transmitirlo a quien lo esté escuchando. Aquí hay que hablar del archivo como un *artefacto arqueológico* visual:

Las fotografías se toman como objetos visuales, es decir como artefactos o dispositivos con valor arqueológico que evidencian no sólo esta construcción de los actores sociales que se encuentran en la captura sino como elemento vinculado con la memoria individual y colectiva, a partir de una exploración de lo sensible: la historia familiar. ( Arias, 2011 (16): 178)

Por tanto, queda claro que el archivo familiar puede llegar a tener un gran valor auto-educativo. Esto tiene mucho de correspondencia con la autoetnografía. De la misma forma que Sherman, por ejemplo, se fotografiaba para resolver su cuestión sobre la identidad femenina, puedo decir que yo trato de averiguar qué significa el autorretrato para mí, y qué importancia tienen el yo social y la falacia en este tipo de fotografía. Asimismo, se tratarían *“la despersonalización y la noción de identidad como puesta en escena”* (Fontcuberta, 1997: 42) en ambos casos, solo que enfocados desde diferentes interpretaciones.

En contraste, Bertaux, en sus *Relatos de vida* dice:

Entre las experiencias vividas por una persona y su elaboración en forma de relato se interponen necesariamente un gran número de factores. Concentrar la atención en esos factores (percepción, memoria, capacidad de reflexión del sujeto, dotes narrativas, parámetros de la situación de entrevista, etc.) puede llevar a la conclusión –en la posición textualista– de que todo discurso autobiográfico, y por extensión todo relato de vida, no sería más que una reconstrucción subjetiva que, en definitiva, no tendría interés en cuanto forma discursiva. (Bertaux, 2005: 40)

Esta reflexión tiene su sentido, pues a nivel de exactitud biográfica, una persona debe contar con todos los datos verídicos y fuentes fiables para poder escribir el relato de vida de alguien. Aunque aquí no se dice nada de fotografías ni de archivo visual, sino que se centra en relatar una biografía, es también cierto que la vídeo-elicitación o la Fotobiografía también son reconstrucciones subjetivas de la memoria de una persona, pero con un apoyo visual que precede la fiabilidad de las palabras. Además, en este caso no se trata de que un especialista biográfico o autobiográfico esté contando una vida, si no de que una persona está buscando en su archivo para reconstruir (sí, subjetivamente) su identidad, y/o reforzar la idea que tiene de sí misma.

Hoy, en los países desarrollados hay una cámara en cada casa, y todos los eventos importantes, en los que se junta la familia en reuniones festivas, son fotografiados para el recuerdo. Es por esto que es fácil coger el álbum y revisar quiénes estaban, cómo eran, cómo eras tú mismo o tú misma, y percibir un recuerdo de aquellos instantes. Casi siempre son las bodas, los cumpleaños, las comuniones, los que ocupan gran peso en este documento:

La fotografía privada, el retrato, la fotografía familiar son imágenes comunes, más o menos estandarizadas, de individuos privados para uso privado. Aunque por propia esencia, desde sus orígenes, es una fotografía marcadamente social pues viene a certificar la posición del individuo en la sociedad alienando visualmente su personalidad y transformándolo en estereotipo. Quizás en la actualidad ha evolucionado hacia una certificación de la extensión visual del individuo y aunque ahora las fotografías son aparentemente más personales en realidad todos tenemos las mismas (Del Valle, 2002: 5)

Del Valle escribe algo importante en esta cuestión; “la extensión visual del individuo”. En cuanto a soporte visual, la fotografía tiene el poder de mantener fijo un reflejo nuestro que podemos ver en tantas copias como se quiera, y en tantas situaciones, por ende, como sea posible. De este modo, podemos observar nuestro rostro en una extensión infinita e identificarnos sin problema con todos los puntos de esta, e incluso sentir empatía, como por ejemplo, como comentábamos, con la fotografía del cumpleaños de alguien, o en la boda de alguien, ya que casi todo el mundo fotografía los mismos momentos, o al menos, parecidos.

Este caso de empatizar con el otro puede verse en *La ventana indiscreta* de Hitchcock (1954). Lo que intenta dar a entender en este *film* es que las personas, a través de la observación de otras personas, intentamos ponernos en su lugar, vivir sus vidas a través del pensamiento, como telepáticamente. El protagonista, reportero fotográfico, tras un accidente en el que termina con una pierna escayolada debe quedarse en su cama guardando reposo y, desde allí, no puede hacer más que mirar por la ventana para entretenerse. A partir de esta que empieza a convertirse en rutina, empieza a observar de cerca a sus vecinos, y a vigilar sus movimientos. Con esto, es como si quisiera vivir sus vidas por no poder moverse él de la silla donde permanece sentado durante dos semanas. Asimismo, puede que yo misma, a través de empezar a verme en personas cercanas a mí, con el archivo fotográfico familiar, quizás esté tratando de averiguar por qué soy quién soy, o quizás quién podría ser, o cómo... Pero lo que yo obtenga a través de este proceso de ningún modo será lo mismo que pueda extraer otra persona, aunque sea con el mismo álbum familiar, y eso es lo bonito de la construcción subjetiva que decíamos del argumento de Bertaux, que en un álbum caben miles de historias diferentes, comunes e individuales, privadas o públicas.

Cada miembro de la familia podría contar la historia a “su manera”, según su punto de vista, sus fantasías, sus mitos, sus creencias, sus valores o sus heridas. Por eso, las historias del álbum tienen un componente “mágico”, relacionado con aspectos muy íntimos, con nuestros sentimientos, con sentimientos humanos, conocidos y universales.

La historia que se cuenta tiene que ver con lo que se ve y lo que no se ve, con la imagen y el imaginario, con la narración y la emoción. Las fotos dejan constancia del instante. Pero ¿qué ocurre en ese instante? ¿Qué es lo que cuentan los cuerpos? ¿Cuál es el lenguaje de los cuerpos? (Sanz, 2008: 50)

En definitiva, volvemos al principio para concluir que esta investigación tiene mucho que ver con la coexistencia, con la autoetnografía, y con la autoidentificación, y que en una selfie, por ejemplo, se pueden planear las intenciones visuales que deba obtener el lector, pero en todo un álbum fotográfico familiar, en cambio, se cuentan historias incompletas que dan rienda suelta a la imaginación, y a la extensión del individuo, al igual que a la empatía con el otro, y esto último quizás se explique mejor en el siguiente capítulo.

**González, I. (2018) Par Visual. *Material autobiográfico.***

Compuesto por una Cita Visual del álbum de fotos familiar (Agudo, 2002) y una Fotografía Independiente de la autora (2018)





### 1. 3. El reflejo en el archivo

Según escribió Palmer (2004: 113) cerca del año 1000 a. C. ya existían espejos de metal, aunque está demostrado que ya antes aparecieron otros modelos, de cristal de roca volcánica posiblemente, en torno al 6200 a. C. Tras el conocimiento de esta nueva herramienta, el ser humano empezó a poder percibir su propia apariencia con más claridad, pero aún esta imagen era algo efímero, pues no se puede registrar hasta la aparición de la fotografía.

El primer paso hacia la explicación del fenómeno selfie en la actualidad fue en 1826, fecha en que el ingeniero francés Nicéphore Niépce tomó la primera fotografía de la historia que se conserva, mientras el segundo fue en 1975, cuando se conoció la primera cámara digital, hasta que en el año 2000 salieron al mercado los primeros móviles con cámara integrada (únicamente en Japón). Se trataba del J-SH04, creación de Sharp Corporation. Pero entre estos pasos, el más importante para el caso, en mi opinión, es el día en que, en el año 1997 Philippe Kahn, otro francés, tomó la primera fotografía con un teléfono móvil de la historia a su recién nacida hija Sophie, y la compartió mediante un correo electrónico con unos 2000 contactos. La tomó con un Motorola StarTAC, modificado con la óptica de una Casio QV-10. Fue entonces cuando se gestó la primera idea de compartir fotos mediante Internet, y más tarde, con las primeras redes sociales; una escala mayor en la que se recibe una satisfacción egocéntrica, puramente devenida de las impresiones, a través de este juego del mostrar el *reflejo eterno del Yo* (Fontcuberta, 2010).

La cría de hombre, a una edad en que se encuentra por poco tiempo, pero todavía un tiempo, superado en inteligencia instrumental por el chimpancé, reconoce ya sin embargo su imagen en el espejo como tal. (Lacan, 1949: 98-98)

Desde las lecturas que he podido comprender desde mi punto de vista investigador, he obtenido que, a nivel psicológico, Lacan (1949) entendía el “estadio del espejo” como el momento en que un niño se reconoce por primera vez en un reflejo, sabiendo que es él mismo el que aparece ahí reflejado. Esa primera vez se presenta como un momento dubitativo, una primera impresión no esperada, decepción tal vez, formación de una nueva concepción de sí mismo, aceptación, etc. Dentro de esta etapa, comprendida aproximadamente entre los seis meses y el año y medio, según Lacan existen varios puntos interesantes; el primero es la comprensión de los límites, por parte del bebé, que a pesar de no tener completamente desarrollada la motricidad corporal, sí que ha madurado su sistema visual. Esta identificación del bebé en el espejo se produce debido a esta madurez visual, pero también gracias a la advertencia materna, o adulta, en caso de no ser la madre, de que esa impresión que muestra el espejo es él. A partir de esta base, según Lacan, ilusoria, se formaría la idea del Yo. Esto es, el bebé quiere ser eso que ve en el espejo, esa *imago* que identifica, no tiene problemas a la hora de moverse, y además, esa visualización le permite anticiparse al desarrollo, ya que a esa edad tiene insuficiencia orgánica, y no puede desarrollar totalmente su motricidad. Por lo tanto, mirarse en el espejo le facilita, en cierta forma, controlar sus movimientos. Después de este llamado primer movimiento, o identificación primaria, se sucede el segundo, en donde el bebé observa al padre, e intenta averiguar qué tiene él para llamar la atención de su madre, por qué la completa, e intentará seguir sus pasos, estableciendo las bases de lo que querrá llegar a ser en el futuro. A partir de aquí, se entiende que empieza a jugar un gran papel la cultura. Un punto importante en este estadio del espejo, es que, si esto ocurre ciertamente de esta forma, según he entendido, la formación del Yo tendría las bases en una ilusión, ya que el bebé quiere ser eso que le aparenta completud, quiere ser como su imago, la que su madre quiere, la que no tiene problemas motrices. Por eso parece ser que en este estadio se habla de discordancia originaria; momento en el que el bebé intenta ser como esa imagen ilustrada, pero no puede debido a que su cuerpo, fragmentado, aún no está formado orgánicamente como para ello.

De toda esta información analizada, y adaptando el problema a lo que interesa en este trabajo, al autorretrato y a la autoidentificación, en definitiva, podría traducirse como lo siguiente; yo puedo verme a mí o a algún familiar en una fotografía del archivo, y reconocirme. Me puedo dar cuenta de que también los demás identifican esa imagen conmigo, y observo que en esa fotografía aparento ser de una forma. Más tarde, si ocurriera algo parecido a lo que he entendido del segundo movimiento de Lacan (o primero de Freud), tiene lugar un cierto paralelismo al complejo de Edipo (asumiendo el lugar del padre como el contexto; la cultura o la familia), donde yo querría identificarme con otra persona, debido a que esta tiene algo que yo considero mi meta. Es decir, yo quiero llegar a ser como esa persona que veo en mi archivo familiar, pero también podría querer ser como cualquier otra que apareciese ahí, al igual que, extendiendo el problema al archivo visual que se encuentra en las redes, podría querer parecerme a cualquier otra persona que considere como un modelo de ser, ya que en las redes hay más variedad de individuos. Así, podríamos hablar de un supuesto estadio del selfie, pues también se da esa discordancia del ser fragmentado que indica Lacan, y también se produce la búsqueda de esa completud basada en una ilusión, aunque en vez de ser una etapa entre los 6 y los 18 meses, podría variar en cada persona, dependiendo del manejo de cámaras fotográficas, la sociedad, y la cultura.



**González, I (2018)**

**Par de imágenes. *Reflejo*.**  
Compuesto por dos citas visuales literales (Caravaggio, 1595; Thompson, 2010)

A partir de ella<sup>1</sup>, el *espacio del autorretrato* se abre como territorio de *otredad*, de constitución en acto, en puro proceso del yo como fabricado y por lo tanto como homologado al cualsea, al yo que es “ninguno y todos”, al *sujeto multitud*. (Brea, 2003: 151-152)

Por lo tanto, en este trabajo de investigación se podría ver ese proceso tanto de búsqueda de autoidentificación que ya se ha confirmado en varias ocasiones en este texto, pero también se puede dar a entender la explicación subjetiva que hay detrás de ello, el por qué de querer llegar a esa autoidentificación, y de dónde viene esa necesidad psicológica implícita en el ser humano.

<sup>1</sup> La representación

#### 1. 4. La novela

Las fotonovelas nacieron en Italia en 1947 a partir de las cine-novelas o resúmenes de argumentos de películas ilustradas con una selección de fotos fijas del filme, un modelo que fue imitado en España en 1962 por la editorial Felicidad con libros dedicados a las grandes superproducciones de Samuel Bronston, entre ellas *Rey de reyes* y *El Cid*. (Sánchez y Olivera, 2012: 33)

De igual modo en que la Fotonovela tuvo gran éxito internacional cuando apareció, la telenovela tomó su relevo a finales de los ochenta, dejando a esta casi en la extinción. Hoy en día siguen televisándose un gran número de telenovelas, tanto históricas, como de otros géneros, que enganchan a los telespectadores con sus capítulos diarios. Algunas de las más famosas son de origen venezolano, y colombiano, como *Gata Salvaje* (2002-2003), o *Pasión de Gavilanes* (2003-2004). Generalmente estas suelen ser de género melodramático, y de una temporada, pero hoy coexisten en España novelas de larga duración basadas en la Historia que ha vivido el país, lo cual es interesante porque educa y entretiene a la vez, siempre teniendo en cuenta que los directores muchas veces se toman licencias históricas para interpretar los hechos.

Las novelas, por lo que he podido comparar durante esta investigación, sean fotográficas o audiovisuales, enganchan al espectador por las historias de amor que llevan la trama, y por la comedia que supone ello. Ejemplos de ambos tipos son, por ejemplo, *Juana Iris*, o *Rebelde*. Especialmente en el caso de *Rebelde*, se pretendía impulsar a una banda musical de jóvenes, que gustó a la audiencia por sus líos amorosos, y así consiguieron llamar la atención para seguir trabajando en otros proyectos, musicales o no. El espectro de edades que siguieron esa telenovela era bastante amplio, desde los 10 años, mínimo, y esto fue importante por la carga subjetiva e influenciante que supone entender los problemas que planteaban estos jóvenes que se rebelaban “contra el colegio y sus padres” (Fernández, 2017: 5 mayo)

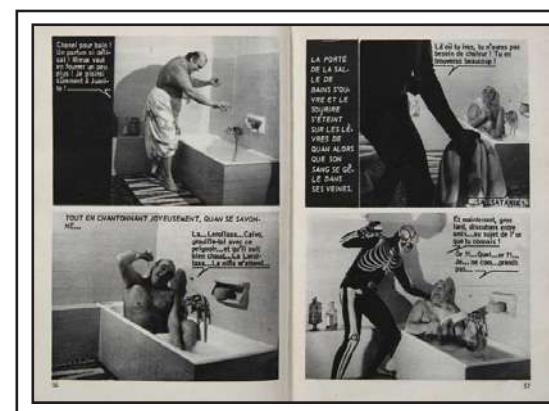
Estas secuencias anecdóticas que sirven al espectador como recreación del Yo en el Otro, por lo tanto, ocupan también un papel en la construcción de la autoidentificación. Así, suponen un medio de comunicación importante para este trabajo, como también podría hacerlo el cine, pero en este caso será el ensayo fotográfico:

Visto de esta manera, el ensayo fotográfico es una narración visual larga. Es la novela en la literatura expresada en fotografías. Un conjunto de más de diez (10) imágenes que estructuradas coherentemente exponen los pensamientos, reflexiones y hallazgos del fotógrafo sobre un asunto al que ha dedicado un tiempo en su investigación, donde ha arañado para encauzar un relato visual que enamore. (Vásquez, 2011, p. 303)

En este caso, la secuencia será de fotografías anecdóticas de diferentes personajes, en diferentes fechas, que participarán en un diálogo común. Este diálogo común será la confluencia que van a tener todos ellos, siempre desde el punto de vista subjetivo de la autora, que será la que escriba los textos y ordene las fotos, estableciendo relaciones entre ellas desde el memoria que ha recuperado gracias a la colaboración de algunos personajes que, mediante entrevistas grabadas en vídeo, le han contado lo que recordaban de algunas fotografías. En base a estos recuerdos, camino entre la verdad y la ficción, ya que la memoria no puede recuperar todo perfectamente verídico, se creará la fotonovela.

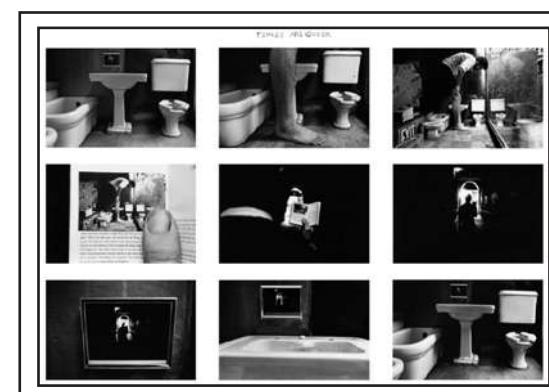
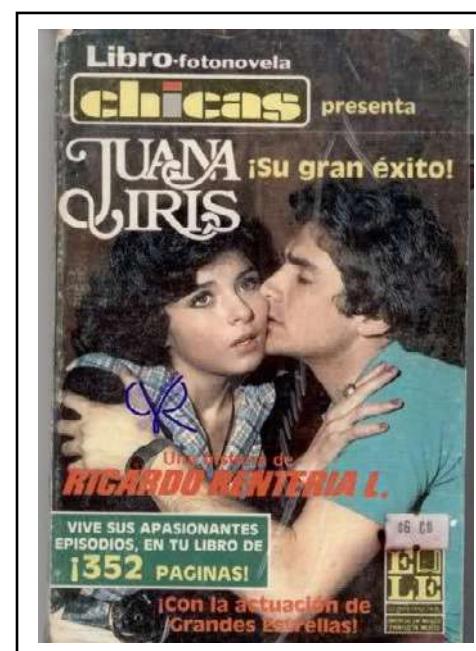
## González, I. (2018) Fotoensayo Interpretativo. *Narrativa Visual*.

Compuesto por una fotografía independiente de la autora y tres citas visuales literales (Michals, 1973; fotonovela de Juana Iris, principios de los 70; Rocher, 1966)



DIVERTIDA, GRACIOSA Y GENIAL... ¡ADQUIÉRELA!

5



Esta fotonovela tiene una conformidad individual y colectiva, en base a las historias de vida que contaron algunos personajes (que personalmente se pueden identificar con los textos expuestos, ya que respetan la idea de lo que contaron), y colectiva en cuanto a que la suma de todas esas fotohistorias por separado cuentan otra fotohistoria diferente, sumándose, además, la imaginación del espectador. Algo muy parecido ocurre en la investigación de historias de vida de Fernando Hernández y Juana María Sancho (2018):

Por eso cada narrativa contiene una huella de autoría configurada por la propia experiencia y la forma de compartir propia de cada colaborador, así como el estilo de cada investigador. Una vez terminadas las narrativas individuales, se ha procedido a realizar un análisis comparativo que nos ha permitido identificar similitudes y diferencias, temas emergentes, constataciones, etc. Este análisis ha constituido la base de la articulación de recomendaciones para orientar las políticas en temas de inmigración y educación, las prácticas docentes y la actuación de las familias y los diferentes agentes sociales. (Hernández y Sancho, 2018 (54.1): 22)

Siguiendo con el estilo visual, algunos de los textos que han ayudado a la estructuración de la fotonovela, a parte de propiamente fotonovelas (como las de *Idilio*, *Capricho*, *Cita de lujo*, etc.), son cómics e historietas, como la de Paolo Bacilieri (2012), titulada *Adiós Muchachos*, y basada en la novela de Daniel Chavarría (1995). Esta novela gráfica, por su forma de narrar, ha sido un referente visual, al igual que algunos tebeos. Cabe destacar también *Tebeos de cine*, de Paco Baena (2017), por su rica bibliografía de textos y gráficos.

Por otro lado, uno de los primeros autores que empezaron a crear secuencias fotográficas añadiéndoles algo de texto fue Duane Michals (Montalvo y Martínez Silvente, 2015).

Ya a mediados de los 60 comenzó su particular puesta en escena de conceptos que exploran la moralidad y que juegan con temas como la muerte, la identidad sexual y la soledad, que él fotografió en imágenes secuenciales. (Montalvo y Martínez Silvente, 2015: 2)

Del mismo modo, la fotonovela actuó fomentando la lectura visual y textual de esos temas, ayudando al ciudadano sin recursos escolares, como fue en el caso de España en la época de postguerra, a, al menos, conocer la cultura del país del que fuese la fotonovela, construir su identidad y generar experiencia visual a partir de los diálogos y expresiones corporales de los actores. Lo que ocurrió, en este caso, fue que debido a la propia sociedad que estaba creando una visión del mundo, con sus estereotipos y fetichismos, se estuvo inculcando una doctrina, en el sentido de que resto de medios de comunicación y la industria cultural, les estaba dando propaganda (al cine, la radio, la fotonovela, etc.), para controlar la opinión de las masas. La teoría crítica de Adorno y Horkheimer viene a decir esto mismo:

En favor de la con-fusión ha pesado el término que Adorno y Horkheimer eligieron para su escrito inaugural: “industria cultural”; el núcleo de la crítica es lo que figura en el mismo título: Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug, la industria cultural como engaño de masas. Si Marx habló de la religión como “opio del pueblo”, el nuevo siglo y el nuevo nivel de desarrollo del capitalismo consagran que el “opio” del pueblo ya no es la religión, sino la cultura. (Cabot, 2011: 136-137)

Y es que la fotonovela, ya sea por el lenguaje que usa, por el contenido visual, o por las escenas que representa cercanas al día a día del lector, son fáciles de entender, y es por esto que hay más investigaciones o métodos para la aplicación de este recurso en el aula, como forma de invitar al alumnado a construir y resolver una historia, aumentando su capacidad creativa y resolutoria de un problema (Aparici, 1992; Casado, 2004), pero pocos, invitan a hacerlo desde su propio archivo, y falseando las fotografías del mismo.







# Capítulo segundo. La autoidentificación

# 2

González, I. (2018)  
*Me veo a mí misma*. Fotografía independiente

## 2. 1. Entre el Yo y el Mi

El self es importante en tanto que las personas necesitamos conocer nuestro mundo interior, conocernos como “Yoes”, o “selves” (Bernasconi, 2015), que están relacionados con otros Yoes, seres animales, o cosas. El ser humano tiene la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Según Herbert Mead (1934), los actores son capaces de ponerse en diversas situaciones, afrontando el papel de cualquier persona, gracias a esta capacidad de autoconcepción, donde lo social y lo individual se pueden relacionar y experimentar. Además, Herbert llega más allá, y hace una distinción entre el (“yo”), y el Me (“mi”). El primer elemento de esta composición alude a lo social, los deseos, necesidades y disposiciones del individuo, su fuerza creativa. El segundo alude al conjunto de expectativas y actitudes de los demás tienen sobre dicho individuo.

Siguiendo con el tema de los actores que encarnan otras personalidades, parece importante ahondar un poco más en ello. Las personas construyen una identidad, un self, con frecuencia. Un ejemplo práctico son las presentaciones; cuando una persona se presenta ante un colectivo, trata de hacerlo intentando causar una impresión, mejor o peor, de igual modo tomando el lugar de un personaje que se ha creado. No se presenta como su “yo interno”. Así, se intenta tomar el mando de las impresiones que queremos causar, y para ello debemos posicionarnos antes en el lugar del otro, ser capaces de comprender qué van a ver. Por este camino es por donde entra el Selfie. Pero ya anticipaba explicaciones también sobre este tema Goffman, entre otros autores como Coleman (1986) o Elliot (2001). No obstante, Goffman abordó el análisis de una forma más exhaustiva. En su texto sobre “el self en contextos cotidianos” (1972: 5 y 41), escribía sobre las “primeras impresiones” y las “técnicas de comunicación” ofreciendo además ejemplos de la vida cotidiana que profundizan la comprensión. Por lo tanto, queda claro que existe un lado performativo en todo ser humano, en el que las improntas se pueden manejar al gusto, y donde la dramaturgia tiene más cabida que la verdad. La verdad solo se deja ver cuando el “Mi” se descuida, y se deja ver el auténtico “Yo”.

Según Freud (1923), cabe distinguir entre el Yo y el Ello. El Yo se trata de la parte consciente del ser, la que transmite al Ello (la parte de las pasiones y los instintos) la realidad del exterior, del mundo exterior. Así, para Freud, al nacer los seres humanos carecen de un Yo, y sin embargo autores como Winnicott (1991) defienden lo contrario, ya que cree que sin una raíz previa del Yo, que esté ligada al narcisismo primario, no se podrían dar los primeros pasos hacia el auténtico Yo. Por otro lado, para Winnicott (1960) existen dos distinciones, igual que para Freud, solo que en lugar del Yo y el Ello, para él se llamarán Verdadero y Falso Self. El verdadero ser es el de los instintos, el que se oculta tras el falso, protegiéndolo. De igual modo, se vuelve a pensar en el teatro, un Yo, o falso self, que ha ido cultivándose en el niño desde su nacimiento, como barrera racional del Ello o verdadero ser, para así poder responder ante la sociedad. El caso, a nivel psicoanalítico, empieza a ser anómalo en el momento en que el equilibrio que existe, el ser real empieza a perseguir un self idealizado (Quijada e Inostroza, 1998), para autorrealizarse, alejándose así del Ello, aunque de vez en cuando vuelva su espontaneidad. Así, poco a poco se va perdiendo ese instinto que decía Freud, y significará más que el individuo se encuentra incompleto en algunas situaciones de su vida.

En esta reflexión de los autores citados hay una gran coincidencia en sus estudios, por lo que no sería extraño partir de aquí para observar que, si las selfis o autofotos, que son subidas a las redes y son instantes de la realidad, y que además son producto de impresiones que se reflejan en o hacia el mundo exterior, ¿por qué se las llama selfies si no reflejan el Ello de las personas? O como decía Bernasconi (2015), en vez del Ello, el “proyecto simbólico” que guía a una persona en su relación consigo misma. Solamente se utilizará por gramática, se supone entonces, porque la acción es realizada por myself (mí mismo/a), o porque se utiliza el término self para referirse a la persona en completo, obviando la parte teórica que se acaba de analizar, y sin especificar qué parte del self es la que tiene relieve en una selfi.

A través de las redes sociales se consiguen ver impresiones de individuos, y que además, estas se crean por y para dichos individuos. En definitiva, es una red de facetas sociales, con las que se puede conseguir una experiencia paralela compartiendo solamente lo que se quiera mostrar, lo que se quiera que los demás conozcan para que construyan una idea de este individuo.

Para terminar, y como puro ejemplo de este argumento, se recomienda la película de American Psycho (2000). En este audiovisual, el autor, Mary Harron, crea la vida de un personaje, Patrick Bateman, que solo se preocupa por su aspecto físico, de dar una buena imagen, mientras interiormente va creando una impetuosa necesidad de matar. Al principio este personaje tiene una pequeña narración a modo presentación, donde confiesa:

Hay una idea de un tal Patrick Bateman una especie de abstracción, pero no es mi yo real, sólo una entidad, algo ilusorio. Y aunque puedo ocultar mi fría mirada y puedes darme la mano y sentir el contacto de la carne y quizá incluso llegues a creer que llevamos estilos de vida parecidos, simplemente, no estoy ahí. (Easton, 1991)

Esta reflexión del personaje, en la que dice que el yo que se ve de él es una "entidad", "algo ilusorio", en mi opinión podría relacionarse con las redes sociales, ya que estas conforman una entidad, donde los usuarios acaban siendo parte de ella, y entre todos consiguen crear una realidad ilusoria, donde para nada tienen que ver el Mi de Herbert, el Ello de Freud, o el Verdadero Self de Winnicott.

## 2. 2. Lecturas de narrativas audiovisuales sobre la identidad

Pregunta Xavier Antich, reflexionando sobre la mirada y Sartre,

¿qué es toda obra, aun en la ausencia plástica de ojos, sino una mirada que nos mira a nosotros mismos y que nos confronta con nuestro propio mirar? (MNCARS, 2007: 100)

Precisamente este es el reto. Cuestionarse a uno mismo, pero también la realidad que nos rodea, y para reflexionar sobre este tipo de conceptos, como la identidad, tanto las obras de arte, como las historias que leemos o vemos en las películas, así como el teatro (recordemos *El álbum familiar* de Alonso de Santos, 1982) han tomado cartas en el asunto. Aunque en la Antigüedad existían los mitos y narraciones que incidían en la reflexión y en el pensamiento, la manera y la experiencia visual que corre en el siglo XXI se ha adaptado a las nuevas generaciones, de manera que, a mayor desarrollo de las nuevas tecnologías, mayor posibilidad tenemos de comprender la identidad, pero también corremos el riesgo de caer en el engaño de una realidad inventada o fake. Aunque, esto último no significa que no se pueda aprender de ello, sino al contrario, pero necesitamos las herramientas para poder conocer estos fakes y sacar provecho de ellos de una forma constructiva.

A partir de aquí, me gustaría tener en cuenta las aportaciones del cine, como precursor de la fotonovela y sugerente de reflexiones antropológicas, e ir construyendo un discurso sobre la identidad a partir de una pequeña selección.



Fotografía independiente. González (2017)

Pues bien, comencemos por comentar algunas película ya nombrada con anterioridad en este proyecto, como por ejemplo *La Jetée* (1962), primordial como referente audiovisual, y también *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), del mismo director. La segunda es un documental en el que se aprecia una especie de diálogo entre un fotógrafo y dos amigos, sobre las fotografías acumuladas en un álbum durante unos diez años. De esta forma, el documental se convierte en una semejanza a *La Jetée*, en tanto que no hay movimiento de los personajes, sino que son fotografías grabadas en vídeo, dando vida a una fotonovela, acompañada con el audio de la conversación. En *La Jetée* se escuchaba el sonido de los aviones del aeropuerto, el murmullo de los personajes, mientras que en esta se escuchan algunos animales al final, dando una dimensión a las fotografías, de manera que la relación imagen-sonido hace que la experiencia de identificación visual y acústica comunique a la mente que ese avión está despegando, o que mientras el protagonista estaba durmiendo se escuchaban los pájaros en la calle. En definitiva, aunque en una película se cuenta una historia ficticia, y en otra se narran hechos reales mientras se muestran fotos de sociedades del mundo, de lo que se trata es de contar una hecho mediante la fotografía, y agudizando las secuencias con música y sonidos acorde a la intensidad de cada una. Así se estimula la imaginación del espectador, dándole los recursos básicos, pero necesarios, para formular sus propias conclusiones de las escenas fotográficas, y a su vez el autor (como el lector audiovisual) reflexiona sobre su propia identidad durante la narración.

Por otro lado, hay ciertos autores que denotan cierto interés por la reflexión de la identidad en la sociedad, en un yo exterior y no tanto en un yo interior. Brian Yuzna es uno de ellos, junto a David Cronenberg, conocido por su visión aguda del entorno.

Por su parte, Yuzna, con su película *Society* (1989) creo que es de lo más bizarro que jamás he visto, pero me pareció exquisita. Esa comparación de la alta sociedad con unos seres que literalmente se alimentan de otros humanos menos acomodados, económicamente hablando, me ha parecido una buena forma de exponerlo, sobre todo por hacer ver que es como una orgía identitaria en la que solo ellos intervienen, y todo aparenta ser asqueroso desde fuera. Además, cuando se ve el cuerpo vuelto del revés de uno de ellos, se ven hasta gusanos, cosa que he interpretado como esa falta de cuidarse por dentro. La alta sociedad cuida las apariencias, hace todo por ser bien visto, descuidando su alma, el yo interior, algo que recuerda al *Retrato de Dorian Gray* (2010), como a tantas películas psicológicas, entre ellas *La Matanza de Texas* (Hooper, 1974) y *La Mosca* (Cronenberg, 1986). Está claro que encajan en el género de La Nueva Carne:

Una de las novedades del cine de las tres últimas décadas es la *identidad carnal aquí y ahora* del sujeto y su monstruo. El sujeto es el monstruo o lo lleva dentro y le da vida. Es literalmente, su propia madre o se identifica con él por metamorfosis sin dejar residuos. (Pedraza en Navarro, 2002: 35)

En este género de la estética perversa es donde mejor va a encajar la tesis en cuestión. En un mundo donde la sociedad quiere verse bien en una *exposición visual de la nueva carne* (Duque y Sala en Navarro, 2002: 119), que la vean bien a toda costa, todo parece estar intentado ocultar algo, y se ha perdido la noción de autoidentificarse.

Cronenberg, en *eXistenZ* (1999) trata de mostrar el máximo nivel de realidad en los videojuegos, y se consigue alcanzar, hasta el punto en que ya no se sabe si se está jugando o no, lo que se convierte en un problema si se comete algún crimen o un daño irreparable en el mundo real, pensando, claro, que aún se está jugando. En cierto modo, es un *trampantojo*, como las noticias falsas que leemos hoy. Parece tan real, que no parece necesario cuestionarse los hechos.

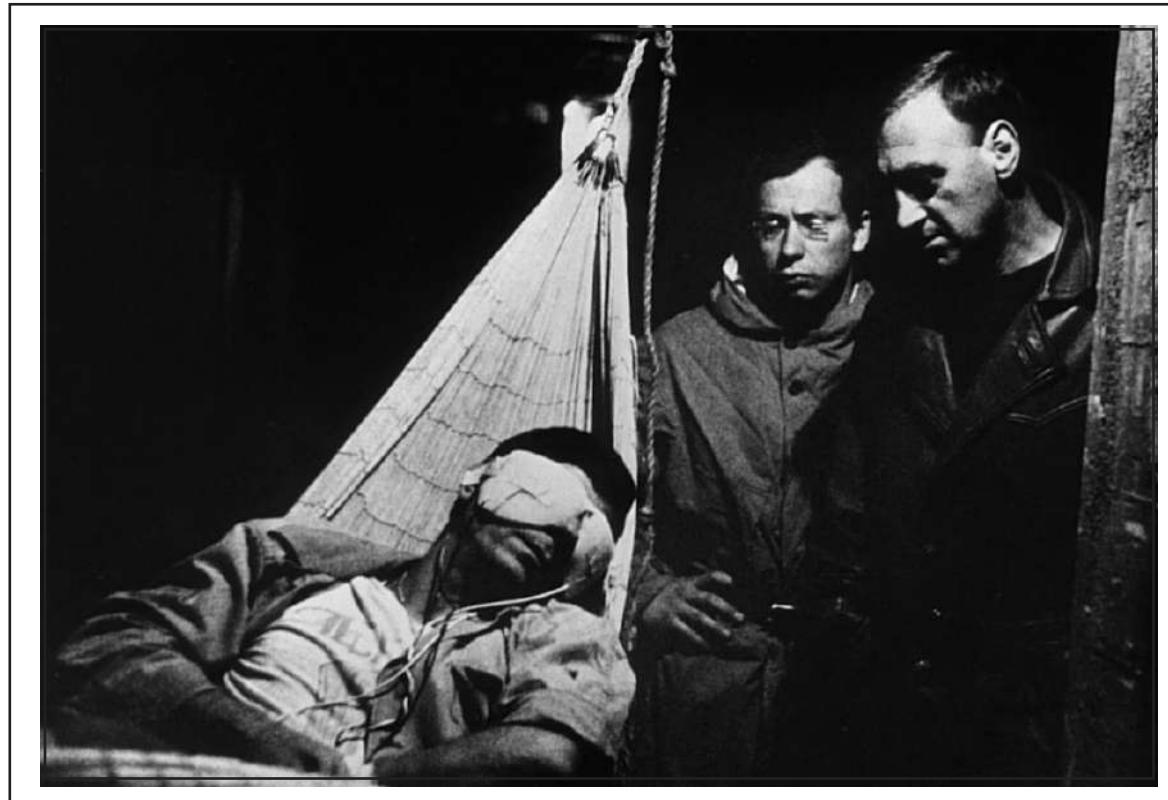
Estas confusiones, en la vida que vivimos, son las que dan lugar a complicar el hecho de encontrar la propia identidad de cada persona. Tantos datos visuales en las redes, tanto retoque, y tanta manipulación de la información, despistan al ser humano que trata de identificarse con el otro para construirse a sí mismo. Y precisamente sobre construirse a sí mismo encontramos un ejemplo en *Memento* (2000), del director Christopher Nolan. En esta película, se ve cómo se va construyendo una historia a la inversa de un hombre que tiene pérdidas de memoria a corto plazo, y pretende darse pistas falsas, a través de fotografías, para provocarse falsos recuerdos que le ayuden a formar una nueva identidad. Es un poco confuso el transcurso de las secuencias, pero al final, entendí que el director estaba haciendo uso del “pan y circo” para reflexionar sobre algo más profundo, la capacidad de reinventarse.

También de confusión y doble identidad va *Persona* (1966), de Ingmar Bergman. En este caso en todo momento el espectador ve cómo dos mujeres llevan la historia, pero una de ellas no habla. Al final se comprueba que la causa de que una no converse (la paciente) es debido a que simboliza el alma, mientras la otra (enfermera), no para de hablarle y hablarle. Se trata de un duelo interior, cuestionando la su naturaleza y razón de ser. Este tipo de reflexiones que el cine es capaz de darnos son de tener en cuenta en la formación académica. Es un material que puede ayudar al desarrollo creativo a través de la ficción que busca la verdad.

Y continuando con la doble identidad, cabe destacar una película más reciente, de Denis Villeneuve. Se trata de *Enemy* (2014). En mi opinión, esta película es menos sutil que la anterior a la hora de abordar el tema, ya que usa “gemelos” como personajes principales, pero aportar un detalle que me pareció interesante, y es una tarántula. Por lo visto, según algunos comentarios de la película, la tarántula parece simbolizar el miedo y la opresión que le aportan las mujeres de su alrededor; su amante, con la que tiene que esconder el secreto, su mujer, que intenta que sea de una forma que él no es, y su madre, con la que se siente cohibido. Me parece interesante este planteamiento, no con respecto a que sean las mujeres, sino, pensando en las personas, en general, que nos rodean. Es cierto que cada persona construye su vida en función de su contexto; dónde vive, quién vive con él o ella y quién no, qué aprende y qué comprende de ello, etc. Y es que, no nos damos cuenta muchas veces, pero somos quienes somos y aspiramos a ser quienes queremos ser, gracias a la familia que nos rodea, los amigos, enemigos, y también gracias a lo que vemos, tanto en vivo como a través de las redes, películas, libros,... Es un tema más bien para tratar psicológicamente, pero me parece oportuna esta pequeña reflexión para este estudio, como también me parece interesante mencionar al gran Tarkovsky, puesto que en lo que a film psicológicos se refiere, él tiene un puesto ganado entre los mejores directores de cine. Habría que destacar, entre todas las películas que ha dirigido y que tienen un carácter de introspección en la moral del ser humano, la de *Solaris* (1972), e incluso *La Zona* (1979), pues en ellas, se aprecia esa pasión por el paisaje característica del cineasta ruso, y también en ellas los personajes pasan por momentos duros, de querer encontrar su sitio en el mundo, y de averiguar qué les está pasando como seres humanos.

**González, I. (2018) Fotoensayo Explicativo**

Compuesto por dos citas visuales; Marker (1962) La Jetée, y Archivo Fotográfico familiar (s.f)









# Capítulo tercero.

## Archivo y memoria:

Una narrativa sobre la identidad en la era  
de la Postfotografía

3

González, I. (2018)  
*Día de playa*. Fotografía independiente

### 3. 1. Una consciencia crítica y social. Cuestiones pedagógicas

La capacidad creadora se considera, generalmente como un comportamiento constructivo, productivo, que se manifiesta en la acción o en la realización. No tiene por qué ser un fenómeno único en el mundo, pero debe ser, básicamente, una contribución del individuo. (Lowenfeld, 1980: 63)

Mediante el desarrollo de la investigación, van surgiendo nuevas preguntas y nuevos temas que explorar, como la antropología. Se trataría de un proceso constructivo a medida que va avanzando la Investigación Artística, y que embarca una perspectiva social y autoetnográfica, al igual que con los nuevos descubrimientos que se van haciendo se pueden ir sumando nuevas perspectivas. Al profundizar en un concepto tan abierto como la autoidentificación, hay que tener las puertas abiertas a muchas cuestiones, pero sobre todo hay que tener en cuenta el tema visual y la antropología social. Aunque en realidad, estas dos disciplinas ya llevan un tiempo investigando de la mano, pues muchas veces el arte ha ilustrado a historiadores y antropólogos, y viceversa.

In 1957 Mills encouraged anthropologists to use visual art in their research, positing it as a significant source of information within which researchers can discern patterns pertaining to individuals and society. (Leavy, 2009: 216)

Así, a partir de la inclusión de las artes visuales en las investigaciones sociales, se empezaron a proponer formas de hacerlo, modelos de investigación basada en las artes. Una forma de las artes visuales es el collage, y ahora también es un método de Investigación Artística. A través de este proceso de crear imágenes nuevas a partir de otras, emergen experiencias subjetivas (Leavy, 2009: 223) que pueden favorecer la propia investigación personal. En este caso, el collage es el método principal de creación y exploración. También el retrato es un artefacto de Investigación Artística, ya que a través de él, el que ha retratado puede llegar a conocer mejor al retratado, o incluso el autorretrato puede conocerse mejor a sí mismo. No hablamos solo de conocer las facciones físicas del cuerpo, sino ir más allá y buscar el interior, un retrato que muestre el verdadero ser del modelo, en su expresión o a través de texto complementario o integrado en la imagen, o mediante el collage previamente expuesto, mediante el uso del color,... En las artes visuales hay mucha variedad de formas de retrato, y de igual modo se pueden usar como vía de investigación.

En este proyecto al final se ha decidido que la Fotonovela podría ser un buen ejemplo de ilustración de estas narrativas visuales educativas, como en su momento lo fueron, y además podría también ser beneficioso recuperar este formato de los años Ochenta para otro tipo de investigaciones. Ya hay personas que están tratando de conseguir ese objetivo, como Juan Antonio Edwards. En un artículo de *El Universal* (Talavera, diciembre de 2017), la redactora escribió que Edwards, actor que empezó su rodaje con la fotonovela, pretende revivir este género, que acabó en los 90, probablemente a causa de los costos del papel y de la aparición de las telenovelas. Además, otras personas como el peluquero Alejandro Luna, rinden tributo a la fotonovela mediante publicaciones de estas a través de una página de Facebook; *Fotonovelas de México* .

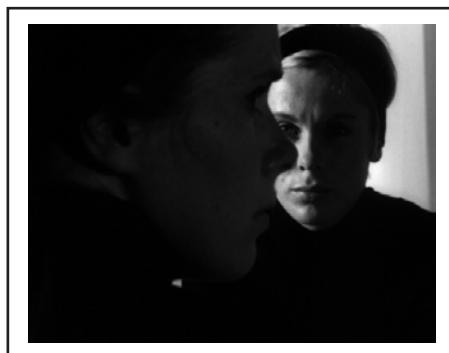
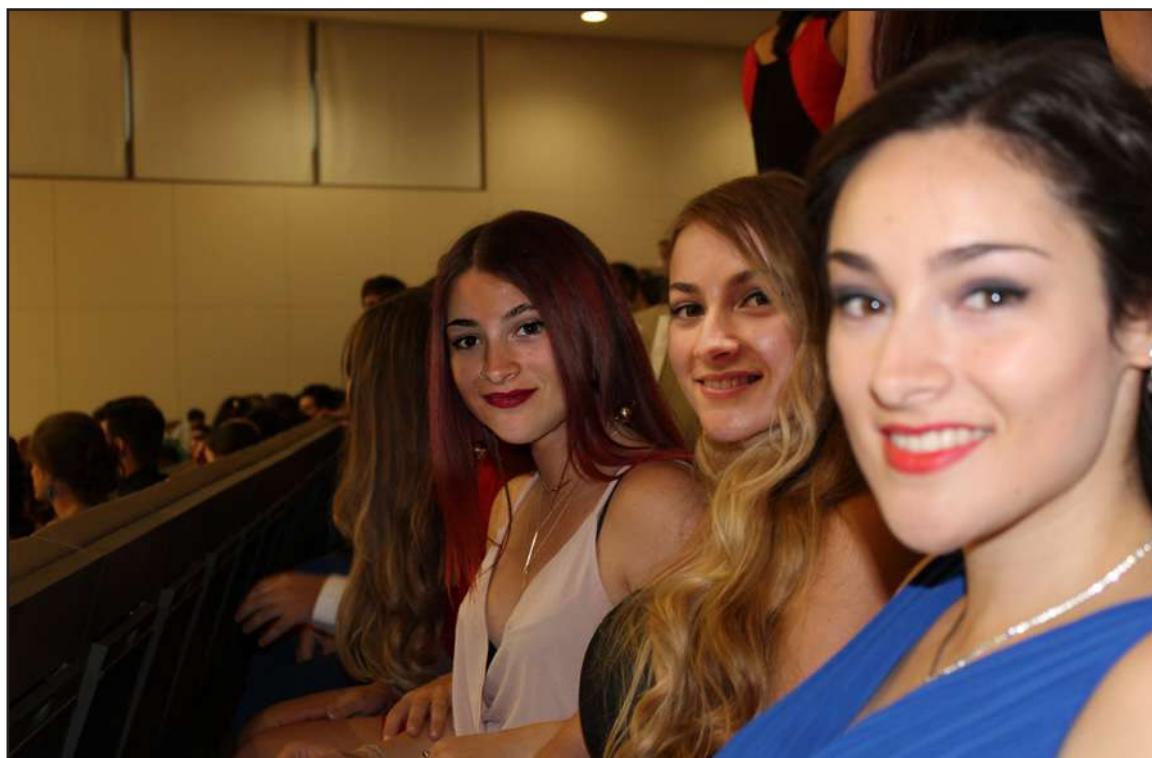
Otro medio de comunicación social también indicó anteriormente que *Edwards pretende revivir las fotonovelas* (Pacheco, agosto 2016), pero este tema sigue pendiente en la actualidad; *EL PAÍS* publicó en enero de este año un artículo sobre la fotonovela (Vicente, enero de 2018), con la excusa de una exposición en el *Museo de las Civilizaciones de Europa y el Mediterráneo* (Mucem), dedicada a la historia de la fotonovela y a sus efectos en el arte contemporáneo. Según escribe Vicente, este género tuvo bastantes críticas, y algunas de las más conocidas fueron de Roland Barthes, quien las acusaba de *obscenas*. Por otro lado, parece ser que también fueron una especie de anticipación al feminismo, ya que hablaban de las dificultades de la mujer para integrarse en el trabajo y emanciparse de la religión y del poder masculino. De cualquier forma, algo tiene que ver con la educación.

“La Internacional Situacionista también se apoderó de la fotonovela para denunciar que la cultura popular podía ser un instrumento de alienación” (Vicente, enero de 2018).

Este fue el caso de Guy Debord, quien distorsionó el significado de las imágenes agregando nuevos textos como instrumento político. Y es que el uso de la política de las imágenes y de la narración ha “hecho mella”, según cuenta Christian Salmon en su *Storytelling* (2008). Diferentes políticos en la Historia han inventado historias que vender a los ciudadanos, para evadirlos de la auténtica realidad, y hacerles pensar que lo que están viviendo es otra cosa. Igualmente las marcas publicitarias han empezado hace años a vender narrativas, contar experiencias que se pueden vivir con su producto, en vez de vender una imagen de su producto tal cual. Recomiendo la lectura de este libro que hace reflexionar sobre el branding y el marketing de hoy, y sobre porqué la humanidad “necesita una historia” (Roig en Salmon, 2008: 17). También se tocan temas como el “digital storytelling” que hay en las redes, y escribe que el storytelling

constituye una respuesta a la crisis del sentido en las organizaciones y una herramienta de propaganda, un mecanismo de inmersión y el instrumento para hacer perfiles de individuos, una técnica de visualización de la información y un arma temible de desinformación... (Salmon, 2008: 34)

González, I (2018) Par Visual Explicativo:  
Compuesto por una Cita Visual de Bergman  
(1966) *Persona*, y una Fotografía Independiente  
de la autora (2018)



En cierto modo, es por esta arma de desinformación, y este instrumento de hacer perfiles, por lo que este ejercicio de crear identidades a partir del archivo tiene coherencia con la sociedad que experimentamos hoy. Se respira manipulación de las mentes mediante las narrativas de las grandes marcas y personajes públicos influyentes. El planteamiento de ejercitar al ser humano en este tipo de cuestiones, de la mano del arte y de su propia historia familiar, promete iniciar un tratamiento de camino entre pedagogía y psicología, para al menos hacer ver que el *fake* existe, y que no debemos conformarnos con lo que vemos y con lo que nos identificamos, sino ir más allá. Pero para que este proceso tenga relevancia en la sociedad, la educación, y sobre todo la educación artística, debería formar parte del proceso.

La identidad, como tema motivador de la actividad artística nos permite aprender de nosotros mismos y de los demás. A través de ella buscamos averiguar quiénes somos, cuántos somos en nosotros, durante cuánto tiempo, qué nos conforma, qué queremos ser y definitivamente, para quién. Llamamos identidad a ese “todo” que constantemente nos cuestiona, nos replantea -recolocarnos- y que sin duda nos representa. (García Roldán, 2012: 455)

Ángel García, tutor de esta Tesis de Máster, planteaba en su Tesis Doctoral el videoarte como material pedagógico en el aula, ya que ese juego de identidad realmente es importante en la escuela. La interpretación, la indagación, todo lo relacionado con la experimentación del ser humano, y que no se estudia de forma tan práctica en el resto de asignaturas, son vitales para el niño, niña, y adultos, para entenderse a sí mismos, su entorno, y comprenderse a ellos en el entorno público y privado. A través de la creación de una narrativa visual, en este caso, la fotonovela, que parte de la imagen del propio individuo, y que se va camuflando en otros individuos, a modo de representación simbólica, ayuda a comprenderse con los demás, y con uno mismo (García Roldán, 2012: 190)

Así, a través del acercamiento al arte, y a través de sus códigos, se puede llegar a comprender el mundo mediante la interiorización de estos. Me explico de una manera sencilla; el arte a menudo se ve y se comprende, quizás, desde la distancia, pero muy pocos son los que usan el proceso para llegar a la misma comprensión, o al menos parecida, que la que haya podido llegar el artista que ha creado esa pieza. Mediante la experiencia audiovisual, como plantea García Roldán, o fotográfica, como se plantea en este proyecto, se puede interiorizar el concepto de identidad mejor que de una forma pasiva, como puede hacerse en una galería.

Ángel García también ha publicado una conversación en torno al arte escolar, con Miguel Ángel Tidor, de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía. Durante la entrevista, se pueden apreciar problemas de la Educación Artística, como la pasividad, el rellenar, y el dejar poco espacio para que el alumno o alumna se implique en un proceso consciente y creativo, y que tenga un sentido artístico y pedagógico para con el resultado final (García Roldán y Tidor, 2012).

¿Qué lugar ocupa la educación artística en la labor de formar a una persona plenamente desarrollada? Mi respuesta es que debería funcionar como una de las tres áreas de aprendizaje cuya misión fuera dotar a la mente del joven de las habilidades básicas para afrontar con éxito todas las ramas del currículum. La primera de estas tres áreas centrales es la filosofía, que instruye al alumno en a) la lógica, es decir, la capacidad de razonar correctamente, b) la epistemología, es decir, la capacidad de comprender la relación de la mente humana con el mundo de la realidad, y c) la ética, es decir, conocer la diferencia entre lo correcto y lo incorrecto. La segunda área central en el aprendizaje visual, donde el alumno aprende a manejar los fenómenos visuales como medio principal para abordar la organización del pensamiento. La tercera es el aprendizaje lingüístico, capacitar al alumno para comunicar verbalmente los frutos de su pensamiento. (Arnheim, 1993: 89)



González, I (2018) Par visual explicativo. *Experiencia artística como construcción de la identidad.*  
Compuesto por dos Fotografías Independientes de la autora.

De acuerdo con Arnheim, el aprendizaje visual es un área importante de aprendizaje, como venimos desarrollando en este apartado, y además es que la educación artística embarca las otras dos áreas de conocimiento, por lo que no es una asignatura que deba manejarla un profesor de inglés, por ejemplo, por tener la capacidad de dar una clase en inglés en un colegio bilingüe.

Lo que quiero decir con esto, es que se le debería dar la importancia que merece a esta signatura, y hacerlo con material didáctico como el que propone Ángel García con el método A/R/Tográfico, entre otros ejemplos de profesionales de la Educación y el Arte, entre los que habría que destacar a Ricardo Marín y Joaquín Roldán y su labor en Honduras con ACOES, defendiendo el acceso a la educación, y ellos especialmente incidiendo en la Educación Artística y Audiovisual. Con ello no quiero decir que otras asignaturas sean mejor ni peor, sino que estoy demostrando mediante este trabajo de investigación que muchas de estas son para otras áreas del conocimiento, pero que el Arte, y la fotografía en este caso, pueden abordar desde otro punto de vista más “humano”, o quizás más subjetivo, o interiorizado, gran parte de ellas.

Mediante la experiencia, el proceso artístico, se aprende, y es un hecho. No solo Viktor Lowenfeld lo defendía, sino que otros autores, como Dewey, también estaban de acuerdo con la importancia de esta. Según Dewey, las personas necesitamos tener la experiencia de ejercer una acción en el entorno que nos transmita emociones, y que esas emociones se transformen en una percepción de lo que se ha vivido durante la acción. A través de la interacción, se lleva a cabo una acción y se padece un resultado en forma de percepción, que puede ser de cualidad emocional, estética o rítmica, y la consumación de ello es la experiencia (Dewey, 1980). Más recientemente, Elliot Eisner también aportará:

Quizás una de las aportaciones más importantes que puedan hacer las artes en una sociedad en la cual el trabajo es fragmentario y ha devenido una rutina habitual, es su capacidad de vitalizar la vida atrayendo la atención hacia la calidad de una experiencia como ésta. Si el arte es algo, es una calidad de vida que se disfruta por sí misma. En un orden social que tiende a incentivar el que las personas traten los objetos y a las demás personas como instrumentos, las artes llaman la atención sobre los aspectos no instrumentales de la vida. (Eisner, 1995: 255)

Así, creo que se ha justificado el uso de un artefacto, como es la fotonovela, para construir narrativas de la identidad, y porqué podría ser beneficioso aplicarlo al currículum de la Educación Artística. Para terminar, me gustaría cerrar este apartado con otra cita de Eisner, a modo conclusión final, que dice:

“En definitiva, el arte nos enseña cómo estar vivos”. (Eisner, 1995: 256)

### 3. 2. La nueva carne

Como se comentaba un par de páginas atrás, a propósito de algunos audiovisuales que reflejan la sociedad de hoy, ésta, vive pendiente de lo nuevo, de seguir la última moda, de no quedarse atrás, y verse bien sea como sea.

La Nueva Carne, para Naief Yehya

cumple con la función de ser una proyección física de malestares y angustias culturales. No obstante, hay otra Nueva Carne, una real y material, resultado de la proyección de símbolos en el cuerpo y de la mitificación de la tecnología. Esta Nueva Carne se refiere a la naturaleza híbrida del cuerpo humano, a la interacción de la cultura con el físico y a la carne forjada por la tecnología. (2017: 79)

Pero, no solo hablaríamos de prótesis corporales o tratamientos de belleza, sino que también se incluyen en la lista de La Nueva Carne las pastillas para no tener dolor de cabeza, para ayudar tener las erecciones, igual que las que interrumpen el embarazo, y cualquier producto químico que entre al cuerpo para regularlo (Yehya, 2017). Lo que pasa aquí, es que el ser humano ha sido capaz de inventar extensiones robóticas con forma humanoide, para proporcionarle una mejora física, y extender el abanico de posibilidades que tiene un cuerpo humano normal. Por ejemplo, los cyborg, son esas personas que llevan lentillas para mejorar su vista, se inyectan hormonas para cambiar de sexo, o se inyectan para conseguir una mayor musculatura, entre los más desapercibidos.

Dentro de esta carta de la Nueva Carne, encuentran sobre todo presentes esas féminas diseñadas por un ordenador, que generan deseo sexual y prometen una satisfacción platónica, al ser símbolos controlados con teclas, a cambio de dinero (Yehya, 2017). Estas proyecciones digitales son herramientas para controlar al ser humano, y están cambiando la mente de la sociedad. Gracias a todos estos avances tecnológicos que nos despreocupan de esforzarnos por hacer algo, pudiendo hacerlo más fácil con una máquina, parece que nos estamos volviendo conformes con el devenir de los hechos. Aunque, también es cierto que puede que esto sea lo contrario, y que estemos evolucionando a una manera más inteligente, para ahorrarnos el sufrimiento, el dolor, y encontrar soluciones a todo lo molesto.

¿De verdad es malo querer ser mejor, y encontrar la solución para ello? Pongámonos en situación de un ingeniero químico, que sabe que sería más productivo para él elaborar medicinas si tuviese en su cerebro un disco duro donde buscar la información rápida y contrastarla a modo Internet, con información nueva que le llega directamente al cerebro. ¿Sería tan malo facilitar una extensión en forma de antena para su cerebro que le permitiera acceder a Internet en cualquier momento? ¿Y si gracias a ello el ingeniero descubriera una cura para el cáncer en segundos?

Es una reflexión un tanto paranoica, pero a lo que se quiere llegar con esta, es a que quizás no es tan malo como se piensa esta nueva tecnología de extensiones corporales, o mejoras del cuerpo humano, como tampoco lo es querer ser otra persona e imaginarte cómo sería tu vida si fueras ella. Por el contrario, creo que, si pudiésemos pasar por esa experiencia real, como se puede hacer por algunos instantes en los videojuegos mediante la virtualidad, en la lectura mediante la imaginación, o en las películas mediante la visualización extendida del Yo, aprenderíamos más de la experiencia vivida, y quizás mejoraríamos nuestro propio comportamiento gracias a ello. O puede, tal vez, que ocurra lo contrario, pero hay una experiencia, y hay una subjetividad en ello que contrasta la información, para luego decidir la manera de actuar. Algo así es lo que se trata de conseguir en este ejercicio de construcción de identidades, permitir a la mente imaginarse en otra vivencia, en otro contexto.

En las redes vemos, cómo jóvenes y no tan jóvenes intentan semejarse físicamente a sus ídolos, y siguen las mismas modas, intentando ser ellos mediante la comparación fotográfica que pueda hacerse. No es tan descabellado, entonces, querer tener un cuerpo robótico que no sufra dolor físico si tienes la posibilidad de hacerlo. Quizás es un ejemplo brusco, pero Hitler ya quiso crear una raza de súper humanos, bellos y fuertes, así como las revistas y medios de difusión nos dicen cómo vestir, cómo tener un cuerpo perfecto según algunos estereotipos, e intentan hacernos pensar que hay que ser físicamente como las modas dicten (y lo consiguen). A medida que van pasando los años, van transformándose las culturas, evolucionando con lo nuevo, así, si antes cazaban con una escopeta animales para poder comer, ahora criamos animales para tener la comida asegurada, y si antes era difícil comunicarse en las distancias kilométricas, ahora tenemos teléfonos, videollamadas, y medios de transporte rápidos para viajar. Esto también se aplica a la limpieza del hogar, igual que a la necesidad sexual del ser humano; si ya estaban los consoladores eléctricos, ahora hay fantasías digitales y otros medios nuevos y mejorados para conseguir esa satisfacción personal.

Todos los fetiches sexuales que existen se pueden encontrar en la web. En las entrañas de Internet hay personas detrás, que trafican con otras personas, o con sus órganos, igual que con armas, dinero, droga, etc. La humanidad más oscura es fácil de encontrar ahí para un hacker informático. En la llamada "Deep Web" está también La Nueva Carne, no solo en las operaciones quirúrgicas de Orlan o las películas de Cronenberg.

### 3. 3. La era de la Postfotografía

Reciclando un poco la información del apartado anterior, sobre los modelos que se crean y que deben ser tenidos en cuenta, la era postfotográfica que se viene a explicar, parte, en principio, de esta idea:

Lo que ocurre es que, debido a ese hiperconsumo visual al que nos vemos sometidos y a ese culto mediático a las imágenes, la distancia objetiva y necesaria entre lo que vemos y lo que percibimos, se ve mermada a causa de una estrategia neocapitalista de reapropiación de la capacidad reflexiva de la ciudadanía, propia del nuevo régimen visual en el que se desenvuelve, como sostendrá Fontcuberta. (Corrales, 2018 (1): 24)

Según Joan Fontcuberta, el espectador ya no es solo un consumidor, sino que además fabrica material para otros espectadores. En un documental para RTVE (2012) explica que ya no es solamente el soporte físico fotográfico, sino que tiene un formato digital que se puede someter a un proceso de postproducción, y es aquí donde empieza la postfotografía. Fontcuberta habla de una ecología visual para tratar el tema del reciclaje de fotografías que se encuentran en Internet, y dice, que no se trata de hacer más, sino de seleccionar, y trabajar con las que ya hay.

Con este género, muchos autores buscan jugar con la acumulación, la repetición que hace que lo más trivial tenga un cierto interés, como si fueran palabras o artículos que se unen para formar frases o enunciados. Cita a Richard Simpkin, quien, empezando a hacerse fotos con personajes famosos, tras años de perseverancia e insistencia, ha conseguido una gran colección de fotos, y es en el momento de pasar de algo repetitivo a algo que se ha acumulado, y expuesto, cuando tiene su punto de interés; en la carga fotográfica.

También en el documental menciona la creciente obsesión de memoria, y esto tiene cierta relación con la creación de nuevos recuerdos sobre otros que hago en mi proyecto. La idea del documento y la memoria que tuvieron mis familiares más cercanos, de guardar los rostros para el recuerdo, deja paso a la integración de mi "yo" en el acontecimiento, que desea manifestar presencia en este, de manera que, esto confirma, en cierto modo, lo que dice Fontcuberta de que hay una necesidad de autoafirmarnos mediante la fotografía, y que existen necesidades afectivas en ello de construcción del yo.

En un camino entre La Nueva Carne y la Postfotografía, creo que estas necesidades afectivas, de construcción del yo, son aún más ciertas en la creación de cyborgs, o robots con apariencia humana, ya que, en un retoque digital puedes reconstruirte con píxeles, pero en este formato, puedes incluso modelar tu propio cuerpo físicamente, y después introducir tu memoria visual en él. Esto sería un paso más allá, por tanto, de la postproducción fotográfica, pasando a ser, ¿escultórica? En unos años este, en mi opinión, será el futuro de la fotografía.

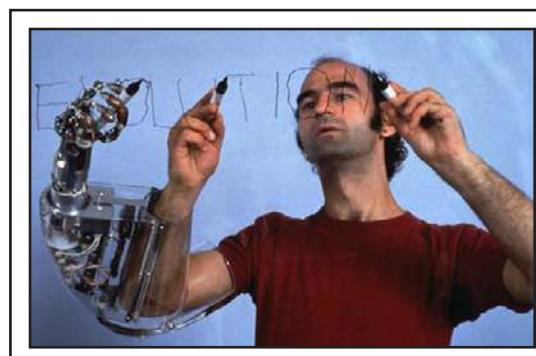
Respecto al propio concepto de Posfotografía, García Sedano escribe en la *Revista Anual de Historia del Arte* (2015):

La flexibilidad analítica y crítica en el entorno artístico es una cualidad obligada en estos tiempos en los que las clasificaciones sobre un ámbito interdisciplinar, mutante y transmedial no son tan claras. He ahí donde ante el exceso de rigidez residual, defecto evidente de la institución artística, la postfotografía se revela, se muestra insurgente. Se vuelve contra sí misma, contra la fotografía como ese ente joven pero firmemente asentado en la Historia del arte, disuelve sus limitaciones y coquetea con otras disciplinas. Muta y se transforma en un medio actual completamente ligado al entorno de la red y a los procesos de comunicación de la misma. Ahí reside su interés. (García Sedano: 132)

En cierto sentido algo parecido pasó con el Collage (así como con otras tantas disciplinas), partiendo de esa *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912) que Picasso construyó en su óleo, más tarde se convirtió en una forma artística a base de recortes de papeles y revistas, que más tarde también ha absorbido la fotografía, con los fotomontajes. La diferencia, y que mejora claramente las posibilidades del collage, es que mediante el uso de las redes se pueden encontrar más recursos que recortar, tan solo a un golpe de click.



González, I. (2018) Comentario Visual Específico sobre un fotomontaje de mi abuela y mi padre. *Prótesis*. Compuesto por una fotografía independiente de la autora y cuatro citas visuales literales (Orlan, 2005; Harbisson (s. f.); Metra-Jeanson, 2015)



Otro concepto nuevo que viene de la mano de la Postfotografía y que explica Eduardo D'Acosta en una presentación en la Universidad de Málaga, es la Fotograficidad. D'Acosta habla de este concepto, del que lee en el libro de Estética de la fotografía de François Soulages, justificando que ésta es el "acercamiento al lenguaje fotográfico" a través de "nuevas exploraciones sobre los valores materiales del medio y el proceso de creación de las imágenes". También dice que fue un hecho importante el saber diferenciar y "entender el conjunto de imagen+soporte". Para D'Acosta, "la Postfotografía y Fotograficidad no son más que el estallido de este descubrimiento". De esta forma, fotografiar, según él mismo comenta, hoy es contar una "anécdota", y los soportes son "destruidos, contruidos y gastados para crear imágenes completamente nuevas", guiando el futuro de la fotografía hacia la "manipulación, experimentación, metalenguaje, hibridación, collage, instalación, escultura, reflexión y representación, y trampantojo". Además, respecto a la credibilidad fotográfica, Susan Sontag (2005: 42) dice:

La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta el mundo por su apariencia. Toda posibilidad de comprensión está arraigada en la capacidad de decir no. En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía.

De esta manera, está claro que debemos cuestionar toda fotografía, pues sino está manipulada digitalmente, también podría estar manipulada por el fotógrafo, que eligió el instante, la perspectiva, y apretó el botón en el momento que creyó oportuno, y un espectador luego verá el resultado, no el resto del contexto que rodeaba el instante. En realidad, si nos ponemos a pensar, todo son reflejos de lo que entendemos por "la verdad". Lo es también el mismo lenguaje escrito, como explica Fontcuberta citando las palabras del dios Toth en un episodio de la antigua mitología; Lo que tú has descubierto no es una ayuda a la memoria, sino para la memorización, y lo que das a tus discípulos no es la verdad, sino su reflejo (Fontcuberta, 1997: 55). Por tanto, lo que conocemos de nuestra historia que hayamos leído o estudiado, lo que decimos, todo es un reflejo de la verdad; dialogamos con palabras que quizás en nuestro interior originalmente querían significar una cosa, pero el receptor lo puede interpretar de otra forma según nuestra habilidad de locución, y el análisis que realice el receptor. Y lo mismo finalmente, como se quiere demostrar en este caso, la fotografía, o la imagen en general, condicionada por la luz. Esto en realidad lo explica de una manera más visual Platón, con el Mito de la Caverna, donde, en un muy simplificado resumen, desde dentro solo se ven las sombras de la verdad, y a través del conocimiento, de salir de la cueva, se descubre que las sombras vienen de la proyección de otros cuerpos.

Pero, volviendo a la Postfotografía, con Fontcuberta:

Tendemos a considerar una fotografía más o menos realista porque nos proporciona más o menos densidad de información apropiada. Pero en el fondo, el realismo no se refiere a la cantidad de información proporcionada, sino que por otro lado depende de la facilidad con que esta información es dada. (1990: 131)

Por tanto, no es tanto lo que vemos reflejado, sino comprender el marco referencial que lo rodea, y es aquí donde está lo difícil si no tenemos más información que la visual, por lo que, de nuevo, caeríamos en los códigos de información manipulados de quien conoce, o dice conocer, ese marco referencial. Además, según Merleau-Ponty (1994), son las sensaciones lo que reflejamos en ellas. Asimismo, la primera sensación que pueda transmitir a cada persona una fotografía, un retrato, etc., muestra lo que, a través de la propia experiencia, volcamos en ella. Me explico mejor; al ver una fotografía, la propia memoria nos lleva a compararla o contrastarla con una imagen parecida, lo que subconscientemente nos transmitirá una sensación en este proceso de reconocimiento de lo que estamos viendo. Por ende, la interpretación es diferente; cada uno proyectará su recuerdo sobre el objeto, y además, es a través del contacto directo con éste, que encuentra su *significación* (Merleau-Ponty, 1994: 168), y ésta no será verídica, pues es interpretada de diferente modo por cada persona, y fotografiada por otra.

Lo cierto es que una fotografía tiene multitud de lecturas, a veces tantas como lectores, pero algunas serán mentirosas, falaces o manipuladoras. El analista tiene dos posibilidades no excluyentes: Buscar en la fotografía lo que el autor quería expresar o buscar en la fotografía lo que ésta dice, independientemente de las intenciones del autor. En este segundo caso se articula la oposición entre: Buscar en la fotografía lo que dice con referencia a su misma coherencia contextual y a la situación de los sistemas de significación a los que se remite; o buscar en la fotografía lo que el lector encuentra con referencia a sus propios sistemas de significación y/o con referencia a sus deseos, pulsiones o arbitrios. (Del Valle, 2002: 8)

Siguiendo el esquema de Félix del Valle sobre la *Dimensión documental de la fotografía*, se aconseja al lector intentar interpretar las fotografías de este proyecto buscando una significación propia, ya que la narrativa sobre la construcción de identidades, que ya se sabe que está manipulada, pues lo anuncia el concepto de Postfotografía, trata de invitar al espectador a formar su propia construcción, y elaborar una consciencia crítica, a través de su propia experiencia visual. Además, este ejercicio viene anunciado como que es una manipulación, pero la sociedad de hoy está verdaderamente manipulada desde la política, como explicábamos en primer apartado de este capítulo con el Storytelling de Salmon.

Fotoensayo Interpretativo. *Acumulación.*

Compuesto por una cita visual literal y una fotografía independiente de la autora (Salavon, 1988; González, 2018)



Según Byung-Chul Han (2018) la cultura que estamos viviendo hoy no es narrativa, es solamente una acumulación de imágenes y datos, pero no hay una narración detrás, sino que se trata de guardar por guardar; conseguir likes, ver fotos, conseguir afecto de otros, en definitiva ...



En la Exposición FAKE. NO ES VERDAD, NO ES MENTIRA (2016), Fontcuberta trata de cuestionar los procedimientos por los cuales decidimos si algo es verdad o mentira, a través de un repaso de camuflajes, fakes y engaños de artistas en todo el mundo en los años acontecidos. Lo que se podía ver en el IVAN, era:

1. Productos audiovisuales que se hacen pasar por documentales, como un campo de concentración nazi que oculta la muerte de las personas que se ven en el documental.
2. El primer fake que se vio en directo; un telediario (falso) que cubría un golpe de estado en Rusia en directo.
3. Un personaje ficticio llamado Josep Torres Campanals, quien supuestamente era pintor, amigo de Picasso.
4. La presentación de los supuestos materiales que el antiguo archivo del zoólogo alemán Peter Ameisenhaufen (personaje ficticio) utilizó.
6. Un videoclip de Guillermo imaginario (grupo inventado).

En resumen, pone una prueba de algodón al funcionamiento transparente y democrático que tenemos. Son mentiras que solo ocurren en ese momento, y si te lo crees es porque forma parte de tu vida, y por tanto, hay esa voluntad de implicarse en la vida. Fontcuberta intenta hacernos reflexionar sobre la verdad de lo que vemos hoy, al igual que este trabajo, solo que en este caso se pretende que el personaje no sea pasivo, sino que construya, después del ejemplo que propone la fotonovela, su propia narrativa identitaria.

La cultura visual trata de analizar y convertir en imagen los elementos de la vida en general. Es decir, se trata de digitalizar el mundo, atrayendo al espectador con ello, pues una imagen parece más fácil y rápida de leer que un texto, y es debido a esta necesidad contemporánea de ahorrar tiempo y energía, la que ha creado la industria, en beneficio propio, claro. Así, el ser humano contemporáneo busca reproducir todo en imágenes, buscando con ello una construcción del Yo a partir de lo visual.

Y hablando de reproductibilidad, García Roldán expone un ejemplo; Valerio Lazarov “puso de moda” el zoom o el barrido en la televisión, y seguidamente este efecto empezó a copiarse y copiarse hasta dejar de ser original, para convertirse en algo *Kitsch* (García Roldán, 2012: 111). Pues algo así es lo que pasa con el Selfie, de tanto reproducirse en masa, se ha convertido en algo pasado de moda, pero que la gente sigue “comprando”, pues es un producto que favorece al ser humano para satisfacer su necesidad de decir al mundo que está ahí, siguiendo las modas, identificándose con el resto. En mi experiencia, he visto cómo mis amigos siguen los famosos “retos Challenge”, se descargan aplicaciones de moda para hacer vídeos, y siguen a personajes famosos que no conocen solo para observar fotografías y experiencias audiovisuales de ellas, que luego harán mella en sus comentarios y/o formas de expresión. Pues todo este inventario de imágenes acaparan Internet, y supone un peligro en cuanto a variedad de elección para la manipulación.

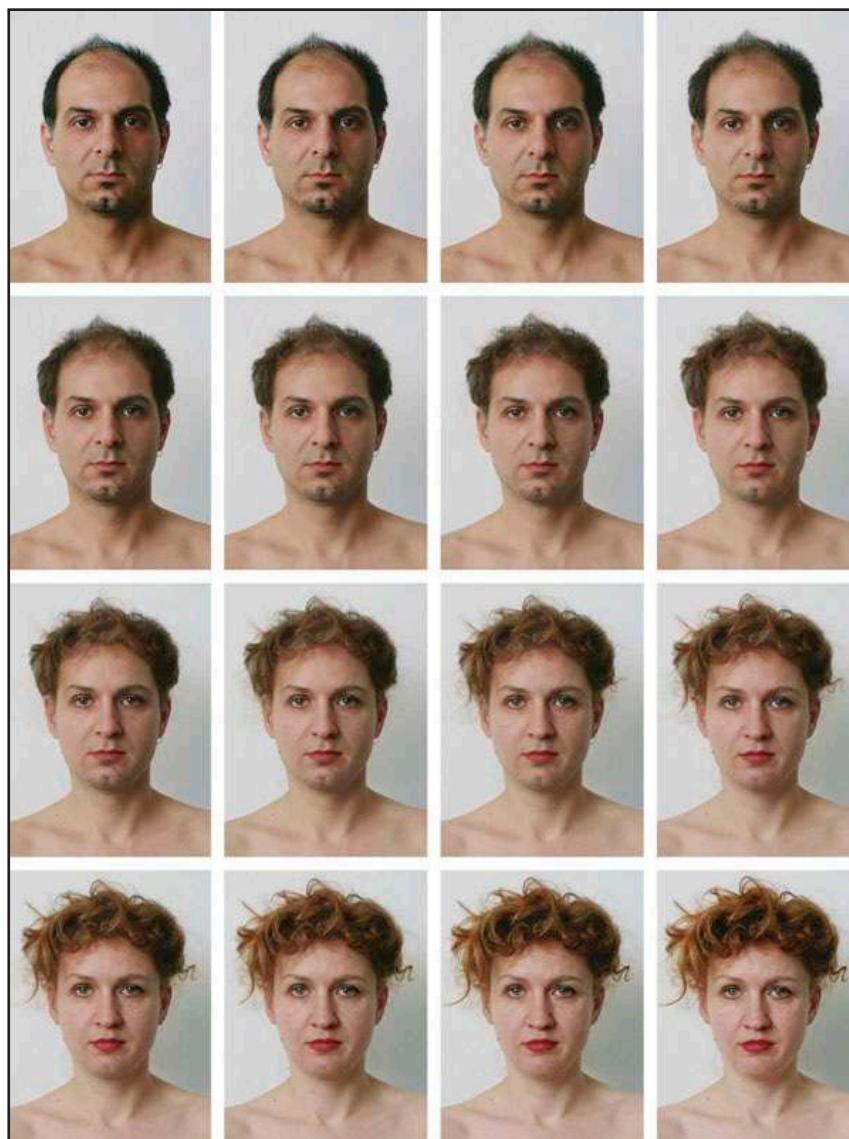
Por esto en su trabajo, Fontcuberta trata el tema del Fake de una manera que funcione pedagógicamente. Hoy el mundo presenta una crisis de identificación de la realidad, debido al exceso de digitalización de la imagen y de la manipulación que supone:

La crisis de la realidad se ha convertido en un problema que ha afectado al mismo estatuto de la imagen cinematográfica, ya que se ha roto los elementos que determinaban la idea de que todas las imágenes llevaban inscritas las huellas de lo visible. El proceso de digitalización de las imágenes pone de manifiesto la transformación progresiva de las imágenes construidas y la inminente transformación radical de las formas de proyección. (García Roldán, 2003: 99)

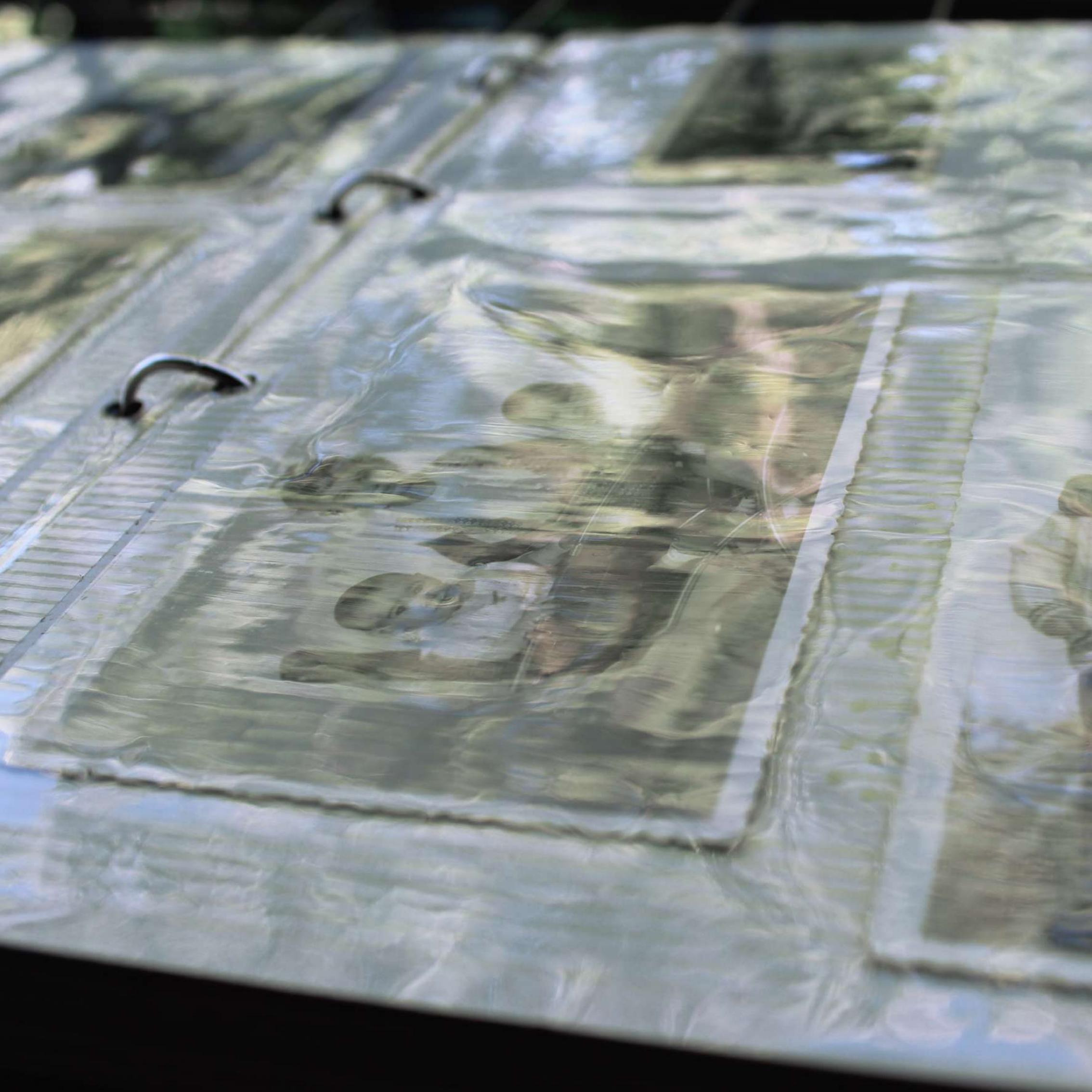
Y es que, según Brea (2010), simplemente con el acto de ver, buscamos identificarnos con el otro, y culturalmente hemos considerado que “el sujeto se constituye como efecto de verdad de una sucesión de actos de ver, en los que la imagen tiene básicamente un efecto reflexivo”, y esto significa que lo que vemos a simple vista, lo suponemos verídico, hasta desmentirlo.



García Roldán, Ángel (2012) Sin título. Realizada a partir de una fotografía de Lorena Barcalá Zamora y una cita visual literal de Van Eyck (1433)



LawickMüller. La Folie à Deux 1992-1996





# Capítulo cuarto. Cuaderno de campo y conclusiones

# 4

González, I. (2018)  
*El álbum de mi abuela*. Fotografía independiente

A medida que ha ido avanzando el proceso de creación, he ido descubriendo nuevas formas de trabajo, siempre a través de la misma herramienta, la fotografía.

En un principio, el fotomontaje pretendía crear narrativas visuales de personajes de mi entorno a partir de fotografías recientes de momentos de celebración, o que han sido captados en varias fotografías y se encuentran en carpetas del álbum fotográfico digital. Así pues, para dar cuenta de lo que pretendía hacer al profesorado, hice un primer foto-ensayo con Miriam, una amiga de la carrera, con la que tengo varias sesiones de fotos. Esto pareció atractivo, y seguí con la idea, aunque más tarde probé algo diferente.

Fui a por el álbum familiar de mis abuelos paternos, y vi las fotos de su boda, de las comuniones de mi padre y mi tía, de otros eventos en general, y empecé a sacarles fotos en buena calidad para probar mis fotomontajes. A mi tutor le pareció muy curioso, y me invitó a seguir con esa idea. Algunos fotomontajes los descarté yo misma, pues no veía una narrativa final en relación con otras fotos.

Cuando pude, empecé la misma tarea con el álbum familiar materno, interesándome, sobre todo, en los personajes más cercanos a mí; mi madre, mis abuelos, y mis tíos. No sé porqué, en ambos casos, empecé primero con mis abuelas, quizás por ser mujeres, y porque he tenido una relación más estrecha con ellas. A pesar de ello, me costó bastante encajar mis rasgos faciales con ambas. Mi nariz es más grande que las suyas, una tiene la cara más ancha, la otra más pequeña, pero iba encontrando collages artísticos interesantes... Hasta que probé con mi abuelo materno, entonces la sorpresa fue muy grata, encajaba. Lo más diferente eran las cejas, las mías más femeninas y finas, y él tenía más espacio del bigote. Pero esa nariz, casi perfectamente igual, me dio un vuelco por dentro. Más tarde pasó igual, pero con la boca de mi madre con la edad de entre 3-4 años. Contrasté nuestras dos caras en la misma edad aproximada, y el gesto era casi idéntico, creo que fue en esos días de creación de fotomontajes cuando empecé a ver auténticos resultados de encontrar mis herencias faciales. Y no se quedó ahí, porque el mellizo de mi madre, Juan, en la fotografía que encontré haciendo la mili, también vi una estructura ojos-nariz-pómulos muy parecida a la mía. Era como visualizar cómo hubiera sido si hubiese nacido hombre.

Conforme avanzaba en el proyecto, iba leyendo nuevos autores, nuevos catálogos, y fue mientras leía el prólogo del libro del Doctor Roncero (2000), que pensé en la posibilidad de crear textos poéticos desde las imágenes, que las acompañen. Es decir, escribir al lado de los fotomontajes una historia, de manera sugestionable, y que me inspiren las mismas imágenes creadas, para proponer al espectador una trampa. Se trataría pues, de invitar al lector a conocer una posible historia en la que un protagonista de las fotos narra lo que vivió en ese momento. A través de esta invención de la narrativa, lo que me ocurrió fue que me ayudó a sentirme más en el papel de las personas que estaba sustituyendo, incluso me llegué a emocionar escribiendo el texto de la Primera comunión de mi padre. En cierto modo, estaba escribiendo en el lugar de mi abuela, y escribiendo a mi padre (con las palabras de ella) que estoy orgullosa de él. Quizás me conmovió porque ella falleció hace unos años, y fue la muerte que más he sentido, quizás porque la noche que ella estaba diciendo adiós a la vida, yo estaba soñando con ella, hasta que de repente, de madrugada, me despertó la llamada de mi madre dándome la mala noticia. Entonces, quizás el ponerme en su lugar, y hablar a mi “hijo”, mi padre, con sus posibles palabras, me llenó por dentro.

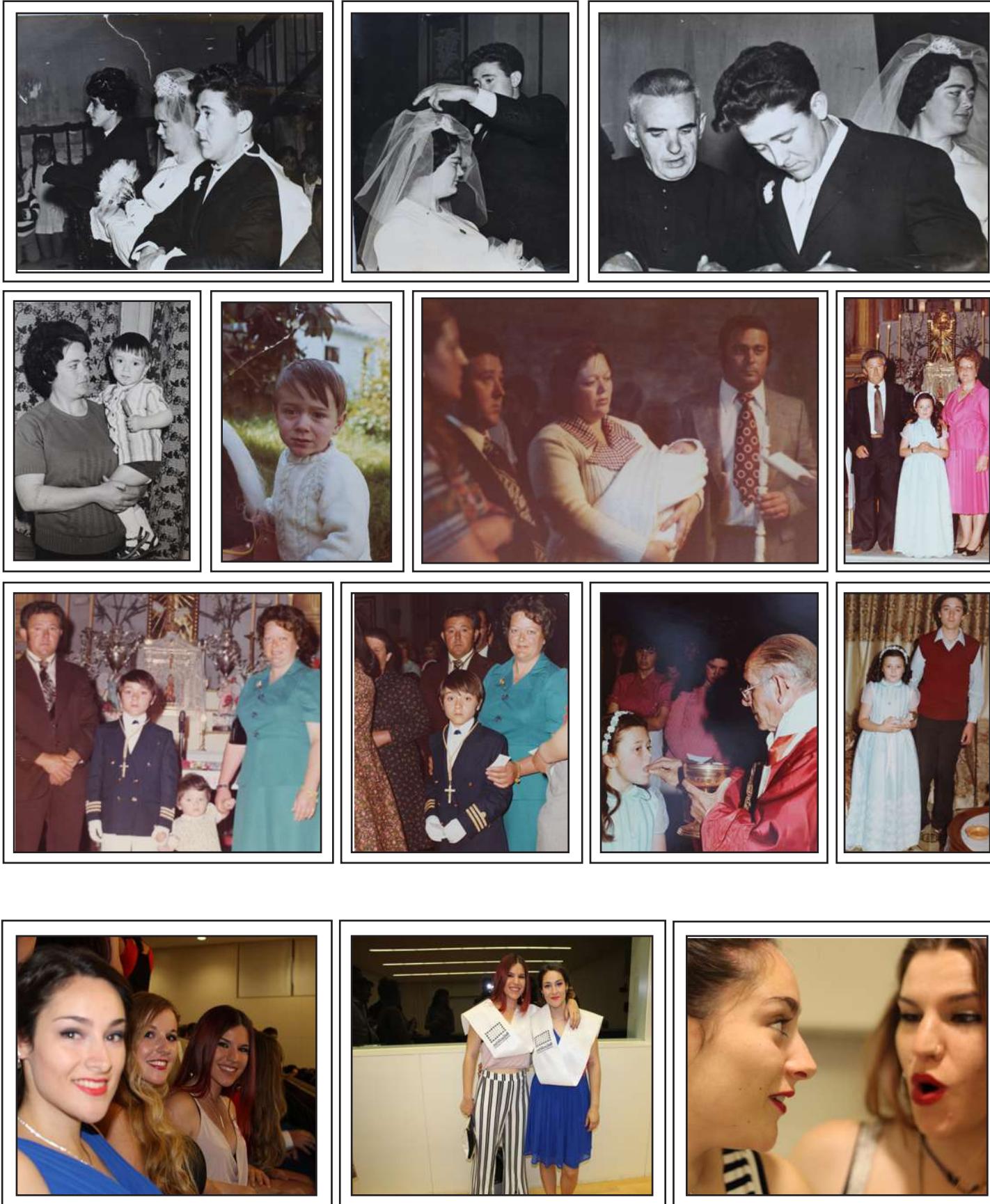
A partir de este punto fui consciente de que este avance significaba algo, un punto de inflexión, y es una mejor construcción de las identidades ficticias, a caballo entre un ser que fue capturado fotográficamente en un momento, mi subjetividad inventada de los sentimientos que puedan crear esos personajes, y mi usurpación de su cuerpo (digítamente hablando). Entre el hecho de poner mi rostro en sustitución del suyo, y de inventarme la narrativa de lo que ocurría en el recuerdo, encontré ese punto que buscaba de realidad en el Fake, no solo visual, sino también mental.

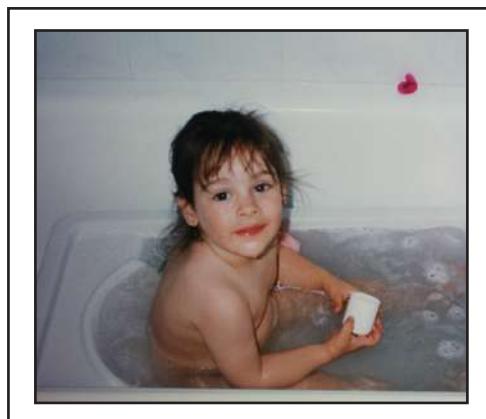
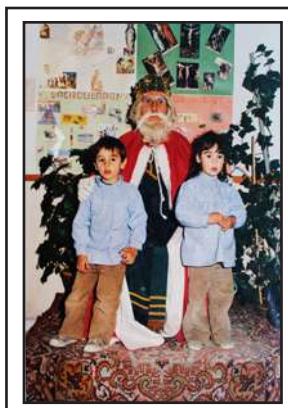
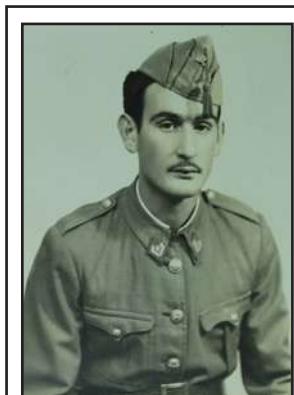
Una vez tenida esta reflexión, y con la sugerencia de mi tutor, Ángel García Roldán, empecé el trayecto hacia la creación de una fotonovela, donde todos estos enlaces sentimentales, historias de familia, y fotomontajes, formaran un todo, y significasen algo para mí, y de algún modo inspirase al lector a hacer lo mismo. El experimento quiere, a su vez, crear una conciencia colectiva que dé cuenta al pan y circo que suponen la industria cultural, pues hace y deshace, monta y desmonta las noticias, imágenes e ideas según le convenga, y esto influye en el fiel seguidor de las mismas.

En resumen, este proyecto pretende ser una suerte de investigación autoetnográfica que, gracias a la metodología artística, invite al futuro receptor a empatizar y meditar la profundidad crítica del tema, para extraer sus propias conclusiones.

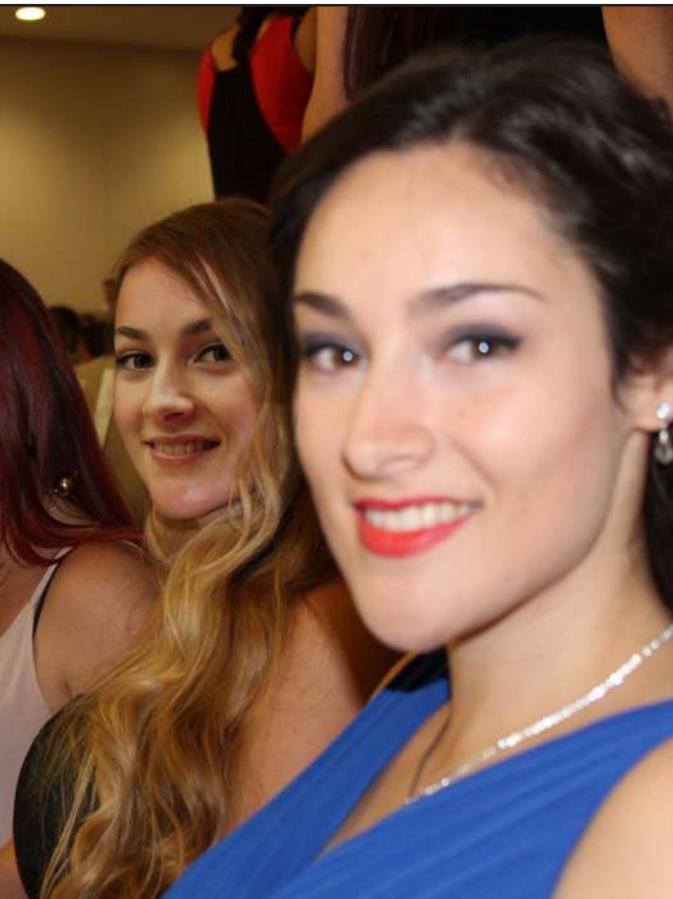
## González, I. (2018) FotoEnsayo: Archivo Familiar

Recopilación de algunas imágenes del archivo. Varios autores (desconocidos la mayoría)







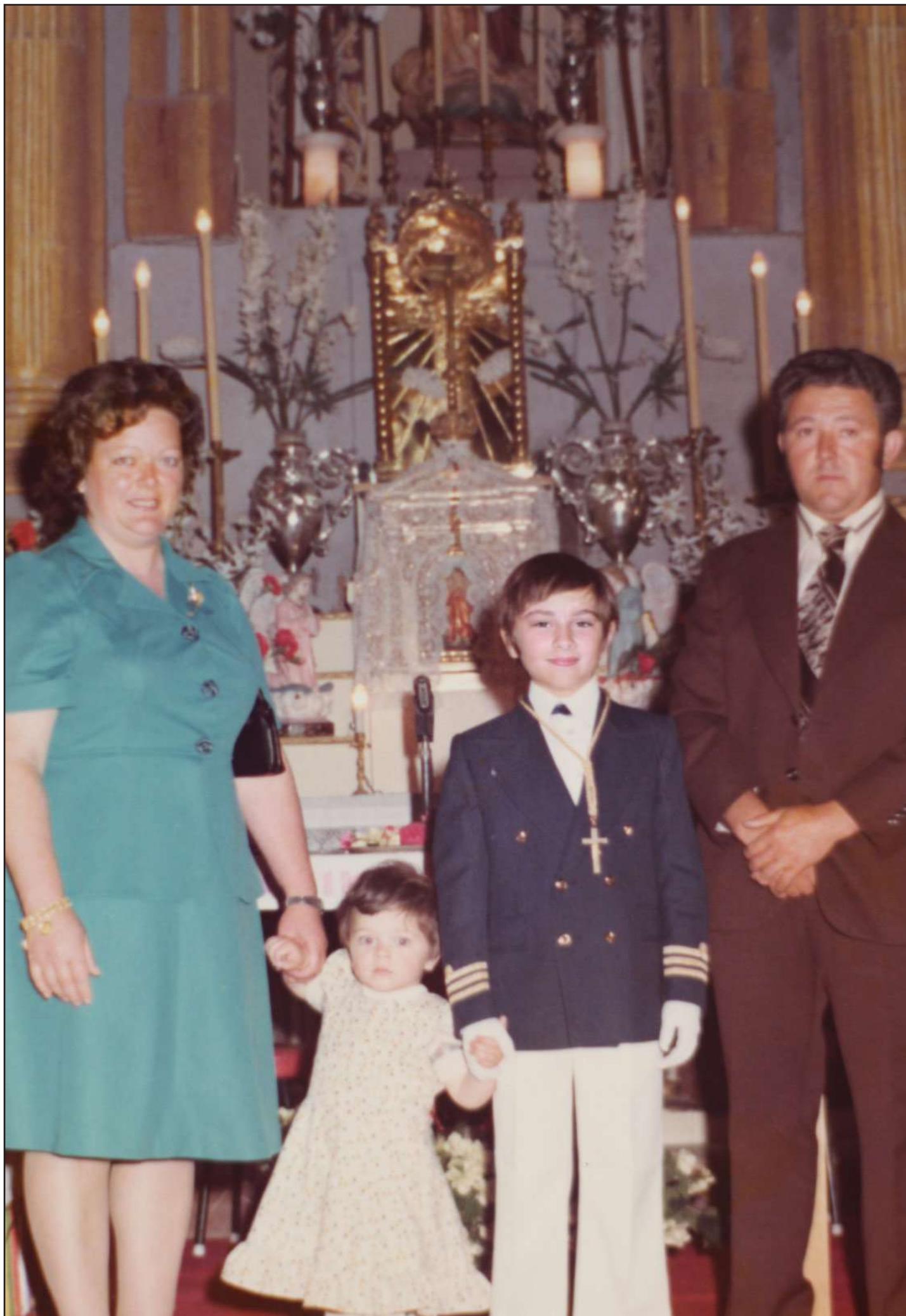






Algo que suele ocurrir al contrastar los fotomontajes con las fotografías reales, es que sucede que antes, el acto de tomar una fotografía parecía un momento serio, a penas se sonríe en las fotos antiguas que he encontrado. Sin embargo, en las que tengo más, de mi álbum de cuando era un bebé, hasta ahora, hay más en las que salgo sonriendo y mirando a cámara, que con carácter serio y mirando hacia otro lado. De esta forma, este mismo fotomontaje parece un momento feliz, mientras que la fotografía original, cambia esa sensación.













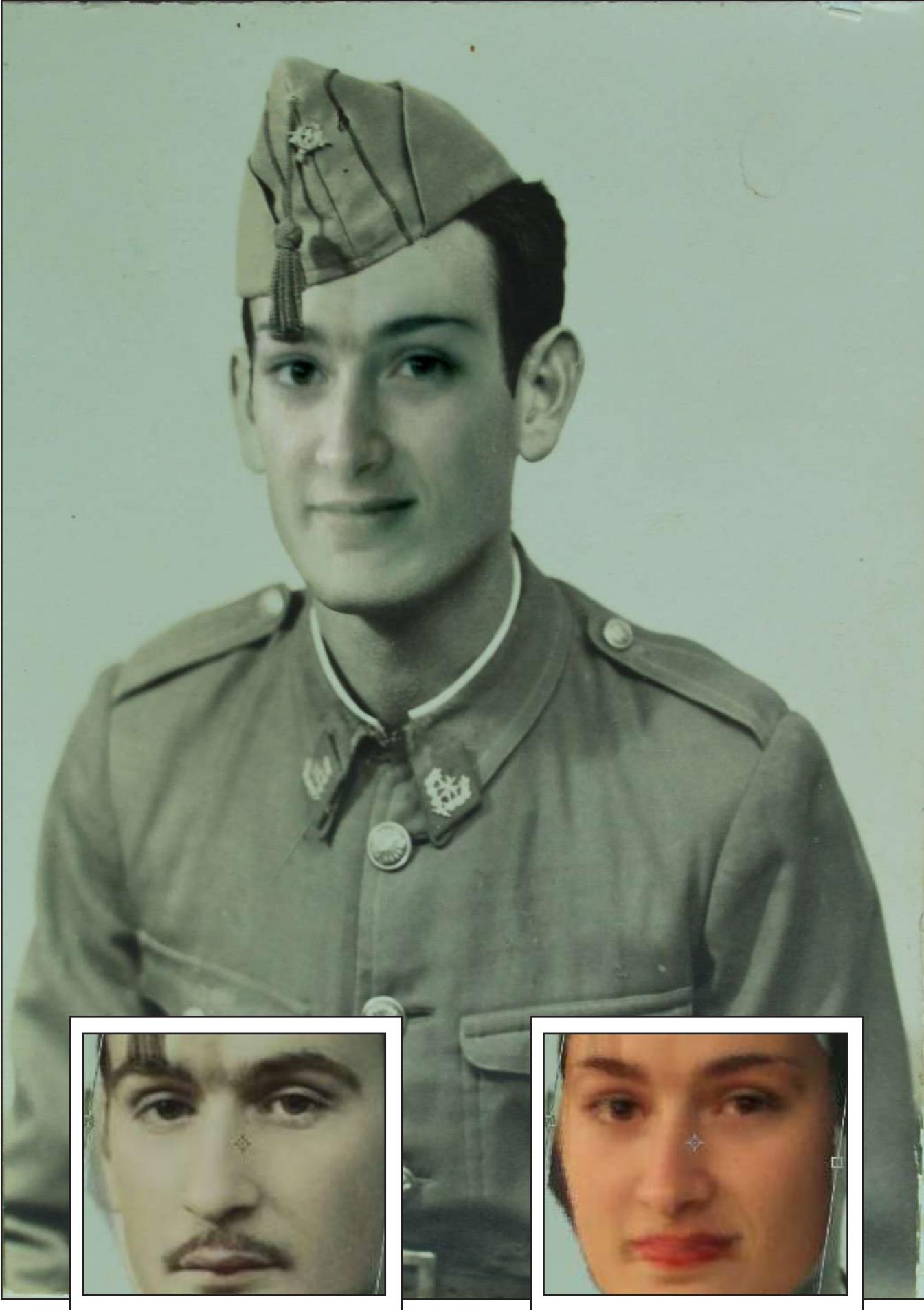




Comentario Visual Explicativo



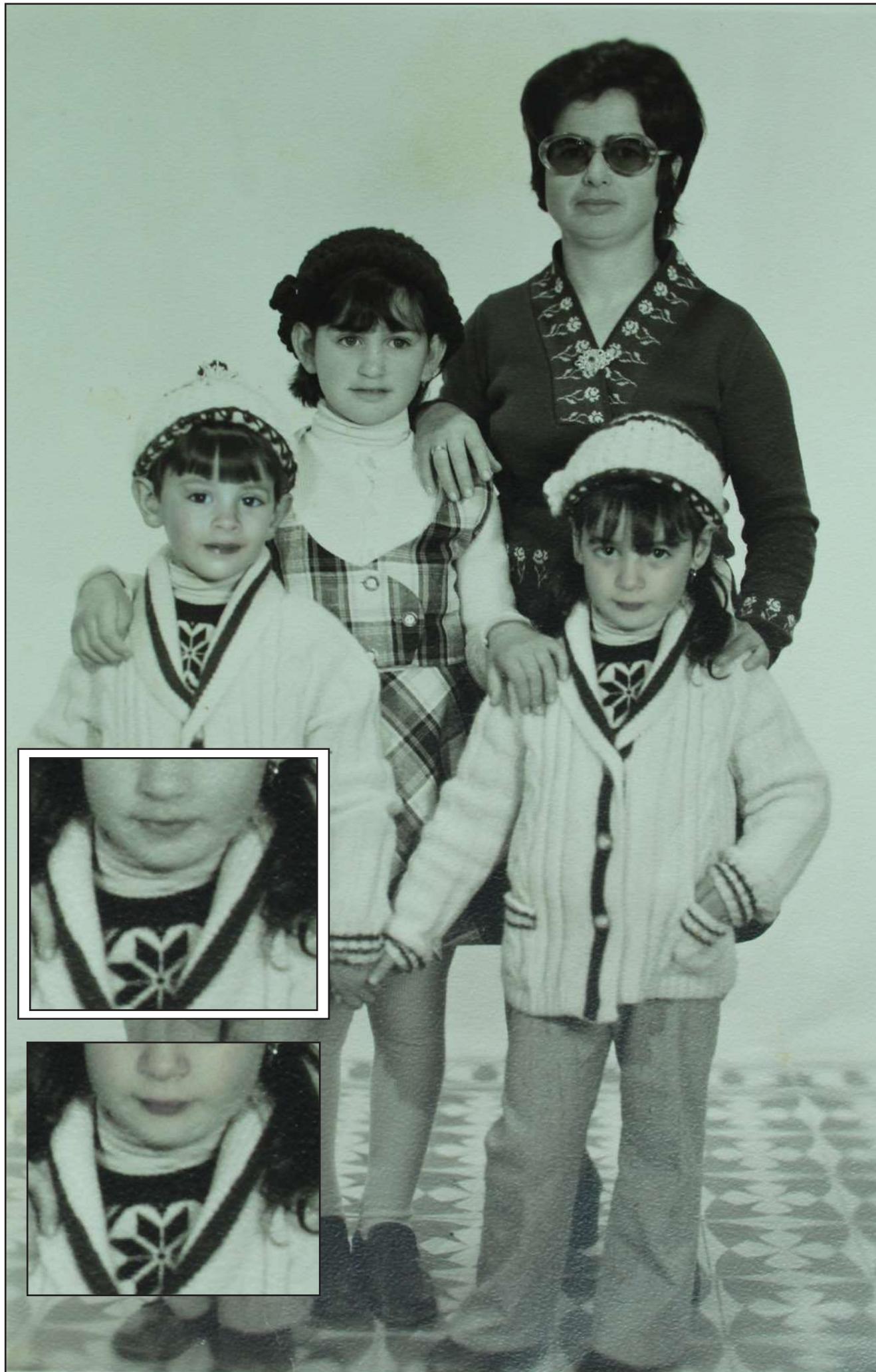
# Comentario Visual Explicativo



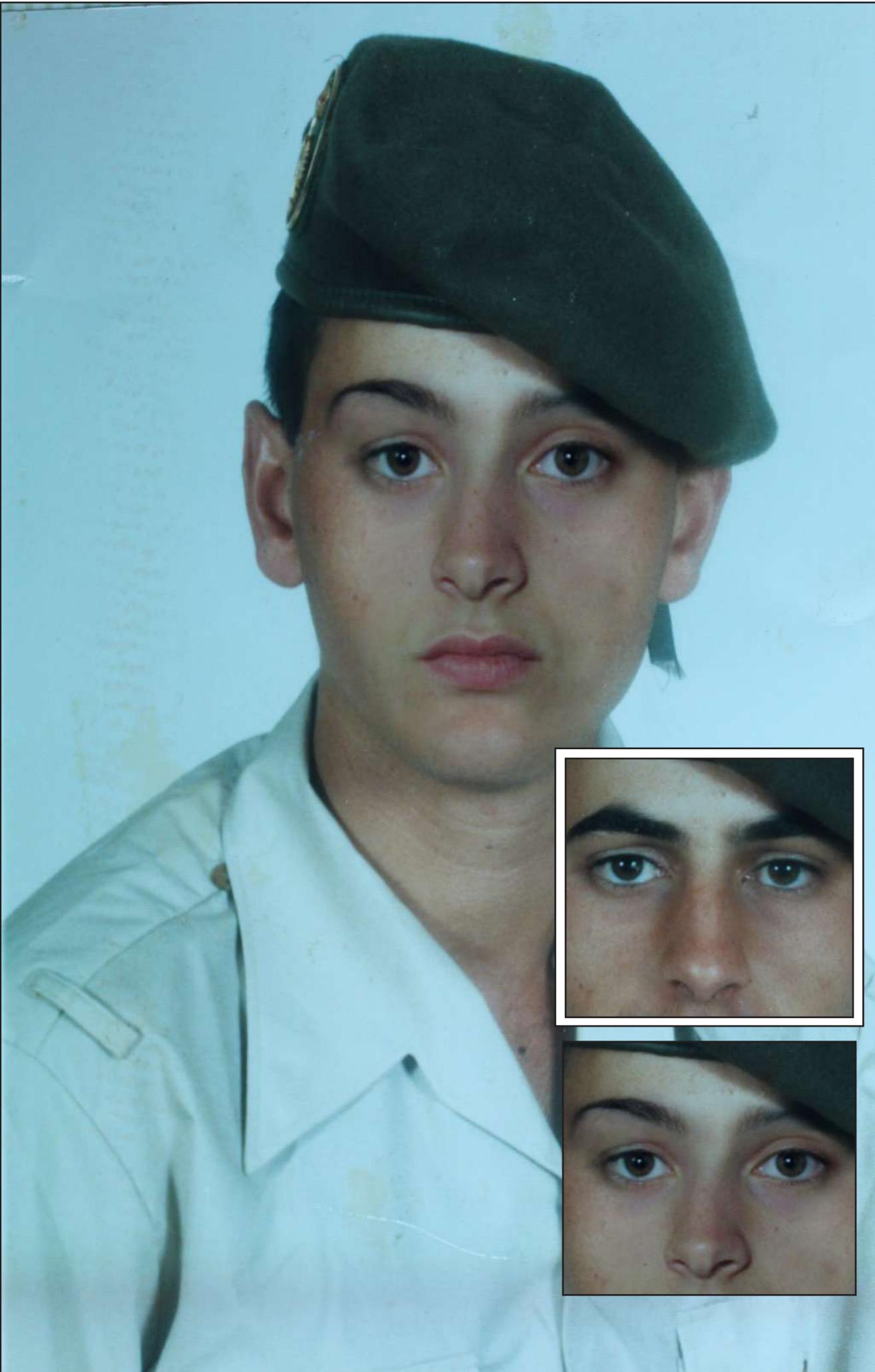




## Comentario Visual Explicativo



## Comentario Visual Explicativo















## 5. Bibliografía y Documentación

- ALTAIÓ, V. (dir.) et al. (2013), *FROM HERE ON* (Exposición celebrada en el Arts Santa Mònica de Barcelona del 21 de febrero al 13 de abril de 2013). Barcelona, España: RM/ Arts Santa Mònica
- ÁLVAREZ-RODRÍGUEZ, D., BAJARDI, A. (2016), *Patrimonio e Identidad en la Investigación Educativa Basada en las Artes desde un Enfoque Multimodal Arte, Individuo y Sociedad*, 28(2) 215-233
- AMERICAN PSYCHOLOGICAL ASSOCIATION (APA) (2010), *Publication Manual of the American Psychological Association*. Sixth edition. Washington: American Psychological Association.
- APARICI, R. (1992), *El comic y la fotonovela en el aula*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid
- ARAMBURU-ZABALA, M. A. (2008), *Álbum fotográfico*. Cantabria, España: Universidad de Cantabria
- ARIAS, D. (2011), El co-relato de la imagen fotográfica: la arqueología visual como metodología en la exploración de la memoria etnohistórica. *QuAderns-e. Institut Català d'Antropologia*. 16, pp. 173-188. Recuperado de [https://www.antropologia.cat/files/Quaderns-e16\(1-2\)\\_Arias.pdf](https://www.antropologia.cat/files/Quaderns-e16(1-2)_Arias.pdf)
- ARNHEIM, R. (1993), *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós
- AUBERT, J. P. (2018), Las fotografías de la 'Semana Trágica' en la prensa ilustrada catalana: las imágenes de una insurrección. *REVISTA CIENTÍFICA DE CINE Y FOTOGRAFÍA*. 17, pp. 25-55. Recuperado de <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=464&path%5B%5D=521>
- BACON, F. (1971), *Autorretrato* [Imagen] Recuperado de <https://www.nacion.com/archivo/autorretrato-de-1971-de-f-bacon/473WZGEDX5CDVKYDGEAHPCF5RE/story/>
- BAENA, P. (2017), *Tebeos de cine*. España: Trilita Ediciones
- BAETENS, J. (2016), Between adaptation, intermediality and cultural series: the example of the photonovel. *Artnodes* (Nº 18) pp. 47-55
- (S.F.), The photo-novel, a minor medium? *NECSUS*. Recuperado de <https://necsus-ejms.org/the-photo-novel-a-minor-medium-by-jan-baetens/>
- BELLMER, H. (1987), *La Poupée* [Imagen] Recuperado de
- BENJAMIN, W. (1982), *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid, España: Ediciones Alfaguara
- (1989), [1936], *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. En Benjamin, W. Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires: Taurus. Recuperado de [www.upv.es/laboluz/master/seminario/morey/BENJAMINObraDeArte.doc](http://www.upv.es/laboluz/master/seminario/morey/BENJAMINObraDeArte.doc)
- BERGER, J. (2015), *Para entender la fotografía*. Barcelona, España: Gustavo Gili
- BERGMAN, I. (pr. y dir.) (1966), *Persona*. [cinta cinematográfica] Suecia: Svensk Filmindustri (SF)
- BERNASCONI, O. (2015), *Introduciendo la moral en los estudios sociales del self: Narrativas biográficas como trabajo moral del yo*, Santiago, Chile: Universidad Alberto Hurtado. Recuperado de [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-65682015000200020](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-65682015000200020)
- BERTAUX, D. (2005) *Relatos de Vida*. Barcelona, España: Bellaterra. Recuperado de <https://drive.google.com/file/d/1n6PV86RvnII8e6Zwy3PQGayaga9gdzZ-/view>

BOLTANSKI, C. (1988) *Odessa Monument* [Imagen] Recuperado de [http://www.artnet.fr/artistes/christian-boltanski/odessa-monument-kDkrxuWNj0l8\\_vf9nG4AJQ2](http://www.artnet.fr/artistes/christian-boltanski/odessa-monument-kDkrxuWNj0l8_vf9nG4AJQ2)

BORGES, N. (dir.) y MIRANDA, M. L. (dir. De redacción) (1960), Veneno Na Alma. *Sedução. Uma Revista Completa Para A Mulher Moderna*. A. II, Nº19. Rio de Janeiro (RJ): Ersol Ltda

BREA, J. L. (2003), *Yo y los otros. Fábricas de identidad. Retóricas del autorretrato*. Universidad de La Rioja. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es>

(2010), *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal. [ebook] Recuperado de ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/detail.action?docID=3200488>.

BURSON. N. (2000), *The Human Race Machine* [Imagen] Recuperado de <http://artedigitalamm.blogspot.com/2013/05/nancy-burson.html>

(2015-2016), *Trump Images*. [Imagen] Recuperado de <http://nancyburson.com/trump-images-2015-2017/>

CABOT, M. (2011), *La crítica de adorno a la cultura de masas*. Constelaciones (3), pp. 130-147. Recuperado de Dialnet.es

CASTILLO, A. M. (2014), *Prácticas en las Redes Sociales Online. Ficción Audiovisual para la Construcción de Identidad*. (Tesis Doctoral) Universidad Autónoma de Barcelona, Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/285653>

CANGA, M., (2015), Introducción al fenómeno selfie: Valoración y perspectivas de análisis. *Revista científica de cine y fotografía*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5116118.pdf>

CALLE, S., (1979), *Les dormeurs* [Imagen] Recuperado de <https://lacastra.wordpress.com/2010/04/29/sophie-calle-durmientes/>

(1980), *Suite Vénitienne* [Imagen] Recuperado de <http://pietmondriaan.com/2012/04/14/sophie-calle-2/>

(1981), *El hotel Habitación 43*, [Imagen] Recuperado de <http://www.newdesigns.info/sophie-calle-photography-quotes.html>

(2000), *Sophie Calle: les dormeurs*, Francia: Actes Sud

CALLE, S. y BAUDRILLARD, J. (1988), *Suite Venitienne*, Seattle: bay Press

CARAVAGGIO, M. (1595) *Narciso* [Imagen] Recuperado de <http://www.arte.it/opera.php?id=98&q=&show=o>

CARO, J., MCLEOD, E., Y TURTLE, T. (productores) y SINGH, T. (director) (2000), *The Cell* [cinta cinematográfica] EEUU: New Line Cinema

CASADO, F. (2004), *La fotonovela y su utilización como recurso expresivo en el aula*. Revista Científica de Comunicación y Educación, (22), 95-93.

COLEMAN, J., (1986), *Individual Interests and Collective Action*, Inglaterra: Cambridge University Press

COLLIER, J. Y COLLIER, J. M. (1987), *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. California Folklore Society:

CORRALES, A. (2018), *Una aproximación a la imagen contemporánea: la educocomunicación como propuesta educativa interdisciplinar para una ciudadanía crítica*. Aularia, 1, 21-28. Recuperado de <http://www.aularia.org/Articulo.php?idart=305&idsec=5>

COTTINGHAM, K. (1992), *Fictitious Portraits* [Imagen] Recuperado de <http://www.keithcottingham.com/1992-fictitious-portraits/>

- CRONENBERG, D., HÁMORI, A. Y LANTOS, R. (productores) y CRONENBERG, D., (director) (1999), *eXistenZ* [cinta cinematográfica] Canadá: Canadian Television Fund, Harold Greenberg Fund, The Movie Network, Natural Nylon, Téléfilm Canada y Alliance Atlantis
- DAUMAN, A. Y LIFSCHITZ, P. (productores) MARKER, C., (dir.) (1962), *La Jetée* [cinta cinematográfica] Francia: Argos Films
- D'ACOSTA, E. (2018), *VII Jornadas de prácticas artísticas. Facultad de Bellas Artes de Málaga* (Vídeo de conferencia) Recuperado de <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/15796>
- DE LA TORRE, J. (2009), *El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*. (Tesis Doctoral). Recuperado de <http://www.biblioteca.uma.es/bbl/doc/tesisuma/17963114.pdf>
- DEL VALLE, F. (2002), *Dimensión documental de la fotografía*. Conferencia Magistral en el Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social celebrado en México D.F. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/Confemex.htm>
- DEMIDOVA, A. (pr.), GELLER, W. (pr.) y TARKOVSKY, A., (dir.) (1979), *Stalker* (La Zona). [cinta cinematográfica] Unión Soviética: Mosfilm Studios
- DEWEY, J. (2008), [1980], *El arte como experiencia*. Barcelona: Padios [Art as experience]. Perigee Books]
- DÍAZ, S. (2010), *Videodrome, la Fuga*, 11. [Fecha de consulta: 2018-06-04] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/videodrome/401>
- DIEHL, V. (2010), *El cuerpo vulnerable* [Imagen] Recuperado de [http://www.hoyesarte.com/opinion/victoria-diehl-profesion-de-incertidumbre\\_92870/](http://www.hoyesarte.com/opinion/victoria-diehl-profesion-de-incertidumbre_92870/)
- DOCTOR RONCERO, R. (2000), *Una historia (otra) de la fotografía: An (other) history of photography*. Madrid: Caja Madrid, España: Obra Social
- EASTON, B. (2000), *American Psycho*, Bret Easton Ellis. Barcelona: Ediciones B, S.A.
- EDICIONES BISTAGNE (1961), *Tú y yo. Idilio* Nº7. [Imagen] Recuperado de [https://www.todocoleccion.net/tebeos-clasicos/idilio-n-7-tu-yo-ediciones-bistagne-1961~x89510632#sobre\\_el\\_lote](https://www.todocoleccion.net/tebeos-clasicos/idilio-n-7-tu-yo-ediciones-bistagne-1961~x89510632#sobre_el_lote)
- EISNER, E. (1995), [1972], *Educación la visión artística*. Barcelona, Paidós
- EL HOMBRE MARTILLO (2015), *La Nueva Carne y sus manifestaciones*. [Fecha de consulta: 2018-06-04] Disponible en: <https://www.elhombremartillo.com/la-nueva-carne-y-sus-manifestaciones/>
- EL MUNDO (2010), *Las redes sociales. Todo sobre internet. Tome el control, domine la red*, Unidad Editorial.
- ELLIOT, A. (2001), *Concepts of the Self*, Cambridge, R. U.: Polity Press
- EWALD, W. (2004), *Towards a Promised Land. Margate 2004. Resettled in Scotland* [Imagen] Recuperado de <http://wendyewald.com/portfolio/margate-towards-a-promised-land/>
- EWING, W. A. (2008), *El rostro humano. El nuevo retrato fotográfico*. Barcelona: Blume
- FERNÁNDEZ, P. (5 mayo, 2017), 11 telenovelas que triunfaron en España. [Portal e Internet] *FormulaTV*. Recuperado de <https://www.formulatv.com/noticias/67102/11-telenovelas-triunfaron-espana/>
- FICHMAN, N. (productor) y VILLENEUVE, D. (director), (2013), *Enemy* [cinta cinematográfica]. Canadá: Rhombus Media, Roxbury Pictures y Mecanismo Films.

FONTCUBERTA, J. (1990), *FOTOGRAFÍA: CONCEPTOS Y PROCEDIMIENTOS una propuesta metodológica*, Barcelona, España: Gustavo Gili.

(1997), *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

(1997), *Sputnik*, [Imagen] Recuperado de <http://catalogo.artium.org/book/export/html/11487>

(2010), *A TRAVÉS DEL ESPEJO*, Francia: Oficina de arte y ediciones.

(Orador) (13 de junio de 2012), Joan Fontcuberta. La Postfotografía. En RTVE: *Creadores*. [Serie documental]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/creadoresaventura-del-saber-joan-fontcuberta-postfotografia/1870690/>

(2013), *CAMOUFLAGES*, Barcelona, España: Gustavo Gili.

(2015), *IMAGO, ERGO SUM*, Madrid: La Fábrica.

Fontcuberta, J., (artista) Marzo, J. L. (comisario) (2016), *FAKE. NO ES VERDAD, NO ES MENTIRA*. (Exposición Artística) Valencia: Institut Valencià d'Art Modern. Recuperado de <http://www.ivam.es/es/exposiciones/fake-no-es-verdad-no-es-mentira/>

Freud, S. (1914), *Introducción del narcisismo*. Obras Completas, Vol. XIV, Buenos Aires: Amorrortu

(1917), *Duelo y melancolía*. Obras Completas, Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu

(1919), *Uncanny*, Londres: Penguin Books

(1923), *El yo y el ello*. Obras Completas, Vol. XIX, Buenos Aires: Amorrortu

(1985), *Autorretrato* [Imagen] Recuperado de <http://www.epdip.com/cuadro.php?id=381>

(2016), *Tótem y tabú*, España: Amorrortu

Fundación MAPFRE y Centre National D'Art et de Culture Georges Pompidou, con el comisariado de JEAN-MICHEL BOUHOURS, (2012), *Retratos. Obras maestras*. Alcobendas: TF Editores

GARCÍA ROLDÁN, A. (2003), *Dinámicas de la audiencia en el arte contemporáneo. Un recorrido panorámico por las eterotopías de lo inestable*. Recuperado de [https://issuu.com/veraiconoproducciones/docs/dinamicas\\_de\\_la\\_audiencia\\_en\\_el\\_art](https://issuu.com/veraiconoproducciones/docs/dinamicas_de_la_audiencia_en_el_art)

(2012), *Videoarte en contextos educativos. Las nuevas narrativas audiovisuales y su inclusión curricular en los programas de Educación Artística desde una perspectiva A/R/Tográfica* (Tesis Doctoral) Universidad de Granada

GARCÍA-ROLDAN, A. Y TIDOR, M.A. (2012), Conversaciones en torno al videoarte escolar. *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, 1, pp. 115 –147.

GARCÍA SEDANO, M. (2015), Una revisión del concepto de postfotografía. Imágenes contra el poder desde la red. LIÑO 21, *Revista Anual de Historia del Arte*, pp. 125-132

GAYET, J. (2015), *Los orígenes adolescentes del selfie contemporáneo y su representación en el arte*, [Comunicación personal], Recuperado de <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/ANIAV/ANIAV2015/paper/viewFile/1197/614>

GELI, C. (7 feb. 2018), Byung-Chul Han. “Ahora uno se explota a sí mismo y cree que está realizándose”. *EL PAÍS*. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2018/02/07/actualidad/1517989873\\_086219.html](https://elpais.com/cultura/2018/02/07/actualidad/1517989873_086219.html)

GENARO, N. (2009), *El autorretrato fotográfico como estrategia educativa para la construcción de la mirada: una investigación educativa basada en las artes visuales*. (Tesis de Máster). Granada: Universidad de Granada.

(2012), Autorretrato Fotográfico como memoria. Re-interpretación del álbum familiar. *Aularia*, 1(2) Julio. pp: 271-278. Recuperado de <http://www.aularia.org/ContadorArticulo.php?idart=74>

(2017), El poder de la maternidad: 12+1 foto historias de mujeres madres, IC Editorial. Recuperado de ProQuest Ebook Central: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/detail.action?docID=5308643>

GOFFMAN, E. (1972), *The Presentation of Self in Everyday Life*, Londres: Penguin Books.

GOLDCHAIN, R. (s.f.), *Fotografía de Rafael Goldchain* [Imagen] Recuperado de <https://culturacolectiva.com/arte/realidades-inventadas-rafael-goldchain/>

(1974), *Autorretrato de Malka Ryten* [Imagen] Recuperado de <http://safed-tzfat.blogspot.com/2008/10/todo-es-relativo-la-familia-de-rafael.html>

(1980), *Autorretrato de Don Simon Goldschain Rozenfeld* [Imagen] Recuperado de <http://safed-tzfat.blogspot.com/2008/10/todo-es-relativo-la-familia-de-rafael.html>

GOMBRICH, E. (1980), *Cuatro teorías sobre la expresión artística*. Recuperado de: <http://www3.uva.es/ega/wp-content/uploads/teorias-de-la-expresion-ega.pdf>

GONZÁLEZ AGUDO, I. (2017), *Self-Love* [Trabajo fin de Grado inédito]. Universidad de Granada, Granada.

GUASCH, A. M. (2009), *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid, España: Editorial Siruela S. A.

HAN, B., (2014), *La agonía del Eros*, Barcelona: HERDER.

(2018), *En el enjambre*. Barcelona: Heder.

HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, F. (2008), La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, nº 26. Murcia: Universidad de Murcia. 85-118. Recuperado de <http://revistas.um.es/educatio/article/view/46641/44671>

HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, F., Y FENDLER, R. (Eds.). (2013), *1st Conference on Arts-Based and Artistic Research: Critical reflections on the intersection of art and research*. Barcelona: University of Barcelona - Dipòsit Digital. <http://hdl.handle.net/2445/45264>

HERNÁNDEZ-HERNÁNDEZ, F. Y SANCHO GIL, J. M. (2018), Historias de vida y narrativas sobre la subalternidad: Afrontar el desafío de lo inabordable de la relación con el Otro. *Educar* (54,1) pp. 15-29. Universidad de Barcelona. Recuperado de [https://ddd.uab.cat/pub/educar/educar\\_a2018v54n1/educar\\_a2018v54n1p15.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/educar/educar_a2018v54n1/educar_a2018v54n1p15.pdf)

HILLIARD, N. (1590-1603), *Miniatura de la reina Elizabeth* [Imagen] Recuperado de <http://www.luminarium.org/renlit/elizface3.htm>

HITCHCOCK, A. (productor y director) (1954), *Rear Window* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Paramount Pictures

HORKHEIMER, M. Y ADORNO, T. (1988), La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. En: *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires

ÍKER, (2014, 24 defebrero), *El primer móvil con cámara*, Hastalosomegapixeles [Imagen] Recuperado de: <http://hastalosomegapixeles.com/el-primer-movil-con-camara/>

IRWIN, R. (2004), *A/r/tography as metonymic, metonymic, metissage*. En Rita. L. Irwin and Alex de Cosson (ed.) *A/r/tography: Rendering Self through arts based living inquiry*. Vancouver, BC: Pacific Educational Press

(2008) *A/r/tography as practice based research*. In, Stephanie Springgay, R. L. Irwin, Carl Leggo, Gouzouais (eds.) *Being with a/r/tography*. Rotterdam, The Netherlands: Sense Publishers

JOUDIOUX, C. Y RÉGNIER, H. (productores) MARKER, C. (dir.) (1966) *Si j'avais quatre dromadaires*. [Documental cinematográfico, medimetraje] Francia: Iskra y A.P.E.C.

KAHLO, F. (1939), *Las dos Fridas*, [Imagen] Recuperado de [http://antikleidi.com/2016/09/29/pinakes\\_kardias/](http://antikleidi.com/2016/09/29/pinakes_kardias/)

(1943), *Autorretrato como Tehuana* [Imagen] Recuperado de <https://www.ilpost.it/2014/03/24/frida-kahlo-opere/frida-kahlo-25/>

KALMAN, T., Y TOSCANI, O. (jun, 1993), Race. *COLORS Magazine*, Issue (4) [Imagen] Recuperado de <http://www.colorsmagazine.com/magazine/4>

KAPLÚN, M. (2001), *A la educación por la comunicación*. Quito, Ecuador: CIESPAL [ebook] Recuperado de <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/reader.action?docID=5103124&query=>

KRISTEVA, J., (2004), *Historias de amor*. México: siglo xxi editores

KRUGER, B. (1989), *Untitled* [Imagen] Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/barbara-kruger-untitled-your-body-is-a-battleground-1>

LA ROTTA, L. S., (2016), *Apariencias surrealistas Autorretratos intervenidos digitalmente por fotógrafos contemporáneos*. (Trabajo Final de Grado). Recuperado de [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/blog/alumnos/trabajos/10212\\_9666.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/alumnos/trabajos/10212_9666.pdf)

LAEMMLE JR., C. (productor) y Whale, J. (director) (1933), *El hombre invisible* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

LAWICKMÜLLER (1992-1996), *La Folie à Deux* [Imagen] Recuperado de <http://www.lawickmueller.de/SeitenE/project6.html>

(2000), *Aphrodite from Arles* [Imagen] Recuperado de <http://www.patriciadorfmann.com/artist/lawickmuller/work/24?PHPSESSID=cfd073ccf2ca8c602c602cab3b63791a>

Leavy, P. (2009), *Method meets art. Arts-Based Research Practice*, Nueva York: Guilford Press.

(2015), *Method meets art. Arts-Based Research Practice*. Second edition. Nueva York: Guilford Press

LÓPEZ, M. (2015), *Para qué el arte*. España: Fundamentos.

LOWENFELD, V. (1980), *Desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires: Kapelusz S.A.

MAIER, V. (1955), *Untitled* [Imagen] Recuperado de <https://www.xatakafoto.com/colecciones/autorretratos-frente-al-espejo-asi-son-los-selfis-de-algunos-maestros-de-la-fotografia>

MALOOFF, J., (2012), *Vivian Maier: Street Photographer*, Nueva York: PowerHouse Books.

MARFIL-CARMONA, R. (2015), *Educación Artística y Comunicación Audiovisual: espacios comunes*. [Tesis Doctoral] Granada: Universidad de Granada

MARÍN, R. (2005), *La investigación Educativa basada en las artes Visuales o ArteInvestigación Educativa*. En Ricardo Marín Viasel (ed) Investigación en educación artística. Universidad de Granada. 223-274. Recuperado de <https://es.slideshare.net/marialonsogarcia/cmo-se-investiga-en-educacin-artstica>

(2011), *La Investigación en Educación Artística. Educatio Siglo XXI* (29) nº 1. Universidad de Granada. 211-230. Recuperado de <http://revistas.um.es/educatio/article/viewFile/119951/112921>

MARÍN, R. Y ROLDÁN, J. (2009), Proyecciones, tatuajes y otras intervenciones en las obras del museo (Un fotoensayo a partir de T. Struth). *Arte, Individuo y sociedad*, 21, pp. 99-106. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0909110099A/5761>

MARKER, C. (1962), *La Jetée*. [Imagen] Recuperada de <http://www.tiempodecine.co/web/imagenes-como-confesiones-la-jetee-de-chris-marker/>

MARTÍNEZ, E. (2017) *Álbum familiar festivo* (Trabajo Fin de Grado) Universidad politécnica de Valencia. Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/97591/MART%C3%8DNEZ%20-%20UN%20%C3%81LBUM%20FAMILIAR%20FESTIVO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

MARZAL, J. (2011), Cine y fotografía. La poética del punctum en El muelle de Chris

MEAD, G. H. (1973), *Espíritu, Persona y Sociedad*, Barcelona: Paidós.

MENCO H, L. (2017). *No a la manipulación mediática, sí a la educomunicación*. Portal De Las Palabras, 2(1), 2-12. Recuperado a partir de <http://revistas.curnvirtual.edu.co/index.php/portaldelaspalabras/article/view/833>

METRA-JEANSON (2015), *Identity Project* [Imagen] Recuperado de <http://www.issueno206.com/metra-jeanson-identity-project/>

MERLEAU-PONTY, M. (1994), *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Edicions 62

MICHALS, D. (1973), *Things are Queer* [Imagen] Recuperado de <http://ortaformat.org/the-orphan-of-cinema-and-literature-photonoel-as-photobook-20>

MIRZOEFF, N. (2016), *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós

MOLINET, X. (2015), *El retrato fotográfico como estrategia para la construcción de identidades visuales*. (Tesis doctoral) Recuperada de <http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/26136211.pdf>

MONTALVO, B. Y MARTÍNEZ-SILVENTE, M. J. (2015), *Fotonovela y nuevas tendencias en videoarte*. II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2015. Universidad Politécnica de Valencia Recuperado de <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/89177/1090-3594-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

MONTERO, F., MOSQUERA, G. (comisario), PHotoEspaña, Ruff, T., y Sherman, C. (2011), *1000 faces/ o faces/ 1 face*. Madrid: La Fábrica

MONTIANO, M., (julio-diciembre 2011), [2013], Mirar los pequeños acontecimientos. El caso de Chris Marker y David Perlov. *L'ATALANTE* (12), pp. 122-127. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=84>

MORA GARCÍA, A. (2013), *El FotoDiálogo como instrumento didáctico de enseñanza, comunicación y desarrollo*. Dialnet, pp. 251-264.

MORIMURA, Y. (2008), *Vermeer Study: Looking Back (Mirror)* [Imagen] Recuperado de <https://www.artsy.net/article/jessica-yasumasa-morimura-and-the-history-of-copying>

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (2007), *Cuerpo y mirada, huellas del siglo XX*. Edición a cargo de Aurora Fernández Polanco. Madrid: MNCARS

NAVARRO MARTÍNEZ, D. (2016), *La Narración Gráfica como estrategia didáctica en la enseñanza de la educación artística en la Escuela Secundaria*. (Tesis doctoral) Universidad de Granada. Recuperado de <http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/26514400.pdf>

NEWHALL, B., (2002), *Historia de la fotografía*, Barcelona: Ingoprint S.A.

NOLAN, C., OBST, L., THOMAS, E. (productores) y Nolan, C. (director). (2014), *Interstellar* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Entertainment Warner Bros, Syncopy Production, Paramount Pictures, Legendary Pictures y Lynda Obst Productions

ON KAWARA (1968–79), *I Got Up* [Imagen] Recuperado de <http://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2012/january/04/make-a-date-with-on-kawara/>

ORLAN (2005), *American Indian Self-Hybridization #6: painting portrait of Ru-Ton-Ye-Wee-Ma, Strutting Pigeon, Wife Of White Cloud, with ORLAN's photographic portrait* [Imagen] Recuperado de <http://www.orlan.eu/works/photo-2/nggallery/page/2>

OUKA LEELE (1978), *Autorretrato con agua encuadrado* [Imagen] Recuperado de <https://i.pinimg.com/originals/de/fa/a7/defaa7c65a41404d434d16c58dc35c12.jpg>

OVIEDO, N. D. (julio-diciembre 2017), La fotonovela en la narración y enseñanza de la historia de barrio: El Cerro Sur del Indio. *Cambios y Permanencias*, 2017 (8) 2, pp. 878-909. ISSN 2027-5528

PACHECO, C. (22 de agosto de 2016), Juan Antonio Edwards pretende revivir las fotonovelas. *La Red Social*. Recuperado de <http://laredsocial-noticias.com/wp/juan-antonio-edwards-pretende-revivir-la-fotonovelas/>

PALMER, D. (2004) *En busca de Cumorah*, España: Horizon Publishers

PASTOR, R. Y MARTÍNEZ, M. (2011), *La fotobiografía. Una herramienta para el autoconocimiento*, Decisio, 102 [Fecha de consulta: 2018-07-26] Disponible en <https://www.fundacionreencuentro.com/cms/uploads/decisio-testimonio%20Mexico.pdf>

PATIÑO, M. (2008), *Erika Bulle, Performance Art Mexico* [Imagen] Recuperado de <https://www.artelista.com/en/artwork/3479893475638962-erikabulleperformanceartmexico.html>

PRINCE, R. (2015), *Frieze Gallery, Nueva York*. [Imagen] Recuperado de <https://www.usatoday.com/videos/news/nation/2015/05/23/27790605/>

QUIJADA, Y. E INOSTROZA, C. (1998), *El yo ideal y el yo real, según Karen Horney*. Recuperado de <http://www.apsique.cl/book/export/html/180>

Radisic, P. (1982), *Couples* [Imagen] Recuperado de <http://www.exporevue.com/artistes/fr/radisic/couples.html>

ROCHER, J. (1966), *Portada de la revista 'Satanux'* [Imagen] Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2018/01/08/babelia/1515414579\\_173485.html](https://elpais.com/cultura/2018/01/08/babelia/1515414579_173485.html)

RODRÍGUEZ, R. (2009) *El cuerpo como objeto de arte*. [Fecha de consulta: 2018-06-04] Disponible en: <https://roxanarodriguezortiz.com/2009/08/31/el-cuerpo-como-objeto-de-arte/>

ROLDÁN, J. (2006) *Photography-based research in art education. XXXII INSEA Congress*. Viseu

(2007) *Diálogos de imágenes; metodologías de la enseñanza basadas en la imagen*. [En Roldán (2007) *Diálogos de imágenes y creación artística en papel*] 54-62. Granada: Universidad de Granada.

ROLDÁN, J. Y GENET, R. (2012), *Fotodiálogos: Preguntas y respuestas visuales para el aprendizaje de la fotografía*. En Roldán y Viadel (2011): Metodologías Artísticas de Investigación. Archidona: Algibe. 162-195

ROLDÁN, J. Y MARÍN, R. (2008), Proyecciones, tatuajes y otras intervenciones en las obras del museo

(Un fotoensayo a partir de T. Struth), *Arte, Individuo y sociedad* (2009) (21) PP. 99-106 Recuperado de <https://search.proquest.com>. ISSN: 1130-0531

(2011) METODOLOGÍAS ARTÍSTICAS DE INVESTIGACIÓN EN EDUCACIÓN. Málaga, España: Algibe

ROLDÁN, J. Y MARÍN, R. (2012), Instrumentos y técnicas en las Metodologías de Investigación basadas en las Artes Visuales. Aportaciones desde la periferia. IV Congreso Internacional de Educación Artística y Visual

ROUSSEAU, J. J. (2004), *Las confesiones*. Argentina: El Cid Editor (EBook) Recuperado de <http://ebookcentral.proquest.com/lib/ugr/reader.action?docID=3157368&query=>

RUIZ OLABUÉNAGA, J. I., (2012), *Metodología de la investigación cualitativa* (5a. ed.) Universidad de Deusto

STRAUSS, A. (1987), *Qualitative Analysis*, Cambridge: Cambridge University

SAINT-MICHEL, S. (1979), *Le roman-photo*. Paris: Larousse. Recuperado de [https://www.persee.fr/doc/colan\\_0336-1500\\_1979\\_num\\_43\\_1\\_1328](https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1979_num_43_1_1328)

SALAVON, J. (1988), The Class of 1988 [Imagen] Recuperado de <http://www.salavon.com/work/Class/>

SALMON, C. (2008), *Storytelling*. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes. Barcelona: Península

SÁNCHEZ, J. M. Y OLIVERA, M. (2012), La fotografía en las fotonovelas españolas. Documentación de las Ciencias de la Información, 2012 (35), pp. 31-51. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_DCIN.2012.v35.40445](http://dx.doi.org/10.5209/rev_DCIN.2012.v35.40445)

SÁNCHEZ, Z. (2011), [2017], Investigación en educación artística. Más allá de los riesgos, la búsqueda de las posibilidades. (*pensamiento*), (*palabra*)... y obra (18) pp. 87-100. Recuperado de [revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/download/6286/5224](http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/download/6286/5224)

SANZ, F. (2008), *La fotobiografía: imágenes e historias del pasado para vivir con plenitud el presente*. Barcelona: Kairós

SAVILLE, J. (1993 1994), *Strategy (South Face. Front Face. North Face)* [Imagen] Recuperado de <https://culturacolectiva.com/arte/jenny-saville-deformando-la-pintura-contemporanea/>

SAWADA, T. (2004), *School Days*, [Imagen] Recuperado de <http://dnote.website/?dnote=tomoko-sawada-school-days>

SHERMAN, C., (2003) *Untitled (Self-Portrait with Sun Tan)*, [Imagen] Recuperado de [http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-self-portrait-with-sun-tan-1oUJAcMnvlF9sN8i\\_gM68A2](http://www.artnet.com/artists/cindy-sherman/untitled-self-portrait-with-sun-tan-1oUJAcMnvlF9sN8i_gM68A2)

SIMMONS, M. (2015), *Cómo crear una fotografía*. Barcelona, España: Gustavo Gili

SMITH, E. (1950), *Three generations of miners in a Welsh coal-mining town*. Wales. [Imagen] Recuperado de <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/w-eugene-smith-master-of-the-photographic-essay/>

SONTAG, S. (2005), *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara

- STEICHEN, E. (1930), *Lupe Velez para el Vanity Fair* [Imagen] Recuperado de <https://theredlist.com/wiki-2-16-601-788-view-portrait-1-profile-steichen-edward.html>
- STERLAC (1982), *Evolution*. [Imagen] Recuperada de <http://www.realidadesinexistentes.com/stelarc-obsolescencia-y-evolucion>
- TALAVERA, C. (29 de diciembre de 2017), Photo-novel, a melodramatic genre par excellence. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/english/photo-novel-melodramatic-genre-par-excellence>
- TANDBERG, V. (2015), *Old Man 2015, scan #3* [Imagen] Recuperado de <http://www.oslcontemporary.com/artists/vibeke-tandberg>
- TAYLOR, C. (1992), *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: University Press.
- TARASOV, V. (pr.) y TARKOVSKY, A. (dir.) (1972), *Solyaris (Solaris)*. [cinta cinematográfica] Unión Soviética: Mosfilm Studios
- THOMPSON, B. (productor) y PARKER, O. (director), (2010), *El retrato de Dorian Gray* [Cinta cinematográfica] España: Estudios Ealing
- TODD, J., TODD, S. (productoras) y NOLAN, N. (director), (2000), *MEMENTO* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Newmarket y Summit Entertainment.
- TORRES, J. J. (2018), *Imágenes abatidas: del referente a la multiplicidad temporal (lo fotográfico en la era de la postfotografía)* (Tesis doctoral) Universidad de Granada. Recuperado de <http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/51918/29105754.pdf?sequence=4&isAllowed=y>
- TIZIANO, V. (1549), *Retrato del príncipe Felipe* [Imagen] Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-ii/7249afc2-e80c-4e47-8dba-0dda1758a9aa>
- VÁSQUEZ, A. (2011), El ensayo fotográfico, otra manera de narrar. *Quórum Académico*, 8 (16), PP. 301-304. Universidad del Zulia
- VERMEER, J. (1665), *The Girl With The Pearl Earring* (La joven de la perla) [Imagen] Recuperado de [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Johannes\\_Vermeer\\_\(1632-1675\)\\_-\\_The\\_Girl\\_With\\_The\\_Pearl\\_Earring\\_\(1665\).jpg](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Johannes_Vermeer_(1632-1675)_-_The_Girl_With_The_Pearl_Earring_(1665).jpg)
- WALLEY, K. (productor) y YUZNA, B. (director) (1989), *Society* [Cinta cinematográfica] EEUU: Re-Animator Productions Inc. / Society Productions Inc.
- WICKHAM, A. (productor) y NOLAN, J., TOYE, F., CAMPBELL, J., LEWIS, R., MACLAREN, M., MARSHALL, N., NATALI, V. Y WILLIAMS, S. (dirección) (2016), *Westworld* [Serie de Televisión] Estados Unidos: HBO; Jerry Weintraub Production, Warner Bros. Television y Bad Robot
- WINNICOTT, D. (1960), *Deformación del ego en términos de un self verdadero y falso*, Recuperado de <http://www.psicoanalisis.org/winnicott/defego.htm>
- (1991a), *Exploraciones psicoanalíticas I*, Buenos Aires: Paidós
- (1991b), *Exploraciones psicoanalíticas II*, Buenos Aires: Paidós
- YEHYA, N. (2017), *Nuevos entornos, nueva carne Reconfiguración y personalización tecnológica de la cultura* [versión Adobe Digital Editions] ISBN: 978-607-8528-30-1





