

A man with a full beard and a nose ring is sitting on a bed. He has several tattoos, including a large one on his chest that says "Familia" surrounded by floral and bird designs. He is wearing light blue jeans. The background shows a bed with white sheets and leopard print pillows. The text "IMÁGENES SUSPENDIDAS" is overlaid in a white box in the center of the image.

IMÁGENES  
SUSPENDIDAS

# IMÁGENES SUSPENDIDAS

TRABAJO FIN DE GRADO  
ESTEFANÍA MARTÍNEZ BRUNA  
PROYECTOS TRANSDISCIPLINARES  
TUTOR: ADRIÁN ALEMÁN BASTARRICA



## ÍNDICE

IMÁGENES SUSPENDIDAS	6-42
PROYECTOS ANTERIORES	43-105
PREDICADO	43-61
RESET	62-89
NOIR	90-103
50'S	104-105
BIBLIOGRAFÍA	106-108

# IMÁGENES SUSPENDIDAS



Una sociedad llega a ser “moderna” cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes, cuando las imágenes ejercen poderes extraordinarios en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano, se hacen indispensables para la salud de la economía, la estabilidad de la política y la búsqueda de la felicidad privada<sup>1</sup>.

Vivimos en un mundo saturado de imágenes donde todos somos capaces de producirlas de manera natural, es una forma sencilla de relacionarnos con el resto, se podría decir que se ha convertido en un lenguaje universal donde lo importante no está en la calidad de estas, sino en su existencia. Esto provoca que estemos ante una masificación incontrolable de instantáneas que aumenta a medida que avanza la tecnología, ya que lo que antes se limitaba a un grupo determinado de personas, ahora está al alcance de cualquiera, a día de hoy es raro aquel que no dispone de una cámara que poder utilizar; Como señala Fontcuberta *"Vivimos en la imagen, y la imagen nos vive y nos hace vivir"*<sup>2</sup>

Es casi tan inusual estar un día sin ver una fotografía como estarlo sin ver algo escrito, ya que desde que abrimos los ojos al despertar hasta que los cerramos al dormir, estamos ante un flujo constante de instantáneas –prensa, publicidad, televisión, redes sociales, etc.- que no sólo se limitan a registrar la realidad, sino que se han convertido en modelo de la apariencia,

-----  
1. Susan Sontag, “El mundo de la imagen”, en *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona, 2004, p.149

2. Joan Fontcuberta. “Por un manifiesto postfotográfico”. *La Vanguardia* [en línea]. 11 de mayo de 2011, nº 464. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>

provocando la continua alteración de la idea que tenemos sobre la realidad. Como afirma Susan Sontag "Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión<sup>3</sup>"

Llegados a este punto, ¿Por qué elegir este medio? ¿Por qué posicionarme en el sendero de la fotografía? Cuando miramos a través de la cámara, podemos experimentar una nueva visión del mundo, única y exclusiva, la cual podemos agarrar y cristalizar. Durante los primeros años de esta disciplina, se creía que el fotógrafo era un observador agudo pero imparcial, que proporcionaba imágenes objetivas e impersonales, pero pronto la sociedad descubrió que nadie registraba lo mismo de igual forma, revelando que las fotografías no solo demuestran lo que hay allí, sino lo que un individuo ve.

"La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador<sup>4</sup>". La cámara consiguió camuflarse de tal manera, que se convirtió en un nuevo órgano de la visión, el cual permitiría acceder a la realidad de una manera diferente, consiguiendo captar y retener elementos que provocarían golpes y perturbaciones en la conciencia:

A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el

3. Susan Sontag, "En la caverna de Platón", en *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona, 2004, p.13

4. Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004, p.52.

espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispita minúscula del azar, de aquí y ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen; a encontrar el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que paso hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo. La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana<sup>5</sup>.

Este medio, en cierto modo, resulta en sí mismo indeterminado, debido a que representa por una parte un apunte y por otra una pérdida; digamos que tiene la capacidad de añadir elementos que en la realidad no percibimos; impresiones, sensaciones, emociones, que la desaparición del movimiento genera, y que los deja suspendidos en el *aire* de la imagen; pero en cambio, nos quita esencias que son totalmente visibles en nuestra existencia pero que en una fotografía no quedan palpables. Al principio era muy impactante observar con detenimiento las imágenes que se creaban, ya que asustaba ver con tanta nitidez a los personajes retratados, se creía que desde la imagen, podían los representados ver a las personas que las estaban observando.

Hemos omitido un aspecto, y es que si la fotografía registra el mundo lo hace de un modo fragmentado debido a que muestra una sección de la realidad, estando aquí como sitúa Stanley Cavell, el alma de la imagen fotográfica:

5. Walter Benjamin, "Pequeña historia de la fotografía", en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004, p.26.

Lo que ocurre con la fotografía -explica- es que es un objeto acabado. Una fotografía está recortada y no forzosamente por unas tijeras o una plantilla, sino por el propio aparato fotográfico. [...] El aparato, en tanto que objeto acabado, recorta una porción de un campo infinitamente mayor. [...] Una vez recortada la fotografía, el resto del mundo se elimina debido a dicho recorte. La presencia implícita del resto del mundo y su expulsión explícita son aspectos tan fundamentales de la práctica fotográfica como lo que se muestra explícitamente<sup>6</sup>.

Esto me permite indagar en el otro, en el sujeto, de un modo completamente distinto, ya que la cámara tiene la habilidad de sorprender al individuo aparentemente normal de modo que lo hace parecer anormal. La vida cotidiana es entonces cuando empieza a mostrarnos sus rarezas.

Mi campo de trabajo son las personas, mi mirada en el otro; siento la necesidad de acercarme a ellas, conocerlas, estudiarlas, establecer una relación, un vínculo, preciso del individuo para elaborar mis imágenes; Desconozco el por qué, pero si sé que dependo de ellas, algo que es proporcionalmente frustrante y apasionante. Quizás sea porque somos enigmas que afloramos cuando somos captados en una imagen, al fin y al cabo lo único que podemos ver de un individuo en una fotografía es su apariencia. En la vida real, cuando coincidimos con alguien podemos aprender a conocerle, pero en una imagen esto desaparece, y lo que tenemos ante nosotros es al otro como un misterio, como afirma Jeff Wall "*todos los grandes fabricantes*

6. Rosalind Krauss, "La fotografía y la forma. Stieglitz: Equivalentes", en *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002, p.140.

*de imágenes nos han revelado lo que la vida nos esconde: somos enigmas para nosotros mismos, y podemos experimentarlo con el arte.*<sup>7</sup>"

Indagar en la fotografía contemporánea me permite analizar mi relación con el otro, utilizo vínculos personales para generar mis fotografías, trabajando siempre con personas que forman parte de mi entorno, individuos que son cercanos a mí. Las personas están escogidas premeditadamente, no son sujetos escogidos al azar, son seres humanos que forman parte de mi vida, y que de alguna manera han conseguido despertar en mí un interés que me lleva a observarlas de cerca.

Trato de comunicarles lo que quiero que hagan, pero también está lo que no me ocupo de decirles, porque aquello que no llegan a entender provoca aperturas que generan la obtención de ciertos elementos que ni ellos sabían que iban a hacer aparecer, generando una amplitud en la dimensión narrativa de la imagen. En la fotografía se convierten en completos desconocidos, debido a que la cámara opaca la información previa, mostrando el aire que sólo aparece cuando son captados en una imagen, transformándose en incógnitas aún por descubrir de las que son protagonistas en una fracción de segundo permanente, en una narración continua.

Roland Barthes establecía que en el cine no se pueden cerrar los ojos, debido a que en el momento en que lo haces, al volverlos a abrir la imagen que estaba ante ti ha cambiado por otra distinta, algo que en la fotografía no ocurre debido a que esta te deja espacio para la reflexión; siguiendo esta premisa,

7. Jean-François Chevrier, "Entrevista de Jean-François Chevrier con Jeff Wall", en *Ensayos y entrevistas*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2003, p.32



quise explorar los límites de la fotografía, comprobar hasta que punto permite asociar metodologías contradictorias, llevarla hasta una posición donde el margen se convirtiera en una línea difusa, crear una confusión de medios, mezclándolos, y con ello acercar la fotografía hasta el filo del abismo; realizando a través de ella fragmentos de películas, interrumpiendo así el relato que el cine nos aporta, creando pequeñas historias a través de imágenes cinematográficas fijas.

Todo aquello que se sitúe ante el pequeño orificio de la cámara fotográfica quedará en él fijado para siempre, debido a la inmovilización monstruosa del tiempo, mientras que en el cine esto será arrebatado y rechazado por la sucesión continua de instantáneas. *"La fuerza de la fotografía reside en que preserva abiertos al escrutinio instantes que el flujo normal del tiempo reemplaza inmediatamente<sup>8</sup>".*

Las películas de cine nos proporcionan un caudal de imágenes indiscriminadas, que hace que cada cual anule a la anterior, imposibilitándonos la capacidad de pararnos a pensar; en cambio las fotografías son fracciones de tiempo nítidas, en las que podemos parar esa fluidez narrativa, centrándonos en un instante concreto, poniendo el acento a un fragmento determinado del relato.

Pretendo captar la magia de esa fracción de segundo de vida como si de algo sólido se tratase, tomándola con tanta precisión que continúe el movimiento en la imagen indefinidamente, reteniéndolo, generando una narración, en la cual el pasado y el futuro, el antes y el después, coexistan con la imagen en el presente. La fotografía tiene un antes y un después que le son

8. Susan Sontag, "El heroísmo de la visión", en *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona, 2004, p.114.

propios, y que no son las imágenes precedentes y las siguientes, sino un pasado y un futuro en los que se vuelca, generando una fuga en la imagen actual que se dirige hacia el ayer y el mañana. Nos encontramos ante una visión coagulada del tiempo, donde pasado, presente y futuro se unen. Gilles Deleuze puede ayudarnos a expresar mejor estas intuiciones a partir de su idea fundamental sobre la imagen-cristal: *"La imagen se encadena a su presente pero es observada como pasado, y es, al menos, dos imágenes, la que detiene un pasado y la que alberga un presente en fuga. El pasado coexiste con el presente que ha sido<sup>9</sup>".*

Los personajes se encuentran sumergidos en medio de sus historias, no existe una explicación preliminar, simplemente son sujetos que están parados en medio de una acción, la cual desconocemos, y en cuyos rostros no hay ninguna emoción aparente. Son instantes demorados en el flujo del mundo; un relato que acaba de ser detenido en el tiempo, provocando imágenes planas en las que no existe ningún impacto, debido a que lo único que podemos ver es a personas aisladas en espacios que podríamos o no deducir y cuya mirada se sitúa fuera de campo; generándose una ambigüedad que provoca extrañamiento, obligándonos a indagar lo que sucede en cada fotografía. Son sujetos que están viviendo en el azar de la imagen. Esto provoca que en lugar de entrar de frente en la fotografía lo hagamos de lado, haciéndonos preguntas como ¿Qué ha pasado? ó ¿Qué ha podido pasar?

Sobre estas mismas preguntas, a propósito de narrativas literarias, el filósofo Gilles Deleuze manifestó que existía una clara

9. Gilles Deleuze, *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1986, p.110.

diferencia entre el cuento y la novela corta, y esta eran las preguntas que nos abordaban cuando nos poníamos a leer: En el cuento el lector estaba en suspenso cuestionándose qué iba a pasar, ya que siempre sucedía algo; mientras que en la novela corta ocurría lo contrario, todo estaba organizado en torno a la pregunta, ¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar? Ya que aquí nadie espera que pase algo, sino que ese algo ya haya pasado. Establecía que la novela corta estaba relacionada fundamentalmente con un secreto, mientras que el cuento lo estaba con un descubrimiento, afirmando que estas segmentaciones son las dos maneras en las que se divide en cada instante el presente viviente:

Algo ha pasado, o algo va a pasar, pueden designar perfectamente un pasado tan inmediato, un futuro tan próximo, que se confunden (diría Husserl) con las retenciones y las protenciones del propio presente. Aún así, su distinción sigue siendo legítima, en nombre de los diferentes movimientos que animan el presente, que son contemporáneos del presente, uno moviéndose con él, otro relegándolo ya al pasado desde el momento en que es presente (novela corta), y otro arrastrándolo hacia el futuro al mismo tiempo (cuento).<sup>10</sup>

La fotografía deja por lo tanto de ser un arte de retención, para convertirse en un arte de suspensión. La coagulación de los momentos, la condensación que se genera ya no responde a una fijación eterna del momento capturado, sino a una espera, a una incertidumbre, una demora del flujo, en la que el movimiento continua dentro de la imagen; prolongándose el tiempo

10. Gilles Deleuze y Félix Guattari, "Tres novelas cortas o ¿Qué ha pasado?", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2002, p.198.

como si estuviéramos aguantando al respiración. La cámara traerá consigo la imagen de suspense. "*En el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa*<sup>11</sup>"

La narración encontrará en la fotografía un nuevo espacio donde evolucionar, siendo la memoria el mecanismo fundamental que se encuentra tras esta facultad. El cerebro tiene la necesidad de encontrarle sentido a las cosas, si no entiende una situación es capaz de inventar una respuesta; por eso a diferencia del cine, el espectador en la fotografía siempre incorpora su propia historia, ya que al final, la imagen está sin resolver. Esto ocurre porque no es un medio "puramente visual", ya que el lenguaje siempre va a intervenir en la instantánea desde el momento en el que fijemos la mirada en ella, debido a que por asociación, en nuestra memoria se van a mezclar ininterrumpidamente fragmentos de palabras e imágenes. "*Podrá objetarse que éste es un ruido de fondo confuso e insignificante frente a nuestro acto primordial de ver. Si se me permite una analogía fisiológica, el murmullo de la circulación de la sangre es aún más confuso, y no por ello menos importante.*<sup>12</sup>" Este pensamiento en imágenes no siempre lo tenemos dominado y ordenado, a veces nos encontramos realizando conexiones entre elementos que no tienen sentido para nosotros, puede que dejemos de ser conscientes de por qué una imagen nos condujo a otra, llegando a tener resultados satisfactorios, intranscendentes o incluso perturbadores. Esta asociación que automáticamente establece nuestra mente, puede llegar a funcionar como una especie de "sueño" donde el control de nuestras imágenes

11. Roland Barthes, "Significar", en *La Cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía, Paidós, Barcelona, p.56.

12. Victor Burgin, "Ver el sentido", en *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*, Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2004, p.163.

mentales desaparece por completo, configurando un flujo de instantáneas que no obedecen a ninguna lógica racional. Susan Sontag señala que las fotografías cambian según el contexto donde se las ve, debido a que al ser un fragmento de realidad, su peso moral y emocional varía según dónde se inserte la imagen.

Estamos ante individuos que se encuentran en medio del flujo de su contingente existencia; la incertidumbre inunda la imagen con preguntas que están sin resolver. Como bien comentaba Diane Arbus "*Una fotografía es un secreto acerca de un secreto. Cuánto más te dice menos sabes*".

Estamos ante una supuesta realidad que se nos presenta ante nuestra mirada, "supuesta" repito, porque ¿Es realidad o es ficción lo que vemos en estas imágenes? Podría decirse que mitad y mitad "*La estrategia de este método es utilizar la aparente veracidad de la fotografía en su propia contra, creando así las ficciones a través de la apariencia de una realidad sin costuras en las que se ha tejido una dimensión narrativa*<sup>13</sup>". No todo lo que observamos, por lo tanto es verdad, debido que la vida no consiste en detalles significativos, iluminados con un destello de luz, en cambio la fotografía sí. Son imágenes compuestas, manipuladas y organizadas como si de la escena de una película se tratase, cuyos protagonistas son dirigidos y orientados en sus poses y gestos, pero todo esto está envuelto en una cobertura de improvisación y azar que le da ese matiz veraz, esa mitad de realidad; ya que aún cuando el fotógrafo no se lo propone, siempre hay algo de verdad en la imagen.

Son narraciones generadas a través de retratos cinematográficos en los que se precisa de la colaboración del espectador

13. Douglas Crimp, "La actividad fotográfica de la posmodernidad", en *Efecto Real. Debates posmodernos sobre la fotografía*, Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2004, p.159-160.

para completarlas, son relatos abiertos. Como afirma Jeff Wall "*La imágenes más interesante son aquellas en las que lo se ve se las arregla para sugerir lo que se excluye*"

Sin duda alguna, estas imágenes poseen una gran influencia hopperiana, pero al contrario de los personajes de Edward Hopper; los cuales parecen estar siempre expectantes mirando a la inmensidad, atrapados en una inmovilidad temporal; estos no esperan nada, están suspendidos en medio de una acción, metidos de lleno en sus respectivas historias, en mitad de un caos que genera orden en la imagen; los sujetos viven dentro de ese instante, desarrollándose dentro de su propia contingencia. En este caso los que esperamos somos los espectadores; Somos nosotros los que como voyeurs les miramos a ellos a través del cristal, cruzando a través de la mirada los espacios físicos e íntimos; intentando averiguar qué miran, qué piensan, qué sucede. Estamos ante la incertidumbre palpable de una representación en la que se nos muestra a unos sujetos detenidos en el caos del mundo. Tenemos muchas preguntas y ni una sola respuesta. Como afirma Susan Sontag "las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción a la especulación y a la fantasía<sup>14</sup>".

He llegado hasta este punto profundizando en las conclusiones de mis proyectos anteriores. Comencé mi trabajo siguiendo mi atracción hacia el estilo cinematográfico de la década de los 50 y sus fascinantes películas clásicas en blanco y negro. Me sedujo esa falta de color que inundaban el film, aportándole un carácter dramático, y sincero; las imágenes contaban de repente con un poder que sobrepasaba la pantalla; si algo es

14. Susan Sontag, "En la caverna de Platón, en *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona, 2014, p.32

cierto es que el color esconde secretos, hay elementos que en cierta manera quedan enmascarados debido a la distracción que nos produce percibir una amplia gama tonal. Empecé a indagar en el mundo de la fotografía, como resultado de un simple ejercicio, siendo aquí cuando comencé a interesarme por el sujeto. Realicé diversos experimentos en los que elaboré numerosas mímisis de diferentes películas, en las cuales transformaba a las personas de mí alrededor en los protagonistas del film en cuestión. Además también me interesó específicamente la mujer como sujeto en aquella época, en ese período donde tenía que servir por y para su familia; elaborando una breve serie de imágenes donde representaba el intento de liberación de una mujer de este período. Podríamos decir que me traslade a los años 50.

Influenciada por el sujeto hopperiano, empecé a realizar otra clase de fotografías, en donde comencé a investigar de un modo más profundo el sujeto y su cotidianidad, centrándome en el contexto y en el cuerpo. Empecé a estudiar al individuo de una manera diferente, su forma, su figura, su actitud. Analizaba las posiciones y el entorno en el que quería que estuviesen.

Les proporcionaba en mis imágenes magnitud a esos momentos en los que el sujeto necesita detenerse y volver sobre sí mismo; como adentrándose en una duración, en la que el ser se abstrae del mundo real para entregarse a un viaje en su cosmos interior, actuando este éxodo a modo de reinicio, como si de un botón de reanudación se tratase, intervalo de tiempo en el que el ensimismamiento es el protagonista.

Percibí la necesidad de seguir explorando el sujeto, y escogí el retrato para ello, llevando a cabo la clásica y estandarizada

fotografía en blanco y negro del rostro del ser humano. Desprendí al individuo de su identidad, centrándome sólo en aquello que se veía, sin añadir más datos que la cara del sujeto, o dicho de otra manera, su piel.

La piel es esa membrana que se encarga de separar lo interior de lo exterior, convirtiéndose como un pliegue de ambas, responsable de ceñir al sujeto y acompañarlo durante el camino, en la cual se queda grabada la historia que alimentamos con cada paso que damos, convirtiendo la superficie del individuo en el reflejo de sus vivencias. Mi pregunta era ¿Puede hablarme sin articular palabra?

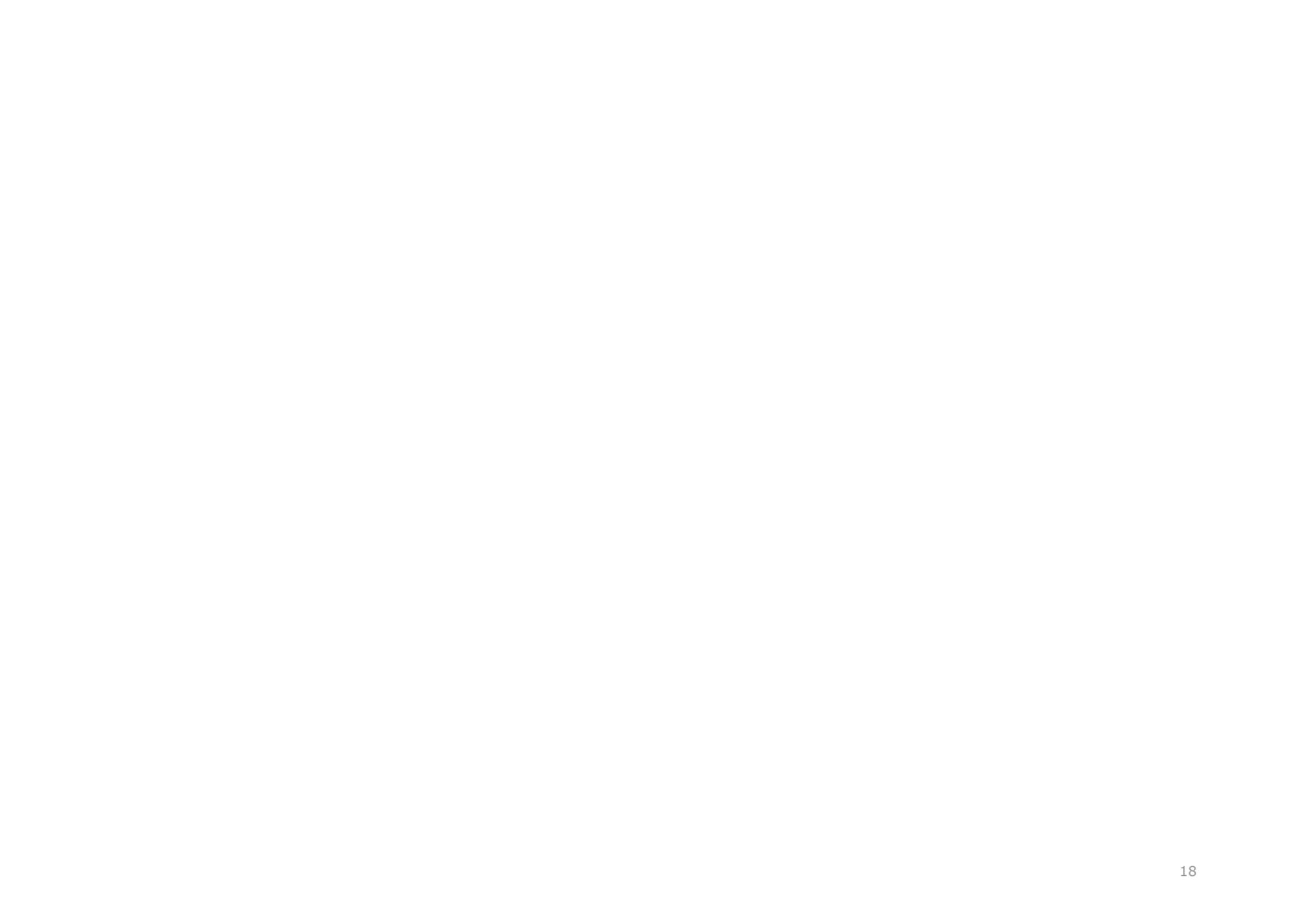
En busca de una respuesta descontextualice el escenario, centrándome sólo en el individuo, en su rostro, en esa piel encargada de ser el registro de una vida, en esas caras de mirada fija y expresión aparentemente inexistente. Esta supuesta impasibilidad se convirtió para mí en la expresión máxima del ser; debido a que normalmente estamos haciendo gestos o muecas de manera continuada, ocultando así nuestra cara real; por lo tanto cuando relajamos el rostro, cuando nos mostramos inexpresivos es tal vez cuando aparece nuestro sí mismo.

Mi trabajo ha ido madurando y precisando su contexto conforme he avanzado en mi proceso; he podido percibir que lo que había creado hasta ahora, era una base de "ensayo y error" en la que he ido edificando un espacio de experiencias que me han conducido hasta aquí, donde siento una necesidad cada vez mayor de acercarme al individuo y observarlo, y donde tengo una visión cada vez más profunda e interiorizada de la fotografía.

Pienso en imágenes, miro y lo que observo son fotografías.  
*"El momento oportuno llega cuando se pueden ver las cosas (especialmente lo que todo el mundo ya ha visto) de un modo nuevo<sup>15</sup>"*

15. Susan Sontag, "El heroísmo de la visión", en *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona, 2004, p.94.

I M Á G E N E S  
S U S P E N D I D A S

























P R O Y E C T O S  
A N T E R I O R E S

# PREDICADO

04/05, 2014  
90x120 CM







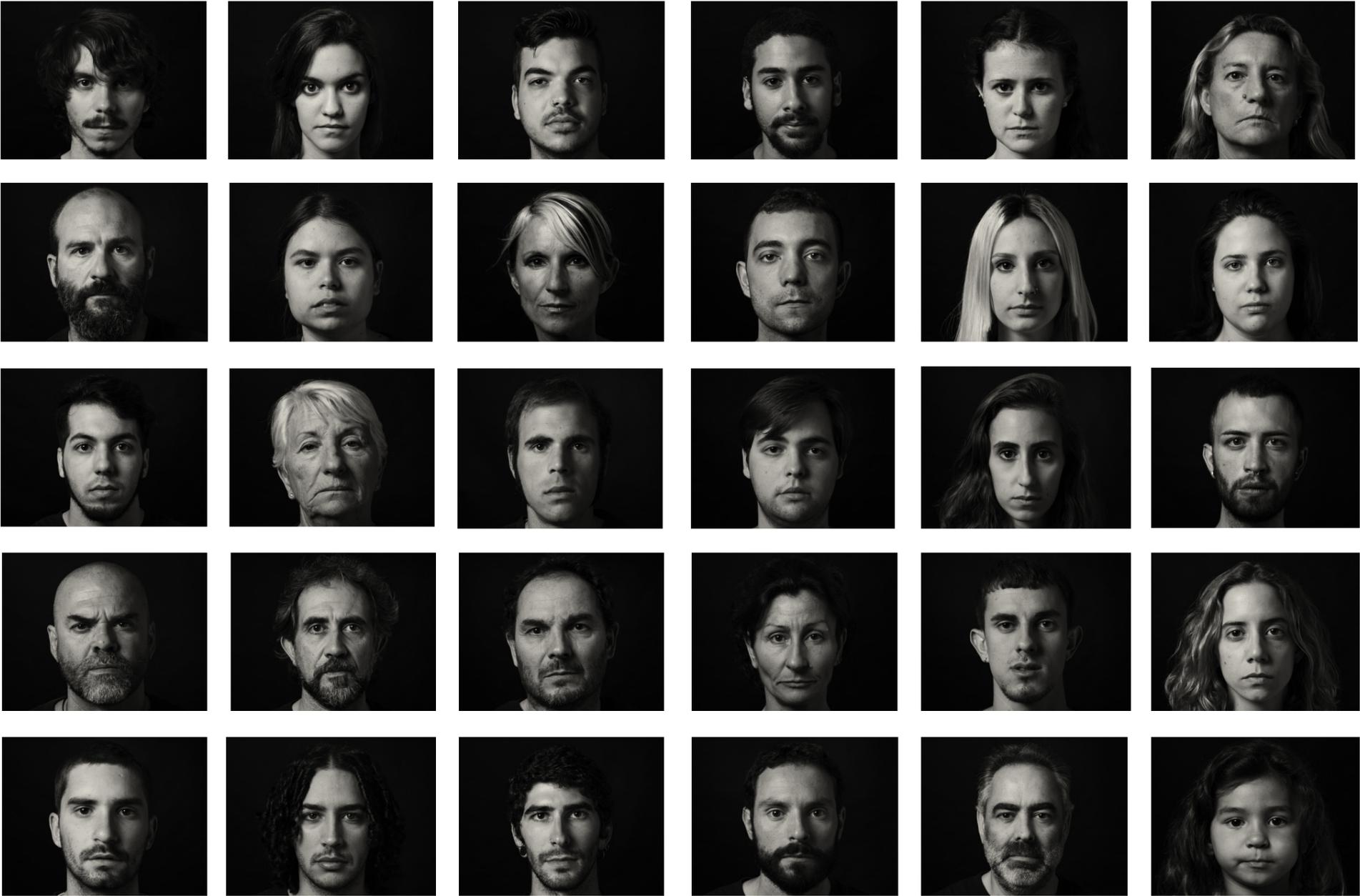










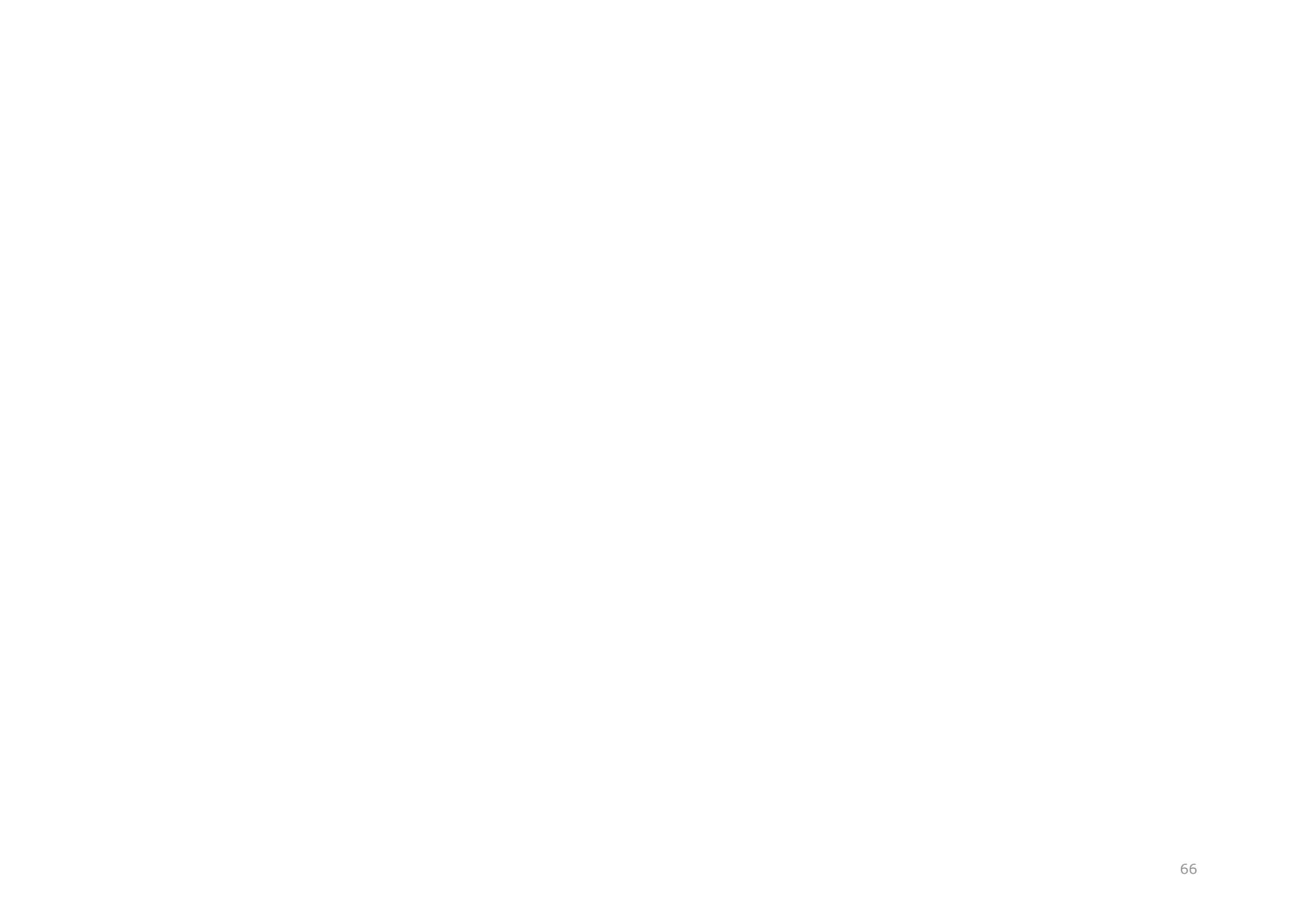


# RESET

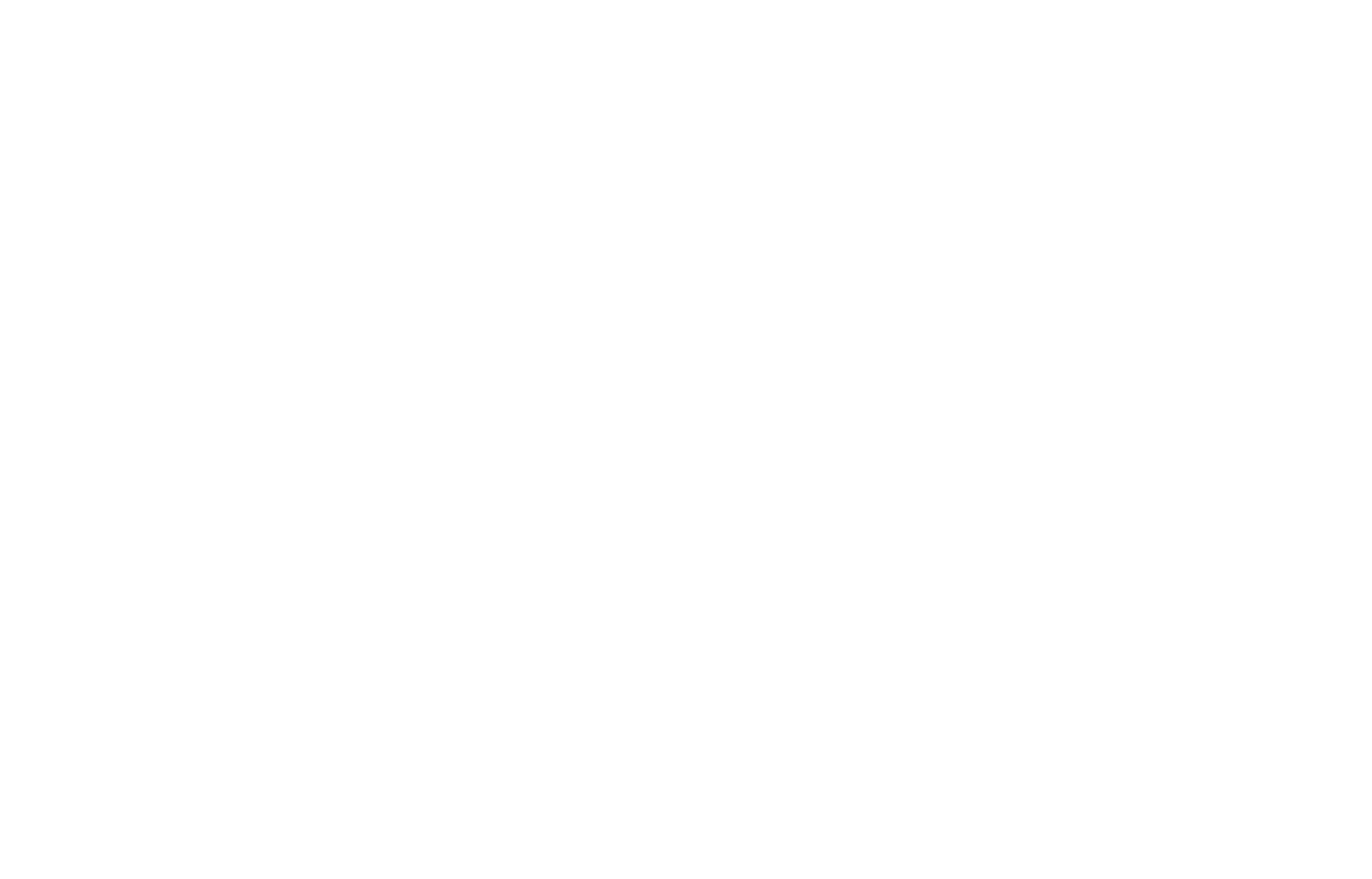
10, 2013/01, 2014  
42x59'4 CM





























# Noir

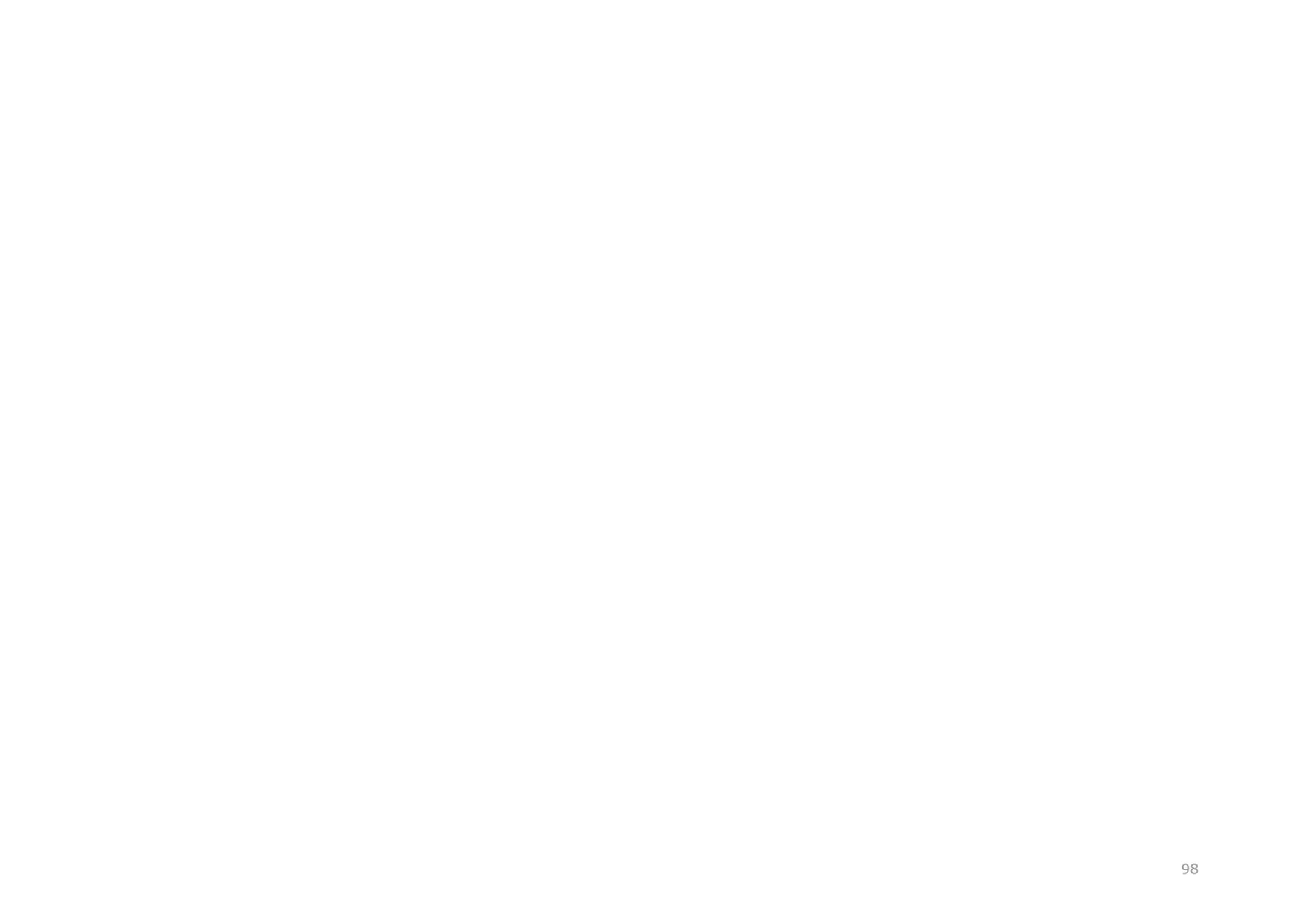
01, 2013  
29'7x42 cm















50's

11, 2012  
59'4x84'1 CM





## BIBLIOGRAFÍA

Susan Sontag, en *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona, 2004

Joan Fontcuberta. "Por un manifiesto postfotográfico". *La Vanguardia* [en línea]. 11 de mayo de 2011, nº 464. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>

Walter Benjamin, En *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, 2004

Rosalind Krauss, en *Lo Fotográfico*, Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002.

Jean-François Chevrier Jeff Wall, "Entrevista de Jean-François Chevrier con Jeff Wall", en *Ensayos y entrevistas*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2003.

Gilles Deleuze, en *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1986.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, "Tres novelas cortas o ¿Qué ha pasado?", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2002.

Roland Barthes, en *La Cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona

Jorge Ribalta, en *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*, Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2004.

Glória Picazo y Jorge Ribalta, *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Gustavo Gili, SA, Barcelona.

ESTEFANÍA BRUNA

[estefilicious@gmail.com](mailto:estefilicious@gmail.com)

