

### HASTA DONDE ES POSIBLE LA ESTETIZACIÓN DEL HORROR Y SUS SOPORTES: *LO INSOPORTABLE*

---

Guillermo Goicochea

Juan B. Justo\*

U.N.S. – E.S.A.V.

“Ninguna imagen justa, justo una imagen”  
Jean-Luc Godard

Desde los inicios de la cultura humana hemos sentido la necesidad de dejar en cualquier tipo de soporte aquello que la memoria podría ir perdiendo. Desde las gruesas paredes de las cuevas de Lascaux o Altamira hasta la foto digital en la actualidad, solo hemos tenido como vana pretensión humana, muy humana, la intención de fijar aquellas imágenes que mas nos han determinado y conformado como seres humanos.

La piedra como soporte nos permitía dejar esa marca, ese signo de solidez, de eternidad, una memoria pétreo, inmovible. De ahí a las frágiles tablillas de barro, al elástico cuero, al pergamino y a los papiros: todos diversos modos y soportes de y para la memoria, de muy difícil conservación.

El paso al soporte de tela, de los bastidores para la pintura, le dio un tono de plasticidad y flexibilidad a esa imagen, y, consecuentemente, a la memoria que se forma a partir de esta representación pictórica.

La fotografía se distanciaría en parte de esta conformación, en cuanto sería una representación analógica de “la realidad”, a diferencia de la “representación” que se plasmaría en la pintura<sup>1</sup>. Es que “una fotografía jamás puede trascender lo puramente visual, algo que en un sentido es la meta última de la pintura moderna”. (Sontag, 2006:139)

Luego el soporte se fue trasladando de las chapas cobreadas a lo vítreo de las gelatinas de plata, hasta llegar al papel fotográfico. Hasta que, por último, llegamos a la era digital, donde ya no nos queda tan claro cuál puede llegar a ser

---

\* [guiyog@gmail.com](mailto:guiyog@gmail.com) ; [juanjusto75@yahoo.com.ar](mailto:juanjusto75@yahoo.com.ar) respectivamente.

<sup>1</sup> Pareciera que el pintor pudiera “inventar” cualquier tipo de representación que se imagine, y solo encontraría el límite en esa imaginación. De manera contraria, la foto quedaría siempre limitada por la “realidad” misma, de la que alcanza a ser su *analogon*.

el soporte de la imagen. Este mismo movimiento de dislocación es el que sufre nuestro modo de constituir nuestra memoria.

Nuestro primer soporte natural ha sido siempre el biológico, y nuestra memoria parece estar identificada con nuestro cerebro, que sería el órgano para actualizar las series de imágenes que decidimos guardar como recuerdo; o a lo sumo, algunas partes del cuerpo también podrían mantener una mínima memoria (cicatrices, tatuajes, etc.)

De aquí en adelante han variado los soportes tanto como ha variado la tecnología para la conservación de nuestras imágenes y conocimiento en soportes artificiales. Desde los soportes químicos a los magnéticos y ópticos se ha tratado de conservar y plasmar la imagen, como una forma de la descarga de datos de la memoria, como un alivio, como un soporte extra, un disco rígido exterior a nuestra memoria. Este es el aporte de la era analógica-digital.

Pareciera que todo aquello que ha sido puesto en algún tipo de soporte material, ahora es posible pasarlo, traducirlo, agilizarlo y transferirlo al formato de soporte digital. Hoy podemos navegar en nuestra pc en casa por el interior de las cuevas de Lascaux, o pasear por el Louvre, o deambular entre los íconos bizantinos con la misma avidez como leemos el periódico del día, que ha llegado a nuestra casa.

Pareciera que *todo*, todo será soportado en algún momento por el soporte digital. Y que cada cambio de soporte implicó una tarea de canibalismo del nuevo soporte por sobre los anteriores, que quedan “conservados” en este último, en una dialéctica fatal: cada soporte precedente ha quedado reducido al soporte digital, y no siempre esto es una ventaja, una conservación o una síntesis.

En cuanto a la fotografía, su aparición a mediados del siglo XIX, se convirtió en una especie de viaje a corta distancia, de reunión sin necesidad de movimiento, de acercamiento de lo más lejano y desconocido; pero además, trajo consigo la capacidad mecánico-química de duplicarse al infinito, de ser tantas veces como sea requerida esa imagen, atestando tanto de imágenes a la mirada, que debió darse a sí misma movimiento hasta hacerse cine: “Las cámaras no se limitaron a posibilitar nuevas apprehensiones

visuales...cambiaron la propia visión, pues fomentaron la idea de la visión por la visión misma.” (Sontag, 2006:136)

Del intento estético, educativo y plástico de la fotografía primero, y del cine después, llegó, por precipitación, la televisión. El resto de esta historia ya la conocemos, la vivimos y soportamos a diario.

La tecnología le ha proveído a la imagen la capacidad de duplicarse, de multiplicarse, de ser fácilmente obtenida, la ha desmaterializado y la ha vuelto muy liviana para su traslado/envío a velocidades increíbles vía web, con una capacidad excesiva de ser transmitida hasta el hartazgo; pero también, al mismo tiempo ha establecido sobre ella un sutil mecanismo/dispositivo de manipulación y control: ahora puede ser fácilmente manipulada y controlada.

Otra característica que debemos agregar es la indefinida capacidad de almacenamiento que existe para el formato digital. Cualquier colección de objetos, pinturas, esculturas o fotografías ocupa una cantidad definida de espacio (de ancho, alto y profundidad) llámese museo o biblioteca, que abre una dimensión del travelling socio-cultural entre estos objetos. Ahora podemos disponer de ese paseo en unos cuantos megabytes o algunos gigabytes en mi pc, en casa, cuando quiera, como quiera. Solo un doble clic y todo el sistema de imágenes de los objetos culturales estarán desfilando por mi pantalla.

Aquí la conservación suele mezclarse y confundirse un poco con el almacenamiento, y esto se debe al cambio de soporte que se ejerce, a veces violenta y descuidadamente, sobre los objetos de la cultura: de ahora en mas, pasearemos por bancos de imágenes.

Arribados a este punto la urgencia toma forma de lectura, de lectura de imágenes de vaya a saber qué cosa, y casi ya no importa. Solo leeremos imágenes digitales, que se han producido a una distancia inconmensurable en tiempo y en espacio también, totalmente descontextualizadas, híbridas, despotenciadas, fugaces, muertas. ¿Estaremos entregados a alguna forma del Alzheimer, tanto del lenguaje textual como del visual?

Esta pregunta tiene un trasfondo claramente ético-político-estético, y por ello se intentarán mantener abiertos los interrogantes y la incertidumbre que nos plantea.

## Justo una foto

Trataremos de hacer una aproximación a la *técnica* de la fotografía, no como un intento de explicación de “técnicas” fotográficas o estilos, ni su química, física u óptica; nada tiene que ver este intento con la pretenciosa vanidad de mostrarnos esencialistas, ni queremos definir qué sea una foto, su modo de constituirse. Pretendemos abordarla como un producto, un artefacto de la tecnología, para, a partir de las fotos, remarcar las implicancias culturales, políticas y sociales que traen aparejadas dichas “tecnologías”.

Para esta tarea tomaremos a la fotografía como *una luz y un texto* (fotografía) como un doble modo de interpretar la realidad, de coagularla, de cristalizar y de detener lo real, como una memoria no siempre querida y tenida en cuenta. Intentaremos lanzarnos a la intimidad con lo real que abre la foto.

En otras palabras, trataremos de leer con qué tipo de gramática (estética, social, económica, histórica) se escriben y se leen hoy las fotos. Sólo podemos leer las fotos que son (y están) en la discontinuidad del tiempo, porque la foto es un claro intento de plasmar al tiempo como eternidad, y a la vez, al fragmentarlo, lo patentiza como discontinuidad. Esta paradoja exige tener en cuenta algunos elementos que van (¿están?) más allá de lo analógico de la representación de lo real captado en la foto.

Podemos hacer una lista de los elementos que dan forma a una foto: luces, sombras, objetos, personas, gestos, paisajes, animales y varios etc.; pero todo esto sólo nos alcanzará para reconstruir la sintaxis de ese modo de escritura y de lectura implícito en la foto, o hacer un mero inventario de sus elementos: su diccionario. Para nosotros la foto es una interrupción de un diálogo, como una pausa en una conversación entre dos personas hablantes, sin codificación previa o lengua estable.

Toda foto, con su pretensión de eterno presente, de suspensión temporal, se da únicamente y siempre como pasado, como silencio, como hiato y como pausa. De aquí que esa *nostalgia* que producen las fotos haya que pensarla como un elemento constitutivo de ella: la foto es siempre un deíctico. ¿Qué nos *duele* al *volver* cuando vemos una foto? Ese dolor ¿puede volverse insoportable?

Por más que una foto sea eventual, que pueda quedar atrapada, determinada y acotada por un acontecimiento, jamás será contingente, ni una más. Se mantendrá como un ¿lejano? ¿distante? eco de lo real.

Eco, la ninfa que una vez tuvo un cuerpo, y cuyo castigo fue el ser reducida a una mera voz que repite la última palabra pronunciada por su interlocutor, fue despreciada en su profundo amor por Narciso. Ella incapaz de poder hablarle a Narciso de su amor, decide encerrarse en una cueva para morir allí: sólo quedó su voz, resonando; un eco. En castigo por el desplante, Narciso caerá preso de su propia imagen, a las mismas aguas que reflejaron su hermosura.

Más allá de la alusión (e ilusión) óptica y la acústica, y de la supremacía de la imagen en nuestro caso, pareciera que toda foto, como Eco, queda condenada a resonar, en un reclamo sin cuerpo, susurrante ante su misma imagen: imagen de lo real que-ya-no-está. La foto, al igual que Eco, sólo aspira, desea y necesita un modelo somático; sólo expresa el deseo de dejar de desear ese cuerpo que falta. Es que la foto vive como un fantasma, habitando el reino de las representaciones de las cosas, y ese es su castigo.

Todo fantasma es un modo de articularse la sombra, un simulacro de lo que fue real, una muestra de la evanescencia del ser. Este espectro nos deja una imagen calcada e inconsistente de la cosa que alguna vez fue consistente. Todo espectro, como la foto, es ausencia de cuerpo, pero presencia como imagen de algo que ya no está.

En este punto, como sugiere Corinne Enaudeau, “la representación participa de la muerte” (1992:39). Toda foto se asemeja demasiado a una tumba, a un monumento de detención pétreo de lo vivo, que en su interior permanece vacío: solo cobija una ausencia. En ese cascarón se pretende, en vano, mantener viva una presencia, mientras ésta está en otra parte, desplazada.

En este sentido, hablar de *fotos de muertos* es una tautología. Siempre que vemos una foto no vemos un ser nuevo o un real diferente, o un tercer producto, sino un eco de lo real, un algo-que-ya-ha-sido. Sólo podemos ver melancolía y *pathos* (que puede exagerarse hasta lo patético) o la nostalgia que causa ese espectro que aparece en la foto. Esta fatalidad del estar-fuera-de-nuestro-alcance, lo visto en esa foto, es lo que la vuelve *insoportable*.

Si lo que veo en la foto me lastima, y esto me trae una especie de flecha que viene a punzarme, a herirme, es porque en toda foto habita un *punctum*: un “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza).” (Barthes, 1998:65)

Pareciera que la foto, la imagen que duplica eso-real, no fuera tan transparente como la cosa misma, como si no la dejase ver en la totalidad de su presencia, como si la alejara e incluso la anulara al convertirla en una imagen.

En este en-diferido que es la imagen fotográfica, la cosa conocida o vívida comienza su desaparición, se eclipsa, se ensombrece y agoniza: y esto se vuelve insoportable.

Se nos hace insoportable la fatal dinámica entre ese juego de Eros y Tánatos que abre la foto, su posibilidad de jugar entre lo amoroso y la muerte, la articulación y el diálogo entre la desaparición que apareja toda forma de muerte, y la atracción irresistible de lo amoroso, que se ve es esa foto. La afonía que provoca la muerte en cada foto queda fácticamente comprobada en esa consistencia del lenguaje que es una foto, en su coagulación y también en su última bocanada de realidad: “Lo que la foto reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la foto repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.” (Barthes, 1998:31)

Lo que se muestra en una foto nunca es “lo real”, lo que no quiere decir que la foto como tal no lo sea, tanto como su imagen: si una foto es “real” lo es tanto como es “real” la re-presentación.

La paradoja que abre la foto, sobre todo en su soporte digital, es la berkeleyana sensación de que sólo existe ese inmaterial de la foto: sólo existe lo percibido y lo percibido forma a la foto misma. Pero a esto hay que sumarle no sólo que existe la materia-foto como tal, sino que, además, existe el percipiente. Solución extrema: representar algo, una sola cosa, a partir de una percepción, es representar el todo de lo real, y toda su falta y desaparición.

Habría, en este sentido, como un adentro y un afuera en el modo de percibir de una foto. Hacia adentro, la foto no referiría a nada de “lo real”, salvo a ella misma, en tanto representación. Hacia afuera, sería la re-presentación de una ausencia (¿contradicción en términos?) de lo que alguna

vez estuvo-ahí, en la foto, y antes como cosa real. Y de este modo, desde la foto, la realidad y su permanencia quedarían aparentemente a salvo.

Entonces, avanzamos sobre nuevos interrogantes: ¿cómo abrir una instancia de distanciamiento entre esta foto, entre este desgarramiento de la representación, este hiato del lenguaje y mi cuerpo? ¿cómo poder disociar ambos cuerpos: el de Toet Nara en la foto (percibido, visto, descarnado) del mío (vidente, visible, encarnado)?

Sólo el cuerpo en su subjetividad desnuda, como deseo, sin alteridad podrá abrir ese tipo de reversibilidad que posibilita un ida-y-vuelta de la foto a mi cuerpo, de lo vivo al cadáver, del ser a la apariencia, o, mejor dicho, de lo que está-en-el-soporte a lo in-soportable.

La única distancia posible habita en la mirada, en el cuerpo que ve y que es, a la vez, visible; y en un *ethos* a la hora de la situación de esa mirada. Aquí se abre un peligro: el riesgo que corre esa mirada es caer en su propia pose, en su simulación.

Yo no puedo mirar-me mi propia mirada cuando miro, y esto es lo que, precisamente, me distancia, me exilia de mí mismo, pero también me salva.

En ese agujero que se abre en las distancias para el habitar de la mirada, en ese mismo acto de rasgadura, esa presencia que ahí se da, como tal, que acontece y se ausenta, es lo in-soportable en toda su mostración. A través de ese agujero algo se presenta y ese algo se exilia en todo lo largo que se extienda mi mirada, para desembocar en el otro, que ya no soy yo. De este modo, solo puede mirarse aquello que me permanece como ausente, que me ausenta: ausente de mí y de otro; y esto es insoportable. Tan insoportable como la prohibición del dios de los Judíos a que se lo represente. Y es esta misma prohibición la que más nos reclama hacia la desmesura, al anhelo de la mirada y al castigo de algún dios.

Nuestra transgresión no está dada por una capacidad excepcional, sino por una incapacidad: la de no poder soportar la no-representación.

### **La foto justa**

“En el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa.”

Roland Barthes

Sabemos que la foto sufre de la misma necesidad que la histórica: hay que prestarle toda la atención de que disponemos, reclama toda atención, toda mirada debe recaer sobre ella, para que pueda constituirse, para que aparezca e intente decir algo. También sabemos que "...aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la fotografía porque esta palabra mantiene a través de toda su raíz una relación con "espectáculo" y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto." (Barthes, 1998:39)

Con esto ya tenemos la estructura vacía e histórica que será el soporte de ese *spectrum*, y tendremos armado el espectáculo que abre y opera cada foto: una escena tanática, un montaje sobre la muerte.

Si como dice Barthes, en cada foto se representa ese momento sutil en el que no soy ni sujeto ni objeto, y esto me permite vivir una microexperiencia de la muerte y convertirme verdaderamente en un espectro más, con la foto de Toet Nara tenemos el más claro ejemplo fáctico.

Esta experiencia no depende de la *técnica* fotográfica, ni del *estilo* del fotógrafo, ni de otras sutilezas tecnológicas, muy por el contrario "Diríase que, aterrado, el fotógrafo debe luchar tremendamente para que la fotografía no sea la muerte." (Barthes, 1998:47)

En este caso, la foto de Toet Nara ya no depende de la lucha del fotógrafo: Toet Nara está muerto antes de la foto. Y hay un punto, uno solo, en el que el fotógrafo al retratar (al tratar dos veces) a Toet Nara, cuando ejecuta ese clic, ese imperceptible sonido que pone en marcha todo un sistema mecánico-eléctrico-óptico, ejecutará también ese clic del gatillo de un arma cualquiera; además de ejecutar a Toet Nara. No existe diferencia alguna entre los clics, ni entre el apuntar, ni en el encuadre, la luz, la velocidad, las sombras, el objetivo y los artefactos de mira (telescópica, digital, láser, zoom) que ponen en juego el fotógrafo o el *sniper*. Se apunta, se dispara, se ejecuta: ahí se juega la vida de Toet Nara, que no deja de mirar ¿a la cámara? ¿al fotógrafo? ¿a su propia muerte? ¿a mí? **Esto claramente se nos hace insoportable.**

Es en esta oscilación entre lo inefable y lo indecible que quiere ser dicho, donde se abre y se instala esta foto. La articulación de esta afonía, de esta

mudez, hace soportable o no mi existencia. El soporte sobre el cual repose Toet Nara ya poco importa.

Con esta foto hemos llegado a la fenomenología extrema: la de enrostrarle a una imagen que aún está viva, mirando, el rostro singular de la muerte: “...por viviente que nos esforcemos en concebirla...la foto es como un teatro primitivo, como un cuadro viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos.” (Barthes, 1998:72)

La doble presencia en esta foto de la vida re-tratada y la muerte retardada, este tipo de dualidad que se abre al mirarla, no sólo tiene el valor de un gesto cargado de emotividad movilizado por una comprensión racional, cultural, moral o política. Se trata, mas bien, de esa otra comprensión, que suele esquivar a las anteriores, y se refugia en lo que nos queda de nuestro humano cuerpo.

Nada de esto, que resulta insoportable, podrá traducirse al lenguaje y mucho menos al de la estética; y nada que sea nombrable podrá ser un *punctum*: si lo nombro no me punza, no me hiere ni lastima mi garganta, ni mi voz o mis palabras.

Sabemos que en el “esto-ha-sido” barthesiano se con-funden la verdad, la imagen, lo viviente y la realidad en una única emoción; pero esto no nos alcanza cuando queremos mirar esta foto. Para poder soportarla nos hace falta algo más: una ética, o a lo sumo, una arqueología de la mirada. Porque “...si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente *en tanto que cadáver* es la imagen viviente de una cosa muerta.” (Barthes, 1998:139)

La foto de Toet Nara, de Cambodia, se torna insoportable porque no se trata de un mero retrato artístico, sino que él mismo *ha-sido* matado, primero por la fotografía, luego por una caterva de asesinos homicidas con el poder de turno: **la foto de Toet Nara es un insoportable certificado de defunción.**

Mi mirada pende y depende de la de Toet Nara del mismo modo que cuando miro cualquier estrella: ambos son una transmisión diferida de luz que se plasma en mis ojos, la luz de la desaparición; aunque este sea el único medio que me mantiene unido con Toet Nara, con su imagen, con su fotografía.

Toet Nara continúa *rebelándose* y se revela cada vez que lo actualiza mi mirada. Toet Nara es un conjunto ordenado de haces de luz, emulsionados alrededor de un mínimo soporte; Toet Nara es un monumento hecho de partículas de plata, un *argentum*, un experimento de la alquimia, una luminancia, un lumen, un espectro, un fantasma, una foto, una imagen: Toet Nara es Toet Nara.

Toet Nara era (seguramente con defectos) un campesino que vivía y trabajaba en los alrededores de Phnom Penh, capital de Cambodia, con su familia; era esposo, padre, hijo, amigo y campesino. Su vida se ve fatalmente trastornada e interrumpida por un golpe de estado en Abril de 1975, dado por Pol Pot, representante de *Khmer Rouge*, con colaboración de la política exterior de los Estados Unidos (“proyecto Henry Kissinger”) que no pueden acabar con su aniquilamiento en el país limítrofe de Cambodia, Vietnam. En una muestra más de la exageración de la crueldad con la cual se maneja el régimen, Pol Pot secuestró, torturó y asesinó casi al 50% de la población en 4 años; estamos hablando de casi 1.5 millones de camboyanos. No hubo distinción alguna entre políticos, intelectuales, campesinos, obreros, niños o mujeres: todos morían en los *Killings Fields*. Eso sí, para que nada quedara en el olvido hizo retratar, en una horrorosa y desmesurada pretensión “estética”, a cada una de sus víctimas, antes, durante y después de las torturas. De aquí que tengamos hoy este documento, este horroroso archivito, esta foto de Toet Nara, que me sigue reclamando.

Toet Nara me mira cada vez que miro esa foto, y la plenitud de ese cruce de miradas me resulta insoportable. Solo se soporta cuando lo hacemos un icono, un fetiche o una mera imagen pornográfica del horror; solo con la estetización banal del horror, solo así podemos salir ilesos de esa entre-vista.

No pretendo enmarcarme en alguna de las formas de la violencia estética, porque entiendo perfectamente que “La fotografía es violenta no porque muestre violencias, sino porque cada vez *llena a la fuerza la vista* y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado...” (Barthes, 1998:159) No pretendo ser, en este caso, un agente más de la muerte, sino, llamar la atención sobre qué tipo de muerte se está jugando en la fotografía, al menos en la de Toet Nara. Ya nada puedo hacer por Toet Nara salvo darle la voz que él no

tuvo, restituirle su imagen, testimoniar por él, denunciar el horror, y desestetizar aquello que no debe anesthesiarse por medio de las estéticas de la banalidad: “La fotografía no rememora el pasado...El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia) sino el testimonio de que lo que veo ha sido.” (Barthes, 1998:145)

La foto de Toet Nara nos muestra un *punctum* extra: va a morir, pronto. Esta fatalidad inherente y genérica constituye y organiza desde adentro, alrededor del *punctum*, a la fotografía como tal: lo insoportable es el horror ante la muerte fáctica-real, la interpelación que nos hace la foto.

La foto devela porque ella misma es re-velada para ser pura mostración, y en una sola dirección: siempre muestra “hacia delante” de ella, hacia el espectador (que en su raíz está tan cercano al espectro y al espectáculo). En ese irse hacia delante, la foto denuncia su falta de solidez, su delgadez, su evanescencia. La foto digital ni siquiera tiene un anverso: es solo lo que muestra, y además, no puede decir qué es lo que muestra, y esta mudez es a causa de su propia certeza y evidencia: la pérdida del *analogon*.

Cada vez que miro la foto de Toet Nara, su mirada le exige a la mía un modo de la retención, un hacia-adentro, una detención, una inversión: es **la ausencia**. La ausencia de mí, en ese movimiento me equipara a la ausencia de ese Toet Nara que ha-sido, que existió, que ya murió pero que yo veo, en el aquí-ahora inmediato, y le doy una mínima vida.

Se me hace irresistible y necesario pensar a Toet Nara como un cuerpo doliente, torturado, desaparecido, muerto; como ese imposible que me impresiona al revelarse y se vuelve insoportable.

No es lo que muestra la foto, sino todo aquello que permanece inenarrado, en ese silencio que se articula alrededor de ella, en la muda voz de Toet Nara, lo que me resulta verdadera y fatalmente insoportable.

El verdadero horror, lo que hace insoportable a la foto, nunca es la foto misma ni lo que muestra. Lo horroroso es aquello que continúa interpelándome de ella en mi aquí y ahora; el horror descansa en esa zona que se abre entre la localización de la mirada y el paso de las palabras imposibles hacia la imagen: el horror está en el **modo de relacionarme** con esa foto, por sobre la mirada del fotógrafo y el objeto recortado en la fotografía. Y en que

pueda ser reproducida no solo al infinito, sino en cualquier tipo de soporte: pins, escudos, banners, pautas publicitarias, invitaciones, folletos o catálogos.

**Para soportar esto se nos hace necesaria una ética de mirada.**

### **BIBLIOGRAFÍA**

Barthes, Roland, *Mitologías, Fotos-impactos*, México, Siglo XXI, 1994, pp. 107-109.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1998.

Enaudeau, Corinne, *La paradoja de la representación*, Buenos Aires, Paidós, 1992.

Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006.

Soulaiges, Francois, *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, La Marca, 2005.

Pin, Yatay, *Stay alive my son*, Bangkok, Silkworm Books, 2000.