

**González Ibáñez, Edurne.**

*Profesora, Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea.*

*Departamento de Arte y Tecnología.*

## ***Repensando el lugar de lo fotográfico desde la práctica artística en la época de la superproducción de imágenes.***

### TIPO DE TRABAJO

Comunicación.

### PALABRAS CLAVE

Lo fotográfico / Práctica artística / Estrategia / Desplazamiento / Intertextual.

### KEY WORDS

The photographic / Artistic practice / Strategy / Displacement / Intertextual.

### RESUMEN

La fotografía digital, al igual que el vídeo, han ido introduciéndose en la cotidianidad de los sujetos que tienen a su alcance dispositivos electrónicos de diversa índole. Las particularidades de estos medios ven sus posibilidades exponencialmente aumentadas ante la proliferación de hardware relativamente económico a disposición de los consumidores. Éstos han experimentado un giro en su posición para ir configurando un papel como productores, generando un cambio de paradigma en la manera de entender la imagen. Estos acontecimientos además de las facilidades que aportan las cada vez más intuitivas aplicaciones y softwares; dan lugar al contexto actual en donde las diferencias entre lo real y lo virtual se desdibujan, haciendo que cada vez estén más interconectados y sea más compleja su disección.

A partir de lo expuesto anteriormente, se ha generado un marco en la manera de plantear la práctica artística desde *lo fotográfico*, en el que se hace necesario incorporar a las propuestas ciertos elementos distintivos y niveles de problematización que escapen del efectismo con el que el público general se deslumbra habitualmente. La sociedad actual saturada de imágenes ha motivado en muchos artistas la exploración de recursos más allá del registro e interpretación de la realidad, para ahondar en tratamientos que atienden al universo conceptual y de sentido que dota a la imagen de lecturas complejas, abiertas e intertextuales.

Para ello, analizaremos a través de varias propuestas artísticas algunas estrategias que se adoptan desde la práctica tales como: el uso de las Low Tech, el desplazamiento del lenguaje de la fotografía, el uso de la imagen impresa y proyectada como modos de intervención en el espacio público o la incorporación de elementos tecnológicos, con el objetivo de cuestionar y plantear *lo fotográfico* como un ejercicio de complejidad que desborda sus márgenes tradicionales, en la época de la superproducción de imágenes.

### ABSTRACT

Like video, digital photography has gradually worked its way into the everyday practice of individuals who have at their disposal a whole range of electronic devices. The possibilities of the features of these mediums are exponentially increased due to the proliferation of relatively economical hardware that is accessible to consumers. The latter have experienced a change in their position, whereby they take on a role as producers, setting off a paradigm shift in the way that image is understood. These circumstances, in addition to the facilities provided by increasingly intuitive applications and software, give rise to the present context in which the differences between the real and the virtual are blurred, as they get more interconnected and the possibility of dissecting them becomes more complex.

Flowing from the above, a framework has been produced in the way in which artistic practice is posed from *the photographic*, where it is necessary to build into proposals certain distinctive elements and levels of problematization that escape from the

sensationalism that the general public is used to being dazzled by. Today's image-saturated society has inspired many artists to explore resources beyond the recording and interpretation of reality and go for treatments that serve a universe of concept and meaning able to endow image with complex, open and intertextual readings.

To this end, through various artistic proposals we analyse some strategies that are adopted in practice, including: the use of low tech, the displacement of the language of photography, the use of the printed and projected image as ways of intervening in public space, or the incorporation of technological elements for the purpose of questioning and approaching *the photographic* as an exercise of complexity that breaks through its traditional boundaries, in the era of image over-production.

## CONTENIDO

La fotografía digital, al igual que el video, han ido introduciéndose en la cotidianidad de los sujetos que tienen a su alcance dispositivos electrónicos de diversa índole. Cada día es más común el uso de las últimas tecnologías de captura de imagen asociadas a cualquier ámbito de la vida; desde las réflex digitales semi-profesionales a las máquinas compactas con las que salen a pasear los fotógrafos aficionados ocasionales, pasando por la variedad de tablet y Smartphones provistos de potentes cámaras que llevan en sus mochilas los adolescentes, junto a bastones telescópicos extensibles para poder auto-dispararse retratos (selfies).

Si el comienzo de la democratización de la fotografía supuso un cambio de paradigma a la hora de relacionarse con el mundo, estableciendo un modelo de conocimiento abstraído de las palabras impresas; hoy la nube almacena y acumula millones de fragmentos de realidad, constituyendo un material que nunca seremos capaces de visionar en su totalidad, haciendo imposible la tarea de digerir e interpretar ese universo audiovisual en todas sus dimensiones.

La apariencia de realidad que poseía la imagen fotográfica se ha ido desvaneciendo progresivamente, unificando la significación de todos los acontecimientos. En sus orígenes tal y como expresa Susan Sontag en las siguientes líneas, la fotografía suponía la constatación de un suceso incuestionable por el hecho de haber sido capturado:

*"Las fotografías son la prueba irrecusable de que se hizo la excursión, se cumplió el programa, se gozó el viaje."*<sup>1</sup>

A pesar de constituirse en un principio como una supuesta verificación de los acontecimientos, continúa la cita:

*"El acto fotográfico, un modo de certificar la experiencia, es también un modo de rechazarla: cuando se confina a la búsqueda de lo fotogénico, cuando se convierte la experiencia en una imagen, un recuerdo."*<sup>2</sup>

El modo casi obsesivo por parte de muchos sujetos por construir una imagen-identidad de sí mismos, deja de lado el sentido que profesaba la fotografía tradicional por atrapar el momento que se está viviendo y se traduce en un intento de construir una escena que enfatice ciertos aspectos a resaltar. Desplazando cualquier acto espontáneo y superando la noción que planteaba Henri Cartier-Bresson como "*momento decisivo*"<sup>3</sup> y que caracterizó la tradición documental moderna.

De manera que se llega a transformar e incluso destruir el valor de realidad que podía contener no sólo la instantánea sino el momento mismo, convirtiéndose en un objeto-recuerdo generado desde la subjetividad personal para cumplir con las expectativas de un otro, anteponiendo la representación de la realidad a la realidad misma.

*"En el prefacio a la segunda edición (1843) de La esencia del cristianismo, Feuerbach señala que "nuestra era" prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser -con toda conciencia de su predilección-. Y en el siglo XX esta denuncia premonitory se ha transformado en un diagnóstico con el cual concuerdan muchos: que 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>4</sup>

En la actualidad nos situamos ante un panorama en el que la realización de imágenes fijas o en movimiento no precisa de tiempos de espera, la actitud compulsiva de numerosos individuos les conduce a *compartir* en las redes sociales sus últimas composiciones al segundo siguiente de haber sido creadas, en la mayoría de ocasiones sin ninguna actitud reflexiva ni antes ni después de este acto.

<sup>1</sup> Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Alfaguara. Madrid, 2005. Pág. 24.

<sup>2</sup> Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Alfaguara. Madrid, 2005. Pág. 24.

<sup>3</sup> Cartier-Bresson, Henri. *El momento decisivo*. En [www.fotoclub.org.uy/Articulos/el-instante-decisivo-por-cartier-bresson.html](http://www.fotoclub.org.uy/Articulos/el-instante-decisivo-por-cartier-bresson.html) [online]. Última consulta abril de 2015.

<sup>4</sup> Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Alfaguara. Madrid, 2005. Pág. 216.

Cuando el álbum en papel contenía la crónica familiar a través del recorrido por los hechos que se consideraban significativos e importantes, se precisaba de reuniones u otros momentos en los que se visualizaban las fotografías y los vídeos domésticos *compartiendo* comentarios y apreciaciones al respecto. Al igual que el acto de registrar los eventos destacables suponía un rito, la manera de revivirlos tenía lugar a partir de ciertas constantes que se repetían y daban sentido al espacio íntimo donde efectivamente sí se *compartía* con familiares y amigos.

Hoy en día, el modo en el que se visualizan fotografías y vídeos no pasa por esta acción de *compartir* como señalan los menús de las aplicaciones sino en *publicar*, es decir, hacer público. El imaginario que podemos elaborar a partir de las capturas se transforma en un descuartizamiento de la intimidad, que se lanza a la red con el objetivo de acumular iconos de satisfacción por el aporte realizado y comentarios positivos sobre las capacidades del que *hace público*, precisando de la aceptación y del reconocimiento de los otros.

El acto voyerista que se le atribuía al fotógrafo por el hecho de escudarse tras la cámara para irrumpir en numerosas circunstancias, aparentemente como si no fuera visto por encontrarse tras el parapeto que le proporcionaba la excusa del registro; hoy se concentra en el lado del receptor de imágenes a través de Internet en general y de las redes sociales en particular, en donde la mirada atraviesa la(s) pantalla(s) pasando inadvertida. Y donde los contenidos no solo son observados sino que pueden ser descargados y difundidos, generando lo que hoy se conoce como efecto viral.

Las particularidades de estos *nuevos* medios ven sus posibilidades exponencialmente aumentadas ante la proliferación de hardware relativamente económico a disposición de los consumidores. Estas circunstancias además de las facilidades que aportan las cada vez más intuitivas aplicaciones y softwares; dan lugar al contexto actual en donde las diferencias entre lo real y lo virtual se desdibujan, haciendo que cada vez estén más interconectados y sea más compleja su disección.<sup>5</sup>

A menudo nos encontramos ante imágenes que después de haber pasado a través de filtros y otros procedimientos automatizados por las aplicaciones informáticas, se convierten en instantes subjetivamente embellecidos por efectos deslumbrantes. Esta serie de acciones establecidas por la programación permite a individuos con pocos conocimientos técnicos conseguir imágenes interesantes sin complejos ni largos procedimientos.

Ya desde sus inicios, el acto fotográfico o la precariedad del arte fotográfico que plantea Jean-Marie Schaeffer, ha estado reafirmada por el carácter azaroso de la génesis de la imagen, ya que la casualidad puede producir un resultado estéticamente sorprendente y bello.

*“Probablemente, el fotógrafo siempre es responsable de una foto fallida, no lo es siempre de una foto lograda.”<sup>6</sup>*

Esta afirmación anterior nos sitúa ante el hecho de cómo la tecnología ha tratado de suplantar el conocimiento técnico a favor de un uso mecánico de la cámara que garantiza un resultado óptimo.

Si el lema de ventas para la primera Kodak en 1888 era: *“Usted oprima el botón, nosotros hacemos el resto”<sup>7</sup>* y garantizaba una experiencia sin errores, en la actualidad se sobreentiende que cualquiera puede acceder a las funciones automatizadas de los dispositivos. Encontrándonos ante una publicidad que da por hecho las capacidades innatas que *todos* los individuos parecen tener para lograr *la fotografía* deseada, por lo que trata de resaltar la resolución de la imagen -como grado de realismo- que podremos conseguir.

En la página oficial de Apple nos encontramos con una sección titulada *“Fotografiado con el iPhone 6”<sup>8</sup>*, en la que una galería de imágenes enfatiza lo espectacular de las fotos y los vídeos realizados con ese modelo en cuestión. En esta campaña publicitaria, alrededor de ochenta fotógrafos de todo el mundo han participado con sus imágenes mostrando las maravillas de distintos países. Una parte de esta campaña se diseñó para ser ubicada en edificios y vallas publicitarias, además de su aparición en medios escritos e Internet.

<sup>5</sup> Entre las aplicaciones más conocidas y utilizadas por los usuarios para el retoque y la difusión destacan entre otras: Instagram, Flickr, Snapseed, Filterstorm Neue, Instafish, VSCO Cam, Mextures.

Algunos ejemplos de los programas online para trabajar fotografías digitales sin necesidad de descargas: Photoshop Express, Pixlr, SumoPaint, PicMagick, BeFunky, Fotor, Onlinephototool.

<sup>6</sup> Schaeffer, Jean-Marie. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Ediciones Cátedra. Signo e Imagen. Madrid, 1990. Pág. 118.

<sup>7</sup> Kodak. *Historia de Kodak*. En Kodak.es [online]. Última consulta abril de 2015.

<sup>8</sup> Apple. iPhone World Gallery. En [www.apple.com/es/iphone/world-gallery/](http://www.apple.com/es/iphone/world-gallery/) [online]. Última consulta abril de 2015.



**Ilustración 1. González Ibáñez, Edurne. Imagen de la campaña publicitaria de Apple “Fotografiado con el iPhone 6”, en la plaza Jacinto Benavente de Madrid. Marzo de 2015.**

En lonas de gigantescas dimensiones que cubrían inmuebles enteros como la que hemos podido ver en La Puerta del Sol de Madrid, entre otras; la prestación que se vende no es solamente la de conseguir la imagen -de uno mismo- deseada, sino la capacidad de resolución del aparato que nos permitiría imprimir las fotografías en tamaños superlativos, sin perder un ápice de definición. La promesa tecnológica se anticipa a nuestra necesidad y siempre va por delante del deseo de los individuos, creando necesidades antes de que se puedan generar o incluso provocando algunas que ni siquiera llegarán a tener, pero que sí sentirán obligación de satisfacer.

En el contexto anteriormente señalado, la gran mayoría de los usuarios de las nuevas tecnologías han experimentado un giro en su posición para ir configurando un papel que añade a la condición de consumidores, la de productores. El concepto *prosumidor* acuñado por Marshall McLuhan y Barrington Nevitt en 1972<sup>9</sup>, se ha ido concretando a lo largo de los últimos años en un cambio en el modo de crear y entender la imagen además de la diversificación de sus posibilidades, suponiendo una transformación casi tan radical como la que supuso la aparición de la fotografía.

El prosumidor de imágenes que utiliza fundamentalmente las redes sociales y los canales más conocidos para nutrirse y difundir archivos multimedia; se caracteriza fundamentalmente por la inmediatez con la que hace circular contenidos propios o de terceros, contribuyendo a la repetición y reiterando algunos de ellos. El impacto producido por éstos puede ser intenso, pero se diluye en la fugacidad que proporciona la hiper-abundancia, debido a la cual pocas de estas imágenes se instalan en nuestra memoria, a pesar de que sí se acumulen en la nube, donde hasta hace relativamente poco tiempo, no resultaba nada sencillo borrar sus huellas.

<sup>9</sup> McLuhan, Marshall y Nevitt, Barrington. *Take Today: the executive as dropout* (Edición de 1972), afirmaron que la tecnología electrónica permitiría al consumidor asumir simultáneamente los roles de productor y consumidor de contenidos.

Al hilo del papel del prosumidor de imágenes, Joan Fontcuberta se cuestiona sobre quién puede considerarse hoy fotógrafo, así como el objetivo de esta producción exacerbada de imágenes. En su decálogo o manifiesto postfotográfico<sup>10</sup> parte de la constatación de que todos somos productores de imágenes, contribuyendo a la iconosfera y erigiendo la postfotografía como lenguaje universal adaptado a nuestra vida online. Ante la circunstancia de que cualquier persona pueda crear y difundir, la pregunta que nos planteamos es si por el hecho de realizar contenidos audiovisuales con cierta calidad y/o interés, se podría calificar tal práctica como artística.

*"(...) una "obra" es difícilmente identificable con una imagen aislada: (...) nadie iría a calificar al autor de una sola imagen, aunque fuese genial, de gran fotógrafo. Para aceptar ver en una imagen aislada el resultado de un talento fotográfico específico, tenemos que ponerla en paralelo con toda una serie de imágenes del mismo fotógrafo".<sup>11</sup>*

Entendemos que legitimar una práctica no debe estar supeditado a la validación exclusiva y ocasional de una serie de imágenes específicas que puedan resultar interesantes, sino a la elaboración de una propuesta que formalice un cuerpo de trabajo con alcances y repercusiones que superen la autorreferencialidad.

El manifiesto de Fontcuberta plantea el perfil del artista haciendo alusión a los márgenes de su quehacer cada vez más desdibujados, así como la cuestión de la autoría que adquiere nuevas figuras como la creación colaborativa, anonimatos estratégicos, etc. A su vez, recuerda cómo los discursos de originalidad han sido progresivamente deslegitimados, dislocando la noción de aura de las piezas y normalizando las prácticas apropiacionistas, para subvertir y poner en cuestionamiento los parámetros establecidos. Desde este momento, en el que la producción de imágenes ya no pertenece exclusivamente a los artistas y otros profesionales, nos replanteamos la forma en que la práctica artística se sitúa en el marco anteriormente expuesto, estableciendo sus particularidades.

La sociedad actual saturada de contenidos audiovisuales y el cambio de paradigma respecto de la construcción de la imagen, han sido algunos de los detonantes que han motivado a numerosos artistas, la exploración de recursos más allá del registro e interpretación de la realidad, para ahondar en tratamientos que atienden al universo conceptual y de sentido que dota a la imagen de lecturas complejas e intertextuales.

En el marco del arte contemporáneo podemos evidenciar un cambio de posicionamiento en la manera de resolver las propuestas estéticas, así como en la elaboración de los discursos. A partir de esta transformación, resulta difícil apelar a la mera cuestión fotográfica para abarcar los trabajos que surgen a raíz del uso de este medio y nos resulta adecuado hacer alusión a la idea de *lo fotográfico*, para realizar una aproximación a las estrategias que elaboran los artistas para generar sus propuestas prácticas en el terreno de la imagen tecnológica.

Aquí se plantea *lo fotográfico* sin el objetivo de hacer alusión directa a la fotografía, situando el concepto desde lo propuesto por Roland Barthes y Walter Benjamin, quienes se valían de ella no como objeto de investigación, sino como marco teórico desde el que reflexionar sobre problemáticas más amplias. En el caso de Barthes para examinar su relación con los códigos de connotación y en el de Benjamin, para cuestionar la cultura moderna teniendo en cuenta las condiciones producidas a partir de la reproducción mecánica.<sup>12</sup>

Desde nuestro punto de vista, el concepto de *lo fotográfico* nos permite repensar las consecuencias de vivir en la "era de la imagen", ampliando el prisma desde el que realizar esta observación que resalta las dinámicas multidireccionales, que adoptan en la actualidad algunas prácticas artísticas, así como su efecto descentralizador que establece conexiones múltiples. Su carga intertextual favorece las alusiones transversales de los contenidos, vinculando lo local y lo universal, para proponer lecturas abiertas; y además denota que se nutre y toma referencias de una retórica visual extensa y con relaciones más complejas que en siglos pasados.

Como terreno expandido explora las hibridaciones entre la imagen en movimiento y fija, planteando diálogos entre la presencia de ésta como objeto y la inmaterialidad de lo virtual. Nathalie Goffard planteaba de esta manera *lo fotográfico* en el comisariado que realizó en 2014 en Santiago de Chile, bajo el título "*Territorios fronterizos: La fotografía más allá de la imagen*", donde reunió varias propuestas de artistas que transitan en límites cada vez más difusos.

<sup>10</sup> Fontcuberta, Joan. *Por un manifiesto posfotográfico*. Publicado en suplemento Cultura|s, de La Vanguardia, el 11 de mayo de 2011. <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html#ixzz3XxmPlvJn> [online]. Última consulta abril de 2015.

<sup>11</sup> Schaeffer, Jean-Marie. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Ediciones Cátedra. Signo e Imagen. Madrid, 1990. Pág. 119.

<sup>12</sup> Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2002.

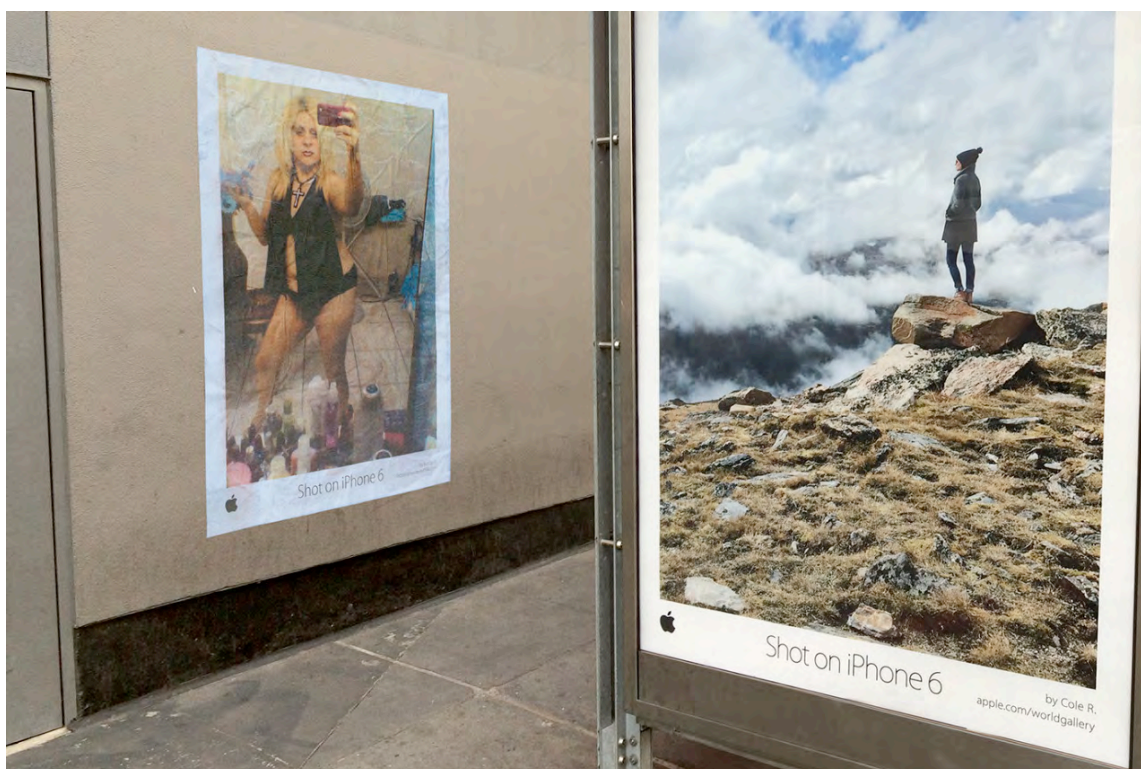
*“Lo fotográfico se ha convertido en el dispositivo, tipo de visualidad y objeto teórico predilectos en el arte contemporáneo ya que como ningún otro medio, da cuenta de los mestizajes interdisciplinarios tan propios de la posmodernidad”.*<sup>13</sup>

Trataremos de revisar el planteamiento de *lo fotográfico* anteriormente expuesto, a partir de la breve enumeración de algunos ejemplos que desbordan los márgenes tradicionales en la época de la superproducción de imágenes.

Re-fotografiar lo fotografiado es el modo en el que Sherrie Levine crea sus obras a partir del trabajo de otros, fundamentalmente creadores masculinos con cierto estatus en el contexto artístico del siglo XX. A pesar de que este gesto podría considerarse como una reivindicación feminista, su interés se centra en el carácter dialéctico de los términos que definen la paternidad artística y la propiedad intelectual.

Casi en el extremo opuesto a esta manera de operar, se encontraría Cindy Sherman que disfrazada y construyendo escenas dramáticas hace uso de la aparente veracidad de la fotografía. Con el objetivo de modelar una forma narrativa que apunta hacia la recreación ficcionada, a partir de los papeles que adopta en sus dramatizaciones, nos interroga sobre la noción del yo como construcción colectiva.

Dando un salto desde la connotación simbólica de la imagen y su construcción, nos situamos ante otra forma de cuestionamiento frente al modo en el que nos inundan las imágenes en la actualidad. La parodia es el recurso que algunos artistas utilizan para responder a ciertos mensajes que nos lanzan desde el marco de la publicidad. En líneas anteriores hacíamos mención al lema de la última campaña de Apple: *“Fotografiado con un iPhone 6”*. A partir de los efectos causados por la invasión en algunas ciudades como San Francisco (EE.UU) de multitud de carteles que mostraban fotografías de la galería del universo Apple, un colectivo llevó a cabo una intervención urbana titulada *“Also Shot on iPhone 6”*<sup>14</sup>.



**Ilustración 2. “Also Shot on iPhone 6” Imagen de las intervenciones en <http://alsoshotoniphone6.tumblr.com> [online]. Última consulta abril de 2015.**

Consistía en la pegada de algunas de las *otras imágenes* que realmente se capturarán con la nueva versión de iPhone y que se alejan de los idílicos paisajes, para mostrar algunos de los ridículos auto-disparos (selfies) y otras situaciones en las que los usuarios

<sup>13</sup> Artishock. Revista de arte contemporáneo. *“Territorios fronterizos. La fotografía más allá de la imagen”*. Artículo a propósito del comisariado realizado en 2014 por Nathalie Goffard para la Galería Artes Visuales del Centro Cultural Matucana 100 en Santiago de Chile. En <http://www.artishock.cl/2014/10/territorios-fronterizos-la-fotografia-mas-alla-de-la-imagen/> [online]. Última consulta abril de 2015.

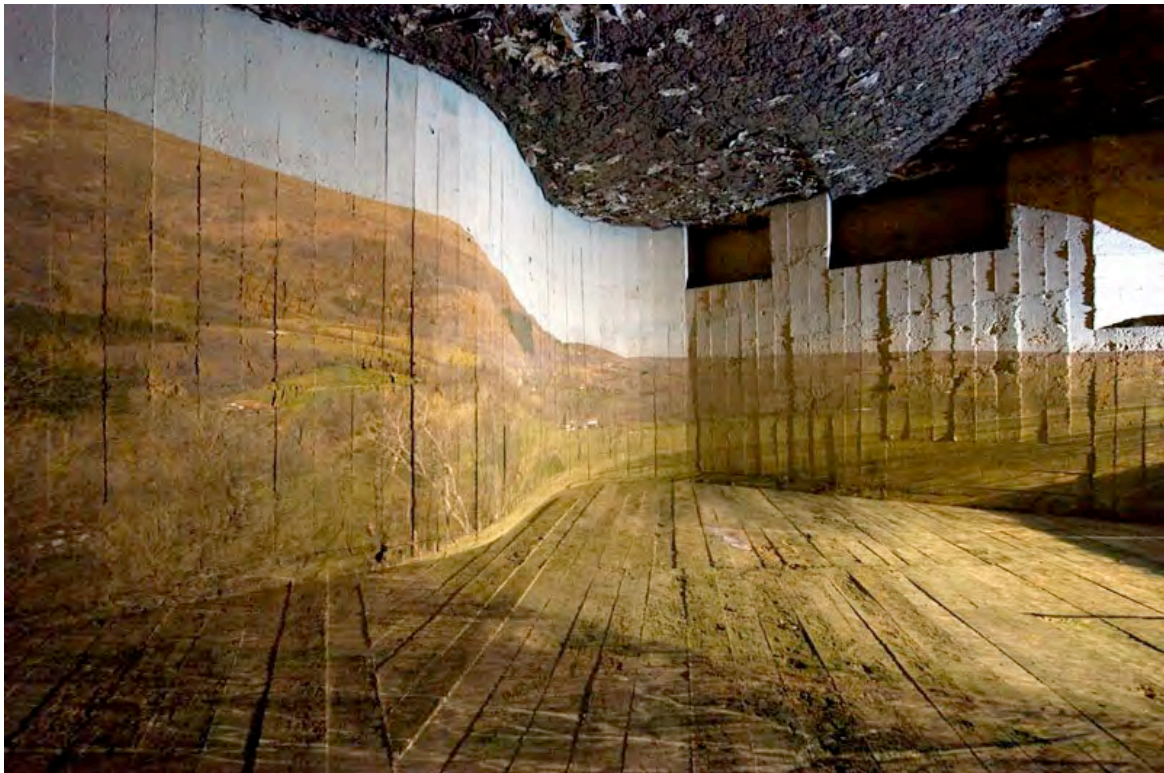
<sup>14</sup> *“Also Shot on iPhone 6”* Imágenes de las intervenciones en <http://alsoshotoniphone6.tumblr.com> [online]. Última consulta abril de 2015.



fotografiarán su entorno. Y que, a pesar de conseguir instantáneas sin problemas de configuración Iso, luces y sombras, no tendrán ninguna relación con los estereotipos de vida que se muestran en la campaña, dando cuenta de las *otras fotos* que serán tomadas por la gente.

Además de la intervención directa en el espacio público, encontramos propuestas que nos replantean nuestra relación con él, a través de la fotografía como ejercicio de desplazamiento. Romper el marco predeterminado y expandir su contenido es una constante en muchas piezas de Isidro Blasco. En sus instalaciones se exige un recorrido a través de la estructura que organiza la explosión de fragmentos fotográficos de-construidos, extendiéndose en la ubicación donde han sido montadas. Precisamente, la columna vertebral no se oculta y forma parte de esta arquitectura visual que nos hace cuestionar el punto de vista y nuestra relación con el lugar y sus cualidades.

Finalmente, lejos del uso de las últimas novedades tecnológicas, retomar viejas técnicas tradicionales o trabajar a partir del uso de las Low Tech atendiendo a la noción de lo precario, haciendo del *error* o la *carencia* un recurso creativo, permite entender la limitación como regla de juego desde la que plantear el trabajo. La vuelta a los orígenes, plantea la posibilidad de construir personalmente la herramienta de captura. Daniel Tubío elabora gran cantidad de cámaras estenopeicas que dotan a cada proyecto de una visualidad concreta e irrepetible. Esta manera de realizar imágenes se aleja de convencionalismos y hace, desde nuestro punto de vista, un guiño a la cultura DIY, ampliando el campo de trabajo desde fundamentos básicos que se pueden ir complejizando según el requerimiento particular. En esta misma línea, y tomándose del principio por el que se rige la cámara oscura, Asier Gogortza nos sitúa en sus Concrete Landscapes en el interior del mecanismo, llevando el paisaje de fuera al interior de bunkers y otras arquitecturas. Estableciendo, de esta manera, diálogos entre la memoria de los lugares y la forma de fijar imágenes en nuestra retina. Retoma el más simple de los procedimientos que activa lo mágico del rayo de luz que atraviesa el ínfimo agujero en la pared, haciéndonos partícipes de la mejor de las proyecciones a tiempo real.



**Ilustración 3. Gogortza, Asier. *Concrete Landscapes*. En <http://www.asiergogortza.net/index.php?pro=29>. [online].  
Última consulta abril de 2015.**

## FUENTES REFERENCIALES

### Bibliografía.

Benjamin, Walter. La obra de arte en la era de su reproducción mecánica. (Edición original: 1939) Casimiro Libros. Madrid, 2013.

Krauss, Rosalind E. Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos. (Edición original: 1990) Gustavo Gili. Barcelona, 2002.

Marzo, Jorge Luis. Fotografía y activismo. Gustavo Gili. Barcelona, 2006.

McLuhan, Marshall. Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano. Paidós Comunicación. Barcelona, 1996.

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

Schaeffer, Jean-Marie: La imagen precaria: del dispositivo fotográfico. (Edición original: 1987) Cátedra. Madrid, 1990.

Sontag, Susan. Sobre la fotografía. (Ediciones originales de los artículos: 1973, 1974, 1977) Alfaguara. Madrid, 2005.

### Recursos electrónicos.

Artishock. Revista de arte contemporáneo. Territorios fronterizos. La fotografía más allá de la imagen. Artículo a propósito del comisariado realizado en 2014 por Nathalie Goffard para la Galería Artes Visuales del Centro Cultural Matucana 100 en Santiago de Chile. En <http://www.artishock.cl/2014/10/territorios-fronterizos-la-fotografia-mas-alla-de-la-imagen/> [online]. Última consulta abril de 2015.

“Also Shot on iPhone 6” Imágenes de las intervenciones en <http://alsoshotoniphone6.tumblr.com> [online]. Última consulta abril de 2015.

Cartier-Bresson, Henri. El momento decisivo. En [www.fotoclub.org.uy/Articulos/el-instante-decisivo-por-cartier-bresson.html](http://www.fotoclub.org.uy/Articulos/el-instante-decisivo-por-cartier-bresson.html) [online]. Última consulta abril de 2015.

Fontcuberta, Joan. Por un manifiesto posfotográfico. Publicado en suplemento Cultura|s, de La Vanguardia, el 11 de mayo de 2011. <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html#ixzz3XxmPIvJn> [online]. Última consulta abril de 2015.