

# LAOCOONTE

RÉVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018 • ISSN 2386-8449

---

## CONVERSANDO CON

---

“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por **Mar García Ranedo** y **Fernando Infante del Rosal**

---

## UT PICTURA POESIS

---

*Versos de amor insensato*, Poemas de **Antonio del Junco**

PANORAMA: FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA Sección coordinada por **Zsolt Bátori**

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, **Zsolt Bátori**

TEXTO INVITADO: El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de **Robert Hopkins** (Trad. **Andrés Luna**)

Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, **Paloma Atencia-Linares**

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? **Guilherme Ghisoni da Silva**

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, **Esther González Gea**

Fotografía y Post-Realidad, **Adolfo Muñoz García** y **Ana Martí Testón**

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, **Hasan G. López Sanz**

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), **Julimar Mora Silva**

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, **Mar García Ranedo**

El asco en la fotografía documental, **Mª Jesús Godoy Domínguez**

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, **Milagros García Vázquez**

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, **Eunice Miranda Tapia**

A imagem-enigma na fotografia contemporânea, **Mônica Zarattinia**

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, **Víctor Murillo Ligorred**

---

## MISCELÁNEA

---

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

---

## RESEÑAS

---

EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

---

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

## COORDINACIÓN EDITORIAL

**Anacleto Ferrer** (Universitat de València)  
**Francesc Jesús Hernández i Dobon** (Universitat de València)  
**Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla)

## SECRETARÍA DE REDACCIÓN

**Lurdes Valls Crespo** (Universitat de València)  
**Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València)

## COMITÉ DE REDACCIÓN

**Tamara Djermanović** (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

## COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

**Rafael Argullol\*** (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle\*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez\*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño\*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

\*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

## DIRECCIÓN DE ARTE

**El golpe. Cultura del entorno**

## REVISIÓN DE TEXTOS Y TRADUCCIONES

**Antonio Cuesta**



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

**SEyTA.**  
 SOCIEDAD ESPAÑOLA  
 DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018

PRESENTACIÓN .....	7-8
CONVERSANDO CON .....	9
“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por <b>Mar García Ranedo</b> y <b>Fernando Infante</b> .....	11-21
UT PICTURA POESIS .....	23
Poemas y fotografías de Laocoonte n. 45, <b>Antonio del Junco</b> .....	25-26
<i>Versos de amor insensato</i> , Poemas de <b>Antonio del Junco</b> .....	27-47

PANORAMA

## FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA .....

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, **Zsolt Bátori** (Coord.) 51-55

TEXTO INVITADO .....

El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de **Robert Hopkins**.  
Traducción de **Andrés Luna Bermejo** .....

ARTÍCULOS .....

Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins,  
**Paloma Atencia-Linares** .....

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? **Guilherme Ghisoni da Silva** .....

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, **Esther González Gea** .....

Fotografía y Post-Realidad, **Adolfo Muñoz García** y **Ana Martí Testón** .....

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, **Hasan G. López Sanz** .....

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue  
(2000-2017), **Julimar Mora Silva** .....

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, **Mar García Ranedo** .....

El asco en la fotografía documental, **Mª Jesús Godoy Domínguez** .....

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy,  
**Milagros García Vázquez** .....

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, **Eunice Miranda Tapia** .....

A imagem-enigma na fotografia contemporânea, **Mônica Zarattinia** .....

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, **Víctor Murillo Ligorred** .....

MISCELÁNEA .....	277
En la periferia de las estéticas de lo virtual. Un análisis de la integración del cuerpo en la poética digital de Charlotte Davies, <b>Alejandro Lozano</b> .....	279-293
Invencción: arquitectura sin Arquitectura, <b>José Antonio Ruiz Suaña</b> .....	294-311
RESEÑAS .....	313
Frente a frente: los dos Cioran, <b>Joan M. Marín</b> .....	315-316
Retazos de una estética no escrita, <b>Francesc J. Hernández i Dobon</b> .....	317-319
La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética, <b>Jorge Martínez Alcaide</b> .....	320-322
De la ficción como método de conocimiento. <b>Áurea Ortiz Villeta</b> .....	323-326
Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento, <b>César Moreno-Márquez</b> .....	327-331
Crear en tiempos digitales o cómo vivir a base de méritos, <b>Guillermo Ramírez Torres</b> .....	332-335
Ernst Friedrich y el entusiasmo por la paz, <b>Raquel Baixauli</b> .....	336-338
La Novena Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke, <b>Javier Castellote</b> .....	339-342
Pensar problemáticamente. Un ensayo sobre Gilles Deleuze, <b>Raimon Ribera</b> .....	343-345
Y tú, ¿por qué eres negro? <b>Carlos García Martínez</b> .....	346-350

Fotografías de **Antonio del Junco**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografía de **Antonio del Junco**.

Fotografías de 'Conversando con': **Antonio Cuesta**.











## Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia

### *An uncomfortable transgression: between privacy and publicness in family photography*

Eunice Miranda Tapia\*

#### Resumen

Los conceptos de público y privado en la construcción de narrativas visuales autorreferenciales nos servirán de punto de partida para acercarnos a la obra de distintos fotógrafos contemporáneos en la que se exhibe una visión poco positiva de la familia: el fracaso, la crisis y las expectativas frustradas se asoman en un ámbito en el que la armonía, la pose y la construcción de recuerdos positivos han definido los estereotipos de la representación de la familia.

*Palabras clave:* familia, fotografía contemporánea, crisis.

#### Abstract

The concepts of public and private in the construction of self-referential visual narratives will serve us as a starting point to approach the work of different contemporary photographers. In their work we will find an unfavorable conception of family: failure, crisis and a frustrated expectations appear in an environment in which harmony, pose and the construction of positive memories have defined the stereotypes of family representation.

*Key words:* family, contemporary photography, crisis.

### 1. Entre lo público y lo privado

Antes de adentrarnos en los modos en que la fotografía contemporánea funciona como un espacio de exhibición de la vida privada, es necesario trasladar a este espacio algunas definiciones necesarias para la diferenciación de los términos que estaremos utilizando a lo largo de este texto.

Partiremos desde el cuestionamiento que Michael Warner rescata desde la filosofía moderna: ¿Qué clase de mundo haría igualmente accesibles para todos, los valores tanto de lo público como de lo privado? (2012:17). En esta pregunta caben varios aspectos de lo que se considera como privado. Comenzaremos por lo más obvio y también lo más polémico, con el objetivo de llevar a un extremo el contraste entre lo público y lo privado: el sexo. Esa actividad natural, inherente al ser humano y que sin embargo es uno de los aspectos de la vida privada que a lo largo de la historia más se ha ‘escondido’ o protegido de la mirada externa. Lo que nos interesa resaltar en

\* Red de Estudios Visuales Latinoamericanos. ReVLat. [eunicemiranda@yahoo.com](mailto:eunicemiranda@yahoo.com)  
 Artículo enviado: 30 de abril de 2018; aceptado: 30 de octubre de 2018

este punto no es la ya compleja problemática de abordar las necesidades sexuales de hombres y mujeres, sino de acercarnos a el momento en que hablar, practicar o pensar en sexo se convierte en un problema moral y por lo tanto es necesario practicarlo en un contexto ‘protegido’ del mundo exterior. En este punto llegamos al tema del *espacio*. El espacio entendido como un elemento arquitectónico que distingue, delimita, encierra y protege el secreto de los deseos, de los cuerpos y de la necesidad fisiológica del sexo, pero también el espacio que contiene las historias y las dinámicas del elemento base de las sociedades: la familia.

Michel Foucault, recoge un caso ocurrido en la antigua Grecia, que, trasladado a la actualidad, sigue teniendo una total vigencia.<sup>1</sup> Cuando Diógenes era asaltado por una urgente necesidad sexual, “se consolaba a sí mismo, en la plaza pública” (Foucault 2001: 53). Evidentemente este gesto no era bien aceptado por una sociedad que, como menciona Foucault, desfogaba las necesidades sexuales en el silencio de la noche, dentro del espacio privado y lejos de las miradas externas, pues se entendía que “la práctica de las *aphrodisia*, no era algo que honrara lo que había de más noble en el hombre” (Foucault 2001: 53). Así, el gesto de masturbación de Diógenes funcionaba desde dos sentidos, por una parte defendía con esa acción que satisfacer un impulso sexual, respondía en el mismo nivel que saciar cualquier otra necesidad corporal, como saciar la sed o el hambre, pues el mismo Diógenes hablaba de tener por costumbre “hacer en público todas sus cosas, las comidas y el amor (...) Si no es malo comer, tampoco lo es comer en público” (Foucault 2001: 53). Por lo tanto, intentaba señalar esa acción como una reacción natural a un instinto, una acción que poco se puede controlar y mucho menos juzgar. Y por otro lado, lo más evidente en este gesto es la provocación o, como la denomina Foucault, la ‘provocación cínica’. En la acción pública de Diógenes, el efecto de escándalo en los pobladores que presenciaban la escena, podía proporcionar también un efecto de reflexión sobre el carácter público-privado de una acción que está condenada a realizarse en el espacio de la soledad.

Volvemos entonces a la misma problemática que tiene que ver con el espacio. Nadie cuestionará el acto sexual (alejándonos de problemáticas religiosas, el sexo dentro del matrimonio, y otras cuestiones que quedan fuera del alcance de este texto) cuando se realiza en un espacio confinado, cuando los protagonistas son los únicos testigos y actores, cuando la discreción contenida en un espacio limitado a la vista de los demás forma parte del ritual del amor. En esta misma línea y dado que el sexo no es lo único que se protege de la mirada externa, tendremos que acercarnos a otras definiciones de lo privado y lo público para comprender mejor los límites que existen entre ambos conceptos.

Entender la privacidad obliga a comprender lo que es considerado como público, pues en innumerables definiciones encontraremos que para estudiar lo privado se parte del contraste entre ambos términos. Uno de los mayores problemas en la definición de ambos conceptos es que con gran frecuencia encontramos relacionados los dos términos con cuestiones pertenecientes a las leyes aplicadas en los ámbitos de la

---

1 Por mencionar un par de casos recientes, todavía hoy puede ser noticia publicada en diarios nacionales el hecho de hacer el amor en un espacio público. El 25 de abril de 2016 se publica en el diario ABC/Cataluña el vídeo de una pareja teniendo relaciones sexuales en el andén del metro de Barcelona (ABC 2016). El mismo mes un evento similar se publicaba en el diario nacional italiano Repubblica (D’Albergo, L. y Scarpa G. 2016).

economía, la política, las telecomunicaciones y, últimamente, con el uso de datos e imágenes en Internet.

Hablar del binomio público/privado, significa para Warner acercarse a dos conceptos que encierran múltiples lecturas y que a la vez parecieran existir en nuestras vidas desde siempre,

Lo público y lo privado se aprenden junto con términos como ‘activo’ y ‘pasivo’, ‘delante’ y ‘detrás’, y ‘arriba’ y ‘abajo’. Pueden parecer casi naturales, viscerales, plagadas de peligros de abyección y degradación o, por el contrario, de limpieza y dominio de uno mismo. Son la escena misma del yo y apenas distinguibles de la experiencia del género y la sexualidad (Warner 2012: 20).

Partiendo de la complejidad propuesta por Warner, podemos iniciar con la definición etimológica del término. “La palabra ‘público’ registra una asociación corporal: se deriva del latín *poplicus*, ‘gente’, pero evolucionó a *publicus* en conexión con *pubes*, en el sentido de hombres adultos, vinculando la membrecía pública con la madurez pública” (Warner 2012: 20). Esta definición nos acerca por una parte a una relación con el cuerpo y por otra al concepto de relaciones interpersonales, pues la acción de manifestarse públicamente, es decir, de generar actividad en la esfera pública, depende tanto de la evolución biológica del individuo como de su evolución social.

Por otra parte, el término privado, viene del latino *privātus*, que significa propio, privado, particular, individual y personal. A su vez proviene de la palabra *privo*, que hace referencia al acto de privar de, quitar, despojar de. Según el diccionario de la RAE, privado significa: ‘Que se ejecuta a vista de pocos, familiar y domésticamente, sin formalidad ni ceremonia alguna / que es particular y personal de cada individuo / que no es de propiedad pública o estatal, sino que pertenece a particulares.’ Revisando ambas definiciones, encontramos que el término privado tiene una relación directa con un sentido de propiedad, mientras que, el término privacidad tiene que ver más con el acto de proteger ese elemento privado.

En la relación del individuo con la sociedad, según lo estudia Werner Jaeger a partir del pensamiento de la antigua Grecia, se genera la primera gran distinción de las llamadas esferas públicas y privadas, y con ello se identifican claramente los comportamientos que se definirán en cada uno de esos ámbitos.

El nacimiento de la ciudad-estado significó que el hombre recibía “además de su vida privada, una especie de segunda vida, su *bios politikos*. Ahora todo ciudadano pertenece a dos órdenes de existencia, y hay una tajante distinción entre lo que es suyo (*idion*) y lo que es comunal (*koinon*)” (Arendt 2009: 39).

En la distinción que realiza Jaeger regresamos a la polémica causada por los actos de Diógenes, cuando señalamos que habrá acciones que deberán permanecer en el ámbito protegido de la intimidad y otras acciones que pertenecerán exclusivamente al ámbito de la actuación en público. La vida que se practica fuera del espacio primario, es decir del hogar, deberá estar privada de ciertos actos, de ciertos impulsos (en el caso de Diógenes). Siguiendo en la línea de los actos realizados en las distintas esferas, según Hannah Arendt, y dentro de la significación de la esfera pública, “la palabra “privado” cobra su original sentido privativo, su significado. Vivir una vida privada por completo significa por encima de todo estar privado de cosas esenciales a una

verdadera vida humana” (Arendt 2009: 67). En la definición de Arendt encontramos la necesidad de llevar hacia un extremo la concepción de lo privado, pues desde su perspectiva, mantener una vida dentro de la esfera privada significa eliminar de un contexto social todo tipo de existencia. Es decir, el hombre privado es como si no existiera, no se puede considerar dentro de una estructura social. El ideario de Arendt en este sentido, se puede resumir en esta sentencia: “El significado más elemental de las dos esferas indica que hay cosas que requieren ocultarse y otras que necesitan exhibirse públicamente para que puedan existir” (Arendt 2009: 78).

La práctica de las actividades que se pueden desarrollar de manera pública y las actividades que sólo pueden practicarse en el ámbito de lo privado están determinadas por el espacio.<sup>2</sup>

## 2. El relato del yo

El término de privacidad y su representación en las artes visuales, nos conecta indiscutiblemente con el concepto de autobiografía, la cual tiene una larga tradición fundada en la literatura y seguida en las auto representaciones a lo largo de la historia del arte. Para acercarnos a la representación del artista en el medio fotográfico, iniciaremos con una de las referencias más importantes en los estudios autobiográficos, la teoría que desarrolla Philippe Lejeune. Éste plantea la problemática desde la dificultad para diferenciar el texto biográfico del autobiográfico, considerando las características indiscutibles que deben aparecer para ser considerado un texto autorreferencial. Describiremos lo que discute Lejeune, para después intentar generar correspondencias en la práctica autobiográfica desde la fotografía.

Desde el tiempo, la voz y la personalidad plantea los siguientes argumentos: El texto debe ser principalmente escrito en retrospectiva, aunque ello no excluye otras complejas temporalidades que pueden inscribirse en la narración (Lejeune 1989: 3-5). Evidentemente la posibilidad de utilizar distintos usos temporales en la literatura dista del modo único en que el tiempo se manifiesta en la fotografía. Siguiendo el conocido concepto de Roland Barthes, al hablar del “esto ha sido” (Barthes 1989: 120-122), entendemos que aquello que se representa fotográficamente se le añade de modo natural el tiempo pasado, es decir, la imagen fotográfica corresponde a un momento que ocurrió y que en durante la experiencia de ser observada por un espectador, ésta tendrá siempre ese valor, pues no existe un efecto *continuum* en la fotografía.

La exposición de la vida individual del autor, será la “génesis de la personalidad”, no obstante esta también será influida por el contexto social en el que se desarrolla la vida del autor. Lo descrito en un texto autobiográfico así como lo exhibido en una fotografía autobiográfica, funcionará como un elemento de información que, unido a otras fuentes de saber, proporcionarán las claves para entender algunos aspectos de la vida del autor. Así como la narración literaria proporciona información (que podrá ser verídica o no, esto lo discutiremos más adelante), la fotografía cumple con la misma función. En palabras de Barthes:

---

2 Las anteriores posiciones toman formas diferentes y cambiantes en contextos socialhistóricos diferentes y en dimensiones de lo social como han abordado, entre otros, Aries y Duby (Historia de la vida privada, 1990), Habermas (Historia y crítica de la opinión pública, 1981), Cohen (Redescribing Privacy: identity, Difference and the Abortion Controversy, 1992).

La Fotografía me permite el acceso a un infra-saber; me proporciona una colección de objetos parciales y puede deleitar cierto fetichismo que hay en mí: pues hay “yo” que ama el saber, que siente hacia él como un gesto amoroso. Del mismo modo, me gustan ciertos rasgos biográficos en la vida de un escritor, me encantan igual que ciertas fotografías; a estos rasgos los he llamado “biografemas”; la Fotografía es a la Historia lo que el biografema es a la biografía (Barthes 1989: 62).

La fotografía o los *biografemas* de Barthes, serán el equivalente a la verdad sugerida en la voz de un texto autobiográfico y en ellos se reflejará hacia el exterior (llámese lector o público) la *verdad* que pretende revelar el autor sobre su persona.

El último aspecto que defiende Lejeune como una característica del texto autobiográfico, se refiere a la voz, afirmando que la voz en el texto debe ser una sola, el autor, el narrador y el protagonista deben ser el mismo. Aquí llegamos a la parte más debatida de las definiciones de Lejeune, cuando afirma que “La identidad es o no es. Es imposible hablar de grados, y cualquier duda dirige hacia una conclusión negativa” (Lejeune 1989: 5 “[Trad. de la aut.]”). A esto lo llama el ‘pacto autobiográfico’. En las narraciones del yo, la subjetividad mantenida a lo largo del texto será fundamental para lograr el mayor grado de verosimilitud. En el caso de la fotografía autobiográfica o autorreferencial, el despliegue del yo en relación a la presencia del autor en las fotografías, se entenderá desde distintos niveles. Uno será el hecho de que el autor aparezca en la fotografía y significará dos cosas: que utilizó un sistema de disparo remoto o que fue otra persona quien realizó el acto de presionar el botón disparador. Y el otro será cuando como estrategia de creación, el autor recurra a la recreación de una escena para “relatar” un hecho profundamente íntimo en el que éste pueda o no aparecer en la imagen. Esto nos conduce a reflexionar sobre la capacidad de ficción en la obra autobiográfica.

Al respecto, Leigh Gilmore señala que la autobiografía tiene una “doble naturaleza”, y lo describe diciendo “la autobiografía ha estado fuera tanto de la historia como de la ficción” (Ashley, Gilmore, y Peters 1994: 6 “[Trad. de la aut.]”). Es decir, la noción de verdad puede quedar como eso, una noción, la autobiografía también se inventa, se amolda, se recupera de los recuerdos lo que conviene para la reconstrucción de la historia de vida del autor. Pero como señala Lejeune, es la voz del autor la que narra, por lo tanto la credibilidad del texto es mayor. Muy diferente sería leer una biografía, pues se entiende que se escribe desde la perspectiva externa del biógrafo, por lo que se deja espacio para interpretaciones y también para las lagunas que dejan la ausencia de datos o testigos de algún suceso. Así la autobiografía o en nuestro caso, la obra autobiográfica o autorreferencial también tendrá esa doble naturaleza, en tanto sea la mirada del fotógrafo la misma que desde su libertad, invente, reconstruya, o documente su vida, la obra podrá tener una proporción mayor o menor de ficción. Aquí, volvemos al pacto autobiográfico de Lejeune, el espectador –en el caso de la fotografía– “deberá” confiar en que aquello que ve, corresponde a lo que el artista promueve en su obra.

### 3. Crisis. Descomponiendo y componiendo la familia

La armonía, la risa y los momentos de alegría son en su mayor parte lo que constituye el imaginario popular de la fotografía familiar. Su opuesto, es decir, la crisis, la descomposición familiar, la ausencia de uno de los padres, la frustración en



la convivencia diaria o los desencuentros, generalmente no son representados en las fotografías que componen esa memoria familiar. En el espacio específico de la producción fotográfica contemporánea, estas narrativas familiares sí están presentes y su representación puede conformarse desde el sentido directo que otorga la imagen documental o bien, desde la escenificación y el humor como estrategia crítica. En los autores que revisaremos a continuación, localizamos ambas posturas, que a su vez se amplían en los autores que citamos al final del texto como otras referencias al mismo tema.

Iniciaremos con la obra del fotógrafo Richard Billingham (n. Inglaterra, 1970), quien durante años ha fotografiado a su padre alcohólico y las situaciones cotidianas que evidencian la crisis familiar ocasionada por ese hecho. El proyecto lo titula *Ray's a Laugh* (1990-1996). Las fotografías son hechas con un estilo de imagen instantánea: el fotógrafo parece un observador que está en la escena presenciando el caos durante las horas en que su padre está despierto, bebiendo, discutiendo con su madre o recibiendo los alimentos de manera pasiva y casi como un autómata. A esos momentos le siguen el silencio y el abandono del cuerpo cuando su padre duerme o parece inconsciente a causa del alcohol. La fuerte carga emocional de las imágenes radica precisamente en la transparencia y brutal honestidad de las fotografías que confrontan el tabú de la disfunción y la crisis familiar. En 1996 se publica un libro con su obra, con poco más de setenta imágenes y sólo unas líneas escritas por el autor, que aparecen en la solapa del libro, se describe a grandes rasgos el sentido del proyecto:

Este libro es sobre mi familia inmediata. Mi padre Raymond es alcohólico crónico. No le gusta salir a la calle y generalmente bebe cerveza casera.

Mi madre Elizabeth apenas bebe, pero fuma mucho. Le gustan las mascotas y los objetos decorativos. Se casaron en 1970 y yo nací poco después.

Mi hermano menor Jason fue llevado en acogida cuando tenía 11 años, pero ahora está nuevamente de vuelta con Ryan y Liz. Recientemente se convirtió en padre. Ray dice que Jason es indisciplinado. Jason dice que Ray se ríe, pero que no quiere ser como él (Billingham 1996 [Trad. de la aut.]).

El autor deja abierta la lectura al espectador, quien desde su posición moral se acercará a unas imágenes que necesitan poca explicación. Al respecto Robert Frank dedica unas palabras que aparecen también en la solapa del libro:

Flash en la cara de mamá y papá.

Un álbum familiar británico tan genial que puedo ver y escuchar lo que pasa en las imágenes. No hay lugar para el juicio o la moralidad...

Realidad sin pretensiones.

Richard Billingham es el hijo y él conoce a su familia (Billingham 1996 [Trad. de la aut.]).

La mayor parte de las imágenes del proyecto registran momentos en el interior de la casa familiar, un bloque de apartamentos de protección oficial ubicado en una zona obrera de Birmingham, en la región inglesa de West Midlands (Billingham 2013). Los interiores precarios y en evidente descuido, se suman a la caótica situación familiar que se percibe en las fotografías. Entre peleas, botellas de alcohol, suciedad y animales domésticos merodeando, el padre aparece abandonado al alcohol, en ocasiones riendo y en otras deprimido. La madre está también en casa, dando de

comer a su esposo, descansando, riñendo pero también, cabe señalar, en alguna imagen ambos aparecen abrazados. El hermano del autor aparece tanto en su rol de hijo, como en su propio rol del padre joven que cuida de su hijo. El autor no aparece en ninguna fotografía de la serie.

En este punto, es importante mencionar las condiciones que se fueron dando para que Billingham realizara un proyecto de esta naturaleza. Él quería estudiar artes para ser pintor. Luego de ser rechazado en dieciséis ocasiones de instituciones universitarias en las que solicitaba su ingreso, finalmente recibió una beca para estudiar y se graduó en Bellas Artes en el año 1994. Empezó a utilizar su cámara fotográfica porque deseaba utilizar las imágenes para copiarlas y hacer retratos en pintura. Sus padres eran sus modelos más cercanos, pero no colaboraban lo suficiente para quedarse inmóviles y poder pintarlos, fue así que comenzó a fotografiarlos (Billingham 2010). Las imágenes que originalmente funcionarían como fuente para sus pinturas, se fueron transformando con el tiempo en su obra artística. La calidad técnica de sus imágenes en relación al enfoque, exposición y color, deja mucho que desear. El propio artista declara haber cuidado poco ese aspecto y haber utilizado los materiales más baratos para su producción (su situación económica no le permitía otros materiales), pero finalmente esa cualidad defectuosa en sus imágenes suma un efecto de realismo y de imagen doméstica a los ya comprometedores momentos que registra.

Durante seis años Billingham retrató la vida de sus padres y, en cierto sentido, su propia vida, pues aunque el autor no aparezca en las imágenes, es su familia lo que registra, el contexto en el que vivió, creció y se formó como persona. En relación a esto, Estrella de Diego reflexiona sobre el modo en el que las imágenes de Billingham funcionan como imágenes autobiográficas, aún en la ausencia del propio autor, cuando declara:

Lo muestran las instantáneas de familia, hasta cierto punto documentales, del fotógrafo inglés Richard Billingham. Su padre –un hombre alcohólico, como el propio autor cuenta, al que fotografía en sus peores momentos, develando el tabú máximo, lo que nunca se querría hacer público de la propia intimidad–. Su madre, su hermano, son los protagonistas de la una historia de vida que va tomando como instantáneas realistas de su propia existencia, una existencia en cuyo texto visual el artista está presente tan sólo como ojo que mira –¿no es toda foto, por el acto de estar allí, haciéndola, parte de un proyecto autobiográfico? (Diego Otero 2011: 62).

Esta relación entre imagen y exhibición de la vida privada del propio autor, sumada al hecho de hacer pública una situación tan personal de la cual pocas personas hablan y mucho menos se atreven a mostrar imágenes, hicieron que las fotografías de Billingham obtuvieran atención inmediata en el contexto artístico de Londres hacia finales de los años noventa. Como mencionamos antes, el libro fue publicado en el año 1996, pero la primera vez que exhibió sus imágenes fue en 1994, durante la exposición titulada *Whos Looking at the Family*, en la Barbican Gallery de Londres. El verdadero reconocimiento de su obra lo obtuvo a partir de 1997 con su presencia en la legendaria y controvertida exposición *Sensation: Young British Artists From The Saatchi Collection*, celebrada primero en Londres y después en Nueva York, en la que se reunió la obra de más de cuarenta artistas, entre ellos Damien Hirst, Tracey Emin y Sarah Lucas. Desde ese momento, su obra se ha expuesto en múltiples ocasiones en museos y galerías

de prestigio. Lo que intentamos hacer evidente es que el traslado del ámbito privado al público de la obra de Billingham en el prestigioso espacio en el que esto ocurrió, combinado con la desinhibida exhibición de un tema tabú, es probablemente lo que aseguró el éxito y la difusión de esta obra.

Por último y para finalizar con la obra de Billingham, como mencionamos anteriormente, las imágenes que conforman *Rays a Laugh* no fueron hechas inicialmente para ser expuestas, pero desde un inicio fueron concebidas como materia prima para la generación de una obra artística. Evidentemente desconocemos cuál habría sido el destino de estas imágenes si su representación hubiera sido en una pintura, si el autor hubiera realizado exactamente las mismas imágenes pero en otro medio distinto a la imagen fotográfica. ¿Habrían sido igual de polémicas? ¿Sería igualmente impactante representar a un padre alcohólico en una pintura que en una fotografía? Sin duda, ese es un tema que habría de estudiarse, y que no es la intención desarrollar en este espacio, pero sí consideramos importante reflexionar sobre el modo en que el medio fotográfico condiciona la lectura de las imágenes que funcionan como documentación de un tema socialmente incómodo.

Por otra parte, y continuando con la representación de la idea de crisis en la familia, recuperamos una obra que tiene que ver con el desequilibrio en el grupo familiar, que se concreta en una obra en la que los conflictos entre los miembros de la familia y los inherentes al propio artista, su identidad y la ausencia de su padre, son confrontados a partir de la creación fotográfica. El joven fotógrafo Alfonso Almendros (n. España, 1981) desarrolla el proyecto *Family Reflections* (2011-2013) desde una complicada posición personal. Después de vivir varios años en el extranjero, regresa a vivir unos meses con su familia, para descubrir que algunas cosas habían cambiado durante su ausencia y que los miembros de su familia se estaban enfrentando a distintos problemas que parecían no tener una solución sencilla. En palabras del artista:

En esta situación, descubrí un paralelo entre mi madre, mis primos y yo. Estaba seguro de que compartíamos una actitud común hacia esas dificultades. Algo oculto y común que nos define como grupo y que vino de las profundidades más lejanas de nuestras personalidades. No recuerdo cuando mi padre murió, pero tuve la sensación de que esta nueva situación tenía muchos paralelos con esa tragedia que sucedió hace muchos años. En ambas situaciones, prevaleció la sensación de que algo importante estaba irreversiblemente perdido. Sentí que algo estaba cambiando a nuestro alrededor y decidí fotografiar y reflexionar sobre lo que éramos en ese momento, pero también sobre lo que habíamos sido hasta entonces (Salvati 2013 [Trad. de la aut.]).

Alfonso Almendros recurrió a la construcción de imágenes como un modo de confrontar las dificultades emocionales, pero el autor no define este proyecto como un modo de terapia. Más que encontrar respuestas, o mejorar a través del proceso de creación las relaciones con sus miembros, pretende materializar en imágenes esos cuestionamientos y discrepancias. El resultado son fotografías cuidadosamente compuestas, tanto en términos de iluminación y composición, como por la utilización de algunos objetos que complementan la escena. Las poses que dirige en sus personajes son inquietantes. Sus modelos son los propios miembros de la familia, su madre, hermanos y primos, aunque también realiza autorretratos. El artista declara haberse sentido sorprendido por la respuesta y colaboración de su familia para formar parte de las imágenes, aunque ninguno de ellos comprendiera el sentido del proyecto. Pero

también declara los problemas que tuvo con algunos de los miembros de la familia, que se sintieron ofendidos por lo que estaba haciendo. Las fotografías son inquietantes. En una imagen el artista hace posar a su madre semidesnuda parada sobre una mesa; en otra un hombre joven posa desnudo de frente a la cámara con una gran fotografía que aparece suspendida y que le cubre la cara. Posiblemente el personaje del retrato es su padre, aunque en ningún momento lo aclara. En relación al proceso creativo y a las implicaciones que tuvo, el artista declara:

Pienso que mostrar tus debilidades a alguien es la prueba de confianza más grande. Para mí, este proceso fue difícil. Me disculpaba después de cada sesión fotográfica. Normalmente a la gente no le gusta ver, por ejemplo, que su madre está envejeciendo, y hacer las cosas que le pedí [a mi madre] que hiciera. Me sentía un poco egoísta, pero al mismo tiempo, tenía la necesidad de hacerlo (Salvati 2013 [Trad. de la aut.]).

La serie está conformada por veinte fotografías, en su mayoría retratos, pero también hay algunas imágenes de paisajes y otros detalles de interiores. Es una serie que contiene imágenes de su familia inmediata y extendida, pero en ninguna de ellas hay dos personas simultáneamente, quizá, como el propio artista dice, debido a las dificultades de convivencia que hay entre algunos de ellos.

En relación al espacio representado, exceptuando los espacios exteriores, el lugar se entiende como un ámbito abandonado en el que el artista ha colocado algunos objetos de uso doméstico, como platos, manteles o algún mueble. En el caso de las imágenes realizadas en exteriores, tampoco es posible identificar con claridad algún elemento que se relacione con la vivienda familiar.

Por último, sobre el modo de traslado de las imágenes del ámbito privado al público, como mencionamos antes, el autor generó las imágenes como un ejercicio artístico en el que su familia participó activamente. El proyecto fue concebido para ser expuesto y en ese traslado lo que aquí nos interesa enfatizar es que el mismo autor habla de haberse sentido hasta cierto punto egoísta, al “utilizar” a su familia en la construcción de sus imágenes y en su consecuente exhibición. Al parecer Alfonso Almendros no ha tenido problema alguno con exhibir una narrativa familiar relacionada con una crisis entre sus miembros, sino con la exhibición de ellos en las imágenes, como si el uso del cuerpo de los otros significara una forma de explotación. El proyecto ha recibido una acogida positiva en distintos festivales de fotografía emergente en España y en el extranjero y su obra se ha expuesto en diversas ocasiones. Entre las exposiciones colectivas más importantes en las que ha participado cabe destacar el *International Photo Festival Leiden 2014*, en Holanda y el Festival Internacional de fotografía *GuatePhoto* en 2015.

Como hemos podido ver en los dos proyectos anteriores, la crisis familiar es abordada desde una posición severa en la mirada documental de Billingham y en el caso de Almendros, desde una posición evocadora y sobria. Desde ese marco, deseamos contrastar con la visión que desde lo absurdo y en ocasiones lo cómico, desarrolla la fotógrafa Susan Copich (n. EE.UU., 1968).

Su proyecto lo tituló originalmente *Domestic Bliss, Parodies on a Theme*, llamándose finalmente *Domestic Bliss* (Felicidad doméstica). Como lo indica su nombre, se trata de una parodia sobre la vida familiar, en la que la autora representa distintas situaciones imaginarias –en ocasiones extremas–, para mostrar la contradicción presente en su

dinámica diaria como madre y ama de casa. Antes de casarse y ser madre de dos hijas, Susan Copich fue bailarina y actriz, dichas actividades las abandonó para dedicarse por completo a su esposo e hijas y vivir en una enorme casa en las afueras de Nueva York. Después de años de matrimonio y de verse envuelta por completo en su rol de madre y esposa, sintió que poco a poco dejaba de ser indispensable para sus hijas que comenzaron a crecer. Se dio cuenta que se encontraba en un matrimonio desencantado y también observó que en las fotos familiares faltaba su persona. Ante este escenario, decidió iniciar su polémico proyecto fotográfico. En el año 2010 comenzó sus estudios de fotografía en el reconocido Internacional Center of Photography de Nueva York. Su estado emocional sumado a su necesidad de buscar nuevos modos de expresión artística, dieron origen al proyecto.

El hecho de que la artista sea la principal protagonista en las imágenes, reside en la necesidad de desear volver a ser ella el centro de la atención, de por fin integrarse en las fotografías familiares. En palabras de Copich: “Quería explorar la vida indirectamente a través de la caracterización, ya que mi vida se había convertido en el cuidado de mis hijas, esposo y casa; y por mucho que los amo necesitaba expresar más” (Lankston 2014 [Trad. de la aut.]).

Las fotografías son escenificaciones cuidadosamente conformadas en las que la artista juega un determinado rol y escenifica una situación que no es autobiográfica, pero que parte de las reflexiones anteriormente citadas.

Los espacios interiores domésticos los convierte en escenarios en los que generalmente participan sus hijas. En algunas de las imágenes aparece un hombre, que podría representar a su esposo, aunque nunca se ve el rostro. Todas las imágenes de la serie hacen referencia a una situación de crisis, en la que la artista juega con los extremos. Por ejemplo, la imagen de las niñas que están en la bañera junto con su madre, quien mira de frente a la cámara y con una mirada entre amenazadora y perdida sostiene en su mano una secadora de pelo conectada a la corriente eléctrica. La situación es evidentemente ficticia pero hace referencia a un sentimiento de profunda frustración. En contraste con esta imagen polémica, Copich representa el drama también en una imagen en la que aparece un vaso de leche derramado sobre la mesa, llevando a extremos opuestos la representación de situaciones de estrés familiar. La artista comenta: “Quería sentirme relevante de nuevo y crear algo honesto y valiente. No quería caer en las grietas de la domesticidad” (Lankston 2014 “[Trad. de la aut.]”).

Aunque la serie parte de la situación personal y emocional de la artista, también destaca algunos problemas de la sociedad norteamericana, por ejemplo, en la fotografía *Toy*, la composición se dirige a observar el cuerpo de un hombre joven, musculoso y semidesnudo que Copich envuelve con sus manos, apuntando a una connotación sexual. Pero en segundo plano se ve a una de sus hijas apuntando con un arma a la otra. El título de la imagen juega con la palabra y no se comprende bien a qué hace referencia cuando utiliza la palabra juguete, si es al hombre joven o al arma. Con esta imagen, la artista fusiona el concepto principal del proyecto en su representación de madre y ama de casa que se divierte con un hombre, con el problema social que significa el fácil acceso a las armas y su habitual presencia en las casas familiares norteamericanas.

La exhibición de este proyecto fotográfico ha tenido reacciones diversas, como la misma artista declara en el texto que sirve de introducción a su obra,



Como muchos artistas contemporáneos célebres, la obra de Copich rara vez inspira una respuesta moderada. El viaje de Copich para explorar sus propias verdades es elogiado por algunos y rechazado por otros. Una cosa es cierta, la obra de Copich seguirá teniendo como objetivo confrontar las expectativas sociales (Copich 2016 [Trad. de la aut.]).

Además de su presentación en distintas galerías de Estados Unidos, como Cross Contemporary Art y Umbrella Arts Gallery, ambas en Nueva York en el año 2014, su obra ha tenido un impacto importante a través de la prensa digital, y no sólo en los espacios especializados en fotografía, sino en sitios dedicados a temas femeninos, así como en redes sociales.<sup>3</sup> En ese sentido, consideramos importante hacer mención al modo en que algunas temáticas sobre la familia se filtran con facilidad en foros digitales y desde ahí se generan todo tipo de reacciones y comentarios provenientes del usuario digital anónimo. Más aún si la producción artística es polémica pues, en ese caso, la exhibición de las imágenes de lo familiar e íntimo cobran un sentido distinto cuando se alejan del ámbito galerístico para entrar en un terreno amplio, heterogéneo y ambiguo como lo es la esfera digital. Ahí, la lectura y comprensión del proyecto queda a merced de los criterios editoriales (en el mejor de los casos) y a su vez, de las opiniones abiertas a cualquier usuario que vierte con ferocidad sus percepciones sobre cualquier tema. Este sin duda es un aspecto que deberá estudiarse con profundidad y en otra instancia, pero deseamos por lo menos hacer un breve señalamiento a él.

#### 4. Otros proyectos similares

— LaToya Ruby Frazier (EE.UU., 1982). *The Notion of Family*, 2002-2009. Confronta en sus imágenes los problemas generacionales entre ella, su madre y su abuela. El acto fotográfico lo comprende como un modo de compartir y solventar las fricciones.

— Martha Fleming-Ives (EE.UU., 1983). *Red Parts Whole*, 2010 - en proceso. Realiza retratos a su familia inmediata, cuya dinámica se ve afectada por la enfermedad mental de su hermana. Genera así una colección de fotografías que funcionan como un álbum familiar fallido en el que la crisis familiar es el motivo de creación.

— Roger Gaus (España, 1972). *Linassolible*, 2012. A partir del reconocimiento de un contraste sobre los valores en las generaciones pasadas y la pérdida de estos en las actuales, el proyecto funciona como un homenaje a sus padres, quienes se esforzaron por conducir a sus hijos hacia la felicidad.

— Alex Nelson (EE.UU., 1989). *From here on out*, 2009 - en proceso. A partir del divorcio de sus padres realiza una documentación sobre cómo se transformó la vida de toda la familia.

— Verónica Mastrosimone (Argentina, 1972). *La familia*, 2015. Registra los excesos en las fiestas familiares como un modo de exhibir a los miembros de su familia fuera de los esquemas que tradicionalmente definen la imagen familiar. El alcohol, la fiesta y la descompostura conforman una especie de anti álbum familiar.

3 Como el portal web especializado en creación de noticias para compartir en línea *Inquisitr: News Worth Sharing* y *Slate* en Estados Unidos o *UFunk* en Francia.

### 5. A modo de conclusión

Tanto en los proyectos fotográficos de Billingham, Almendros y Copich, como en los proyectos similares que mencionamos brevemente para ampliar un poco el sentido de exhibición de la familia en el contexto de la crisis familiar, encontramos que a partir de la documentación fotográfica y de la toma directa, los fotógrafos describen con precisión el ambiente de crisis en su familia. En el caso de Almendros es a partir de una escenificación basada en las evocaciones y en construcciones visuales poéticas y misteriosas, mientras que en la obra de Copich es el absurdo o el humor negro, el medio que la autora utiliza para representar la crisis familiar. Los tres proyectos han sido polémicos, en la debida proporción que le confiere el recorrido artístico a cada uno de los autores, siendo precisamente esa inquietante reacción del público una de las cuestiones que nos interesan y que nos conduce a la siguiente pregunta: ¿Qué incomoda más en la obra de estos autores, exponer la crisis familiar o el modo en que lo hacen? Quizá sea la suma de ambos factores. Y quizá sea el hecho de que todos visualizan temas que pueden ser muy comunes dentro de cualquier estructura familiar, pero de los que nadie habla y mucho menos lo exhibe en imágenes que describen sus propias relaciones y fracasos familiares. Finalmente, la transgresión del límite de la privacidad familiar es lo que identifica toda la obra, una transgresión incómoda.

#### Bibliografía citada:

- Arendt, H. 2009. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Lejeune, P. 1989. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Barthes, R. 1989. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Ashley, K; Gilmore, L. y Peters, G. (eds.) 1994. *Autobiography & Postmodernism*. Boston: University of Massachusetts Press.
- Billingham, R. 1996. *Ray's a Laugh*. New York: Scalo.
- Foucault, M. 2001. *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI.
- Diego Otero, E. 2011. *No soy yo: autobiografía, "performance" y los nuevos espectadores*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Warner, M. 2012. *Público, públicos, contrapúblicos*. México: Fondo de Cultura Económica.

#### Recursos electrónicos:

- ABC. 2016. "Cazados manteniendo relaciones en un andén del metro de Barcelona" en *ABC/Cataluña*, 25 de abril, en <https://bit.ly/2I4w2ZG>.
- Billingham, Richard. 2010. "Richard Billingham, el discurso de la intimidad" [Video: 00:02:57] en *La Fábrica TV. Cultura en Movimiento*, 28 de septiembre de 2010, en <https://goo.gl/r9uvFx>.
- \_\_\_\_\_, 2013. "Artist Talk at Chobi Mela VII. Goethe Institute, Dhaka" [Video: 01:16:59] en *Chobi Mela, Youtube Channel*, en <https://goo.gl/uV0Vtd>. Conferencia ofrecida por Richard Billingham en el marco de *Chobi Mela VII. International Festival of Photography Bangladesh 2013*.
- D'Albergo, L. y Scarpa, G. 2016. "Roma, seminudi tra i passanti: fanno sesso in via Margutta" en *Repubblica*, 6 de abril, en <https://bit.ly/1RXXRJaD>.
- Copich, Susan. 2016. "The Artist, Bio. Susan Copich Photography", en *Susan Copich*, en <https://goo.gl/FdGw9D>.
- Lankston, Charlie. 2014. "Mother reinvents domestic bliss by placing herself at the front of dark and daring family photos", en *Daily Mail. Mail Online* (12 de

noviembre de 2014) en <https://goo.gl/uZ7kc2>.

Salvati, María Teresa. 2013. "Family Reflections: An Interview with Alfonso Almendros", en *GUP Magazine* en: <https://goo.gl/3DTnRy>.

**Localización de la obra/serie de los fotógrafos citados:**

Billingham, Richard. *Ray's a Laugh* (1990-1996). Saatchi Gallery, en <https://goo.gl/wtCSd1>.

Almendros, Alfonso. *Family Reflections* (2011-2013). Alfonso Almendros, en <https://goo.gl/pSpBjN>.

Copich, Susan. *Domestic Bliss* (2010-2014). Susan Copich Photography, en <https://goo.gl/AoLjxS>.

Frazier, LaToya Ruby. *The Notion of Family*, 2002-2009. LaToya Ruby Frazier, en <https://bit.ly/2JDJFMz>.

Fleming-Ives, Martha. *Red Parts Whole*, 2010 - en proceso. Martha Fleming-Ives, en <https://goo.gl/LUHLxW>.

Guaus, Roger. *L'inassolible*, 2012. Roger Guaus, en <https://bit.ly/2HCBQdD>.

Nelson, Alex. *From here on out*, 2009 - en proceso. Alex Nelson, en <https://goo.gl/8FYRqP>.

Mastrosimone, Verónica. *La familia*, 2015. Verónica Mastrosimone, en <https://goo.gl/YM4Jh2>.

EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

---

