

Derrumbando muros.

Política y Estética en el arte de Juan Manuel Echavarría

por Thomas Girst

Desde la hora de la infancia no he estado
Como otros lo estuvieron No he visto
Como otros vieron No pude extraer
Mis pasiones de una fuente común

- de: Edgar Allan Poe, Alone (Solo), 1829¹

Hubris. Dédalo e Ícaro. Alas hechas de plumas, el sol enardecido, la cera que se derrite. La caída de Ícaro, un ejemplo edificante de la presunción humana. ¿Y luego? Mientras Dédalo entierra a su hijo, la perdiz Perdix regocija, aplaudiendo locamente con sus alas.² En su forma original, como un niño humano, la perdiz había inventado el compás y la sierra, causando envidia en su tío Dédalo, quien lo lanzó desde el Acrópolis. Rescatado por Atenea y transformado ahí en pájaro, ahora Perdix se ríe de la profunda tristeza de Dédalo, la caída fatal de su único hijo.

Otro ejemplo. Los Viajes de Gúliwer de Swift. Gúliwer, naufrago en la playa de la isla de Lilliput, sujetado al suelo por cientos de personas del tamaño de un pulgar, o arrastrando tras él la flotilla entera de los enanos. Ésas son las imágenes principales que vienen a la mente. ¿Y luego? Él orina sobre un palacio en llamas para apagar el incendio; en Brodignac, una gigante lo obliga a participar en juegos sexuales, y cuando vuelve a su hogar, desprecia a su familia y amigos por su interés (en todos los sentidos de la palabra) sólo en los caballos.³ Todo ello se parece también al sabio Houyhnhnms de la isla epónima de su aventura, la isla donde incidentalmente, los Yahoos, criaturas primitivas y simiescas se abalanzan sobre él en un intento de copular.

Otro ejemplo. El siglo XIII. El Milione, el recuento del viaje de Marco Polo. El gran comerciante: navegación, las leyes de las naciones, guerra y transporte. Igualmente, Rusia, para él, es poco más que mujeres quienes durante bacanales que duran todo el día mandan a sus criadas a sentarse debajo de las mesas con esponjas para que ellas no tengan que levantarse para hacer sus necesidades. Y en la provincia de Tibet, bajo Mongut Khan, nadie se casa con una virgen nunca. Viajeros que pasen por allí reciben ofertas de hasta cuarenta chicas para hacer con ellas lo que gusten. Las jovencitas reciben artículos de joyería, y las que llevan puesto más de veinte de estos recuerdos, demostrando así cuantos hombres han tenido placeres con ella, contraen matrimonio. Marco Polo dice: "Valió la pena describir esta costumbre matrimonial para ustedes, y no sería una mala idea que un joven de diez y seis a veinte años visitara esta región." ⁴

Llegaremos a Juan Manuel Echavarría inmediatamente.

En Una Caja de Fósforos, el escritor Norteamericano Nicholson Baker hace que el padre de familia Emmett describa los pensamientos que tiene cuando yace despierto en su cama a las cinco y media de la mañana. Pensando en como sería si la Tierra fuese plana y él estuviera cayendo en picada sobre el borde de la Tierra en un bote, justo donde el horizonte dibuja una clara línea entre el mar y el aire. Como una zambullida a través de las Cataratas del Niágara, lo lleva a través de vastas cantidades de agua y vapor hasta que, con su mano firmemente sobre el timón, su bote cae con estruendo sobre el mar al otro lado del mundo. Donde él desembarca para encontrar nada notablemente diferente, va a cenar, pasa la noche en un motel abandonado, sólo para embarcarse de nuevo al día siguiente y repetir la hazaña del día anterior y caer sobre el lado real de la Tierra.⁵

Es dentro de este motel, donde también se puede asumir que la obra de Juan Manuel Echavarría podría exponerse. Al otro lado del mundo: para muchos de nosotros, esto es Colombia. Completamente desconocido, territorio sin explorar. Si el canon o norma de nuestra memoria colectiva es ya altamente selectiva en cuanto al contenido de lo que se considera obras de literatura universal (como intentan demostrar los tres ejemplos anteriores), entonces esto bien puede ser una indicación del espectro muy limitado de nuestra percepción y conocimiento de política e historia. Fuera de América Central y del Sur, Colombia, aparte de evocar asociaciones vagas con cocaína, carteles de droga y violencia, simplemente no se registra.

Human Rights Watch estima que unos 11,000 niños están combatiendo en la Guerra Civil Colombiana, la mayoría como miembros de las FARC, el grupo rebelde de izquierda más grande de Colombia. "Los niños normalmente se unen a los grupos guerrilleros entre las edades de once y trece."⁶ En Colombia, "el principal combustible de los indicadores de homicidio [...] es la fantástica plenitud de armamento. Un arma de fuego casero cuesta un poco más de £12 (doce libras), una granada de mano un poco más de £12 (doce libras) [...]. En Cali, las balas cuestan 50 centavos cada una, y pueden ser vendidas individualmente a menores, como cigarrillos."⁷ En resumidas cuentas, un total de no más de 40,000 militantes armados tiranizan a una población de cerca de 35 millones de personas, dos millones de las cuales son desplazadas y huyen dentro de su propio país en medio de un conflicto horrendo que a durado más de 40 años.

En la serie de videos de Juan Manuel Echavarría titulada Bocas de Ceniza cerca a una docena de personas de diferentes edades y género fueron filmadas. Cantan como testigos de masacres y como víctimas de desplazamiento forzado. El protagonista de la novela Desgracia de JM Coetzee comenta que "los orígenes del habla se encuentran en el canto, y los orígenes del canto en la necesidad de llenar con sonido el alma humana exagerada y particularmente vacía."⁸ Así que al cantar acerca de una experiencia devastadora, la experiencia retiene más de su inmediatez, tanto para el cantante como para quienes escuchan. Aunque las canciones de los cantautores en Bocas de Ceniza son también celebraciones; celebraciones de supervivencia, de haber sobrevivido la violencia más escandalosa. Son, en el sentido más original, como "Song of Myself (Canción a mí mismo)" de Whitman. Fue en 1881 que Whitman añadió "I sing myself" (me canto a mí mismo)" a la primera estrofa, justo después de las palabras "I celebrate myself"(me celebro)."⁹

Mientras que Bocas de Ceniza, o la serie de fotografías mostrando detalles de una escuela destruida y abandonada en Escuela Nueva, representan el impacto de la violencia y el desplazamiento de los ciudadanos más pobres de Colombia, Echavarría es cuidadoso en señalar que la violencia de su país atraviesa cada clase social. En La María es la situación apremiante de mujeres de clase media secuestradas que el artista documenta con fotografías, testimonios grabados y una instalación de video. Mientras que en Home Movie, hasta la fecha su trabajo más personal, Echavarría se enfoca en su propio hogar en Medellín- del cual fueron forzados a abandonar "luego de que secuestros y asesinatos golpearan mi familia."¹⁰ Pero siguiendo el principio de T.S. Elliot de una separación necesaria del "hombre que sufre y la mente que crea" el artista raramente comenta acerca de estas circunstancias privadas.

Martin Luther King Jr. señaló una vez que "la inhumanidad del hombre con el hombre no es perpetrada sólo por las acciones virulentas de quienes son malos. Es también perpetrada por la inacción deprimente de quienes son buenos."¹¹ A través de su arte, Echavarría ha decidido tomar acción y es principalmente a través de fotografías y videos – no sólo como mecanismos de registro – que el artista involucra al espectador en la narrativa violenta de su país. "Desde que la cámara se inventó en 1839, la fotografía ha acompañado a la muerte. Debido a que la imagen producida por una cámara es, literalmente un vestigio de algo que apareció ante el lente, fotografías fueron superiores a cualquier pintura como memento de un pasado desvanecido y de los seres queridos que se han ido."¹² Echavarría está a años luz de una nueva generación de fotógrafos que usan software de computadores para manipular sutilmente imágenes que imitan y por ende socavan el valor de la verdad de la fotografía directa. Cuando hace que huesos humanos parezcan como flores en su serie Corte de Florero, o cuando toma fotografías de insectos coleccionados por las mujeres secuestradas de La María, o fotografía maniqués severamente dañados para Retratos, él no está ni organizando objetos para el bien del arte o por razones estéticas solamente¹³, ni está siguiendo la estricta ética de no interferir, impuesto sobre un reportero gráfico.¹⁴ "Las fotografías tienen un poder insuperable para determinar que recordamos de los eventos."¹⁵ Juan Manuel Echavarría sabe esto. Y él es un artista en búsqueda de una metáfora. Igual al pintor Neo Rauch quien notaba acerca de sus pinturas que él "busca capturar el momento antes o después de un posible exceso¹⁶," Echavarría hace la violencia más virulenta al no dirigirse a ella directamente sino dejando la capacidad imaginativa al observador quien completa el proceso creativo y llena los vacíos. El único pre-requisito, aparentemente, sería tratar de sacar de las experiencias de terror real o imaginado de uno mismo para tratar de entender la magnitud a lo que están expuestos los ciudadanos normales de Colombia. En esto, no es diferente al gran fotógrafo August Sander quien "nunca evitó el sufrimiento y prefirió no registrarlos de primera mano sino llegar mucho después y medir las repercusiones."¹⁷ Además, el uso de la metáfora es una parte esencial del arte de Echavarría: "Yo no creo que el arte existe sin metáfora," dice. "Las metáforas son universales¹⁸," haciendo eco de los comentarios de Borges: "quizás la historia universal es la historia de unas pocas metáforas."¹⁹

Igual que en las fotografías de Diane Arbus de rarezas y parias, la dignidad de los seres humanos que sufren, descritos en la obra de Echavarría, es completamente restaurada. Aunque una gran parte de lo que sugiere el arte de Echavarría hace referencia a la dignidad robada.

Es como cuando hombres ya no ven a otros hombres como seres humanos pero como otra cosa, algo mucho menos, no como individuos sino como otra categoría inferior. Este es el pre-requisito para cualquier guerra o conflicto armado, para cualquier lucha sanguiñaria y la razón primordial por la cual los

humanos se enfrentan entre sí. Y esta deshumanización del otro (incluso de los mismos cuerpos sin vida, como en Corte de Florero que apunta a las mutilaciones perversas hechas a las bajas enemigas durante los años 50) es precisamente lo que se lamenta en La Narrativa de un Esclavo Americano de Frederick Douglass tanto como en Supervivencia en Auschwitz de Primo Levi.

Señalamientos moralistas serían fáciles, aunque el arte exageradamente didáctico nunca llega muy lejos. No hay una crítica directa de intervención estadounidense que se pueda encontrar en el arte de Echavarría ni una denuncia directa de uno o varios de los grupos paramilitares y guerrilleros que tiranizan a Colombia. Lo que Echavarría enfoca es el sufrimiento del individuo. Los retratos cantados de Bocas de Ceniza como sinécdoque de la lucha dentro de su país, las mujeres de La María como *pars pro toto* de una población confrontada con violencia. Echavarría no es un comunicador de una ONG. Su arte se mantiene enfocado fijamente en la búsqueda de una metáfora, y trata con la enorme cantidad de personas desplazadas en Colombia, décadas de lucha armada y la violencia que rodea el tráfico de cocaína. No trata el problema inmenso de contaminación creado por la industria petrolera, ni la pérdida diaria de hectárea tras hectárea de bosque virgen, ni tampoco la tiranización de sindicalistas o el exilio forzado de periodistas y académicos. Es aquí donde el observador del arte de Echavarría puede volcar su interés en aprender más y leer acerca de la historia tumultuosa del país y sus dependencias actuales. Las asociaciones vagas entre el país y la cocaína, carteles y violencia ciertamente no son equivocadas pero sí deben ser el punto de partida para profundizar en el tema. Esto en sí, es un logro inmenso del arte de Juan Manuel Echavarría.

Hay esperanza, aunque fugaz que a veces se alcanza a ver en los márgenes del arte de Echavarría. Sí, Colombia es el productor número uno de cocaína en el mundo, pero también es el segundo mayor exportador de flores y es el tercer país más rico en biodiversidad del planeta.²⁰ La belleza de la flora y fauna de las selvas Colombianas es mencionada reiteradamente en el testimonio oral del proyecto La María por las mujeres secuestradas, a pesar de su lucha y dolor. El artista mismo señala la alegría recién descubierta por algunos de los cantantes mostrados en Bocas de Ceniza. Los hermanos Hernández, Nácer y Dorismel, de la obra Dos Hermanos, son conocidos por cantar y tocar canciones en el acordeón. Ellos crían peces, continúan con sus trabajos y sus esperanzas de vida no desvanecen. Es verdad que hay una cantidad enorme de sufrimiento y violencia en Colombia, pero la vida diaria de la mayoría de la gente en un país entero no debe ser vista bajo estos aspectos limitantes únicamente. Hay felicidad, alegría, dignidad y un espíritu común que se encuentra hasta en los tugurios de Cartagena.

Susan Sontag señala que “las fotografías del sufrimiento y martirio de un pueblo son más que recordatorios de muerte, fracaso o persecución. Ellas invocan el milagro de supervivencia. Apuntar hacia la perpetuación de memorias significa, inevitablemente, que uno ha asumido la tarea de renovación continua, de crear memorias.”²¹ El sufrimiento parece no ser en vano como es registrado por y a través del artista. Horrores anónimos, imposibles de comprender, abren el camino para eventos, lugares y personas específicas. ¿Pero que tanto puede funcionar esto dentro de las limitaciones específicas del mundo del arte?

El arte político “busca intervenir conscientemente (y no sólo reflexionar acerca de) en las relaciones de poder, y esto necesariamente significa relaciones de poder en las cuales existe [...]. Esta intervención debe ser el principio organizativo de la obra en todos sus aspectos, no sólo en su ‘forma’ y en su ‘contenido’ sino también en su modo de producción y circulación.”²² Desde el comienzo, ha sido de suma importancia para Echavarría exponer también en Colombia, para generar debate al exponer en ambientes académicos además de mantener un contacto con las personas representadas en Bocas de Ceniza y La María entre otros, a quienes igualmente invita a observar la obra de la cual son parte, muchas veces siendo esta una experiencia catártica para ellos. “Mi arte no es para decorar paredes. Es para derrumbar muros²³,” dijo alguna vez y escogiendo cuidadosamente y deliberadamente las instituciones donde se expone su obra se hace claro que el artista intenta evitar las falencias del mundo del arte, y como una gran parte del anterior, el mercado del arte.

Mientras que las imágenes “con la temática más solemne y sensible” son consideradas arte, “ellas harán parte del arte colgado en paredes o puesto sobre el piso y expuestas en lugares públicos. Es decir que son puntos en un recorrido que, por lo general, es en compañía. Una visita a un museo o una galería es un evento social, plagado de distracciones, durante el cual se ve y se comenta acerca del arte.” Aún si es visto en libros a solas - claramente la manera preferida de Sontag con respecto al dolor de los demás - “la emoción fuerte se convertirá en una emoción transitoria,” lo cual significa como un evento específico es convertido en “una denuncia de la crueldad humana, del salvajismo humano como tal.”²⁴

Lo último no debe ser visto como una desventaja: sólo del estudio de lo específico puede venir la comprensión universal. En cuanto al “recorrido,” Echavarría busca evitar las distracciones, estableciendo una especie de semi-privacidad por medio de la oscuridad y el aislamiento relativo del recinto generalmente usado para instalaciones de video. De hecho, en Bocas de Ceniza, cuando expuesto, puede ser una distracción ya que las canciones son

audibles a través de la galería mucho antes de que uno las encuentre. En el mismo sentido, su serie fotográfica Corte de Florero toma en cuenta la distancia variable del observador. Exhibidas como lo serían preciosas representaciones de libros de texto (recostadas contra la pared sin marco y sobre un mismo borde o enmarcadas individualmente con lámparas sobresalientes de la mitad del borde superior), a menudo el observador, desde lejos, solo puede reconocerlas como tal. Solo cuando se acerca se hace consciente del uso de huesos humanos para su creación. Las complejidades de presentar la violencia en un marco social se hacen evidentes. Lo que ciertamente no funciona en este sentido son las pinturas del compatriota de Echavarría, Fernando Botero, representando la guerra colombiana, en todo su horroroso detalle, tanto como el escándalo de torturas en torno al maltrato de iraquíes por parte de soldados estadounidenses en la prisión de Abu Ghraib durante el 2004. El impacto de las fotografías originales de Abu Ghraib no puede ser superado por una interpretación artística que también hace uso de los cuerpos curvilíneos que son firma del pintor.

Walter Benjamin, en 1931 y cinco años antes de su muerte, confrontó abiertamente los conceptos dominantes de producción fotográfica de su "Historia Corta de la Fotografía," con la originalidad y singularidad de una obra de arte en su ensayo influyente "La Obra del Arte en la Era de Reproducción Mecánica." Él argumentó a favor de la autenticidad de la fotografía – para no ser confundida con la descripción de la realidad que pide una explicación en vez de una asociación de lo que se está viendo precisamente, o sea lo preciso en vez de lo vago.²⁵ "Las fotografías se convierten en evidencia común para hechos históricos y adquieren un significado político oculto."²⁶

Escuela Nueva, Bocas de Ceniza y La María pueden todas recordar al contenido de Desastres de la Guerra de Goya, específicamente los títulos de dos de sus grabados de las series Yo lo ví y Y esto también, ambas con una intensidad y conocimiento similar del terror. Posiblemente con la pequeña diferencia de que las obras gráficas de Goya, a pesar de su título, son unas interpretaciones artísticas y no un registro o testimonio minucioso de lo que el artista vio y experimentó. Lo cual, como lo dijo Susan Sontag, "difícilmente descalifica" las imágenes de Goya que proclaman que "cosas como estas sí ocurrieron" y donde "en contraste, una sola fotografía o cinta de filme alega representar exactamente lo que estuvo ante el lente de la cámara."²⁷ Los colombianos de la serie Bocas de Ceniza de Echavarría elevan, metafóricamente, su experiencia personal al canto. El observador y el oyente de estos testimonios se quedan imaginando lo que ha pasado al fusionar el escenario sinestésico desarrollándose en la pantalla: interiorizando la melodía y la letra, observando las expresiones faciales y escuchando, algunas veces, el temblor en la voz. "Vivir es también posar," nos recuerda Sontag, aunque la manera modesta de las grabaciones, la cámara quieta en plano cerrado y el entorno neutral ante un fondo blanco buscan lograr la representación más directa, bajo las circunstancias.²⁸

"Para aquellos que planean batallas, quienes lideran batallas, para entusiastas de guerra de todos los países está dedicado este libro." Así se lee la primera página del libro de 1924 de Ernst Friedrich Guerra contra La Guerra, el cual contiene las fotografías más horribles de soldados heridos y campos de batalla de la Primera Guerra Mundial en un intento, que demostró ser infructuoso tan sólo quince años después, de demostrar los horrores en comparación a la glorificación del conflicto armado para así nunca más caer en la trampa obvia que es la guerra. Sin novedad en el frente, el libro de 1929 de Erich Maria Remarque busca lo mismo por medio de la escritura como también lo hace Picasso, por medio de la pintura, en Guernica, de 1937. Desde ese entonces, numerosos ejemplos han surgido y todos acompañan el arte de Juan Manuel Echavarría, donde el studium y punctum de Roland Barthes se funden, donde el significado normativo y objetivo de una imagen se encuentran con su especificidad y falta de aspecto previsible a nivel individual.²⁹

Este ensayo fue originalmente publicado en el libro Juan Manuel Echavarría: Mouth of Ash, Edizioni Charta Milan y North Dakota Museum of Art, 2005.

¹ Edgar Allan Poe, "Solo", La Caída de la Casa de Usher y Otras Obras, (New York: Penguin, 1986) p. 7.

² Ovid, Metamorphosen, Zurich: Artemis & Winkler, 2001 (2-8 a.C.)pp. 225-228.

³ Los Yahoos tienen comportamiento humano mientras que los Houyhnhnms (seres equinos) tienen características humanas ideales. Jonathan Swift, Los Viajes de Gúlviver, New York: Penguin, 1994 (1726) p. 124, 295, 321

⁴ Marco Polo, Il Milione: Die Wunder der Welt, Zurich: Manesse, 1997 (1298-99) pp. 418, 182-83 (traducido del Alemán).

⁵ Nicholson Baker, Una caja de cerillas, New York: Vintage/Random House, 2004 (2003) p. 65-67.

⁶ Ver: "No es como dicen," Harper's Magazine 310, 1858 (March 2005) p. 20.

- ⁷ De "Violencia en Colombia," un extracto del informe de Martin Amis acerca de los barrios marginales de Cali para The Times of London, en: The New York Times (The Week in Review), Domingo, 20 de febrero de 2005, p. 10.
- ⁸ J. M. Coetzee, *Desgracia*, London: Vintage, 2000 (1999) p. 4.
- ⁹ Walt Whitman, *Hojas de Hierba*, New York: Penguin, 1986 (1855) p. 25 (ver también xxxiii).
- ¹⁰ Ver Juan Manuel Echavarría, "Home Movie (Video Casero)," Festival Europeo de Arte Audiovisual: Osnabrueck 2003 [exh. cat.] p. 199.
- ¹¹ Citado por: Nicholas D. Kristof, "El Testigo Americano," The New York Times / Sueddeutsche Zeitung, Lunes, 14 de marzo de 2005, p. 2.
- ¹² Susan Sontag, *Con Respecto al Dolor de Otros*, New York: Penguin, 2003, p. 21.
- ¹³ Compare por ej. las fotografías de Catherine Chalmers de insectos, las cuales aparentemente fueron tomadas por razones de mera sensación y espectáculo únicamente (Catherine Chalmers, *Cucaracha Americana*, New York: Aperture, 2004).
- ¹⁴ En cuanto a este punto, es interesante hacer nota de las fotografías de Echavarría de una vaca pintada y un caballo moribundo, ambas tituladas Testigo. No hace falta decir que el término testigo, como se usa comúnmente en la profesión judicial o periodística, no calificaría a animales como tales.
- ¹⁵ Susan Sontag, "Las Fotografías Somos Nosotros," en: The New York Times Magazine, 23 de mayo de 2004 (Sección 6), pp. 24-29, 42.
- ¹⁶ Citado in: Thomas Girst, "The Parallel Universe of Neo Rauch," Tema Celeste XVIII, 86 (July-September 2001) pp. 60-63.
- ¹⁷ Anthony Lane en un artículo sobre August Sander, en The New Yorker, 10 de febrero de 2003, p. 96.
- ¹⁸ "Conversaciones con Juan Manuel Echavarría," Hans-Michael Herzog (ed.) *Cantos/Cuentos Colombianos: Arte Contemporáneo Colombiano*, Zurich: Daros-Latinamerica, pp. 175-201.
- ¹⁹ Citado de: "Die Sphäre Pascals," Jorge Luis Borges, *Investigación: Ensayos*, Frankfurt: Fischer, 1992, p. 15-18 (traducido del Alemán). *Voces de Silencio* (1951), de André Malraux con un capítulo titulado "Museo Sin Paredes," con 638 ilustraciones que también demuestran un ejemplo ambicioso de los reinos universalmente interconectados del arte y de la cultura.
- ²⁰ Estos hechos y aquellos citados en párrafo previo fueron compilados, en su mayoría, por Erna von der Walde, para una instalación textual de pared durante un simposio acerca de la situación actual de Colombia en el Kunsthau Zurich presentado en la apertura de *Cantos/Cuentos Colombianos: Arte Contemporáneo Colombiano (II Parte)*, 29 de enero a 17 de abril de 2005, Daros-Latinamerica, Zurich. Agradezco a la señora Von der Walde por facilitarme esta compilación para este artículo.
- ²¹ Susan Sontag, *Con Respecto al Dolor de Otros*, New York: Penguin, 2003, p. 78.
- ²² La artista Andrea Fraser citada en "Tácticas Adentro y Afuera," de Gregg Borowitz, *Artforum* XLIII, 1 (septiembre de 2004), pp.212-215, 292.
- ²³ Conversación con el artista, Cali, Colombia, 13 de febrero de 2003.
- ²⁴ Susan Sontag, *Con Respecto al Dolor de Otros*, New York: Penguin, 2003, p.108-09.
- ²⁵ Walter Benjamin, "Kleine Geschichte der Fotografie," Wolfgang Kemp (ed.), *Teoría de la Fotografía II: 1912-1945*, Munchen: Schirmer/Mosel, 1979, pp. 200-12.
- ²⁶ Walter Benjamin citado en Susan Sontag, *Sobre la Fotografía*, New York: Penguin, 1973, p. 185.
- ²⁷ Susan Sontag, *Con Respecto al Dolor de Otros*, New York: Penguin, 2003, p. 42.
- ²⁸ Susan Sontag, "Las Fotografías Somos Nosotros," en: The New York Times Magazine, 23 de mayo de 2004 (Sección 6), pp. 24-29, 42, 28.
- ²⁹ Para una discusión extendida acerca del tema, véase: Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflexiones sobre la Fotografía*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1981 (1980).