

Errol Morris y los misterios de la fotografía

Lior Zylberman

Facultad de Ciencias Sociales, UBA
Centro de Estudios sobre Genocidio, UNTREF
liorzylberman@gmail.com

Resumen

La relación entre fotografía y memoria suele establecerse como una relación natural. Sin embargo, al profundizar en el análisis de dicha relación surgen diferentes problemáticas. El propósito del artículo reside en estudiar algunas de éstas a partir de las observaciones sobre la fotografía del documentalista Errol Morris. Tomaremos como ejemplo algunos de los casos analizados por dicho autor —la guerra de Crimea y la última invasión estadounidense en Irak—. Si la fotografía actúa como memoria visual, como memoria de la guerra, veremos cómo surgen ciertas complicaciones al momento de tomar a las fotografías como huellas de los conflictos, al analizar las intenciones del fotógrafo o las ambigüedades que florecen al estudiar la circulación de las imágenes.

Palabras clave:

Errol Morris, fotografía, memoria, pragmatismo, contexto.

Abstract

The relationship between photography and memory is

usually set up as a natural relationship. However, various problems arise when we analyze this relationship. The purpose of the article lies in studying some of these problems from the observations on photography by the filmmaker Errol Morris. We will take as an example some of the cases analyzed by the author —the war of Crimea and the last American invasion in Iraq—. If the picture acts as visual memory, as the memory of the war, we will see how certain complications arise when taking pictures as traces of conflicts, when we try to analyze the intentions of the photographer or the ambiguities that emerge to study the circulation of images.

Key words:

Errol Morris, photography, memory, pragmatism, context.

La relación entre fotografía y memoria suele establecerse como una relación dada, natural. La imagen fotográfica se encuentra asociada a la inscripción en la memoria, donde la fotografía «grabaría» un instante dejándolo sentado para la posteridad. La fotografía así puede actuar, entre tantos usos, como testimonio, como prueba, como memento.

El noema barthesiano, es decir, el «esto ha sido», sólo advierte parte de las posibilidades de la fotografía. Ésta no es sólo huella: la fotografía se caracteriza, siguiendo el esquema peirceano, por su condición conjunta de icono e índice. Al observar una fotografía notamos semejanza con su objeto pero ella también es la «huella lumínica»: esto ha estado frente a la cámara.

Ahora bien, el hecho de que algo haya quedado registrado no significa que puede ser recordado. Como han demostrado

numerosos estudios neurocientíficos (Edelman y Tononi, 2002), la metáfora del cerebro (y la memoria) como computadora ha caído en desuso. La memoria no es reproductora, como lo sería la memoria de la computadora o como serían las numerosas copias en papel (o en otro soporte) que se puede obtener de una fotografía; tampoco las imágenes quedan guardadas en el cerebro esperando a ser reveladas. Por lo tanto, dos características hacen caer una posible relación estrecha entre memoria y fotografía: el carácter creativo de la memoria y su búsqueda de coherencia.

Si bien podemos dirigir nuestra atención a caracterizar la memoria, nos interesa indagar otras problemáticas. Las dos características que antes mencionamos las podemos unir bajo la cuestión del significado. La memoria, entonces, se encuentra íntimamente relacionada con el significado y la posibilidad de signifi-

cación. Eso hace desplazar la propiedad mnémica de la fotografía hacia el espectador: la memoria no está en la imagen sino en quien la mira. Nos trasladamos así a la dimensión pragmática de la fotografía: la imagen no tiene significación en sí misma ya que su sentido es exterior a ella, está esencialmente determinado por su relación efectiva con su objeto y con su enunciación.

A medida que ahondamos en la relación visual con el pasado, al colocar en suspenso algunas nociones, encontramos que dicha relación se torna problemática. En las páginas que siguen nos proponemos transitar en torno a dichas complicaciones a partir de las observaciones sobre la fotografía del cineasta Errol Morris.

«Maestro de la sospecha» de la imagen, este autor ha desarrollado en su filmografía documental una serie de críticas a los supuestos de ese cine poniendo en tela de juicio la relación entre imagen y verdad. En los últimos años, paralelamente a su carrera como cineasta, Morris ha escrito numerosos ensayos sobre fotografía que fueron publicados oportunamente en el *New York Times* y recientemente compilados en un libro (Morris, 2011).

Sin poseer ni tampoco pretender fundar o desarrollar una teoría, Morris se desenvuelve como una mosca —una mosca socrática claro está— y provoca y abre posibles interpretaciones. Con una extensa carrera como cineasta (y estudios en historia y filosofía) Morris no necesita

desplegar postulados o recurrir a las citas; su propia experiencia y transitar cotidiano entre imágenes le ha permitido arribar a sus proposiciones. Es por eso que el conjunto de ensayos lleva como subtítulo «Observaciones sobre los misterios de la fotografía».

Pero sus observaciones no son una mera contemplación y meditación sobre la imagen. Ante todo, toma a las imágenes como cosas, y a ellas las someterá a diversas pruebas. Tal como lo hace con las filmicas, Morris indaga en las imágenes fotográficas, las «desarma», las cuestiona, pregunta por su sentido y sus intenciones, las ausculta microscópicamente, las compara, incluso las somete a exámenes forenses.

Nuestra intención, entonces, radicará en tomar sus observaciones como sustento para interrogarnos sobre la relación entre fotografía y memoria. Para tal fin tomaremos como ejemplo algunos de los casos analizados por Morris, todos ellos relacionados con la guerra. Si la fotografía actúa como memoria visual, como memoria de la guerra (ya sea la de Crimea o la última invasión estadounidense en Irak), veremos cómo surgen ciertas complicaciones al momento de tomar a las fotografías como huellas de los conflictos; en esa sintonía, «el esto ha sido» no es suficiente.

Sobre las intenciones

A Roger Fenton (1819–1869) se lo considera el primer cronista fotográfico de una guerra. A pedido del Príncipe Alberto,



Fig. 1



Fig. 1.1

Fenton fue enviado a cubrir la Guerra de Crimea a principios de 1855. De las numerosas fotografías que allí tomó, dos se han vuelto canónicas. Siguiendo la exclusión oficial de no fotografiar cadáveres, Fenton tomó dos tituladas *El valle de la sombra de la muerte* (Figs. 1 y 1.1). En ambas se aprecia el mismo encuadre y el mismo valle, la única diferencia radica en que en una el valle se encuentra «vacío» y en la otra se encuentra repleto de balas de cañón. Con el tiempo, se ha generado polémica en torno a dos asuntos: quién puso las balas (si la foto fue preparada) y cuál es el orden de las mismas. Más allá de las discusiones, lo cierto es que estas fotos hoy día son uno de los tantos símbolos visuales de la guerra.

A partir de los análisis efectuados por Susan Sontag (2003) en torno a las fotografías mencionadas, Morris desarrolla algunos planteos que resultan sugerentes. Si bien su discusión radica en dilucidar realmente cuál fue tomada antes —apelando para ello a métodos científicos como la medición

de las sombras—, de su indagación se desprenden importantes ideas.

Como lo señalamos, hoy día estas fotografías se nos presentan como testimonio de un pasado. De igual forma, el orden puede ser establecido «obviamente», primero la foto «vacía» y luego la «llena». Ahora bien, para lo que algunos plantean como obvio, para Morris no lo es. *Nada* es tan obvio que es obvio. Lo obvio significa ausencia de lógica. La pregunta que se desprende es la siguiente: cuando observamos una fotografía, ¿cómo podemos interpretar el carácter del fotógrafo y sus intenciones? Que una foto nos remita al pasado no significa que el deseo del fotógrafo haya sido dejar testimonio para la posteridad o alguna otra intención que podemos darle a la imagen al observarla.

Si bien ya en su época la fotografía *El valle de la sombra de la muerte* se la consideró un potente símbolo de la guerra, esto nos advierte el carácter particular que posee este tipo de imágenes: como iconos e índices puede ser imágenes—recuerdo e

imágenes–testimonio. La problemática relación entre imagen y memoria no adviene, entonces, por la ontología de la primera sino por las necesidades de su espectador. Al observarlas efectuamos conjeturas, otorgamos intenciones, hacemos «hablar» a las fotos; de este modo, al observar tanto las fotografías de Fenton como cualquier otra proyectamos sobre ellas las «intenciones que *imaginamos* del fotógrafo» (Morris, 2011:20).

Es debido a su doble condición de icono e índice que permite a la fotografía volverse «imagen de memoria». Pero esta posibilidad debe ser pensada en forma condicional; si la peculiaridad fotográfica consiste en que «a través de la técnica, lo representado se inscribe como huella de lo real (...) [y] lo que se le ofrece al espectador es la apariencia visible del mundo» (Cortés Rocca, 1998:44), su valor simbólico se encuentra en el uso, circulación y contexto de la misma, de allí se desprende su condición pragmática. A pesar de su carácter de huella, la fotografía no garantiza ningún recuerdo. Lo que de ella se deduce es lo que Jean–Marie Schaeffer denomina «tesis de existencia»: la imagen fotográfica siempre es recibida «como la señal de un acontecimiento real o de una entidad realmente existente (en el momento de la toma de la impresión)» (Schaeffer, 1990:91).

Esta tesis nos abre un camino para diferenciar a la fotografía como imagen recuerdo e imagen testimonio. Si con

Morris desprendimos a la fotografía de sus intenciones, la imagen del recuerdo es exterior a éste, el recuerdo se encuentra en la memoria del observador. De este modo, una imagen recuerdo es tal cuando activa la memoria del receptor. Continuando con la idea del realizador norteamericano, a la imagen testimonio también le vendría su sentido desde el exterior, pero a partir de ser depositaria de un saber «más o menos heteróclito del mundo público» (Schaeffer, 1990:66). En pocas palabras, la foto de recuerdo no sólo informa, sino también nos reactiva nuestro pasado personal o familiar y nuestras experiencias previas; en cambio, la imagen testimonio alcanza dicho estatus si se inserta en una estrategia comunicacional concreta.

Pero las imágenes no se encuentran solas, suelen estar integradas con una etiqueta lingüística que las titulan o contextualizan. Las fotografías de Fenton que aquí traemos fueron parte de la Guerra de Crimea no por su título sino por la narración que tanto Morris o Sontag efectúan en torno a ellas. Tanto la interpretación como el recuerdo que puede generar una fotografía se encuentra imbricada con los saberes laterales de su observador, saberes tanto visuales como no visuales. Es allí donde radica la diferencia entre una imagen testimonio y una imagen recuerdo; esta última se encuentra saturada por dicho saber. No sólo es índice, no sólo es un «esto ha sido», el saber lateral sobre el familiar, el aconte-

cimiento o el objeto fotografiado siempre será mucho más profundo y vigoroso que el del índice fotográfico.

Iconos e índices, la fotografía también puede volverse símbolo. La imagen puede ser cargada con una significación, una idea, que no se encuentra en ella. Si estas imágenes se han vuelto símbolo de la guerra, si las imágenes de los documentos de identidad, por ejemplo, se han vuelto símbolo de los desaparecidos argentinos, es por medio de su circulación y no porque éstas sean portadoras de dicha información. La triple condición interpretativa esgrimida por Gombrich (2003) nos resulta útil al pensar las fotografías: código, texto y contexto. Frente a la proliferación de imágenes fotográficas en la actualidad, nos detendremos unos instantes a pensar sobre esto último.

Si las intenciones del fotógrafo no se fijan en la imagen, cada cambio de locación de la foto llevará a una recontextualización; de este modo, en cada cambio de contexto cambia el sentido (Walker, 1997). Mientras que la foto de un acontecimiento privado puede ser valorado como imagen recuerdo para una familia, en otro contexto puede ser pieza de museo y volverse imagen testimonio. Con todo, no debemos caer en un relativismo; si bien, como señala John Walker (1997:56), el contexto puede arquitectónico, mediático, mental, sociohistórico, la recontextualización no implica «una radical transformación de

lo que la fotografía denota»; un auto será siempre un auto y no será otro objeto sólo porque lo digamos.

Por eso es importante examinar la *vida* de una imagen, su nacimiento, considerar su circulación, su movimiento entre tiempo y espacio, de contexto a contexto, así como sus diversos usos, tanto por individuos como por grupos o medios de comunicación para diversos propósitos. Es en ese examen donde Morris podrá afirmar, finalmente, el orden de las fotografías de Fenton. Le da la razón a Sontag sólo después de haber llevado adelante su investigación, de desarmar lo «obvio» que cualquier imagen posee.

El valor que adquiere una imagen, ya sea de recuerdo o de testimonio, lo obtendrá en su circulación, en las diferentes redes de transmisión y reproducción que una imagen puede tener. Como sugiere Morris (2011:69), las fotografías preservan información, graban datos, presentan evidencia, pero «no por nuestras intenciones sino, en ocasiones, a pesar de ellas».

Sobre la circulación

Una de las condiciones necesarias para que la imagen fotográfica se transforme en imagen recuerdo radica en su circulación, es decir, en su transmisión tanto en el tiempo como en el espacio. Una imagen de un familiar se transforma en recuerdo de grupo a medida que se transmite su significación en la sucesión de generaciones. Lo mismo sucede con



Fig. 2



Fig. 2.1

las imágenes públicas, las ideas que ellas encarnan sólo pueden ser comprendidas en el transcurrir y a partir de la transmisión de tales ideas.

Antes señalamos que a medida que una imagen gana fuerza simbólica la pierde como índice. Las indagaciones de Morris nos sirven para reflexionar en torno a esto ya que presenta un caso para meditar en torno al uso simbólico de la imagen y cómo en su circulación la foto fue perdiendo su capacidad indicial: nos referimos a las imágenes tomadas por soldados estadounidenses en la prisión iraquí de Abu Ghraib en el año 2003. Estas fotografías son tomadas como símbolo del horror, de la guerra, de la opresión, de la tortura, de la muerte. Pasaron a la historia como prueba, como memoria, de las atrocidades norteamericanas efectuadas en su invasión a Irak. De éstas hay dos que han sido tomadas como

símbolo: la del «Hombre encapuchado» y la de Sabrina Harman (Figs. 2 y 2.1).

Ahora bien, Morris no se coloca en defensa de las atrocidades ni mucho menos. Examina el recorrido de las fotografías, explora todas las series tomadas por los diferentes soldados, las analiza, las compara, historiza su circulación. Efectivamente, nadie puede negar la violencia infligida que testimonian esas imágenes (aquí le debemos decir a Morris que esto es «obvio»). Sin embargo, su denuncia va más allá. Coloca entre paréntesis sus pensamientos y emociones ya que el primer paso que él sugiere para aproximarnos a ellas (o a cualquier fotografía en forma analítica) es dejar de lado nuestras creencias, ya que éstas pueden vencer completamente a las evidencias sensoriales.

Tomando una posición, podríamos decir, fenomenológica, Morris afirma que toda fotografía es verdadera ya que en



Fig. 3

tanto imagen para ella no hay distinción entre verdadero o falso. Sin embargo, la fotografía nos recuerda constantemente cómo podemos hacer falsas (o verdaderas) *inferencias* sobre lo que vemos. Al mismo tiempo que nos presenta cosas a nuestra visión, también nos oculta. Por lo tanto, no sólo debemos preguntarnos qué vemos en una imagen sino también qué es lo que no vemos. En pocas palabras: «la unión entre fotografía y lenguaje provee un rápido tren al error» (Morris, 2011:85).

Las dos fotos de Abu Ghraib permiten elaborar, por lo menos, dos cuestiones. Con la primera, la del «Hombre encapuchado», Morris indaga la función simbólica de la imagen estudiando una nota publicada en el *New York Times*. En ésta, se presentaba a Ali Shalal Qaissi quien afirmaba ser el hombre bajo ese manto de tela; una fotografía de Ali sosteniendo la foto original ilustraba la nota que afirmaba presentar al símbolo de Abu Ghraib. Sin

embargo, a pesar de que Ali estuvo cautivo en dicha prisión, pronto se supo que el «Hombre encapuchado» fue otro prisionero. En todo este itinerario se conjugaban dos cuestiones: el deseo y la creencia.

Ali, devenido defensor de víctimas de la ocupación americana, deseaba ser una víctima icono. También se encontraba el deseo de la «prueba ocular», una prueba que, según Morris, no es ninguna prueba ya que lo que vemos no es independiente de nuestras creencias. El axioma morriseano sería «primero creo, luego veo»: creer es ver, y no al revés. Las fotografías proveen evidencia, pero no son «atajos» a la realidad, no formamos creencias en base a lo que vemos sino que volcamos nuestras creencias en las imágenes. El saber lateral del espectador posee participación particular en la significación de la imagen: cuanto más determinada se encuentre la imagen por dicho saber, más redundante será la interpretación. Sin

embargo, el saber lateral del observador puede saturar el sentido de la imagen o bien dejarla indeterminada.

Fueron muchos los soldados que aquella noche tomaron fotografías. El «Hombre encapuchado» fue fotografiado, por lo menos, por dos soldados, por Ivan Frederick y por Sabrina Harman; sin embargo, fue la del primero la que se convirtió en símbolo. Sobre esto Morris se pregunta la razón. La respuesta estaría, justamente, en su contextualización. La fotografía de Frederick nos muestra al «Hombre encapuchado»... y nada más. Sobre él pueden hacerse una gran cantidad de inferencias, otorgarle sentidos y dotarlo de diversas narrativas. En cambio, la de Harman presenta al mismo hombre pero también vemos a Frederick con una cámara en la mano (Fig. 3). Si la de este soldado se encuentra despojada, la de ella resulta más complicada ya que requiere contextualizarla, requiere explicar quién es el otro hombre, qué hace allí, etc., que tornaría más dificultoso su posicionamiento como símbolo¹. Si la imagen que se colocó como símbolo pudo lograrlo se debe a que la visión y lo visual poseen un lugar privilegiado en nuestra sociedad: las «fotografías atraen a las falsas creencias como el papel matamoscas atrae a las moscas»

(Morris, 2011:92) es otra de las máximas de Morris al respecto. Confiamos en ellas porque colocamos nuestra confianza en las fotografías, éstas nos permiten pensar acriticamente ya que parecen sugerir un «camino mágico» a la verdad.

Antes de tomar otra de las fotografías que se ha vuelto símbolo del horror de aquella prisión (Fig. 2.2), debemos recordar cómo se conocieron dichas imágenes. Las fotos de la prisión fueron tomadas por la Policía Militar en Abu Ghraib (eran policías militares y no soldados o marines los que estaban custodiando a los prisioneros, otro elemento que las imágenes no nos permite ver). Fueron presentadas primero en el programa *60 minutes* en su edición del 28 de abril de 2004 y luego publicadas en la edición del 10 de mayo de ese mismo año por el *New Yorker*. En ambos casos fueron presentadas con escasa o ninguna contextualización. De entre las once fotografías mostradas, una de ellas fue la del cadáver de Al-Jamadi y Sabrina Harman sonriendo (Fig. 2.2): la implicación parece clara, es «obvio»: esta gente es responsable de los crímenes más horribles, de la tortura y de la muerte.

El periodista que presentó las imágenes en la nota del *New Yorker* afirmaba con seguridad que las fotografías lo dicen todo. Morris le responde a Seymour Hersh

1. Una posible crítica que podríamos hacerle a Morris es recordar que las imágenes pueden ser recordadas reencuadrándolas. Esta observación se le ha pasado por alto.

afirmando lo contrario: no sabemos, ni tampoco el artículo lo informaba, que Al-Jamadi fue asesinado por los policías militares. Si en las imágenes hay algo que no puede ser visto, se deba a que éstas «son el *comienzo* de la evidencia, pero no el *final*» (Morris, 2011:117).

Lo cierto es que desde que se dieron a conocer las fotos de Abu Ghraib muy poco se ha escrito para clarificar la relación entre las fotos y lo que ocurrió esa noche. Morris fue uno de los que más investigó dedicándole un documental *Standard Operating Procedure* (2008) y el libro homónimo (Gourevitch y Morris, 2008). Su objetivo no era exculpar a los responsables sino evidenciar que este sistema de muerte y tortura fue autorizado desde esferas superiores, que lo más atroz no era lo que las imágenes retrataban sino lo que éstas no mostraban. Sabrina, junto a sus otros compañeros, tenían como misión custodiar y «ablandar» a los prisioneros para luego sí pasar a los crueles y mortales interrogatorios. De éstos últimos no hay imágenes, no hay nombres, no hay registro. Los fotógrafos han sido degradados y condenados, los asesinos gozan de libertad y honores. Este caso permite pensar lo que Schaeffer (1990:109) advierte sobre el testimonio fotográfico al afirmar que éste se nutre de la ilusión de creer que «es la imagen la que dicta el mensaje periodístico, cuando en realidad este último es el que la hace hablar».

¿Por qué la imagen de Sabrina sonriendo junto al cadáver se ha vuelto «memoria» de la guerra? De todas las fotografías tomadas, hay muchas fotos del cuerpo de Al-Jamadi, pero es ésta la que más se ha dado a conocer. Morris (2011:118) esgrime que se debe a que esta foto nos presenta a una chica americana «común» viva y un maltratado iraquí muerto. Pero esta imagen es otra muestra de la mala dirección por la que nos puede llevar la fotografía: el público ve las fotos y asume que Sabrina es la asesina y «descargan su ira en Sabrina, antes que en los *verdaderos* asesinos». Lo que sucede en esta imagen, y en consonancia con el *punctum* barthesiano, es que nuestra atención se encuentra en la sonrisa de Sabrina, desviando así el sentido de la imagen. Nos preguntamos por qué esta mujer sonríe y no quién es ese hombre o quién lo mató. La sonrisa parecería ser la evidencia de su crimen, cuando en verdad fueron las técnicas de torturas (y los torturadores) autorizadas desde los más altos niveles del gobierno norteamericano quienes mataron a Al-Jamadi.

En la circulación, estas imágenes fueron sometidas a un constante proceso de designificación–resignificación, presuponiendo siempre que como visión casi perceptiva, debido a su carácter analógico, la fotografía posee un poder informacional tan grande como el de la percepción. Con lo dicho por Morris o Schaeffer podemos decir que este poder resulta ser

inconmensurablemente pobre. No sólo debido al instante que queda retratado, no pudiendo dar cuenta del espacio y tiempo en una forma más amplia, sino porque la imagen en sí no tiene memoria. Para tratarla, el observador debe emplear su propio acervo de conocimiento, su universo interpretativo. Las imágenes fotográficas, como la memoria, son plásticas, maleables, sugestibles,² se pueden prestar a cualquier argumentación; al mismo tiempo que exagera, también apacigua.³

A modo de cierre

Nos propusimos estudiar la fotografía como testimonio y como recuerdo a partir de las observaciones hechas por el cineasta Errol Morris. A partir de algunos casos por él trabajados, expusimos sus ideas principales.

Dijimos que suele darse por sentada la relación entre imagen y memoria; sin embargo, ante la constante circulación de imágenes en nuestra cotidianeidad quisimos colocar el acento en lo problemático de esta relación. Efectivamente, la fotografía provee evidencia, ¿pero de qué? La relación entre una fotografía y el pasado no es fácil ni simple, es por eso que ante las afirmaciones de que nuestra era es una era predominantemente visual

debemos colocar el acento en la significación de las imágenes.

Sin embargo, no es sólo en este punto donde se debe colocar el énfasis. El llamado de atención que Morris efectúa respecto a lo que no se ve es un elemento crucial. Aquí no se trata de pensar, solamente, lo que ha quedado fuera de cuadro, lo excluido no es una cuestión meramente de encuadre sino del poder de ocultación que la fotografía posee. Creemos que las mismas nos muestran todo, pero eso es, justamente, una creencia.

Finalmente, en las sucesivas transmisiones, contextualizaciones y recorridos que una foto posea ganará y perderá algo al mismo tiempo. O gana como símbolo o como índice, pero no puede ganar ambos. ¿De qué ideas se recubre, se carga, a la imagen? Basta con buscar las imágenes con las que ilustramos el presente artículo en diversos buscadores de Internet y las encontraremos en múltiples *sites* con significados e ideas disímiles. Si la fotografía pierde su valor de índice para volverse símbolo, lo mismo ocurre con las imágenes familiares al dárseles una circulación no contemplada en su realización.

Las fotografías son marcas para el futuro. Ellas estarán ahí, permaneciendo como mudas testigos.

2. Para una caracterización de la memoria véase *Kandel* (2007) o *Schacter* (1996).

3. La tesis de Morris, entre tantos otros, es que los jóvenes fotógrafos fueron utilizados como chivos expiatorios.

Bibliografía

- CORTÉS ROCCA, Paola (1998). «Cuerpos y promesas: El retrato fotográfico en el siglo XIX.» *Filología*, Vol. 31, nº 1–2.
- EDELMAN, Gerald y TONONI, Giulio (2002). *El universo de la conciencia. Cómo la materia se convierte en imaginación*. Barcelona: Crítica.
- GOMBRICH, E.H. (2003). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación social*. México: FCE.
- GOUREVITCH, Philip y MORRIS, Errol (2008). *Standard Operating Procedure*. New York: The Penguin Press.
- KANDEL, Eric (2007). *En busca de la memoria*. Buenos Aires: Katz Editores.
- MORRIS, Errol (2011). *Believing is seeing (observations on the mysteries of photography)*. New York: The Penguin Press.
- SCHACTER, Daniel (1996). *Searching for memory: the brain, the mind, and the past*. New York: Basic Books.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- SONTAG, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- WALKER, John (1997). «Context as determinant of photographic meaning.» En Jessica Evans (ed.). *The Camerawork Essays: Context and Meaning in Photography*. London: Rivers Oram Press.