

Miguel Barahona

Revelar y rebelar. Transición de la modernidad a la posmodernidad  
en el arte fotográfico hondureño (1990-2009)

Universidad Nacional Autónoma de Honduras / Unitec

[miguel\\_barahona@unitec.edu](mailto:miguel_barahona@unitec.edu)

Los libros que tratan el tema de la fotografía, por lo demás mucho menos numerosos que para otro arte, son víctimas de dicha dificultad. Los unos son técnicos; para ver el significante fotográfico están obligados a enfocar de muy cerca. Los otros son históricos o sociológicos; para observar el fenómeno global de la fotografía estos están obligados a enfocar de muy lejos. Yo constaba con enojo que ninguno me hablaba precisamente de las fotos que me interesaban, de las que producen placer o emoción. ¿Qué me importaban a mí las reglas de composición del paisaje fotográfico, en el otro extremo, la fotografía como rito familiar? Cada vez que leía algo sobre la fotografía pensaba en tal o cual foto preferida, y ello me encolerizaba. Pues yo no veía más que el referente, el objeto deseado, el cuerpo querido; pero una voz importuna (la voz de la ciencia) me decía entonces con tono severo: Vuelve a la fotografía.

*Roland Barthes, La cámara lúcida*

Para iniciar este escrito será bueno recordar, así solo sea de pasada, la situación histórica de las artes plásticas y visuales de Honduras en las últimas décadas y ubicar el panorama dentro del contexto centroamericano, y esto para tener en mente las dificultades que se han vivido. Escribe Maria Dolores Torres:

La mayoría de los países del istmo centroamericano han estado sometidos a una suerte de discontinuidad a causa de su misma condición histórica y geográfica: repúblicas caracterizadas por un pasado común y marcadas por una geografía de desastres-erupciones volcánicas, terremotos, huracanes, que en gran medida ha contribuido a su marginación o a la dispersión de sus habitantes. No en vano se ha mencionado la “condición transeúnte” o el destino itinerante de algunos países, por su desplazamiento dentro y de fuera del istmo. Zona de paso entre las dos Américas, esa estrecha franja de tierra que las une, no las aproxima lo suficiente y cada país ha ido desarrollando su quehacer artístico y cultural de manera un tanto aislada. El transporte terrestre, no está favorecido por una red apropiada de carreteras y la aviación resulta una opción un tanto costosa. Frágiles economías dependientes, débil institucionalidad, el peso de la herencia española y euro americana, junto con los condicionamientos de un mundo globalizado, han incidido en la búsqueda de un arte que se debate en la reafirmación de una identidad y la obtención de un espacio propio, al margen de los gobiernos y desgobiernos correspondientes. (22).

Pero más que definir el panorama de la plástica hondureña, se trata aquí de registrar el contexto de la evolución de la fotografía en Honduras, la cual podemos considerar que ha sido encasillada en ideas de índole mecánica sin rasgos de evolución. El resultado de esta actitud ha sido determinante al perpetuar la fotografía como un arte sin imaginación, sin transformación. Para finales del año 2003, a razón de la décimo cuarta edición de la Antología de las Artes Plásticas y Visuales de Honduras, el acta del jurado presentaba una radiografía de la misma: “La fotografía (en Honduras) ha mostrado rasgos tradicionales y poco innovadores.” (Ribeaux, Blandino y Herrera 23).<sup>1</sup>

Aquí realmente nos encontramos con el duro panorama de la historia fotográfica hondureña en los últimos veinticinco años, sin una idea de institución y con una tendencia a conformarse

---

<sup>1</sup> El jurado de la decimocuarta edición de la Antología de las Artes Plásticas y Visuales en Honduras estuvo compuesto por Arien Ribeaux, Bayardo Blandino y Silvia Herrera Ubico, quienes al final dictaminaron otorgar el premio único a la obra fotográfica “La Dolorosa” de Arturo Sosa.

dentro de un limitado número de propuestas que indican meras transiciones y que sugieren tres momentos con dimensiones claras.

En primer lugar, en la fotografía hondureña estas transiciones toman un espacio temporal que se inicia con la utilización de la tecnología fotográfica análoga (basada en el rollo fotográfico de color y blanco y negro, y en formatos cuasi estándar de 135 mm / 120 mm; misma que logró llegar invicta hasta casi finales del siglo XX y que dio lugar a las características típicas de esa práctica tecnológica con todas las imágenes capturadas en dicho formato). Será en esta etapa cuando la fotografía se verá influenciada por el uso normativo existente, es decir la utilización de elementos tecnológicos de la época y el predominio del lenguaje fotográfico formal:<sup>2</sup> una imagen enfocada, bien compuesta, nítidamente impresa y profesionalmente enmarcada en madera o metal; todo lo anterior dentro del entendimiento formalista que la fotografía se debe considerar estética y funcionar la analogía en los términos que la ha definido Román Gubern (*La mirada* 155): “La función de la memoria”.

---

<sup>2</sup>Un ejemplo claro de descripción de la fotografía formal costumbrista documental hondureña, la señala Héctor M. Leyva (3-4) en un escrito sobre la exposición fotográfica “La Ruta Miskita”. Leyva la resume así: “Las fotografías trajeron las imágenes de una región de atmósfera transparente, unas explosiones de luz y color de una naturaleza y unas personas de unos paisajes paradisíacos. En algunas fotos es el incandescente sol tropical sobre las arenas de la playa o sobre la vegetación lujuriosa; en otras es el ocaso dramático bajo las aguas de los ríos o del mar, mientras en otros son las neblinosas horas del amanecer sobre las aguas o sobre montañas oscuras... Las fotografías de esta exposición contribuyen a descubrir esa Mosquitia límpida y llena de vida que invita a visitarla y recorrerla. Es en buena medida una realidad nueva que la mayoría de los hondureños del pasado y aún del presente han desconocido. De ahí que este proyecto fotográfico se encuentre asociado a uno de promoción turística y la exposición a un esfuerzo mayor por dar a conocer esta zona del país y movilizar esfuerzos y recursos en su beneficio.” Leyva también cuestiona este tipo de imágenes de la muestra: “Pero evidentemente La Mosquitia no es solamente esas personas que aparecen en esas fotografías ni sólo esas costumbres o esos paisajes. Las fotografías tienen un foco geográfico situado en la barra del río Plátano donde conviven garífunas y misquitos, y desde ahí se remonta aguas arriba hasta los poblados pech de Las Marías. Sobre todo dominan las fotografías los garífunas del litoral, pero La Mosquitia son los misquitos y los pech que aparecen menos, y también los tawahkas que no aparecen para nada, y también los ladinos y los extranjeros y los turistas, los campesinos olanchanos que desbrozan las montañas para sembrar pastos para ganado, los lavadores de oro del Río Patuca y los misioneros norteamericanos y las cuadrillas de cortadores de madera y los funcionarios del Estado de Puerto Lempira, los policías y los militares, los narcotraficantes y vagabundos que tampoco aparecen. Son La Mosquitia los espacios de esparcimiento, como los patios de las escuelas o los campos de fútbol, pero también los de intercambio y comercio. Se echan en falta especialmente las pulperías con su diversidad de apreciados y raros productos. Son La Mosquitia no solo aquel río encontrándose con el mar sino también las muy extensas llanuras de pinares (donde la tierra es ácida y estéril, y los horizontes planos e interminables). Y son La Mosquitia no solamente el lado amable de la experiencia humana sino también el triste y desolado: las escenas de embriaguez o de violencia; los buzos de langosta lisiados, los cuadros de necesidad, hambre y enfermedad; la muerte a temprana edad o al momento del nacimiento y sobre todo la malaria endémica que hace languidecer a sus poblaciones.”

En este primer estadio de la fotografía en Honduras predomina la toma instantánea, como aportación a la memoria histórica<sup>3</sup> y asimismo la reproducción del contexto cotidiano, cuya relevancia se encuentra sólo en el carácter estrictamente documental que en esa época estaba asociado a otras áreas como la comunicación y la información.<sup>4</sup> Es posible que en estos años los fotógrafos no tuvieran conciencia del alcance más allá de lo estrictamente documental de su arte y que el límite de sus aportaciones podía ser diferente. Es una primera fase de carácter descriptivo documental que entraría en crisis y que llevaría al arte fotográfico a cierto complejo de inferioridad en comparación con las otras ramas de las artes visuales, en especial con la pintura.

El segundo momento tiene que ver con la transición de la tecnología analógica a la digital junto con los otros aspectos de la fotografía que no produce necesariamente una cultura artística, porque en la medida que la fotografía parece democratizarse se vuelve más anárquica ya que deja lo hierático para volverse instrumento de aculturación sin ningún control, utilizada como un recurso de tensión básica de uso público e impersonal. Aquí en este periodo la fotografía artística busca encontrar su propio camino y sus propias señas de identidad, hallándose en la encrucijada tecnológica del cambio por la aparición de la tecnología digital. Ahora su camino se vuelve más

---

<sup>3</sup> Sobre los aportes de la fotografía hondureña a la memoria histórica se puede evidenciar en el Acta de jurado de la Antología de las Artes Plásticas de Honduras “Obed Valladares” que dice: “Constata el jurado que los participantes en la Antología- exceptuando a la modalidad fotográfica- se hicieron poco eco en el trauma causado por los desastres naturales que ha sufrido Honduras últimamente y del heroísmo que se requiere para salir adelante”. (Auyón, Sweertchnik y Longino 12).

<sup>4</sup> Un proyecto fotográfico de índole documental que no puede pasar desapercibido es el denominado “Honduras en 24 Horas”, realizado en el año 2005, bajo el auspicio de Naciones Unidas. El concepto del proyecto se indica en el prólogo del catálogo: “En tan solo 24 horas empezando al mediodía del 12 de febrero del 2005 hasta el mediodía del 13 de febrero del 2005, un grupo ecléctico y dinámico de 67 fotógrafos emprendieron un viaje para cumplir la misma meta: capturar imágenes que celebran la inmensa y asombrosa diversidad de Honduras. Entre este grupo único de artistas estuvieron fotógrafos nacionales, internacionales, aficionados y profesionales que dedicaron su habilidad artística, tiempo y energía desinteresadamente, para vislumbrar la asombrosa belleza que ofrece Honduras –su geografía, gente, cultura y costumbres. Los talentosos fotógrafos fueron asignados a regiones lejanas y remotas de Honduras; algunos se encontraron con nuevas especies endémicas en la jungla de La Mosquitia y otros expusieron las montañas Mayas de Copan. Ellos documentaron la cultura Tolupán, se aventuraron dentro de aguas termales escondidas dentro de cavernas rodeada de estalagmitas y descubrieron el pasatiempo favorito del Presidente. Con acceso a parques naturales, hogares, escuelas y lugares de trabajo a lo largo del país ellos crearon un mosaico extraordinario sobre como se disfruta día a día la vida Hondureña en tan solo 24 horas. En este viaje/expedición de 24 horas, los fotógrafos fueron más allá del llamado del deber y capturaron imágenes esperanzadoras mostrando un país en transición, vasto y vibrante. Honduras atraviesa un periodo histórico de madurez y progreso, esta publicación servirá como documentación de un país que se desarrolla rápidamente mientras se mira hacia el futuro con optimismo y animo para un mejor mañana. ‘Un Día en la Vida de Honduras’ es el resultado combinado de miles de horas contribuidas hacia la cuidadosa elección de las mejores imágenes entre las 23000 fotografías tomadas durante el evento ‘Honduras en 24 Horas’.”

escabroso porque la frontera de la transición de la fotografía análoga a la digital conlleva ciertos cambios, que el artista fotógrafo estaba evitando realizar. Se vive un momento significativo de cambios personales en los artistas fotográficos (cambios significativos que incluyen una crisis de valores asumidos) que los pueden conducir paulatinamente a convertirse en artistas visuales.

El tercer momento puede derivarse de la relación de competencia de la fotografía con los otros contextos artísticos visuales y la transformación que tienen estos contextos y sus implicaciones en relación con lo que Santos Zunzunegui (132) denomina “La reproducción no mediatizada”:

[...] que facilita la aprehensión indirecta de las cosas [...] y es que la fotografía se basa en la manipulación de lo técnicamente visible, no de lo humanamente visual [...].

En este tercer momento es donde se da el redescubrimiento y posterior evolución del arte en la fotografía nacional, y donde se van a dejar de lado los usos normativos de la fotografía. Naturalmente estos usos normativos ya estaban cambiando, evolucionando y creando en el entorno una completa ruptura de lo tradicional orientada hacia la vanguardia. De esta forma el camaleónico artista visual intuye y se percata de lo que debe hacer en este momento de crisis: dejar fuera toda la “buena norma fotográfica y todo el canon establecido”, para dar paso a obras de imágenes reflexivas que transmitan corrientes de pensamientos y que de una manera notable las imágenes lleguen a convertirse en el centro de la discusión (dejando fuera de su eje al creador-artista) y permitiendo que la misma imagen fotográfica sea un “icono de *zona de contacto*”<sup>5</sup>. Será entonces que a inicios del siglo XXI, en Honduras se homogenice la obra fotográfica y se genere una toma de conciencia que da lugar a las verdaderas vanguardias artísticas.

Durante la década de 1990 operó el denominado Foto Gremio de Honduras<sup>6</sup>, una institución que nace para articular las ideas y la sensibilidad de esos años y que vendría a suceder

---

<sup>5</sup> Término enunciado por Mary Louise Pratt quien lo define de la siguiente manera: “I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today.” (736).

<sup>6</sup> El Foto Gremio de Honduras comenzó en el año de 1991, sobresalen entre sus miembros fundadores: Max Hernández, Hugo Gil, Juan Pablo Martel, Evaristo López, entre otros.

a una práctica fotográfica agotada de la década anterior: la del anonimato y del ejercicio de la fotografía de forma accidental y aislada. Si la conciencia del colectivo se levanta, es preciso esclarecer que la naturaleza de la institución no era sólo la de un proyecto ilustrado de emancipación humana, (aunque al final sea el único que se pretenda y se lleve a la práctica), sino que como asociación voluntaria se va a caracterizar por una serie de rasgos positivos: 1) un proyecto de emancipación fotográfica; 2) el inicio de la formación de sus agremiados en la técnica fotográfica, razón que impulsa el crecimiento exponencial de la asociación y 3) el carácter progresivo de un nuevo listado de fotógrafos noveles que comienzan su ascenso personal dentro de la carrera artística, impulsados por los maestros fotógrafos especialistas y connotados del medio artístico de la época.

La intención esencial de modernizar el medio fotográfico es posible gracias a la convergencia de Foto Gremio con el inicio de la Antología de las Artes Plásticas de Honduras (1990)<sup>7</sup> que se concibe como un proyecto de promoción artística para dar sostenibilidad al pasado, a lo viejo y para darle preeminencia al futuro, a lo nuevo, idea enunciada en el escrito de la presentación del segundo catálogo de la Antología de las Artes Plásticas descrito a continuación:

La Antología de las Artes Plásticas de Honduras, ya lo decíamos el año pasado en su primera edición, quiere mostrar al amplio público lo que año con año se va produciendo. Quiere animar al trabajo creativo, y valorar, simultáneamente, aquellas obras que, si bien son el fruto del pasado, siguen entre los vivos como modelos, como sugerencias, como acicate [...] La Antología es, por tanto, muestra y, a la vez, mensaje. Les dice a los artistas de hoy que sigan recogiendo en formas y colores lo que de potencial acecha en las soleras del alma hondureña; y les dice que no olviden su compromiso con el lado universal del arte; que no desprecien lo ajeno por ser ajeno, ni se atemorizan cuando tengan que dar la cara por su país fuera de casa [...] . (2).

---

<sup>7</sup> La primera Antología de las Artes Plásticas en Honduras lleva el nombre de “Arturo López Rodezno” y fue auspiciada por la Embajada de España, la Fundación para el Museo del Hombre Hondureño, y el Ministerio de Cultura. La iniciativa sólo contempla la participación de la rama de pintura. Será en la segunda convocatoria (1991) denominada “Pablo Zelaya Sierra” que se dará lugar a las diferentes manifestaciones plásticas entre ellas la fotografía, exponiendo ese año, dentro de esta rama: Diana Ictech, Hugo Gil, Miguel Reyes, Denis Hernández, Evaristo López y Juan Pablo Martel.

En este momento lo que prima es la idea de una modernidad fotográfica, como proposición cultural, que pretende regir por la razón todos los dominios de la existencia del hombre y extender de manera universal dicho paradigma de expresar lo que se observa y que la misma fotografía debe estar completamente inmersa en lo designado como: “documentación fotográfica” (Eguízabal 12-13):

[...] es el sometimiento de la fotografía a ciertos convencionalismos heredados de la pintura que es hasta cierto punto natural si entendemos que la fotografía es técnicamente sucesora de las artes plásticas. Al fin y al cabo, la cámara oscura fue desde el Renacimiento, un instrumento empleado por los artistas, y la novedad de la fotografía era, en principio de orden tecnológico al incorporar la química de los soportes sensibles a la luz a un fenómeno conocido desde antiguo [...].

Esta tentativa totalizante de documentar trajo consigo una serie de múltiples propuestas de imágenes que capturan la cotidianeidad de las zonas urbanas y de las zonas rurales de Honduras, en la racionalidad y la autocognoscibilidad de los sujetos fotógrafos de creer la inteligibilidad de la historia y de dar parte de la misma, no como el protagonista sino simplemente como el observador-testigo. Es así que la constante temática no muestra un progreso del arte fotográfico sino que lo encripta en la repetición mediante la aplicación de la técnica y el canon. Este modelo hegemónico de fotografiar la realidad está basado en la razón instrumental de las temáticas fotográficas mundiales que había prevalecido medio siglo atrás y que hizo crisis en la década del sesenta, a partir de un cuestionamiento de contar la historia en la imagen como entidad unitaria. Al respecto, Raúl Becerro (77) nos dice que:

La lectura de toda fotografía y especialmente de una fotografía “histórica” pone en funcionamiento todo un marco de referencias en el cual la fotografía se inscribe, marco que ella sola no puede modificar completamente [...] No hay lecturas naturales, sino exclusivamente lecturas culturales, donde se pone sobre el tapete sistemas de valores, opiniones, prejuicios y convicciones. Al mismo tiempo compulsiva e impotente, la fotografía abre así un campo de significaciones posibles [...].

De tal forma esta idea de contar la historia domina los años noventa de la modernidad fotográfica en Honduras, y da la posibilidad de seguir hablando de la imagen como la historia de una entidad unitaria. Tal concepción en efecto, implicaba la existencia de un centro (a través de la imagen) alrededor del cual se reunían y ordenaban todos los acontecimientos de la época (llámese fotos de retrato, de paisaje, sociales, periodísticas, amateur, ecológicas, entre otras) porque no existía en estos años una fotografía única, existían las imágenes del pasado - presente, propuestas desde diversos puntos de vista, y sería meramente ilusorio pensar que representaban el punto de vista y la realidad colectiva.

En efecto, este modelo perspectivista de la “modernidad fotográfica” hizo girar la comprensión de la realidad alrededor de un punto de enfoque; punto que llegó a sintetizar una plenitud y coherencia de valores, que racionalizaba el dominio de fotografiar sobre el espacio de vida común, normando proximidades y lejanías desde el estar situado “al medio” del campo de visibilidad y representación que ejercía esa imagen fotográfica.

El fotógrafo simbolizaba el paradigma de autoridad que el público debía de traducir respetando su valor de “original” y de fundante en cada imagen capturada y cifrada por una “verdad única”. De esta manera, a lo largo de los años la fotografía hondureña,<sup>8</sup> como propuesta artística siempre fue señalada de no mostrar un desarrollo temático conforme el avance y los cambios que el mundo enfrentaba, y así que a comienzos de siglo XXI, es evidente en la siguiente señalización:

La fotografía en cambio, muestra avances pero no los suficientes como para revertir el perfil inocente y bucólico que la ha caracterizado [...] desgraciadamente la fotografía sigue museográficamente marginada, confinada a un espacio que la oculta y la limita. (Lanza y Caballero 45).

---

<sup>8</sup> Se debe indicar que el anacronismo fotográfico también se percibía en el istmo tal como lo señala Bayardo Blandino en la revista *Sumario* (“Focus” 71): “Si bien es cierto que en Centroamérica aún se puede seguir obteniendo imágenes plagadas del colorido exotista, con el que se tienden a categorizar usualmente a sus naciones [...] .”

Fue con la polémica artística creada en la Antología de las Artes Plásticas de Honduras (Carlos Zúñiga Figueroa) en el año 2003, cuando se hizo visible la crisis que Carlos Lanza resume así:

Gran revuelo ha creado en el mundo artístico la declaratoria del jurado en la XIV Antología [...] donde emitieron un dictamen que desnuda la situación actual de las artes visuales en el país [...] todo lo anterior nos indica que el jurado de la XIV Antología lo único que hizo fue confirmar una tendencia y a mi juicio no dijo nada fuera de tono al indicar que “la fotografía tiene pocos rasgos innovadores” sólo hay un punto que no estoy de acuerdo con el jurado y es en la designación del premio. Considero oportuno que se haya premiado una obra del género fotográfico, porque es justo alentar a un género visual que tiene una gran trayectoria en la Antología, pero no entiendo por qué sí el jurado dijo sobre los pocos rasgos innovadores, se premió un trabajo fotográfico sin rasgos innovadores, me parece que la fotografía ya ratos cruzó los caminos estéticos que nos sugiere la obra premiada [...] . (Caballero y Lanza 83-84).

Y es que la misma crisis del 2003 hace replanteamientos de las propuestas fotográficas y sobre todo al énfasis de los fotógrafos artistas de mostrar nuevos conceptos en interesantes combinaciones de la imagen fotográfica artística y su relación con el panorama social. En relación a la fotografía como arte, Barthes (*La cámara* 76-77) considera que:

La imagen fotográfica en su forma de entroncar con las Bellas Artes o el arte en sentido general es a través del teatro que está más cerca de la muerte que la pintura. El fotógrafo mientras fotografía está sometido a varias sorpresas: lo raro, inmovilizar una escena en un momento decisivo, la proeza, las contorsiones de la técnica y el hallazgo.

Barthes dice que la fotografía sólo puede significar cuando adopta una máscara. Es así que en Honduras sucede la esperada transformación fotográfica que pasa del estado artesanal al estado artístico, haciendo que dentro de la crisis del 2003 surjan las ideas de superación y progreso: la idea de la fotografía–arte y la de que el planteamiento social debe dejar de ser una mera ilusión. Una dura crítica para los artistas visuales de la época apuntaba a que deben de

desistir de fotografiar lo natural, lo “real” y dar paso al sentido de reflejar y cuestionar al mismo tiempo esa realidad presente en la precaria sociedad hondureña. Esto conlleva el pensamiento postmoderno que no sólo puede criticar la realidad sino que también procede a cambiarla. Estos planteamientos se derivan de un escrito de Clara Astiasarán denominado “Apre(he)ndiendo la hierba”:

Si vas subiendo a la Quesada (sic) (Tegucigalpa) y doblas la cabeza, el paisaje va a emular un gesto espléndido que es el “viento nos llevará” de Abbas Karostami. No se trata de una burda mimesis –sacarla del pelo– con el paisaje iraní, sino que sugiero algo muy similar al planteamiento de esta película. Un viaje a la espera. Tegucigalpa es así, una ciudad pletórica de imágenes que esperan, las imágenes que tienen las maravillas del vicio: recordar otras imágenes. [...] El primer punto que quisiera recordar es algo tan sencillo como “matar al padre” –la historia del arte cuenta de ese aniquilamiento en todos sus procesos. Honduras que además es un país “moderno” no puede evitar esa reflexión. Es necesario que las generaciones de artistas más jóvenes entiendan esto cómo dinámica, como acto de absoluto respeto por la tradición y definitivo corte umbilical [...] El segundo plano que me gustaría recordar es algo que podría signar una crisis y terminar colapsando la propuesta artística –y el artista– en todo lugar: el proceso. La falta de discurso, la irregularidad de las propuestas de los artistas sin trabajo de campo, sin asidero conceptual, sin conciencia antropológica, socio histórica o estética y sin consecuencia lacerando la producción centroamericana [...] En tercer lugar hay una máxima bíblica que pareciera tener cooptados –en Honduras– a los guardas de las heladerías, las vendedoras de baleadas, al ejército y a muchos artistas hondureños: “Tápate el rostro para no ver el país” (Ezequiel 12:6) El complejo contexto cultural, el abismo clasista, la falta de articulación del tejido social, la ciudad bizarra, los garífunas, la interesante pintura modernista, la violencia cotidiana- que va de lo sutil a lo brutal sin fases intermedias, el turismo y hasta Copán; así como los propios procesos artísticos de otras generaciones, [...] son vasos de agua sin beber por el artista hondureño, imágenes que esperan. (23).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Llama la atención que en este mismo año aparece un referencial fotográfico sobre esta nación en la revista virtual fotográfica española *Ojo Digital* y a continuación se muestra el extracto: “**Honduras** No tengo palabras para describir lo visto. Bajo un cielo telaraña de cables Laderas enteras llenas de casetas de perro (como esas que veis), en donde viven habitualmente mujeres solas con varios hijos de distintos padres y un perro. Niños gravemente desviados de peso y talla de la normalidad y con enfermedades de la miseria. Personas de exquisito trato y de pasmosa tranquilidad y resignación. Abandonados de la mano de los dioses y de los hombres. Asombrosamente religiosos. Dispuestos a morir de enfermedades que se curan fácilmente con poco dinero. Sin rebelarse, como si

Es esta una propuesta afirmativa de hacer obras fotográficas en base a la modernidad y postmodernidad <sup>10</sup> como un proyecto de emancipación, superando las limitaciones y buscando nuevos fundamentos. Esto último resulta una propuesta pues el pensamiento postmoderno (dentro de las conceptualizaciones fotográficas) arroja por la borda la categoría misma del fundamento fotográfico con lo cual se abre un abanico de nuevas propuestas con la finalidad de legitimar los proyectos artísticos.<sup>11</sup>

Llegados a este punto, es bueno preguntarse ¿cómo es la actitud postmoderna en los linderos del arte fotográfico? Esto se puede esbozar en lo siguiente: El artista, está en la situación de un testigo ocular: la imagen -obra que captura e imprime, debe ser realizada en un principio con base en reglas ya establecidas (dentro de un canon fotográfico) pero al exponerlas al público estas deben pasar a través de un juicio determinante, es decir la aplicación de la obra a las categorías de la innovación, la originalidad y el discurso propuesto que en realidad es lo que el artista y su obra buscan. O sea que el artista y la obra trabajan con reglas, y para establecer las reglas de lo que se presenta debe existir la transliteración con el orden con que originalmente ha sido concebida, en este caso la obra se convierte en un eje fijo del cual irradian otros conectores que dan paso a un nuevo contexto e interpretación. Esto se corresponde con la actitud postmoderna de cuestionamiento crítico a la legitimidad de los discursos, poniendo en duda los

---

aceptaran que su vida no vale nada. Pasividad absoluta. Dulzura. Ni siquiera en la universidad se habla de revolución. Mientras las calles están armadas hasta los dientes. Valga una imagen [...] el camión de la coca cola lleva a cada lado un vigilante jurado...la gente vive en riesgo permanente. Ninguna foto muestra lo que allí pasa.”

<sup>10</sup> Aquí hablamos de Modernidad y Posmodernidad considerando las ideas de Zidane Zeraoui que se pueden resumir como: “Los paradigmas y crisis de valores que se han convertido en referencias obligatorias cuando hablamos de la sociedad de finales del siglo XX, es en la posmodernidad donde se intenta aproximar a la construcción del discurso historiográfico, como proceso de emisión (de la historia) a partir de nociones sociológicas y psicoanalíticas [...] en un primer apartado se debe intentar definir que el concepto posmodernidad se da desde una óptica personal. [...] y en un segundo porque emerge en el marco de una ruptura con la modernidad en el marco de una nueva reflexión [...] y en un tercer lugar centrado en los cambios del arte y la cultura realizada a través de la ruptura con la tradición el reemplazo del todo como respuesta a la mundialización.”

<sup>11</sup> Los cambios que se están marcando en las tendencias artísticas plásticas y visuales en Honduras se expresan en el año 2006 según lo manifiesta el jurado en el acta de la Antología del año 2006: “Dentro de todas estas obras el jurado encontró piezas de alta calidad formal y discursiva; la primera un cuestionamiento múltiple de género, la institucionalidad y la construcción de los sueños hondureños. Obras que a su vez funden los textos lingüísticos y visuales empleando el sarcasmo lírico e inusitado, que devela un signo devastador de los pobladores de la América Central: el adormecimiento de nuestra historia , política y económica, geográfica y estética, que simultáneamente obnubila lo tradicional [...] .” (Arguedas, Flores y Madrid 4).

fundamentos mismos del conocimiento, pretendiendo, de esta manera, la deconstrucción de un conjunto de postulaciones que la modernidad había legitimado y establecido.

Consideramos que en estos años la propuesta posmodernista en el ámbito artístico fotográfico se da en primera instancia en la evolución de lo que Gombrich denominó la “mimesis”, es decir la evolución del arte en sí mismo, configurado al propio progreso técnico y tecnológico: “ese placer que se deriva del reconocimiento” (Gombrich 14).

En Honduras puede reconocerse esa singularidad donde las relaciones entre referente e imagen fotográfica adquieren ese poder megalómano de designar y al mismo tiempo atestiguar la existencia de la realidad: establecer una conexión física que sólo va a diferir en temas respecto de las propuestas de las décadas anteriores.

Como procedimiento artístico la fotografía experimental posmoderna tiene su asidero en la actitud que tienen los artistas y el cuestionamiento que hacen hacia la sociedad en que conviven. La diferencia entre la fotografía convencional y la experimental radica en que la obra experimental se esfuerza por romper los esquemas del pasado, se vuelve más comprometida y va más allá de la utilización de recursos fotográficos formales (que reúnen las reglas de composición, el enfoque, y la propuesta artesanal de blanco y negro y del color, al igual que todos los formatos de impresión. Es una fotografía que se va a caracterizar por ser una crítica militante de la razón instrumental de la imagen, desde una visión personal del fotógrafo artista en relación con la cultura y con la historia. El eje central podría ser constatar que la sociedad hondureña está en su mayor crisis. Las obras posteriores al 2005 muestran el recurso a la contracultura como herramienta para conocer e interpretar la vida cotidiana. Para el artista visual, su obra debe ser asimilada como respuesta y rebelión contra la sociedad y contra lo convencional en el arte fotográfico.

La evolución en las artes plásticas de Honduras y en particular en la imagen fotográfica descansa en el discurso narrativo que toma conciencia de ser una estructura totalmente independiente y que tiene bases en la realidad circundante: funda su realidad, la crea en un lugar del mundo sin dejar de describir mecánicamente el mundo ya existente. Lo que importa es

escapar de las propuestas formales y de lo que pueda aparecer como idéntico o esencial de la sociedad y dirigir más bien la atención hacia todo aquello que la cultura poco a poco ha ido olvidando. Pero también se trata de cuestionar, de contradecir a la sociedad y su mundo como paradigma de costumbre.

La verdad posible tiene que ver con la innovación no con la invención, es decir la fotografía debe elegir el cambio, olvidando sus convencionalismos y volver a los cuestionamientos sociales. Encontrar ese “otro lado” va a implicar la búsqueda consciente, el planteamiento lógico-racional y exponer que la realidad en términos de verdad, de constructo cultural, es relativa y de esta forma cada imagen fotográfica hace una re-invencción, vía mecanismos múltiples. Un método en esta dirección, lo fue por ejemplo, el que empezó a practicarse en los años setenta en Europa y los Estados Unidos,<sup>12</sup> que consistía en recobrar lo insignificante, y mostrar un cambio de patrón técnico con una nueva forma artística. Igualmente podría encararse la fotografía desde el punto de vista de su carácter como práctica social artística. Porque a través del análisis del material fotográfico y fuentes textuales de distintas épocas, se indaga en el papel que la práctica fotográfica desempeña en diferentes ámbitos de la sociedad. Desde esta perspectiva, la fotografía se convierte en una fuente visual fundamental de acción social. Al mismo tiempo el uso del material fotográfico trae nuevas cuestiones metodológicas. A pesar de la asociación popular de la fotografía con la veracidad, objetividad y el valor documental, las imágenes fotográficas tienen que ser sometidas a un proceso de contextualización e interpretación específicas como fuentes de información al igual que los documentos textuales. Para este fin, se debe indagar cuestiones de interpretación, temas que no pueden discutirse sin sumergirse en la cultura visual, las condiciones tecnológicas y socioculturales de la nación y específicas de la producción fotográfica, como las de su difusión y recepción.

La imagen fotográfica en estos años venideros debe buscar ese otro camino, el camino del extrañamiento y la excepción, como contraparte y aportación al debate postmoderno. Las imágenes fotográficas deben caracterizarse por una búsqueda constante del ser, del ente social

---

<sup>12</sup>Estos cambios de paradigmas fotográficos son acertadamente expuestos por Miserachs (231-248).

universal, de estructuras imaginarias y reales que permitan emplazar al mismo tiempo el simplismo reduccionista del todo y presentar en cada imagen el ordenamiento y una propuesta de la realidad como representación del momento social histórico contemporáneo hondureño. Cada espacio reflexivo debe ser autónomo e individual instaurado como la relación con la realidad por medio de la objetivación de la imagen. Será asimismo recrear la crítica del sujeto, al igual que atacar la flagrante reducción que tiene el ser en estos tiempos por medio de una razón, de una reflexión y una lógica de la vida. El artista fotógrafo visual debe ser sujeto con conciencia autónoma, trascendente y universalista inscrito en todas esas coordenadas espacio-temporales que lo enmarcan dentro de sensibilidades, alteridades y procesos de socialización e individuación.

Ahora los artistas visuales hondureños pueden mostrarse contingentes y relativos dentro de los marcos de referencias radicados en la condición de constructores, y es que la condición de conciencia da lugar a obtener un producto artístico visual como ejercicio de construcción. Esto constituye la clave fundacional de las lucubraciones que son el producto de la crisis, empero, cabe señalar que a pesar de mostrar la obra crítica como búsqueda de una posible “hipótesis” el artista sabe que la renuncia a la tradición es en nuestro medio una forma de suicidio cultural.

Finalmente, observamos que la fotografía artística visual de Honduras debe ser un proyecto emancipador de liberación, una búsqueda ontológica del Ser, cuyo punto de contacto sea la creencia en la posibilidad de que una imagen puede cambiar la vida. Este proyecto debe ser coherente con la búsqueda de una réplica de realidad que no debe ser ni misteriosa, ni intrascendente, sino profundamente humana, conformada por el rescate de la cultura y que de nuevo transite fuera de los límites de los valores de la cultura moderna y la razón occidental. Un cuestionamiento existencial, un tránsito entre la modernidad y la postmodernidad que reclame en sus imágenes inventadas y elaboradas una nueva retórica como sinónimo artificioso, ficticio, y necesario de rebelión a la idea de que la imagen es sólo una obra que finge ser un recipiente de lenguaje simple y de lectura fácil. Así lo logra reafirmar Nausica Sánchez (17):

El arte contemporáneo cumple una función relevante dentro de la sociedad. Aporta visiones creativas, libres y personales desde una mirada particular de cada artista. De ese modo, el arte se configura como un

lenguaje producido por el ser humano para ser observado, comprendido, asimilado y consumido por el propio ser humano, con el objetivo de satisfacer ciertas necesidades estéticas, de ofrecer múltiples visiones e interpretaciones de la realidad, o de indagar en las profundidades y miedos de la condición humana desde las inquietudes de cada autor. Por ello, es preciso centrarse en el nexo entre arte y espectador. El espectador se acerca a la obra de arte desde su conocimiento y desde su propia experiencia, pero en ciertas ocasiones se torna necesaria también la materialización de canales transmisores que acerquen la creación al público en general—, de un vínculo entre la creación, el creador y el espectador, principal destinatario de la obra de arte [...] el arte contemporáneo es una práctica comprometida con lo social, vinculada a inquietudes del ser contemporáneo, un arte político, de crítica pero asimismo volcado sobre la condición de ser, que conecta directamente con el más profundo sentir de cada uno. Y la producción artística hondureña actual, refleja sin duda alguna esa idea. Preocupaciones sociales y políticas, reflexiones alrededor del espacio urbano, el medioambiente, lo cotidiano o la condición humana [...] La antología pone de relieve una visión sustanciosa de la creatividad hondureña que aborda conceptos desde lo local y lo universal que se fusionan y logran ser interpretados por cualquier espectador, sin importar su procedencia o su experiencia en torno al arte.

La fotografía del siglo XXI en Honduras debe coherentemente rechazar el tono genérico de plantear la fotografía como fiel reflejo de la realidad del mundo (es decir el *análogon*) y presentar imágenes que no posean una relación analógica con el referente. Nos estamos refiriendo a crear esas imágenes movidas, desenfocadas, con la incorporación de retoques digitales y distintos signos tecnológicos; una fotografía que incorpore nuevos elementos ausentes de la realidad codificada; una fotografía que establezca la *paradoja fotográfica* y que admita la coexistencia de mensajes simultáneos. Una fotografía, en fin, que contenga parte de ese código en función del canon análogo fotográfico y al mismo tiempo otro código que admita el arte con ese tratamiento escritural retórico, denominado “el problema” por Roman Gubert (*Mensajes 70*): “El problema se centra, naturalmente en la indivisibilidad del signo fotográfico.” De igual forma estos dos signos deben ser portadores de la consabidas: denotación y connotación, por que la primera es observar

y la segunda es reconocer para posteriormente hacer una lectura personal y después colectiva con la finalidad de inscribirla ya colectivizada en la historia.

Para concluir retomo lo que dijo Barthes (*La cámara* 33-34):

La fotografía lleva siempre su referente consigo y están marcados por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre [...] Precisamente es esta adherencia del referente lo que provoca que haya una gran dificultad en enfocar el tema de la fotografía [...].”

## Bibliografía

Acuña, Víctor Hugo. “Centroamérica en los ojos del tiempo” *Atlántica de las artes, Centro Atlántico de Arte moderno. CAAM* 31 (2002): 8-15.  
<<http://www.caam.net/caamiaaa/cgi-in/indice.asp?idEjemplar=7&idioma=ES>> (25 de marzo 2009).

Arguedas, Adrián, Miguel Flores C. y Salvador Madrid. “Acta de jurado”. *Catálogo de la Antología de las Artes Plásticas de Honduras*. Tegucigalpa: Agencia Española de Cooperación Internacional, 2006. 4-6.

Astiasarán, Clara. “Apre(he)endiendo la hierba”. *Catálogo de la Antología de las Artes Plásticas y Visuales de Honduras “Pasado y Presente”*. Tegucigalpa: Agencia Española de Cooperación Internacional, 2006. 23.

Auyón, Francisco, William Sweertchnik y Becerra Longino. “Acta de jurado”. *Catálogo de la Antología de las Artes Plásticas de Honduras “Obed Valladares”*. Tegucigalpa: Agencia Española de Cooperación Internacional, 1999. 12-13.

Barahona, Miguel. *Percepción e imagen. Impresiones y reflexiones viajeras. Libro de Artista*. Tegucigalpa: Aecid, Centro Cultural de España, 2008.

Barahona, Miguel. *FRONTERA + MUTABILIDAD. Libro de Artista*. Tegucigalpa. Aecid, Centro Cultural de España, 2008.

Barahona, Miguel. “La Ruta de la Moskitia: Encuentro, intercambios e influencias (texto curatorial)”. *Catálogo La Ruta Moskitia*. Eds. Laura Bermúdez y Javier Maradiaga. Tegucigalpa: Aecid, Centro Cultural de España, 2008. 7-9.

Barahona, Miguel. “Artes digitales”. *Catálogo de artistas Madrid entre dos orillas*. Madrid: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2007. 10-11.

- Barahona, Miguel. “Fotografía: La literatura de la realidad”. *Cuaderno de Bitácora tiempo de Mariposas, un recorrido por el realismo mágico*. Eds. Oscar Collazos Oscar y Miguel Camacho Castaño. Bogotá: Editorial Fundación Carolina de Colombia, 2007. 105-120.
- Barahona, Miguel. “Codificación y decodificación fotográfica”. Trabajo presentado en: Conversatorio de la exposición fotográfica España en la mirada de un hondureño/Miguel Barahona. . Tegucigalpa: Agencia Española de Cooperación Internacional, 2007 (paper).
- Barahona, Miguel. “La fotografía cómo lenguaje artístico”. *Revista de Literatura de la República de Georgia* 19.5 (2005): 143-146.
- Barthes, Roland. *Image, music text*. New York: Hill and Wand, 1997.
- Barthes, Roland. *La cámara lucida*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982.
- Becerro, Raúl. *Ensayos sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Bermúdez R., Jorge. *Introducción a la historia de la fotografía latinoamericana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 1994.
- Blandino, Bayardo. “Bienal de Artes Visuales de Honduras: Una visión de múltiples manifestaciones”. *Catalogo de la V Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano*. San Salvador: Banco Prómerica, 2006. 46-48.
- Blandino, Bayardo. “Una selección en tránsito; aproximaciones a las propuestas de la BAVH”. *Catalogo de la Bienal de Artes Visuales de Honduras*. Tegucigalpa: Banco Prómerica, 2006. 30-34.
- Blandino, Bayardo. “Focus / Fotografía: En Centroamérica”. *Sumario* (diciembre 2003-febrero 2004): 71-75.
- Bridges, Marilyn. “Buscando el alto y el bajo”. *Fotografía internacional Kodak* 1.1 (1991): 51-60.
- Caballero, Maribel. “Texto curatorial”. *Catalogo de la exposición fotográfica España en la mirada de un hondureño/Miguel Barahona*. Tegucigalpa: Agencia Española de Cooperación Internacional, 2007. 1-10.
- Caballero, Ramón. “Texto curatorial”. *Diezpliegues ganadores del concurso de la antología*. Tegucigalpa: Centro Cultural de España, 2008. 4-7.
- Caballero, Ramón, y Carlos Lanza. *Contrapunto de la forma*. Tegucigalpa: Editorial Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, 2007.
- Castillo, Roberto. “Arte y sueño”. *Catalogo de la antología de las Artes Plásticas de Honduras “María Talavera” 2002*. Tegucigalpa: Agencia Española de Cooperación internacional, 2006. 47-56.

- Costa, Joan. *La fotografía entre la sumisión y la subversión*. México: Sigma, 1991.
- Eguízabal, Raúl. *Fotografía Publicitaria*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Farías Campero, Carolina. “La posmodernidad y los lenguajes del arte: propuesta de fin de siglo”. *Modernidad y posmodernidad. La crisis de los paradigmas y valores*. Ed. Zidane Zeraoui. México: Editorial Limusa, 2006. 161-181.
- Flusser, Vilém. *Filosofía del diseño*. Madrid: Editorial Síntesis, 2008.
- Flusser, Vilém. *Una filosofía sobre la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Galindo, Bruno. *Vasos comunicantes*. Madrid: Editorial Zona de Obras / SGAE. Sender ediciones, 2002.
- Gombrich, Ernst H. *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Gubert, Román. *La mirada opulenta. Exploración a la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1994.
- Gubert, Román. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona. Lumen, 1974.
- Hauser, Harold. *Sociología del Arte 5. ¿Estamos ante el fin del arte?* Barcelona: Labor, 1977.
- Helguera, Pablo. *Manual de estilo del arte contemporáneo*. México: Tumbona ediciones, 2005.
- Hernández, Máx. “Así soy”. *Catalogo de la Antología de las artes Plásticas en Honduras “Teresita Fortín”*. Tegucigalpa: Embajada de España, 1997. 93.
- Honduras en 24 horas. Un día en la vida de Honduras*. Tegucigalpa: Voluntarios de Naciones Unidas (VUN), 2005.
- “Honduras”. *Revista electrónica Ojo Digital* (2005).  
<<http://www.ojodigital.com/foro/sociales/57208-honduras.html>> (10 de marzo 2009).
- Lanza, Carlos, y Ramón Caballero. “La Antología un balance necesario”. *Catalogo de la antología de las Artes Plásticas de Honduras “María Talavera” 2002*. Tegucigalpa: Agencia Española de Cooperación internacional, 2003. 15-46.
- Leyva, Héctor M. “La Mosquitia hondureña, comentarios a las fotografías de Laura Bermúdez y Javier Maradiaga”. Trabajo presentado en el Conversatorio de la exposición fotográfica de la Ruta Moskitia. Tegucigalpa, 25 de septiembre de 2008 (paper).
- Lino, Robert. “Nostalgia fotográfica”. *Foto imagen* 31.4 (1996): 7-12.

- López Rojas, Evaristo. “Fotografía en Honduras”. Trabajo presentado para el conversatorio de la exposición fotográfica París siempre será París / Miguel Barahona. Tegucigalpa 26 de enero de 2006 (paper).
- López Rojas, Evaristo, y Becerra Longino. “Sobre los diferentes objetivos del sentimiento de lo sublime y bello. Texto crítico”. *Catálogo de la Antología de las artes Plásticas en Honduras “Álvaro Canales”*. Tegucigalpa: Agencia Española de Cooperación Internacional, 2001. 15-54.
- López, Sebastián. “Territorios en tránsito en las artes plásticas contemporáneas de Honduras”. *Catálogo de la Bienal de las artes visuales de Honduras*. Tegucigalpa: Banco Prómerica 2006. 14-20.
- Liotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Madrid. Cátedra, 1987.
- Liotard, Jean-François. “Reglas y Paradojas”. *Los cuadernos del norte. Revista Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias* VI.33 (1985): 48-52.
- Mancía, Henry A. “El espacio vital de una Antología”. *Catálogo de la Antología de las Artes Plásticas de Honduras “Aníbal Cruz”*. Tegucigalpa: Agencia Española de Cooperación Internacional, 1998. 8-10.
- Martínez A., Rolando. “La dimensión bien conocida”. *Kaleidoscopio la revista de la red pro passport de Koda*, 4.8 (2001): 4-5.
- Martínez, Paúl. “Texto curatorial”. *Catálogo de la exposición fotográfica Japón un país de verdaderos contrastes/Miguel Barahona*. Tegucigalpa: Embajada de Japón, JICA, Japan Foundation, 2005. 1-12.
- Miserachs, Xavier. *Criterio fotográfico*. Barcelona: Omega, 1998.
- Pérez Ratton, Virginia. “Todo Incluido, Aproximaciones a la experiencia de lo urbano en Centroamérica”. *Catálogo Todo incluido*. Madrid: Concejalía de las Artes, 2004. 11-27.
- Pratt, Mary Lousie. “Arts of the Contact Zone”. *Ways of Reading*. Eds. David Bartholomae y Anthony Petrofsky. New York: Bedford/St. Martin's, 1999 (5th edition). 735-742.
- Ribeaux, Arien, Bayardo Blandino y Silvia Herrera Ubico. “Acta de jurado”. *Catálogo de la Antología de las Artes Plásticas de Honduras “Carlos Zúñiga Figueroa”*. Tegucigalpa: Agencia Española de Cooperación Internacional, 2003. 23-24.
- Rodríguez Cascante, Francisco. “Modernidad e identidad cultural en América Latina”. *Káñina. Revista de las Artes y Letras de la UCR* 18.2 (2004): 237-256.
- Sánchez, Nausica. “Antología, educación y cambio”. *Catálogo El tránsito de la Antología de Artes plásticas y Visuales de Honduras*. Tegucigalpa: AECID, 2007. 17-20.

- Serrano, Augusto. "La Antología y sus sentidos". *Catalogo de la antología de las Artes Plásticas de Honduras "Aníbal Cruz"*. Tegucigalpa: Agencia Española de Cooperación Internacional, 1998. 6-7.
- Sylvian, David. *Perspectives: Polaroids 82-84*. London. Opium arts, 1984.
- Subirats, Eduardo. *El reino de la belleza*. Madrid. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Tábor, Rocío, y Edmundo Lobo. *Fotografía y educación de adultos*. Tegucigalpa: Comunica, 1991.
- Thenon, Jorge. *La imagen y el lenguaje*. Buenos Aires: Editorial La Pleyade, 1985.
- Tapiés, Antoni. "El arte como moral". *Catalogo de la Antología de las artes Plásticas en Honduras "Max Euceda"*. Tegucigalpa: Embajada de España, 1996. 79.
- Torres G., María Dolores. "El camino hacia la contemporaneidad. Núcleo en el panorama artístico de Honduras". *Catalogo de la Bienal de las artes visuales de Honduras*. Tegucigalpa: Banco Prómerica, 2006. 22-28.
- Trivelli, Carlo. "Élida Román Crítica de arte". *Taxi foto 3/7* (1997): 41-47.
- Vite, Omar. "De fotografía y artes gráficas". *Taxi foto 3/6* (1997): 38-40.
- Zeraoui, Zidane. *Modernidad y Posmodernidad La crisis de los paradigmas y valores*. México. Editorial Limusa, 2006.
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Universidad del País Vasco, 2003.