



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE ARTES VISUALES

LA INCITACIÓN DE LA MIRADA VOYERISTA

DANIELA LUCÍA ROSS ZAMUDIO

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae
para optar al grado de Licenciado en Arte, Mención Grabado.

Profesor guía Taller de Grado: Natasha Pons Majmut

Profesor guía Preparación de Tesis: Nathalie Goffard

Santiago, Chile

2014

Agradecimientos

A mis padres, Marcelo Ross e Isabel Zamudio, a mis hermanos, Cristóbal Ross y Felipe Ross. Familia, amistades y a todos quienes formaron parte de este proceso. Gracias.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1: “La estética del blanco y negro”.....	2
1.1). El lenguaje visual del cine negro.....	3
1.2). Claroscuro, tenebrismo y neobarroco.....	7
1.3). Fotografía en blanco/negro.....	11
Capítulo 2: “Contemplación voyerista”.....	15
2.1). El delicado límite entre el espectador cotidiano y el voyerista.....	16
2.2). Voyerismo como expresión creativa.....	22
Capítulo 3: “Connotación engañadora y seductora”.....	28
3.1). La atracción del voyerismo hacia el espectador.....	29
3.2). La transmisión de la experiencia voyerista en el acto fotográfico.....	34
Conclusión.....	38
Bibliografía.....	39
Filmografía.....	40
Índice de imágenes.....	41

Introducción

Esta memoria nace a partir de un interés por una estética en torno al misterio y la intriga bajo una atmósfera nocturna, desarrollado a partir de la fotografía en blanco y negro, donde la oscuridad es un factor primordial.

El misterio, da curiosidad; la curiosidad es una necesidad básica que nos incita a descubrir el mundo. Sin embargo, el día de hoy, ésta nos ha llevado a querer saber más y más, hasta cruzar algunos límites como la intimidad ajena.

El voyerismo es un término que refiere a la contemplación de una actividad sexual ajena. Pero ha sido desplazado de su raíz sexual con el tiempo, dando lugar a la mera observación indebida de otro individuo, sin que exista una actividad sexual de por medio. Hoy, cada persona posee un grado de voyeur, debido a la constante exhibición que hay por parte de nosotros mismos. Así es como, por ejemplo, las redes sociales se han encargado de explotarlo, generando una necesidad de saber más de quienes nos rodean, con o sin conocerlos, y al mismo tiempo, de exponernos buscando ser vistos.

Bajo esta mirada voyerista, sumado a una estética específica y al poder de captura que tiene la fotografía, se ha desarrollado una observación cautelosa de personas que viven en el edificio vecino, quienes se desenvuelven en la intimidad de su hogar en un horario nocturno.

Capítulo 1: “La estética del blanco y negro”.

1.1). El lenguaje visual del cine negro.

La aparición del género cinematográfico *cine negro* o *film noir* entre los años 1930 y 1958 en Estados Unidos, dicta una nueva etapa en la estética del cine, la cual se ve influenciada por diversos factores históricos y se caracteriza por la utilización de recursos ligados principalmente a la iluminación. El crítico de cine italiano, Nino Frank, fue quien llamó *film noir* al cine negro en 1946, basándose en películas estadounidenses con éstas características.

La construcción visual de este género, guarda relación directa con el expresionismo¹, debido a que la manera en que se describen las escenas, se caracterizan por utilizar una iluminación específica, la cual suele presentarse como tenebrosa, lúgubre, en ambientes nocturnos, los que llegan a ser algo húmedos, exhibiendo un juego de luces y sombras que recaen en el pensamiento del claroscuro, lo que se destacaba aún más con el uso del blanco y negro. Esto, exacerbado por las historias relatadas, basadas en hechos criminales y delictivos. Por tanto, los recursos visuales utilizados, generan mayor énfasis en los relatos.

Las decisiones estéticas mencionadas, ayudaban principalmente a realzar las personalidades de los personajes y la carga atmosférica que los acompañaba. Al mismo tiempo, coopera con las actitudes de ellos frente a diversas situaciones, debido a que las tergiversan, confundiendo al espectador sobre si las intenciones que demuestran los personajes recaen en el bien o el mal. Estas decisiones presentan también una sociedad dominante, violenta, hipócrita y corrupta, la que intimida constantemente al protagonista y al resto de los personajes, generando un ambiente desalentador.

Como la influencia más significativa del cine negro, se encuentra el expresionismo alemán, que con su característica iluminación basada en el

¹ El movimiento expresionista nació como reacción frente al impresionismo y se caracterizó por la manifestación libre de los sentimientos del artista, mediante la utilización de colores fuertes y agresivos trazos.

claroscuro y los distorsionados ángulos donde se situaba la cámara, definió un lenguaje particular que se destacaba frente a otros géneros del cine. Este predominio se generó porque los más destacados directores del film noir, como Fritz Lang, eran emigrantes europeos, que habían vivido durante las décadas en que el expresionismo mantuvo su auge por sobre otros movimientos en Europa.

Si bien, son diversas las raíces del cine negro en cuanto a la trama de las historias tratadas, se inspiran en la literatura detectivesca de autores como Raymond Chandler, David Goodis, Dashiell Hammett y otros autores semejantes. Así es como un clásico de este género cinematográfico, “El halcón maltés” de 1941, es una adaptación que hizo el director John Huston de la obra de Hammett, la cual posee el mismo título. Esta película refleja las ideas estéticas que pretendían identificarse como cine negro, debido a que recurre a la poca iluminación tanto en exteriores como en interiores, al uso de sombras simbólicas y a tomas en direcciones diagonales, iluminadas de tal manera que logran dramatizar aún más las situaciones entorno a la investigación detectivesca.



El halcón maltés, John Huston, 1941.

La constante exhibición de espacios oscuros, contribuye con una exageración del drama tratado, además de una belleza particular que nace desde el propio atractivo de la sombra. Tal como plantea el japonés Jun'ichirō Tanizaki en su ensayo “El elogio de la sombra” de 1933, la oscuridad posee características singulares que revelan la belleza pura de ambientes y objetos que, con una iluminación imprudente, perderían todo su encanto. Tanizaki comparte desde un punto de vista muy sensorial, la visión oriental y, específicamente, japonesa, sobre la estética de lo sombrío, lo opaco, lo negro, contrastado con lo que en el Occidente consideramos como “bello”, que reincide en la luz, lo blanco, lo brillante, agregando una frialdad excesiva y asesinando el atractivo propio de lo que nos rodea. La connotación negativa que la cultura occidental suele darle a la oscuridad, en el Oriente se convierte en algo llamativo. Se basa en que a veces lo sutil, que se distingue a medias y que se oculta, posee una expectación al no mostrar todo tan fácilmente, generando la sensación de que debe ser descubierto y entregando una cuota de sensualidad.

“Nuestro pensamiento, en definitiva, procede análogamente: creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por una yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de piedra preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra.”

² Este relato vivencial, que no sólo radica en la contemplación del cuerpo humano, sino también en lo arquitectónico, en las materialidades, en el vestuario, en los diversos modos de iluminación y en la decoración utilizada en Japón. Tanizaki reitera el pensamiento de que la sombra es un factor presente en nuestra cotidianeidad que no debemos pasar por alto, sino observarla y entender que en ella permanece una belleza única que destapa aspectos no descubiertos de nuestro alrededor. Claramente existe un atractivo al mirar las cosas a plena luz, natural o artificial, pero son las que conocemos, las que acostumbramos, es por

² (Tanizaki, 1933, p. 20)

ello que debemos detenernos frente a lo desconocido, a aquello que se oculta bajo una luz tenue o bajo la oscuridad misma, a aquello que probablemente le tememos, ya que así podremos comprender y estar conscientes de lo que tenemos en nuestras proximidades.

1.2). **Clarooscuro, tenebrismo y barroco.**

“Distribución muy acusada de la luz y de las sombras en un cuadro.” Así es como se define la palabra *claroscuro*. Esta técnica de pintura radica en la utilización de contrastes duros entre diversos elementos presentados, los cuales pretenden ser destacados de diferentes maneras según su relevancia. La participación de la luz en ciertos sectores, confrontados con la sombría apariencia de otros, genera relieves y formas según el uso de estos tonos luminosos graduales. Al definirse como “...muy acusada...”, refiere a que logra revelar la información deseada, sin que el contenido de la pintura pase a un segundo plano, es decir, que la aparición del factor luz-sombra sea estéticamente relevante como para concretar la expresión final del cuadro en conjunto con el desarrollo de otros aspectos formales de la pintura.

Habiendo sido utilizada esta técnica a mediados del siglo XVI, adquiere una madurez prudente durante el período del barroco, el cual comprende el siglo XVII y comienzos del XVIII. A principios del desarrollo del clarooscuro en la época barroca, se da lugar a otra corriente muy similar, llamada *tenebrismo*, la que empezó a desenvolverse en la fase media del siglo XVII. Este estilo se determina por el empleo de un contraste violento mediante luces y sombras, semejante a las características del clarooscuro, pero con la singularidad de la utilización forzada de un foco de iluminación, el cual generalmente se evidenciaba por la creación de una diagonal en perspectiva dirigida a un lugar específico. Este eje de luz impuesto sobre un determinado elemento, ya sea personaje, objeto, situación, se entiende como una distinción particular que pretende desviar la mirada del espectador hacia aquel lugar, restándole protagonismo a lo que lo rodea u ocultando algo en la oscuridad de su entorno.

Es factible no lograr diferenciar fácilmente la técnica del clarooscuro con la del tenebrismo, pero considero que radica principalmente en la violencia de la utilización de los contrastes, debido a que en el primero, sí, existen contrastes

fuertes, pero no significa que sean agresivos, porque su modo de aparición es más delicada y tenue; en cambio, en el tenebrismo el límite entre la oscuridad y la luminosidad es más impulsivo, no entrega un espacio intermedio para que la mirada reconozca que se aproxima un cambio de luz, sino que opta por alterar de manera brusca el juego de iluminación.



La vocación de San Mateo, Caravaggio, 1599

En la pintura de Caravaggio, “La vocación de San Mateo”, es posible observar un cambio de luz fuerte en la diagonal del muro, pero el contraste es advertido por una luz proveniente de, tal vez, una ventana similar a la que se encuentra sobre aquella línea. Además, contiene luces y sombras en los ropajes de los personajes y en los elementos que se encuentran en la escena, los que dan

cuenta de diferentes relieves y posiciones entre ellos. Por tanto, al existir una luz equilibrada en el ambiente, la diagonal entre luz y sombra dispuesta en el muro, no genera un cambio tan inesperado, ya que no está ocultando información, sino que participa como un contraste compositivo en la pintura.



David vencedor de Goliat,
Caravaggio, 1600.

A diferencia de la pintura anterior, el tenebrismo presentado en “David vencedor de Goliat”, sí expone un radical cambio de luz en los personajes y el entorno que los rodea, debido a que la iluminación está dirigida exclusivamente a la acción expuesta, oscureciendo absolutamente el fondo e incluso el suelo donde yace Goliat. La decisión sobre la luminosidad que posee el cuadro, es violenta, ya que no existe advertencia alguna sobre la dirección e intensidad que tiene la luz

sobre la escena. En comparación al ejemplo del claroscuro, es evidente la disimilitud en la disposición de la iluminación, debido a que el anterior genera un espacio de cambios tonales entre figura y fondo, mientras que este es tajante en ese aspecto.

Ambas corrientes generan una exaltación de emociones con respecto a su estética tan acentuada por la oscuridad, donde la dramatización se exhibe indudablemente a partir de los contrastes gestados. Esto corresponde a lo que tal vez es la esencia del barroco, la exageración, la exuberancia de su presentación, en fin, dramatizar con el uso de diversos recursos para exaltar lo que fuese de su interés.

Cuando aludimos a la dramatización, hacemos referencia a una exageración de aspectos que se desenvuelven tanto en lo estético como en las actitudes de quienes forman parte, ya sea de una escena de teatro, de una película, de una fotografía, etc. Los procedimientos que se pueden llevar a cabo para extremar algo en específico o la totalidad de lo expuesto, son varios, dependiendo de los recursos que se deseen utilizar.

Todo ello nace a partir de las pinturas que representaban mediante el claroscuro, desde escenas violentas a escenas de amor, pero compuestas bajo la noción de crear algo dramático. De esta manera, el espectador logra sentir más sobre el acontecimiento representado, ya que la visualidad generada es más imponente que la que podría tener un paisaje o un bodegón.

1.3). La fotografía en blanco/negro.

La presencia de tonalidades grises y la ausencia de otros colores, es fundamental en la búsqueda de la imagen, refiriéndome específicamente a una fotografía en blanco y negro, porque esto no sólo ayuda a sustraer la esencia de lo que se busca en el encuadre, sino que también elimina todo tipo de distracción ligada a los colores presentes, enfatizando y precisando en el objetivo real de la imagen. Evidentemente, esto forma parte de mi visión y preferencia por la utilización del blanco y negro en mi obra. Por lo tanto, esta decisión de desligar los colores, se transforma en una abstracción de la imagen, la cual recae en puntualizar el motivo particular de lo fotografiado. “Separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia o noción.”, es como se define la palabra *abstraer*. Apoyándome en esta definición, puedo reiterar mi apreciación sobre el uso el blanco y negro como forma de acentuar el contenido verídico de la imagen y a la vez para encarecer estéticamente ésta, bajo una placentera visualidad personal.

Joseph Nicéphore Niépce, litógrafo y químico francés que en 1826 obtuvo la primera fotografía de positivo directo, fue lograda con una cámara oscura e “impresa” en un material fabricado con betún de Judea que era sensible ante la luz.

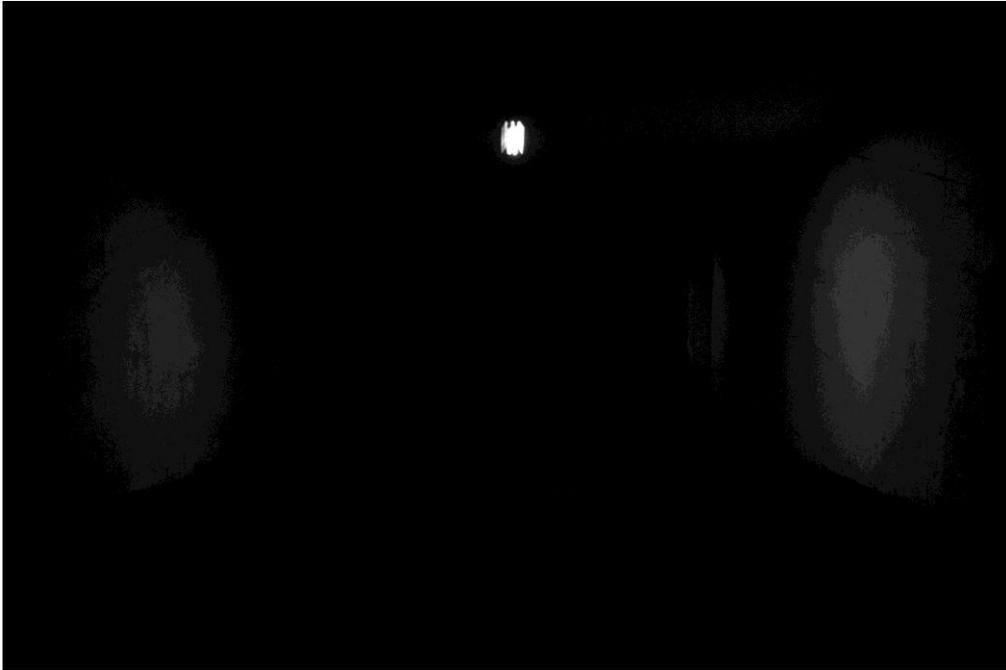


Primera fotografía
Joseph Nicéphore Niépce,
1826.

Desde aquel momento es posible contemplar aquel grano producido por la recepción de la luz que entra en el agujero, el cual provoca de inmediato una sensación dramática de la imagen, sin necesidad de que sea ese el objetivo. El grano obtenido a partir de la fotografía estenopeica evolucionó en su propia técnica, debido al papel fotosensible que se comenzó a utilizar años después. Luego, con la invención de la fotografía análoga, se comienza a reconocer el grano de la imagen revelada como una característica de ésta, la que le otorga una belleza particular. Al observar fotografías análogas en blanco y negro tomadas en la oscuridad, debido al mecanismo que se realiza en relación a la obturación y al tiempo de exposición, resulta una mayor cantidad de grano, el cual sumado a los factores: blanco y negro, oscuridad, probable ambiente nocturno; produce aquella dramatización que puede influir en lo fotografiado de manera intensa y, a mi parecer, eficaz.

Rescatar los recursos de la fotografía análoga en blanco y negro y trabajarlos mediante el uso de la fotografía digital, forma parte de un interés presente en mis trabajos fotográficos de los últimos años. Esto no va más allá que por un gusto sobre cómo actúan aquellos recursos sobre la imagen y lo que aportan según el contenido de ella, siempre y cuando estén bien empleados.

Bajo esa concepción sobre el uso de ciertos recursos característicos de la fotografía análoga en la fotografía digital, desarrollé las siguientes imágenes, las cuales forman parte de una serie de cuatro fotografías presentadas en el año 2013. Éstas, exhiben un diálogo entre espacio, iluminación y textura, el que funciona de manera óptima, considerando la presencia de una estética análoga mediante el trabajo de una cámara digital.



Sin título, 2013, fotografía digital,
impresión inkjet.



Sin título, 2013, fotografía digital,
impresión inkjet.

Si bien, el grano, el cual en la era digital lo reemplaza el pixel, puede ser considerado como un mal logro o una suciedad en la imagen, bajo mi punto de vista, depende de la intención u objetivo de cada fotografía. Los recursos visuales que se escogen para cada imagen, deben trabajar en función de ella para contribuirle y no restarle. Dependiendo del espectador, estos pueden generar de inmediato un anhelo y/o recuerdo de las fotografías análogas, como también pueden considerarse un error para las nuevas generaciones por utilizar defectuosamente las cualidades que las cámaras digitales nos entregan hoy.

Capítulo 2: “Contemplación voyerista”.

2.1) El delicado límite entre el espectador cotidiano y el voyerista.

La deleitación de mirar acciones íntimas ajenas, actitudes eróticas de personas extrañas, desde una observación lejana, la cual estimula aún más al voyerista bajo la noción de que puede ser descubierto, es lo que entendemos por *voyerismo*. Aquella relación que existe entre el mirar, la curiosidad y la prohibición, da pie a una excitación particular que, a pesar de que corren el riesgo de ser descubiertos, no es capaz de frenarlos, sino que los incita a quedarse en ese límite peligroso de ser sorprendidos contemplando algo que no les corresponde mirar.

El voyerismo se asocia a lo que es la *parafilia*, lo cual se entiende como un “desvío de índole sexual”, en donde se puede obtener placer sin la necesidad de tener relaciones sexuales, sino que consigue satisfacerse a través de otras actividades. El acto voyerista se realiza para cubrir una necesidad sexual, esencialmente, pero también puede complacer un interés diferente, el cual no tiene que estar vinculado con una acción erótica necesariamente. La parafilia también puede relacionarse con lo que es el exhibicionismo, que si bien nace a partir de lo sexual, puede variar su intención a querer mostrarse durante ocasiones cotidianas alejadas de aquella connotación erótica. Por tanto, es posible establecer un desplazamiento del concepto de parafilia, hacia algo que no connote lo sexual directamente, sino de manera más inconsciente y/o subliminal.

Es posible hacer una asociación entre el voyerismo y el exhibicionismo, basándonos en que a uno le provoca que lo puedan descubrir mirando algo indebido, mientras que al otro le excita que lo estén observando durante alguna acción relacionada a lo sexual. Ambos poseen un factor en común, la mirada. Estas miradas, a su vez, frecuentan otro nexo, el consentimiento, debido a que el voyerista tiene noción de que está mirando algo que no debe y que el o los sujetos observados no están conscientes de que hay alguien mirándolos; el exhibicionista, por su lado, sí está consciente de que puede haber alguien contemplándolo, ya

que finalmente éste es su propósito y su incitación a querer mostrarse. Según estas correlaciones, considero que cada voyeurista tiene a su propio exhibicionista y viceversa, que cada uno actúa en función del otro, que se complementan.

Llevado este pensamiento sobre la relación entre el voyeurista y el exhibicionista, podemos encontrar la obra de la japonesa Shizuka Yokomizo, "Dear Stranger" de los años 1998-2000, la cual se desarrolló mediante el envío de cartas anónimas a algunas direcciones, en las que pedía la colaboración de estos individuos. Si accedían a participar, debían pararse frente a su ventana a una hora determinada durante diez minutos mientras ella los fotografiaba, de lo contrario, sólo debían cerrar sus cortinas. Yokomizo verificaba que no hubiese mucha luz en el entorno exterior, para que así los retratados no lograran verla tomándose la fotografía. Entonces, el encuentro oculto entre la artista y el retratado, recae en la conexión existente y evidente de una persona con anhelo voyeurista, con una que voluntariamente quiso exhibirse ante una mirada desconocida. El diálogo creado entre estos sujetos, sugiere la consciencia que existe por parte del retratado, sobre alguien que lo ha estado observando, a tal punto que decidió "confesarlo" y pedirle su colaboración para satisfacer su deseo personal. Luego de haber tomado mayor conocimiento de ello, acepta participar y mostrarse intencionalmente frente a este espectador extraño. Por tanto, se reitera que, por más oculto que esté el antojo voyeurista o exhibicionista, dependen el uno del otro para llegar a un encuentro que funcione equilibradamente, donde puedan satisfacerse en cierta medida.



Sin título, 1998-2000, de la serie "Dear Stranger".

Si es cierto que cada voyeur tiene a su propio exhibicionista, surge el cuestionamiento de dónde está el límite. ¿Cada individuo observado por un voyerista es un exhibicionista? Tal vez en cierto modo, porque allí es donde entra el conflicto de la conciencia que tiene cada persona sobre qué es lo que muestra y qué no; si sabe que lo están observando o no. Por ejemplo, las redes sociales, y especificando aun más, Facebook. Son miles de millones de personas las que poseen una cuenta en esta red social, la cual entrega información privada de uno, a pesar de que se puede controlar lo que aparece y quién lo puede ver. Sin embargo, la posibilidad de entrar al perfil de un desconocido y ver fotografías e información personal de este individuo, existe. Por lo tanto, por más opciones que uno tenga de manejar cautelosamente quién puede visitar tu página, no se puede controlar en su totalidad. Entonces, estando conscientes de ello, miles de millones de personas escogen tener una cuenta, formando parte de este exhibicionismo mundial que existe el día de hoy.

¿Qué ocurre en los momentos en que las personas se encuentran cómodas en la privacidad de su hogar, pensando que nadie está observándolas? No creo

que exista muy a menudo ese momento, ya que, si no hay alguien revisando sus cuentas de Facebook, puede haber otro individuo mirando lo que hace a través de su ventana, quien puede o no tener una intención voyerista. Entonces, ¿dónde se cruzó el límite de lo que tenemos permitido observar?, ¿por qué si esa persona muestra su privacidad mediante una página web, no puede ser observada también desde su ventana? Creo que uno siempre está consciente de cierta manera que está siendo observado por alguien, debido a que si estás en tu hogar, el cual tiene ventanas y probablemente cortinas, cuando éstas están abiertas, otro individuo que esté pasando por una ventana aledaña mirando hacia fuera, de repente puede encontrarse contigo y observarte por más de unos segundos, ¿está cruzando el límite de mirar por casualidad a observar indebidamente algo que no le corresponde?, no, pero a lo mejor sería indebido si revisara tu perfil de Facebook siendo que no te conoce.

La delgada línea entre la mirada casual y la contemplación indebida, es cruzada constantemente por todos nosotros, ya sea desde la observación oculta a un vecino, a la revisión de una cuenta ajena de Facebook, hasta ver un *reality show* en la televisión. La cuestión está en que siempre tenemos un grado de consciencia de lo que estamos haciendo y que puede que seamos el objetivo de la misma acción de otros.

El filósofo Byung-Chul Han plantea en “La sociedad de la transparencia”, que en la sociedad de hoy, si no te expones, no existes para el resto, lo que le quita todo valor e importancia que debe tener cada ser humano. La exposición que se maneja hoy en día, se ha transformado en un producto, del cual muchos sacan provecho mal utilizándolo, pero sabiendo que tienen receptores que gozan de ello. Cuando se expone algo, no se profundiza; cuando no se expone, se cuestiona. “Así, la transparencia va unida a un vacío de sentido. La masa de la información y la comunicación brota de un horror vacui.”³. Con ello, Han corrobora la falta de relevancia que existe en lo ya exhibido, lo que produce que la exposición sea en

³ (Han, 2013, p. 32)

vano.

A su vez, nos describe como una sociedad pornográfica, debido a que demandamos una exposición/desnudez constante, la cual excluye totalmente la importancia que puede tener esta, suprimiendo el valor y sentido que tal vez podría entregarnos. Por tanto, la exigencia persistente de la sociedad, lleva directamente al hecho, a la exhibición, disminuyendo el campo de la imaginación previa, tal como en la pornografía. Al no haber fantasía, desaparece el placer del descubrimiento de algo nuevo, pero se compensa la necesidad de ver algo de manera inmediata.

Existe un placer por mirar algo que no nos corresponde, algo ajeno, es por ello que, para satisfacer esto, se han creado dentro de los medios de masas comunicacionales diversos terrenos en los cuales sitúan al espectador como un voyeurista. Situaciones creadas que atraen la relación mencionada anteriormente entre la mirada, la curiosidad y la prohibición. Un programa televisivo de farándula, donde el paparazzi persiguiendo al famoso cumple el rol de voyeurista, y nosotros, al mirar este programa, también obtenemos el título de voyeuristas, para algunas personas se trata de algo seductor, que provoca que emerjan esas ganas ocultas de saber sobre la vida personal de otro.

Los programas de televisión catalogados como *reality shows*, funcionan principalmente a partir de la presencia de dos tipos de personas, los exhibicionistas y los voyeuristas. Quienes desean entrar a un programa que consta de un seguimiento constante de sus vidas, están conscientes de que entran a un show televisivo en el cual deben “ser ellos mismos”, pero bien sabemos que se basa más que nada en un show donde los personajes suelen ser más dramáticos en su actuar y que nos enfrentamos a un grupo de gente exhibicionista. Aceptan ser observados diariamente por extraños, desde los camarógrafos hasta el público tras la pantalla. Ese público espectador, por su parte, se deleita mirando un show el cual sabe que no contiene material verdadero, pero a pesar de ello, disfruta los

problemas que surgen entre estos personajes extraños, ver cómo se duchan, cómo se alimentan, en fin, acciones generalmente cotidianas, pero en un ambiente falso, creado específicamente para satisfacer a este exhibicionista y a este espectador voyerista.

Allí es donde nos encontramos nuevamente con una conducta de parafilia, debido a que el surgimiento de estos programas televisivos y la recepción que tienen, producen complacencia en ambas partes. El interés principal no es la actividad sexual, sino que comienza a partir del diario vivir de los personajes, lo que no significa que esto no pueda desarrollarse y dirigirse hacia una connotación erótica, todo lo contrario, el espectador sabe que existe la posibilidad de que ocurra algo en relación a la sexualidad de los participantes. Esto, entonces, es un desplazamiento de la parafilia hacia lo que somos hoy como sociedad, una sociedad voyerista.

Es probable que todos tengamos una leve fascinación por observar y ser observados. Más allá del límite que existe entre mirar algo casualmente y observarlo cautelosamente, lo cual te transforma desde un rol de espectador ordinario a un voyerista; deberíamos considerar primeramente qué, cómo, dónde y a quién le estamos mostrando nuestro diario vivir, ya sea desde nuestro hogar o nuestra red social, porque de ello depende hasta qué punto somos capaces de reaccionar y contradecirnos al pensar en aquella frontera que pasamos a llevar tan fácilmente en nuestro actuar cotidiano.

2.2) Voyerismo como expresión creativa.

El fenómeno del voyerismo y particularmente de la mirada voyerista, tanto social como personal, ha sido parte de diversos medios de expresión artística. La tentación de utilizar este deleite visual como pretexto para satisfacer aquel, quizás, oculto gusto mediante una obra y a la vez complacer el mismo deseo disimulado del espectador, ha contribuido con el desarrollo de grandes trabajos, los cuales están ligados principalmente a la fotografía.

Los factores presentes en un acto voyerista son primordialmente la observación a escondidas de algo ajeno, el ocultamiento de la mirada con elementos que ayuden a encubrirla, como por ejemplo, la oscuridad; el objetivo que no está consciente de que está siendo vigilado y el escenario en el que se sitúa éste, cumpliendo la función de enmarcar la situación contemplada por el voyerista.

Involucrando los componentes del acto mencionado, el japonés Kohei Yoshiyuki tomó una serie de fotografías durante la década del 70 llamada "The Park", en las cuales se evidenciaban imágenes nocturnas de un parque en la ciudad de Tokio. En ellas aparecen parejas o grupos realizando actividades sexuales en la oscuridad de la noche, pero en los mismos encuadres, aparecen otros individuos observando estos actos. Si bien, la mayoría de las personas que intentan mirar a quienes están teniendo encuentros sexuales, se sitúan tras árboles escondiéndose, algunos parecen ser más arriesgados y se ubican bastante cerca de las parejas. Yoshiyuki se instala en este grupo bajo una posición voyerista, pero más lejana, debido a que no forma parte del primer grupo de voyeurs que aparecen en las fotografías, sino que es quien observa el acto de voyerismo de ellos. Esto, a su vez, nos posiciona a nosotros espectadores de esta serie, como un tipo de tercer voyerista, produciendo una especie de cadena relacionada al morbo que nos provoca ver a extraños en situaciones íntimas,

sumado a los osados voyeristas que van a ver esto en vivo, añadiendo además al fotógrafo que se auto incluye en este “espectáculo”.



Sin título, 1971,
de la serie “The Park”,
fotografía en blanco y
negro,



Sin título, 1971,
de la serie “The Park”,
fotografía en blanco y
negro,

El voyerismo y las características que componen su acto, son aspectos que me incitan a llevar este tópico a una creación artística, pero derivándolo hacia su manera de construir la mirada y no hacia su contenido sexual, como ha sido el desplazamiento de la palabra *voyeur*. Si bien, Yoshiyuki retrata momentos que

connotan la sexualidad ajena y la excitación de otros con ella, mi objetivo se enfoca en lo que conlleva llegar a eso, es decir, mi interés no se inclina por lo que hacen los individuos a quienes contemplo, sino por la acción que realizo al observarlos ocultamente y la atmósfera que rodea el encuadre que decido mirar. Considero que los elementos que envuelven la situación, aportan bastante visualmente, a tal punto que podrían cambiar el contexto que se está observando.

Alfred Hitchcock en 1954 lleva al espectador a formar parte de un juego basado en la mirada voyerista del protagonista, a través de “La ventana indiscreta”. En esta película, que es un claro ejemplo de voyerismo, se observa a un hombre que, por motivos médicos, se ve encerrado en su departamento con una gran pantalla, su ventana. El poseer ésta, lo lleva a observar diariamente a sus vecinos del edificio que confronta su ventana, a tal punto que se envuelve en las historias que descubre poco a poco. Más allá de los incidentes, lo que realmente provoca la sensación de que Jeff, el protagonista, está haciendo algo indebido, son las decisiones de Hitchcock, desde la escenografía, la iluminación, los encuadres e incluso la música. El misterio que ronda durante todo el filme, estimulado principalmente por factores estéticos, generan un suspenso tal, que imaginar otras tomas o iluminaciones, le restaría de manera importante al acto voyerista que realiza Jeff, quedando una leve inquietud por el sólo hecho de estar espionando a sus vecinos.

No es necesario que existan ventanas para poder observar a un extraño en su privacidad. Spike Jonze plantea una especie de voyerismo que se desata desde el interior de una persona ajena, donde puedes ver desde la mirada de otro individuo. Así es como lo presenta en el año 1999 con la película “¿Quieres ser John Malkovich?”. En ella muestra un escenario distinto desde donde se puede realizar un acto voyerista, moviendo al voyeur desde la lejanía de donde se oculta para contemplar, hasta situarlo dentro de la cabeza de otro ser humano, entregando la capacidad de poder mirar a través de sus ojos. La excitación que provoca el ingresar a aquel desconocido lugar, lleva a todo tipo de personas a

pagar por la experiencia, incluso al propio John Malkovich, quien logra ingresar a su propia cabeza, desatando un conflicto con su propio ser. El diálogo que se produce entre el querer ser otra persona, ver desde otro punto de vista e incluso querer manejar las acciones de un extraño, me incita nuevamente al cuestionamiento sobre cuál es el límite que tiene la sociedad sobre lo que nos pertenece y lo que no, sobre lo que está prohibido y lo que no, ¿hasta qué punto somos capaces de llegar por satisfacernos y a su vez, estar conscientes de ello?

En el año 1998, Peter Weir estrena “The Truman Show”, donde nos posiciona en un rol de vyeristas secundarios, pero no lo proyecta desde un comienzo, sino que a medida que el protagonista va descubriendo lo que realmente ocurre a su alrededor, nosotros como espectadores vamos dando cuenta de lo mismo. Empezamos la película siendo cercanos a la cotidianeidad de Truman, pero mientras se va desarrollando la historia, nos desplazamos hacia otra ubicación, alejándonos del protagonista y acercándonos al equipo creador del show. El juego generado por Weir, advierte la frivolidad de la creación del programa entorno a la vida de Truman, sin la utilización de una estética misteriosa, sino que usa tonalidades pasteles en la escenografía del show, lo que lo torna aún más siniestro. Además, permite que surjan más preguntas sobre lo que somos capaces de hacer como sociedad, y más aún como una sociedad vyerista, al parecer, sedienta de conocer sobre vidas ajenas e incluso de manipularlas.

“Caché” de Michael Haneke, es una película del 2005 que se basa en la observación constante de una familia, que comienza a desarrollarse desde una cámara fija en la calle frente a su casa. Georges, el protagonista, quien es un periodista que aparece en televisión, se ve amenazado tras recibir reiteradamente videos en que aparece esta imagen frente a su casa, con dibujos perturbadores adjuntos. A medida que pasa el tiempo, los videos comienzan a variar, sumando lugares que recurren a acontecimientos personales vividos por el protagonista, por lo que recae en pensar que provienen de alguien conocido. Siendo un misterio el intento de descubrir quien es el acosador y a su vez, la línea que nos sostiene

expectante durante el filme, es posible dejar de lado esta idea y detenerse en las imágenes creadas por una mirada voyerista. Esa captura frente a la casa, a pesar de ser constante, varía dependiendo de la iluminación, ya que durante el día no connota mucho misterio ni incita la contemplación oculta del voyeur; sin embargo, la imagen durante la noche se vuelve más inquietante con tan sólo cambiar a la oscuridad, porque observar una casa de día significa que puedes ser fácilmente descubierto, pero de noche le suma un factor de encubrimiento a quien realiza la acción indebida.



Caché, Michael Haneke, 2005

Es posible que los factores mencionados en un comienzo no se encuentren en su totalidad en las cuatro películas referidas, y también es posible que la estética de éstas no sean primordiales a simple vista, pero la presencia de tan sólo un elemento puede cambiar la visualidad desde una mirada común a una voyerista. Lo que sí queda en evidencia, es que el voyerismo es un tema a tratar desde la perspectiva personal de quien lo utiliza para un trabajo relacionado al arte, hasta los espectadores de éstos, debido a que la fascinación oculta por lo

ajeno, en mayor o menor grado, existe, y me atrevo a decir que en cada ser humano.

Capítulo 3: “Connotación engañadora y seductora”.

3.1) **La atracción del voyerismo hacia el espectador.**

La relevancia de la estética referida en las imágenes, constituye gran parte de lo que se desea provocar en el espectador. Como se hace referencia en el primer capítulo, la presencia de ciertos recursos tales como el blanco y negro, la fotografía nocturna, las composiciones que dirigen la mirada hacia un lugar en específico de la imagen, el ocultamiento de elementos bajo la oscuridad, la atmósfera tenebrosa que trae consigo la noche; son capaces de generar un ambiente atractivo, debido a la connotación que estos recursos adoptan.

La noche trae consigo un misterio que nace desde la falta de luz, la cual lleva a una carencia de información visual. Cuando no tenemos una noción absoluta de lo que existe y/u ocurre a nuestro alrededor, inmediatamente nos genera una incertidumbre, que puede ser tentadora o alarmante; pero como seres humanos, probablemente querremos saber qué es lo que se oculta. Esa sensación de intriga, provocada sólo por insuficiencia de luminosidad, es la que me sedujo e incitó a recurrir a estas técnicas mediante el uso de la fotografía.

Cuando la estética ya funciona por sí sola, se torna más interesante al combinarse con una mirada en particular, la cual sea capaz de situar al espectador en una posición aún más intrigante. En este caso, la mirada voyerista es la que logra activar las fotografías, potenciando tanto la imagen, como la recepción y el ambiente.

El voyerismo alcanza un nivel de curiosidad en la sociedad que es innegable. Desarrollado anteriormente en el segundo capítulo, el voyerismo forma parte de cada individuo y en conjunto como sociedad, donde la atracción de lo indebido nos lleva a caer en una observación incorrecta de algo que no nos pertenece ni corresponde. Sin embargo, no sólo caemos en nuestra intimidad, sino también frente a lo que las grandes masas nos presentan e invitan a formar parte de esta generación voyerista.

Si bien, somos partícipes de esto conscientemente, ya que sabemos que mirar a través de una ventana vecina y ver lo que sucede en ese espacio ajeno, es algo indebido. Sin embargo, lo hacemos tan sólo por una curiosidad momentánea y no le damos la importancia de lo que significa el acto realizado. Pero cuando nos sentamos frente al televisor y sintonizamos un programa tipo *reality show*, formamos parte de los televidentes que disfrutamos en diversa medida la observación de la vida de extraños. A su vez, podemos estar o no conscientes de que estos individuos pueden estar actuando, pero eso no nos impide satisfacer esa sensación particular, quizás placentera, de mirar algo que no nos pertenece.

En el ámbito de las redes sociales, como por ejemplo, Facebook, probablemente todos los usuarios han ingresado al perfil de un desconocido o de alguien a quien no tienen de “amigo”, lo que demuestra nuevamente este interés por observar algo ajeno. Si bien, no es indebido ver el perfil de otra persona, sí se convierte en ello cuando estamos conscientes de que, sin tener a ese usuario como amigo de nuestra cuenta, estamos revisando algo que no nos ha sido permitido explorar. Esto a veces puede satisfacer una necesidad de saber algo o sólo ver una fotografía de aquel usuario, lo que nos posiciona en un acto voyerista, el cual se manifiesta a través de una pantalla, pero no por ello le quita el carácter como tal.

Entendiendo que cada persona posee grandes o pequeños placeres, los cuales se mantienen en un margen personal, íntimo, ya que pueden ser juzgados por otros; la atracción por algo voyerista no es poco común, todo lo contrario, todo individuo tiene un interés por ello. Así es como el espectador al observar éstas fotografías, compuestas por una estética misteriosa, en conjunto con un contenido formado por ventanas que presentan personajes desconocidos en su interior, debiese sentir una tentación por querer ver qué es lo que realmente ocurre en las imágenes.

El contenido de cada fotografía da pie a una interpretación por parte del espectador en cuanto a lo que puede estar sucediendo dentro de esa vivienda, la cual nace a partir de las siluetas, las sombras, las poses e incluso una cara reflejada. Ello apela a un imaginario propio del espectador que puede interesarse por descifrar la situación capturada, como puede que se quede con sólo la imagen observada.



Sin título, 2014,
fotografía digital,
20 x 30 cm.



Sin título, 2014,
fotografía digital,
20 x 30 cm.

Estas dos fotografías contienen los puntos referidos anteriormente, la estética cinematográfica y el voyeurismo. En su observación, es notorio que su convivencia es oportuna, debido a que logran activarse mutuamente y fortalecerse dentro del mismo encuadre. Cuando podría la estética restarle a la mirada voyeur, o viceversa, ocurre absolutamente lo contrario, trabajan una en función de la otra, otorgando una atracción como una totalidad y no por separado. La intención de utilizar aquellos recursos estéticos junto a una contemplación de lo indebido, genera la cuota de misterio e intriga deseada.

La seducción generada por estas imágenes, es innegable. Logran seducir desde aquella expectación por saber qué es lo que está ocurriendo en la fotografía, quién es el personaje que aparece bajo velos de cortinas o ventanas y

qué oculta la imagen en sí. Hay una atracción general que incita al espectador desde lejos, provocando, tal vez, una necesidad de saber y entender lo que contiene cada captura fotográfica.

3.2) La transmisión de la experiencia voyerista en el acto fotográfico.

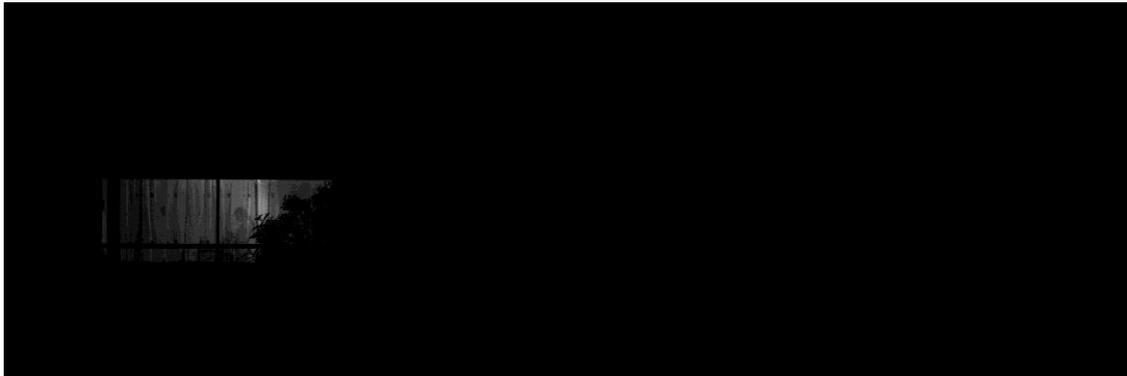
El contexto de la toma fotográfica es fundamental que se refleje en el resultado de la imagen. El acto voyerista que realizo, posee varios factores que aumentan la propia idea de la observación indebida. Esta experiencia comienza de noche, con la intención de mirar algo ajeno, por ejemplo, las ventanas de un edificio vecino. Una vez que se crea un patrón de observación, empieza la espera de la aparición de individuos que generen una situación interesante para ser retratada. En el momento en que hay movimiento en estas ventanas vecinas, se debe apagar toda luz que provenga desde el interior en el que me encuentro, para generar un ocultamiento propio y así no ser descubierta junto a la cámara y al trípode, ya que de la misma manera en que puedo mirarlos, ellos pueden verme si tengo iluminación en mi entorno.

Enfrentándome a las ventanas, debo estar alerta a toda exhibición, con la cámara en una velocidad y obturación neutra para poder variarla fácilmente dependiendo de la luz del encuadre. Cuando encuentro una situación interesante, comienzo a enfocar y fotografiar rápidamente, cambiando de manera adecuada la velocidad en función de la luz proveniente de la ventana fotografiada. Lo increíble que ocurre en ese momento, es que, a pesar de tener muchas ventanas alrededor, sólo logro ver la que se encuentra en el encuadre. Todo lo que la rodea, desaparece, se integra a la oscuridad de la noche, generando un diálogo personal entre la ventana escogida y mi mirada.

La ansiedad que se genera durante el preámbulo y la captura, hace que instintivamente se traspase a la imagen. El intento de no ser descubierta, el apuro de fotografiar ese preciso instante en que una mujer se arregla frente al espejo antes de ir a dormir, y que su cortina mal cerrada deja ver su rostro en un pequeño espacio; el subir y bajar las cortinas lentamente, pero a contratiempo, para que el individuo que esta asomado en su ventana no capte el movimiento proveniente desde mi posición; todo ello se traslada a la fotografía automáticamente.

A pesar de transmitirse inmediatamente el contexto del acto fotográfico, llevar la imagen al papel y este, montarlo en un espacio, genera una complejidad al querer mantener aquella experiencia para que sea recibida por el espectador. Entonces, para poder conservar esto, recurrí a la creación de una fotografía panorámica de gran tamaño (80 x 240 cm), en la que se observa una ventana al costado izquierdo y un considerable espacio negro al lado derecho, el cual es envolvente frente a la mirada del espectador, ya que pretende que éste se vea inmerso en la oscuridad de la atmósfera que rodea la ventana.

Revivir el momento relatado anteriormente, en que sólo observo una ventana mientras todo lo que me rodea desaparece, es la principal intención de la fotografía panorámica. Ser redundante en ese preciso instante. El negro profundo que envuelve la ventana, genera mayor intriga al ocultar el alrededor, pero insiste en que eso no tiene importancia, sino sólo la ventana en la que obligo al espectador a situar su mirada.



Sin título, 2014,
fotografía digital,
80 x 240 cm.

Si bien, el tamaño de la fotografía podría hacer que el espectador se integre a lo que contiene, es decir, que logre observar en detalle lo que ocurre dentro del marco de la ventana, no es posible en su totalidad. No porque el tamaño de la impresión sea grande, significa que se pueda mirar más la ventana, sino que posiciona al espectador desde el lugar donde me encontraba yo, donde la distancia sigue siendo un factor importante dentro del acto voyerista. A su vez, genera mayor interés el no poder acceder más a ese espacio ajeno, debido al deseo voyerista que emerge de cada persona, bajo la noción de que no es correcto hacerlo, pero aún así existe la intención.

En cuanto a las seis fotografías impresas en un tamaño más pequeño (20 x 30 cm), éstas poseen los mismos recursos que la panorámica, pero la exageración de la presencia de negro no existe. Sin embargo, cada fotografía contiene su espacio oscuro que rodea cada ventana y que logra entregar aquella atmósfera nocturna y misteriosa.

La decisión de presentar estas fotografías en un tamaño de menor escala, nace a partir de la misma intención que provoca la panorámica. El espectador probablemente tendrá el deseo de querer ver más, pero cuando uno ejerce el acto voyerista, esto no siempre es posible. La omisión de información ocasionada por un formato más pequeño, tiene como resultado una mayor seducción frente al espectador. Por tanto, el gesto que se generará entre la mirada de quien observa la imagen y ésta, será acercarse lo máximo que le permita su ojo, mientras pueda seguir visualizando bien, reproduciendo de tal manera las ansias que provoca el voyerismo.

Intensificar lo que produce la experimentación de la toma de estas fotografías y reproducirlo mediante la imagen y sus impresiones, es apropiado para poder compartir con quienes cumplen el segundo rol de voyerista. Trasladar el ambiente nocturno e intrigante, en conjunto con una contemplación que no

corresponde realizarse, y que el espectador logre integrarse y formar parte del acto voyerista, aunque no sea directo, es el objetivo principal de la obra, siempre y cuando éste acepte su rol inconsciente dentro de ella.

Conclusión

La pertinente investigación sobre el interés principal del trabajo, la estética, ha complementado satisfactoriamente la obra final. Indagar sobre las características del cine negro, ver las películas clásicas del género, observar cautelosamente los recursos que presenta, favoreció en la comprensión del uso de la luz y su composición.

Entender de donde nacen los juegos de iluminación, fue fundamental para asimilar la trascendencia desde la pintura barroca hasta el cine del siglo XXI. Conocer el por qué se utilizan diagonales de luz y los contrastes para dramatizar las escenas, y de qué forma, benefició absolutamente la creación de mi propio trabajo. Al mismo tiempo, analizar la historia de la fotografía y comprender su evolución, generó mayor interés en querer rescatar sus características visuales mediante el uso de la fotografía digital.

En cuanto al razonamiento sobre la posición, los intereses y las necesidades que tiene la sociedad hoy en día, haber pensando desde mi lugar como ser humano, me llevó a cuestionar situaciones diarias en las que uno ya no es consciente de los actos que realiza. Llegamos al punto de mecanizar ciertas acciones que se han vuelto cotidianas, desde mirar más tiempo que lo normal a un desconocido a través de la ventana, hasta revisar el perfil de Facebook del amigo de un amigo, a quien no conocemos. Todo esto da cuenta de una sociedad que, si bien no carece de información, está necesitada de ella, pero ya en un ámbito que no nos corresponde, como lo es la intimidad del otro.

Bibliografía

Bentham, J. (1791). *El panóptico*. Madrid. Las ediciones de la Piqueta.

Blank, J. (2013). *Contact; Voyeurism within Contemporary Art*. Revisado el 7 de Septiembre de 2014. Recuperado de:
https://www.academia.edu/2554430/Contact_Voyeurism_within_Contemporary_Art

Campany, D. (2008). *Photography and Cinema*. Londres: Reaktion Books.

Han, B. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder.

Lozano, A. (2014). *De la vigilancia de masas a los autorrelatos. Nuevos fenómenos en la estética del registro*. Revisado el 15 de Septiembre de 2014. Recuperado de:
https://www.academia.edu/8224010/De_la_vigilancia_de_masas_a_los_autorrelatos._Nuevos_fen%C3%B3menos_en_la_est%C3%A9tica_del_registro

Mulvey, L. (2014). *Placer visual y cine narrativo*. Arte después de la modernidad. Revisado el 8 de Octubre de 2014. Recuperado de:
<http://estudioscultura.files.wordpress.com/2011/10/laura-mulvey-placer-visual-y-cine-narrativo.pdf>

Sanabria, C. (2008). La mirada voyeur: construcción y fenomenología. *Revista Ciencias Sociales Universidad de Costa Rica*, I(119),163-172.

Silver, A. y Ursini, J. (2004). *Cine negro*. Madrid: Taschen.

Tanizaki, J. (1933). *El elogio de la sombra*. Revisado el 7 de Septiembre de 2014. Recuperado de: http://www.ddooss.org/libros/Junichiro_Tanizaki.pdf

Filmografía

- Haneke, M. (2005). *Caché*.
- Hitchcock, A. (1954). *La ventana indiscreta*.
- Huston, J. (1941). *El halcón maltés*.
- Jonze, S. (1999). *¿Quieres ser John Malkovich?*
- Lynch, D. (1986). *Terciopelo azul*.
- Polanski, R. (1974). *Chinatown*.
- Reed, C. (1949). *El tercer hombre*.
- Scorsese, M. (1976). *Taxi driver*.
- Weir, P. (1998). *El show de Truman*.
- Welles, O. (1941). *El ciudadano Kane*.

Índice de imágenes

Capítulo 1: “La estética del blanco y negro.”

1.1) Huston, J. (1941). *El halcón maltés*. Recuperada de

[http://www.cineol.net/imagen/41063_El-Halcon-Maltes-\(1941\)](http://www.cineol.net/imagen/41063_El-Halcon-Maltes-(1941))

1.2)- Caravaggio, M. (1599). *La vocación de San Mateo*. Recuperada el 16 de noviembre de 2014 de

<http://www.reprodart.com/a/michelangelo-caravaggio/la-vocacion-de-san-mateo.html>

- Caravaggio, M. (1600). *David vencedor de Goliat*. Recuperada el 16 de noviembre de 2014 de <http://www.taringa.net/posts/arte/16845198/David-vencedor-de-Goliat-Caravaggio.html>

1.3) - Niépce, J. (1826) Primera fotografía. Recuperada el 09 de septiembre de 2014 de <http://fernandoespariz.com/2011/10/10/la-primera-fotografia-de-la-historia-niepce/>

- Ross, D. (2013). Examen de tutoría I, Universidad Finis Terrae.

- Ross, D. (2013). Examen de tutoría I, Universidad Finis Terrae.

Capítulo 2: “Contemplación voyerista.”

2.1) Yokomizo, S. (1998-2000), *Sin título*, de la serie *Dear Stranger*.

Recuperado el 29 de septiembre de 2014 de

<http://beautifuldecay.com/2012/02/29/shizuka-yokomizo-photographs-strangers-through-the-window/>

2.2) - Yoshiyuki, K. (1970-1979), *Sin título*, de la serie *The Park*. Recuperado el 29 de septiembre de 2014 de

http://www.yossimilo.com/artists/kohe_yosh/?show=0&img_num=3

- Yoshiyuki, K. (1970-1979), *Sin título*, de la serie *The Park*. Recuperado el

29 de septiembre de 2014 de

http://www.yossimilo.com/artists/kohe_yosh/?show=0&img_num=5

- Haneke, M. (2005), *Caché*. Recuperado el 29 de septiembre de 2014 de

http://4.bp.blogspot.com/_EQtHBj-z3KM/TL-

6BLEasSI/AAAAAAAAAXY/Nsqfpu7WGpQ/s1600/Cache.2005.720p.BluRay.x

264-CiNEFiLE.mkv_snapshot_00.00.03_%5B2010.10.20_20.54.15%5D.jpg

Capítulo 3: “Connotación engañadora y seductora.”

3.1) - Ross, D. (2014). *Sin título*. Examen de grado.

- Ross, D. (2014). *Sin título*. Examen de grado.

3.2) - Ross, D. (2014). *Sin título*. Examen de grado.