

Autorreferencialidad en la fotografía contemporánea. Francesca Woodman, Antoine d'Agata y Alberto García-Alix.

Érika Goyarrola Olano

TESIS DOCTORAL UPF / 2015

DIRECTOR DE LA TESIS

Dr. Antonio Monegal Brancós

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
INSTITUTO UNIVERSITARIO DE CULTURA



AGRADECIMIENTOS

A Antonio Monegal, por sus atentas lecturas, pertinentes comentarios e ideas al hilo de este trabajo, su continuo apoyo y su paciencia desde el comienzo de esta investigación.

A Alberto García-Alix y Antoine d'Agata por sus amabilidad y disponibilidad para conversar conmigo.

A todos los que, con cariño, han leído el borrador de este trabajo y aportado opiniones interesantes así como al 'equipo de trabajo' (Bilbao-Madrid-Barcelona) que me ha ayudado durante la última semana (todos citados más abajo).

A todos los amigos que me han acompañado los últimos años, especialmente a: Candela García, Vanessa Cerezo, Eva Villanueva, Olaia De Miguel, Carmina Casajuna, Daria Saccone, Carmen Boronat, Xurxo Ínsua, Enrique Sacau, Miguel Ángel Delgado, Irma Álvarez-Laviada, Laura Suárez, Pablo Iglesias, Ziortza Arranz, Susana Loureda, Beatriz García, Manuel Vilela, Lucía Vilela, Marcos Flores, Frederique Bangerter, Marta Rodríguez, Marina Arrasate, Susana Díaz, Carlota Orbís, Luis E. Parés e Inma Castelló. A todos los que me han dado alegres sorpresas en la biblioteca del Reina Sofía: Patri García, Óscar Sánchez, Patri Leal, René Merino, Jaime González, Manuela Pedrón y Albina Pereira. A mi equipo de voleibol que, con tanta intriga, pregunta por este trabajo. A los amigos 'de la foto', en especial a Juan Valbuena que me prestó su biblioteca. A Lara Camargo, por la logística parisina. A Ángela O'Connor, por el alojamiento y gran compañía durante las visitas a la British Library.

A Gustavo Coronel, Alessandra Caputo, Moisés Vicent, Maxi Gandul y Álvaro Cadenas, amigos y compañeros de máster con quienes comencé esta investigación y comparto discusiones, anhelos y proyectos utópicos.

A mi familia: tíos y primos y, en especial, a la parte catalana por el cuidado en Barcelona. A mis abuelos, por su apoyo incondicional. A mi hermano, que cree que hago ‘una crisis’ en lugar de ‘una tesis’. A mi padre, por mostrarme el mundo de la fotografía y animarme a estudiar Historia del Arte cuando todavía dudaba con Ciencias Políticas. A mi madre, por ser mi primera y más fiel editora y el cuidado durante mis estancias *plentzitarras*.

A Nicolás Combarro, por sus atentas lecturas, correcciones y comentarios pero, sobre todo, por la confianza y el empuje para que comenzara y terminara esta tesis. Sin su infatigable apoyo este trabajo no existiría.

RESUMEN

Esta investigación elabora un marco teórico para entender y delimitar la autorreferencialidad en la fotografía contemporánea. A partir del análisis de la obra de los fotógrafos Francesca Woodman, Antoine d'Agata y Alberto García-Alix, se extraen las características que dan lugar a un corpus artístico autorreferencial: cuestiones relacionadas con la identidad, la multiplicidad del yo, el autorretrato, la autobiografía o la autoficción en el medio fotográfico. También se analizan aspectos particulares de cada caso de estudio como son la importancia del propio cuerpo, el juego de espejos y máscaras, así como temáticas en torno a la muerte, la violencia y las emociones. Los tres autores tratados son un ejemplo de cómo la fotografía contemporánea ha generado un cambio de paradigma en la configuración de la representación del yo.

ABSTRACT

This research develops a theoretical framework for understanding and defining the self-referentiality in contemporary photography. From the analysis of the work of the photographers Francesca Woodman, Antoine d'Agata and Alberto Garcia-Alix, the characteristics that give rise to a self-referential artistic corpus are extracted: identity issues, the multiplicity of the self, self-portrait, autobiography or autofiction in the photographic medium. Particular aspects of each case of study are also discussed such as the importance of the body, the game of mirrors and masks, as well as themes around death, violence and emotions. The three authors discussed are an example of how contemporary photography has created a paradigm shift in the configuration of self-representation.

ÍNDICE

Resumen.....	i
Agradecimientos.....	iii

INTRODUCCIÓN.....	1
--------------------------	----------

1. MODOS DE LA AUTORREPRESENTACIÓN.

1.1. Tradiciones de la autorrepresentación.....	11
1.1.1. El impacto de la cámara fotográfica.....	24
1.1.2. La urgencia de la autorrepresentación: una cuestión de identidad.....	36
1.2. Definiciones y revisiones: autorretrato, autobiografía y autorreferencialidad.....	48
1.2.1. El autorretrato.....	48
1.2.2. La autobiografía.....	55
1.2.3. Autobiografías visuales: la autorreferencialidad.....	64
1.3. (Auto)ficción y veracidad.....	82
1.3.1. Autorrepresentaciones no autobiográficas.....	98

2. AUTORREPRESENTACIÓN Y FOTOGRAFÍA. CASOS PARADIGMÁTICOS.

2.1. Claude Cahun y el cambio de paradigma en la autorepresentación.....	109
2.2. Cuando lo privado se hace público: el espacio doméstico como motivo de creación.....	121
2.2.1. La transgresión de <i>Tulsa</i> de Larry Clark.....	124
2.2.2. La subjetividad: <i>The Ballad of Sexual Dependency</i> de Nan Goldin.....	129
2.2.3. Retratar el hogar: <i>Ray's a Laugh</i> de Richard Billingham.....	135

2.3. La estrategia literaria en el medio fotográfico.....	142
2.3.1. De la imagen secuencial al texto en la obra de Duane Michals.....	147
2.3.2. Inventar historias personales: la obra de Sophie Calle.....	154
2.4. El cuerpo desnudo: Robert Mapplethorpe y la frontera pornográfica.....	160

3. FRANCESCA WOODMAN.

3.1. La artista y su producción.....	173
3.2. Contexto artístico.....	182
3.3. La imposibilidad del reconocimiento.....	191
3.4. El recurso del cuerpo.....	201
3.5. La estrategia del camuflaje.....	202
3.6. Entre lo formal y lo espiritual.....	208
3.7. La melancolía.....	254

4. ANTOINE D'AGATA.

4.1. El artista y su producción.....	255
4.2. El rechazo al documentalismo clásico.....	261
4.3. El falso <i>voyeur</i>	275
4.4. La iconografía sexual en primera persona.....	288
4.5. La violencia y la autodestrucción.....	304
4.6. Veracidad y emoción.....	321

5. ALBERTO GARCÍA-ALIX.

5.1. El artista y su producción.....	329
5.2. Narrador de su historia.....	335
5.3. La multiplicidad del yo.....	345
5.4. El círculo vicioso de la muerte.....	360
5.5. La necesidad del otro.....	383
5.6. Nuevas búsquedas: metáforas.....	389
5.7. Palabra e imagen: el audiovisual.	401

CONCLUSIÓN.....407

ANEXO

Entrevista Antoine d'Agata.....417

Entrevista Alberto García-Alix.....427

BIBLIOGRAFÍA.....435

INTRODUCCIÓN

La literatura, primero y las artes visuales, después, han generado numerosas obras donde el yo domina el eje discursivo. La práctica artística autobiográfica es un trabajo de construcción, reconstrucción, transformación y representación del propio autor.

En las últimas décadas, el discurso en primera persona se ha convertido en un tema recurrente en diferentes disciplinas artísticas. En particular, la fotografía históricamente ha generado un imaginario colectivo que incluye lo íntimo y lo privado como parte de su lenguaje. El nacimiento de la fotografía provocó en el resto de las artes un proceso de sensibilización hacia nuevos ámbitos que habían quedado excluidos anteriormente, especialmente en la literatura: la influencia en la novela de finales del siglo XIX produjo un giro hacia lo cotidiano y aparentemente anecdótico, ya que cualquier cosa podía transformarse en material artístico. Así, la literatura y la fotografía extienden su atención a aspectos, a priori, ordinarios de la existencia propia reparando en la intimidad.

La curiosidad por la génesis de este tipo de creaciones me llevó a realizar una primera investigación sobre la autobiografía, en relación a la obra del fotógrafo Alberto García-Alix para el trabajo final del Máster de Estudios comparativos en Literatura, Arte y Pensamiento en la Universitat Pompeu Fabra. En este primer acercamiento, la referencia a la obra de los fotógrafos Antoine d'Agata y Francesca Woodman adquirió especial relevancia, debido al uso continuado del autorretrato en sus trabajos y, por tanto, por su evidente relación con la autorrepresentación. Sin embargo, los trabajos de estos autores tenían puntos en común que rebasaban el uso del autorretrato en sus respectivos corpus artísticos, por lo que parecía interesante ahondar en otras posibles conexiones a través de un análisis más profundo como el que se busca en la presente tesis.

El primer acercamiento a las diferentes obras de estos tres autores me permitía relacionar sus trayectorias artísticas bajo un mismo epígrafe: la autorreferencialidad en la fotografía contemporánea. Sus respectivos trabajos compartían un mismo contexto histórico, el uso recurrente del autorretrato, y, en algunos casos, ciertas características formales similares, además de otros elementos comunes como la utilización del texto en la obra. Los tres autores habían nacido, aunque en lugares y contextos diferentes –Estados Unidos, Francia y España–, en un mismo periodo histórico: entre 1956 y 1961. Los tres trabajos cuentan con numerosos autorretratos que, a medida que los autores evolucionan, se vuelven más introspectivos y subjetivos, y donde los artistas se buscan en la realidad para después reencontrarse en sus fotografías. Las similitudes estéticas provienen de una deriva abstracta, presente en algunas imágenes de los tres autores –mediante el empleo de la distorsión o el movimiento– que, como veremos, remiten directamente a la representación de sus emociones.

En su *Historia Natural*, Plinio el Viejo escribe un relato referido al nacimiento del retrato en la pintura que, posteriormente, se convierte en fuente de inspiración para comprender una clave importante en la historia del arte. De manera fabulada, Plinio refiere el origen del retrato en una joven corintia que dibujó sobre un muro la sombra de su enamorado que partía al extranjero. El autor basa el origen de la imagen pictórica no en la observación directa de la realidad, sino en sus sombras. Según este punto de vista, el arte partiría de una representación –de una interpretación de la realidad–. Si consideramos que todo artista realiza una interpretación personal de la realidad, es decir, que el proceso de creación implica un proceso de subjetivización de esa realidad, cualquier propuesta creativa podría considerarse, en cierta manera, una autorrepresentación. Algunos historiadores del arte han realizado una lectura de los paisajes de William

Turner como el reflejo de su estado anímico y, de la misma manera, otros consideran las pinturas negras de Rothko como una premonición de su suicidio. Sin embargo, las obras de estos dos artistas no deberían ser consideradas autobiográficas, a pesar de aceptarse que algunos de sus trabajos se relacionan en su germen con las emociones. Otorgar a un corpus de trabajo artístico características autobiográficas es una tarea que debe hacerse con extrema rigurosidad y cuidado, ya que cualquier obra podría ser considerada una confesión o una revelación personal del artista que la realiza. Esta investigación tratará de fijar ciertas pautas que establezcan las bases de la autorreferencialidad en la fotografía, evitando relaciones biográficas infundadas. Este término hará alusión a las fotografías que remiten al yo del artista independientemente de que él mismo aparezca en ellas.

La fotografía ha permitido mostrar nuevos aspectos de la vida –el entorno doméstico e íntimo, la familia, los amigos, los viajes, las relaciones sentimentales o las celebraciones– haciendo de lo aparentemente intrascendente algo importante que contar y preservar. Durante los años setenta del siglo XX, el proceso de subjetivación que había sufrido la fotografía norteamericana con autores como Robert Frank o Lee Friedlander, se multiplica. Martin Parr y Gerry Badger, en el segundo volumen de *The Photobook: A History* (2006), sitúan el surgimiento del diario personal fotográfico en Estados Unidos en las décadas de 1970 y 1980, momento en el que lo particular se vuelve importante, en contraposición a la necesidad de buscar temáticas ajenas y exóticas característica de la fotografía documental clásica. La mirada de estos fotógrafos se volvió más personal, generando una tendencia autobiográfica que se extendió igualmente a Europa. El límite entre lo privado y lo público se convirtió en una línea muy delgada, dando paso a una fotografía que revelaba aspectos de la intimidad nunca vistos, como

modelos de familia que diferían de los estereotipos y lo políticamente correcto. La fotografía se posicionó rápidamente como el medio especular por antonomasia. Los autores, además de mostrar sus autorretratos, exhibían su intimidad, abriéndonos su álbum familiar y la complejidad del yo.

De la misma manera, durante los años sesenta y setenta, se dio un creciente aumento de contenido autobiográfico en otras artes visuales, cobrando una especial relevancia durante los años noventa, momento en que la tímida y escasa teoría y crítica sobre el género –surgida en los años setenta y ochenta– se asienta y multiplica. Varias circunstancias promovieron el aumento de la autorrepresentación en el arte, como la importancia de los movimientos sociales –especialmente el feminista y los estudios de género–, la teoría de la comunicación, la popularización del psicoanálisis, las teorías sobre el individuo y la concepción de la memoria histórica. Asimismo, el auge de la interconexión entre diferentes disciplinas artísticas multiplicó las posibilidades del conocimiento de uno mismo, propósito último de los trabajos autobiográficos que interesan en esta tesis. El aumento de los puntos de vista a través de distintas herramientas como el uso del texto, facilitó la construcción del sujeto, siempre múltiple y cambiante. El yo del autorretrato tradicional se complicaba en busca de una mejor representación de su constante evolución y los artistas indagaban en nuevas fórmulas y conexiones, como la narración, la *performance*, el vídeo o la instalación. Con variadas formas, medios y fines, los artistas utilizaban diversas estrategias para asumir diferentes identidades, reales o imaginarias, y construir o manipular su apariencia física y su contexto.

Un primer indicio de la repercusión de este fenómeno se pudo ver en la exposición *The Sense of the self: from self-portrait to autobiography* realizada en Washington D.C. en 1978 y en otra posterior, dedicada a la

historia del autorretrato fotográfico pero que incluía también pintura, realizada en el Museo de Bellas Artes de Lausanne en 1985 titulada *The Self-Portrait in the Age of Photography. Photographers reflecting their own image*. Sin embargo, como ya se ha mencionado, el alcance teórico llegó más tarde. Las publicaciones especializadas sobre fotografía autobiográfica estaban muy unidas al ámbito literario, como se puede ver en *Picturing ourselves. Photography and autobiography* (1997) de Linda Haverty Rugg o *Light Writing & Life Writing: photography in autobiography* (2000) de Timoty Dow Adams. La relación entre fotografía y literatura, como iremos descubriendo a lo largo de la tesis, es un factor clave para comprender la autorreferencialidad. Así, los primeros presupuestos teóricos en torno al tema en las artes visuales, provienen de la teoría sobre la autobiografía en literatura.

La presente tesis está dividida en dos partes. En la primera se exponen algunas claves para comprender el estado de la cuestión en torno a la autorreferencialidad, conformando un marco teórico delimitado, así como un breve recorrido por los ejemplos más característicos de artistas que se enmarcan en este contexto. La segunda parte está formada por tres capítulos y cada uno de ellos se centra en el análisis de la obra de cada uno de los tres autores seleccionados: Francesca Woodman, Antoine d'Agata y Alberto García-Alix. A partir de los aspectos clave de su trabajo –algunos de ellos comunes a los tres y otros particulares de cada caso– recorreremos las características que conforman un corpus artístico autorreferencial.

El primer capítulo, *Modos de la autorrepresentación*, parte de un breve resumen histórico del nacimiento de la representación propia en las artes visuales, así como su vínculo con el origen de la individualidad. Igualmente, se analiza la repercusión que tuvo la cámara fotográfica en su relación con la imagen familiar, así como las cuestiones que llevan al

artista a hablar de sí mismo en la obra y la relación del autorretrato con el término identidad. Por otro lado, se desarrollan una serie de conceptos que aparecerán continuamente en la investigación y que es necesario distinguir. Primero se ahonda en el término autorretrato en el arte, seguido del término autobiografía en el ámbito literario. Se profundiza en las cuestiones que nos sirven para comprender la autobiografía en las artes visuales –autobiografía visual– y que, a su vez, contiene y se relaciona con el término autorreferencialidad. Por último, se ahonda en la ficción –y la autoficción– en relación a la fotografía, enfrentada a un imaginario colectivo que tiende a confundir realidad y representación, a pesar de su clara disociación desde el origen del medio fotográfico.

El segundo capítulo, *Autorrepresentación y fotografía. Casos paradigmáticos*, realiza un repaso por los fotógrafos que han marcado la historia de la fotografía en relación al autorretrato y la autobiografía y merecen una especial atención por su posterior repercusión en el medio. En primer lugar, se analiza la obra de Claude Cahun, de comienzos del siglo XX, como caso excepcional y temprano que da paso a una nueva concepción del autorretrato donde, por primera vez, el yo deja de ser estable e inmóvil. En segundo lugar, se explica la importancia que tiene la exposición del entorno doméstico en la fotografía a través de la obra de tres fotógrafos fundamentales: Nan Goldin, Larry Clark y Richard Billingham. En la tercera parte de este capítulo, se ahonda en la importancia de la escritura en la fotografía autobiográfica, ya sea ficticia o no, a partir de la obra de Duane Michals y Sophie Calle. Por último, la obra de Robert Mapplethorpe sirve para comprender la importancia del propio cuerpo en el discurso autorreferencial como lugar de significación. A partir de este autor, se explica cómo los trabajos autobiográficos, además de ser utilizados por el artista como método de indagación

personal, sirven para desvelar tabúes de la sociedad como es, en este caso, el de la sexualidad.

La segunda parte de la tesis comienza con el capítulo 3 que analiza la obra de Francesca Woodman. El capítulo se introduce con una breve biografía y contextualización de la artista. Aunque, como iremos viendo, no se trata de relacionar arte y vida de manera sistemática sin solidez argumental, al ser trabajos cuya reflexión gira en torno al yo, parece necesario mencionar ciertos aspectos biográficos. A continuación, se explica la permanente lucha que Woodman sufre, al igual que otros autores autorreferenciales, ante la imposibilidad de reconocerse en su trabajo. El papel del cuerpo en este apartado vuelve a tener una especial atención por ser el primer signo de identidad, y la imagen en la que nos reconocemos y, al mismo tiempo, nos rechazamos.

También abordaremos, dentro del mismo capítulo, la cuestión del camuflaje y el sentido de ocultación y revelación que Woodman explora de maneras diferentes: a través del disfraz y la máscara; mimetizándose con los espacios que la rodean; fragmentando su cuerpo y, por último, como propósito final y consecuencia de las anteriores, por medio de su desaparición del cuadro fotográfico. Finalmente, el capítulo se cierra relacionando este estadio último de evanescencia con la cuestión formal y espiritual. Una de las temáticas que Woodman investiga en su obra es la representación de todo aquello que no se ve a través de su cuerpo –lo fantasmal y especular– y los espacios y lugares que hacen referencia a la inquietud, la angustia o el desasosiego. Fórmulas que favorecen el autoanálisis y que aparecen también en la obras de los otros dos casos de estudio.

El cuarto capítulo, centrado en la obra de Antoine d'Agata, comienza igualmente con una breve biografía del artista que nos conduce hacia su

tardía vocación fotográfica. A continuación se tratan los límites del documentalismo y la fotografía de autor para comprender un trabajo que, aunque esconde cierto contenido político y social, está dominado por el discurso autobiográfico. En relación a esta cuestión, se descarta por tanto el papel de *voyeur* que se puede otorgar a este autor al exhibir situaciones íntimas que el espectador no está acostumbrado a observar. Una parte de este capítulo gira precisamente en torno a estos encuentros íntimos, sexuales. La sexualidad es un aspecto fundamental para comprender el proceso autobiográfico en la obra de d'Agata, ya que convierte una situación que el espectador entiende privada en algo público. Para el fotógrafo, tratar este tema en sus imágenes es una manera de transgresión y toma de control sobre su propio cuerpo, dentro de la investigación sobre sus propios límites. Los espacios íntimos donde se producen estos encuentros también son analizados por su importancia en la obra del artista.

La sexualidad está también ligada a otros temas como la autodestrucción y la violencia que encierra el proceso autobiográfico. El deseo y el placer humano pueden esconder tendencias agresivas y destructoras, reprimidas aun en algunos ámbitos de la sociedad contemporánea. D'Agata ahonda en estas cuestiones implícitas en su iconografía y en otras más explícitas – como el flirteo con la muerte a través de las drogas– en busca de experiencias que suplan el vacío existencial y traten de dominar la muerte desde la vida. El último apartado, retoma el tema ya tratado en el capítulo 1 sobre la autoficción para ejemplificar cómo se representa la emoción a través de la imagen.

El quinto y último capítulo comienza con los acontecimientos más importantes de la biografía de Alberto García-Alix. A continuación, se explica cómo su obra conforma un relato autobiográfico realizado a través de la construcción de una suerte de álbum familiar poco común, donde

prevalece el autoanálisis. De igual modo, se ahonda en la cuestión de la multiplicidad del yo a partir del estudio de fórmulas y cuestiones básicas, que encierran numerosos trabajos en torno a la autorrepresentación: el espejo, la máscara y la idea del doble –inherente al autorretrato–. El tema de la muerte, tratado de manera tangencial en los capítulos anteriores, es analizado aquí con más detalle. La relación de la fotografía con la muerte hace propicia que ésta se convierta en el motor principal de casi cualquier trabajo autobiográfico.

Por otro lado, García-Alix experimenta el proceso de reconocimiento en fotografías en las que no aparece. En su concepción del retrato, el otro es un nuevo espejo donde el fotógrafo se proyecta. El encuentro surgido del acto fotográfico es un momento clave en el proceso autorreflexivo del autor. Esta cuestión la volvemos a encontrar en la mirada a su propio entorno: García-Alix busca metáforas de sí mismo en las arquitecturas, paisajes, espacios u objetos, identificándose con ellos. Por último, se presta atención al formato audiovisual ya que, aunque el trabajo en vídeo es compartido por los tres autores, en la obra de García-Alix tiene una mayor relevancia. Combinando palabra e imagen, el autor consigue construir narraciones visuales como una extensión de su obra fotográfica.

La tesis se cierra con una conclusión que relaciona las características comunes a los trabajos de los tres autores e incide en sus diferencias. La comparación entre sus respectivos corpus artísticos sirve para encontrar claves importantes de lo que puede denominarse fotografía autorreferencial.

NOTA: Para facilitar y agilizar la lectura, los textos citados en otros idiomas han sido traducidos al castellano, habiéndose mantenido los originales en las notas a pie de página. Asimismo, en el anexo, se han incluido sendas entrevistas a Alberto García-Alix y Antoine d'Agata, realizadas en el año 2014 con motivo de esta investigación.

1. MODOS DE LA AUTORREPRESENTACIÓN.

1.1. Tradiciones de la autorrepresentación.

Es conveniente partir de los orígenes de la autorrepresentación en las artes, así como del nacimiento de la conciencia de individualidad para poder comprender su relación con la fotografía. La autorrepresentación fotográfica existe prácticamente desde la invención del medio a comienzos del siglo XIX. El nacimiento de la fotografía coincide con el Romanticismo, movimiento artístico que se ubica originariamente en Alemania e Inglaterra a finales del siglo XVIII, y que pone en valor los sentimientos y la individualidad. El avance de las grandes ciudades dio lugar a una reflexión en torno al yo que denotaba cierta inclinación por la identidad (Medeiros, 2006: 4). La Revolución Francesa y la Industrialización provocaron numerosos cambios en la sociedad, la economía y la política de Europa, y contribuyeron también a un cambio de mentalidad en el hombre. La reacción contra la Ilustración provocó la búsqueda de libertades y sentimientos más allá de la razón, emergiendo así la conciencia individual como entidad autónoma y, por consiguiente, una revalorización de lo subjetivo, las libertades individuales y el culto al yo. La fotografía nace, por tanto, en un momento en que la conciencia de uno mismo y su representación crecen considerablemente en el contexto europeo.

Sin embargo, para hablar del concepto de individuo debemos remontarnos al Renacimiento. El avance del proceso de individualización se supone en la Modernidad donde además se gesta un proceso llamado “psicologización del yo” (Álvarez Uría, 2005: 61). Desde esta época, el hombre occidental ha desarrollado apego por el ideal de la personalidad que se denomina individualidad (Weintraub, 1991: 28). Ésta se

fundamenta en la creencia de que existen grandes diferencias entre los distintos miembros de una sociedad y la consideración de que cada persona es única e irreplicable. Si bien John Jeffries Martin (2002: 208) advierte que los medievalistas señalan evidencias de un interés por el individuo ya en el siglo XI y XII¹, será desde mediados del siglo XIV hasta mediados del siglo XVII cuando el individuo aparece como una fuerza bien definida en la cultura occidental. Es en este momento cuando emergen las primeras nociones de identidad personal y surge la autoconciencia.

Rafael Argullol (2008: 27) considera el grabado de Durero titulado *Melancolía*² de 1514 (fig. 1) un ejemplo clave que representa al hombre renacentista confuso ante la ciencia y la razón. Es precisamente en esta confrontación e impotencia donde surge el espíritu renacentista. Se insta la idea presocrática de la unidad e infinitud del Universo, un antagonismo entre el Universo físico único e infinito y el Universo del yo, que tiende a la finitud y unidad, y donde se encuentra la base de la “angustia renacentista” y del pesimismo romántico (26). Eugenio Trías, en *El cansancio de Occidente* (1992: 51), señala igualmente en la Edad Moderna el nacimiento del individuo, pero lo ubica en el mundo anglosajón con la filosofía empirista. Se trata de un individuo que vive dentro de una sociedad tecnificada y masificada³.

¹ Martin también señala que los historiadores culturales han atacado el elitismo que supone señalar el individualismo basado en ejemplos de este periodo pertenecientes a la alta cultura.

² Esta obra ha dado pie a numerosos estudios sobre el tema de la melancolía como *Saturno y la melancolía* (1964) de Erwin Panofsky, Fritz Saxl y Raymond Klibansky o *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* (1977) de Giorgio Agamben.

³ Trías otorga al individuo una serie de características: “1) es capaz de acumular muchas vivencias, pero carece de experiencia; 2) es capaz de acumular muchas redes complejas de “información”, pero carece de formación, de *Bildung*; 3) sólo



Fig.1. Durer. *Melancolia I*. 1514.

El historiador del arte y la cultura Jakob Burckhardt, en su célebre libro *La cultura del Renacimiento en Italia* (2004) –publicado originalmente en 1860– sitúa en este periodo la perfección del individuo como hombre que domina varias disciplinas intelectuales. Hay que recordar que el historiador proviene del romanticismo germano donde el término *Bildung* (entendido como la construcción y aprendizaje consciente de un individuo) cobra una gran importancia. No es casualidad que sea en este momento cuando se eche la vista atrás hacia el Renacimiento, momento en el que se forja el hombre moderno (105). Hasta la Edad Media, el hombre se considera como miembro de una raza, pueblo o familia, y es en la Italia renacentista cuando el hombre se convierte en una persona espiritual y se reconoce como tal (Burckhardt en Burke 1995: 393). En los comienzos de la modernidad, al producirse una debilitación de los

reconoce la alteridad en la medida en que define su propia forma de ser y de sentir; es incapaz, por tanto, de un genuino encuentro con el otro” (1992: 51).

modelos políticos y económicos tradicionales, el hombre comienza a mirarse y a interrogarse. Este proceso de búsqueda individual se irá asentando y complicando a medida que otras culturas vayan aportando nuevas fórmulas, el modelo europeo se vaya diversificando en naciones diferenciadas y se produzca la decadencia de la iglesia (Weintraub, 1991: 30). La cultura humanista comienza a valorar la autonomía del sujeto y la individualidad y, ligado a este cambio, se empieza a reconocer al artista como creador. El paso de la condición de artesano a artista se produce en el Renacimiento gracias al proceso de intelectualización⁴ y subjetivación en la ejecución de la obra. El proceso creativo ya no depende tan solo de la pericia técnica y manual, sino que el artista añade un postulado conceptual (su intelecto) y, con él, un proceso de subjetivación que será clave en la historia del arte y el surgimiento de la autobiografía visual.

En el Renacimiento italiano también comienza a forjar un creciente interés por la biografía de los artistas a través de textos literarios. Las famosas *Vidas* de Giorgio Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*) cuya primera edición data de 1550, exaltan el honor y las habilidades de los artistas. La publicación desencadenó una curiosidad por la vida de los artistas dentro de la historia del arte que continuará hasta nuestros días. Esta tendencia tiene su apogeo tres siglos después, momento en el que surgen los libros dedicados a un solo artista, titulados normalmente como “arte y vida”, y constituyendo las monografías como género independiente⁵ (Guercio, 2006: 2-4). Precisamente en el momento

⁴ Los artistas, que durante la Edad Media tratan de atraer al más variado público posible, en el Renacimiento se dirigen a un espectador culto y así, a un público restringido. De esta manera, la pintura y la escultura se rodean de un fundamento teórico necesario para alcanzar una paridad con las artes liberales.

⁵ Estas monografías -basadas siempre en el artista blanco, hombre y occidental- se utilizaron como modelo en la conceptualización de la unión entre el arte y la identidad humana hasta que fue cuestionado por el feminismo y el reconocimiento de que la historia de la cultura occidental no representa la de la humanidad (Guercio, 2006: 7).

en el que los artistas empiezan a reivindicar la individualidad, se empezaron a desarrollar las autobiografías literarias. Algunos autores, como Pozuelo Yvancos, señalan el comienzo de la práctica autobiográfica en literatura⁶ a partir de los *Ensayos* de Michel de Montaigne, (que escribió hasta su muerte en 1592) momento en el que emerge “la realidad del sujeto como esfera de conocimiento y escritura” (2009: 53). Sin embargo, podemos encontrar primigenios ejemplos autobiográficos desde *Las Confesiones* de San Agustín en el siglo IV hasta *Las Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau en el siglo XVIII. Lo que queda claro, y así lo explica Gusdorf (1991: 10), es que “la curiosidad que una persona siente hacia sí misma, el asombro ante el misterio de su propio destino, están ligados a la revolución copernicana”. Es en el Renacimiento cuando cambia la percepción del lugar del hombre en el universo gracias a los estudios del siglo XVI de Copérnico y Galilei, que modificaron el modelo geocéntrico al heliocéntrico. El hombre comienza a tener más relación con el mundo físico que con el espiritual, como señala Hampel, (2001: 38), y el nexo entre el hombre y Dios empieza a disolverse, viéndose forzado a buscar una definición de sí mismo dentro del mundo. Emerge así la idea de una identidad personal que se convertirá en tema central de estudio a partir de entonces.

Los términos identidad y yo juegan un papel muy importante en la formación del mundo después del Renacimiento. La toma de conciencia de la originalidad de cada vida es fruto de ciertas civilizaciones porque

⁶ Paul de Man en *La autobiografía como desfiguración* (2006: 78) se pregunta si existe la autobiografía antes del siglo XVIII o es un fenómeno propiamente prerromántico o romántico; opinión que sostienen los historiadores del género cuestionando así *Las Confesiones* de San Agustín. Pozuelo Yvancos (2009: 53) señala que “la emergencia del yo en la cultura Occidental es ‘escritural’” y está vinculada “a un cambio notable de las condiciones de creación” y de transmisión de los propios textos, lo que explica la inexistencia de autobiografías en el mundo antiguo.

durante la mayor parte de la historia el hombre ve su existencia junto a la de los otros, no contra ellos o como un solo individuo (Gusdorf, 1991: 10). La autobiografía no puede nacer en una civilización que no tenga conciencia de sí misma, como en las sociedades primitivas, por ejemplo. La preocupación por mirar al pasado o reunir una vida para contarla no es por tanto una preocupación universal. El hombre, como individualidad dentro de un colectivo, debe hacerse sensible a sus diferencias con los otros, en lugar de a sus similitudes. Para que el hombre comenzara a percibirse a sí mismo como individuo fue necesario introducir la idea de diferencia: “cada individuo es diferente de los demás en la sociedad, tiene su propio yo”⁷ (Hampel, 2001: 38); aspecto éste clave para entender la autorrepresentación y en el que se ahondará en este capítulo. Los protagonistas de estas historias pertenecen a una élite de hombres que forman parte de la Historia. El hombre que cuenta su vida tratando de diferenciarse crea el contexto idóneo para que aparezca la biografía, donde el escritor y el “relatado” se pueden encontrar separados social y/o temporalmente, y la autobiografía, donde artista y sujeto son la misma persona.

Este tema fue tratado en profundidad por Karl Weintraub en *The Value Of The Individual: Self and Circumstance in Autobiography* (1978). Para este autor, la autobiografía parte del supuesto de que es el propio escritor el que trata de reflexionar sobre el ámbito de experiencias de su propia vida interior y, además, considera que esa vida interior es lo suficientemente importante como para contarla, algo que no podría ocurrir sin la conciencia de uno mismo. El hombre que dibuja su propia imagen “se cree digno de un interés especial. Cada uno de nosotros tiene tendencia a considerarse como el centro de un espacio vital: yo supongo que mi existencia importa al mundo y que mi muerte dejará el mundo

⁷ "Every individual is different from others in society, has his/her own self".

incompleto” señala Gusdorf (1991: 10). La autobiografía promueve una concepción del ser humano que valora la unidad individual y la separación, al mismo tiempo que devalúa la interdependencia personal y comunitaria (Smith, 1991: 93). Será el filólogo Georg Misch (1950) quien interprete este tipo de textos como ejemplos de ciertas vidas representativas para la sociedad y otorgando importancia a esa individualidad frente al público en general.

Los textos escritos por los propios artistas tienen un interés especial para el tema que aquí se trata y han sido de enorme valor para la construcción de la historia del arte y su crítica. Muchos de ellos generan documentos escritos con sus historias personales, diarios, memorias o explicaciones sobre su obra. Este tipo de documentos nacen en paralelo a los acontecimientos en los inicios del discurso histórico artístico en el siglo XV en Italia, como *I Commentarii* de Lorenzo Ghiberti o la autobiografía de Benvenuto Cellini⁸ del siglo XVI. Las autobiografías y biografías de artistas y otros personajes nacen de la conciencia de Historia para dejar constancia de la singularidad de sus protagonistas y, también, como forma de reivindicación donde mostrar el carácter intelectual de la creación debido a los prejuicios sociales que la profesión de artista generaba. Esta perspectiva de interpretar el arte desde el texto del artista en lugar de desde el propio objeto artístico –que trató de estructurar el historiador del arte Julius von Schlosser y que su sucesor E. H. Gombrich rechazó– provoca numerosos problemas (M. Soussloff, 2009: 16) y tiende a generar explicaciones biográficas a las lecturas artísticas. Parece pues importante estudiar este tipo de textos de manera crítica y minuciosa para extraer de ellos lo que realmente es relevante para el análisis de la obra del artista y separándolo de posibles elementos tangenciales o incluso contradictorios, en los que los propios artistas pueden caer en sus escritos.

⁸ Este relato de Cellini no fue publicado hasta 1728.

Por otro lado, el autorretrato visual surge, aunque de manera más tímida, también en la época del Renacimiento, si bien se pueden encontrar ejemplos aislados de autorretratos desde la época del Antiguo Egipto, como en un relieve sobre pieza caliza de un combate fluvial ficticio realizado en la tumba del visir Pthah-Hotep en Saqqara (2350 a. C.). Asimismo, en la Edad Media muchos arquitectos incorporaban sus parecidos físicos en las decoraciones escultóricas de las catedrales en las que trabajaban. Es en el Renacimiento, en cambio, cuando se empezaron a vislumbrar las preocupaciones sobre la individualidad en las artes visuales. Por esta razón, la historia del arte fija los primeros autorretratos como un subgénero del Renacimiento florentino, aunque en el renacimiento holandés ocupa también un lugar importante. La autorrepresentación visual, al igual que la autobiografía escrita, nace con la necesidad de preguntarse por uno mismo y con la búsqueda de la propia identidad.

Es importante señalar que fue precisamente en Italia, concretamente en Venecia al principio del Renacimiento, cuando el espejo, herramienta fundamental para la conciencia de uno mismo antes del invento de la fotografía, se desarrolló y comercializó extendiéndose rápidamente a toda Europa. Este instrumento cambia la forma en que el hombre se observa a sí mismo. Anteriormente se usaban espejos de metal pero no conseguían reproducir las proporciones ni la claridad del espejo. La imagen especular comienza desde este momento a ser parte de la vida del hombre e influirá en la formación del individuo, como veremos más adelante.

Uno de los ejemplos más tempranos de autorepresentación podría ser el del pintor Masaccio al incluirse en la escena de *El tributo* (fig. 2) vestido con una capa roja en uno de los frescos de la Capilla Brancacci (Florencia) realizado entre 1425 y 1428. Una práctica habitual en la que el pintor se insertaba en escenas ajenas. Así lo hicieron también artistas

como Andrea Mantegna en *La presentación en el Templo* (1460) o Sandro Botticelli en *La adoración de los Reyes Magos* (1476). De este mismo periodo cabe mencionar el cuadro *Retrato de hombre* del flamenco Jan Van Eyck de 1433, al que se considera a menudo un autorretrato debido a una inscripción que dice "Als ich Kan" que significa "como puedo", enfatizando directamente la idea de sí mismo.



Fig. 2. Masaccio. *El tributo*. 1425-1428.

Habrá que esperar sin embargo hasta el siglo XVI para que el artista sienta suficiente confianza en su posición, y por tanto en su persona, y se retrate con orgullo junto a sus elementos de trabajo (caballete, pincel y paleta). Contrasta con las autorrepresentaciones del siglo XV en las que era habitual pintarse bajo la apariencia de emperadores romanos (Woods-Marsden, 1998: 46). Tiziano por ejemplo, que cuenta con más de media docena de autorretratos, se representa con el atuendo de un caballero imperial mostrando un estatus que no poseía. El rol del artista cambió en este momento y los artesanos eran vistos como trabajadores de espíritu libre, adquiriendo así un nuevo estatus social. Los gremios se empezaron a disolver y, como consecuencia, el artista fue adquiriendo mayor autonomía. El aumento de la individualización provocó un creciente

interés por reconocer lo específico del individuo. El autorretrato anunciaba las habilidades del artista, mostraba su estatus social y lo congelaba para la posteridad (Crenzien, 2012: 6). De manera paralela, el artista empezó a cuidar la estética en su vestimenta y sus aparatos de trabajo.

Como autorretratos autónomos –es decir, los no insertos en otras temáticas– podemos hablar de las medallas de bronce, que tenían la influencia clásica debido a las excavaciones que se estaban realizando en Roma. Woods-Marsden (1998: 47) señala el primer autorretrato consciente de un yo aislado como objeto y sujeto al mismo tiempo, en una medalla de bronce que se encuentra en la Galería nacional de arte de Washington perteneciente a Leon Battista Alberti, a quien Burckhardt, por otro lado, consideraba el ejemplo del hombre del Renacimiento. A partir de este momento los autorretratos pictóricos se irán multiplicando como puede apreciarse en la Galleria degli Uffizi de Florencia que alberga medio centenar de autorretratos anteriores al siglo XVIII.

En España, sin embargo, no existen muchos ejemplos de ese periodo y habrá que esperar hasta el siglo XVIII, momento en el que se produce el contacto con los extranjeros que son llamados a la Real Cámara madrileña. Allí la percepción retratística de Mengs, como señala Wilfredo Rincón (1991: 14), va a tener gran importancia “concluyendo en el fenómeno del constante autorretratismo que se produce en Goya y cuyo único parangón puede concretarse en la figura de Rembrandt un siglo antes”. Esta falta de interés por el género puede deberse a que, a diferencia de la Academia romana de San Lucas, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando no imponía a los pintores el ritual del autorretrato (22). Han quedado, sin embargo, algunos ejemplos aislados. El primer autorretrato del arte español se sitúa en el iluminador Emeterius, un presbítero del siglo X que realizó una versión del Beato de Liébana de

los *Comentarios al Apocalipsis de la Basílica de San Salvador de Tábara* (Zamora) y colocó, en la parte final, el cortador de pergamino, el escriba y su propio retrato en actitud de llevar a cabo la labor de miniatura (Rincón, 1991: 15). Otro caso aislado de autorretrato es el del Maestro Mateo en actitud orante esculpido en el parteluz del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela en 1188. Es ya en el siglo XVII cuando encontramos ejemplos más continuados como el de Francisco de Ribalta que se representó en el antiguo retablo de la Cartuja de Porta Coeli en 1625-27 o el de Vicente Carducho en el lienzo titulado *Muerte del Venerable Odón de Navarra*, de la serie que hace para El Paular y que comienza en 1626. A partir de entonces encontramos pintores que se autorretratan con sus utensilios en una clara alusión a la reivindicación de su profesión. Así lo hacen Diego Velázquez en *Las meninas* o Francisco Zurbarán en el Crucifijo del Museo del Prado.

En esta tesis, veremos algunos ejemplos más desarrollados en relación a los autores que aquí se investigan, no podemos dejar de mencionar en este breve repaso de las primeras autorrepresentaciones a maestros como Alberto Durero, Caravaggio o Rembrandt van Rijn, por su gran repercusión en este género. El italiano Caravaggio rompe con el modelo de artistas que se representan a sí mismos como caballeros enlazando, como afirma Garrard (2001), con la concepción del artista del Renacimiento vinculado a la inspiración divina. En el caso de Rembrandt (fig. 3), una exposición realizada en 1999 en la National Gallery de Londres titulada *Rembrandt by Himself* daba cuenta de la importancia que este género tenía para este artista, mostrando 70 autorretratos desde su juventud hasta la vejez. Por otro lado, el pintor alemán Alberto Durero, anunciando ya la alteridad de los autorretratos contemporáneos, se representa en un autorretrato de 1500 en el que se equipara con la imagen de Cristo. De esta manera, hace explícita la relación entre la creatividad y

la creación, reflejando la presunción de que el arte es una imagen de su creador (Nairne, 2012: 13). Este pintor se autorretrataba certificando su condición de artista, una posición más elevada que la que ostentaba el artesano al ser la primera una categoría vinculada al genio creador y no al talento mecánico.



Fig. 3. Rembrandt. *Autorretrato*. 1659.

El crecimiento del estatus social del artista del siglo XV en adelante, significó un aumento de la curiosidad y exploración sobre la personalidad humana. Observamos que estas formas de autorepresentación nacen como una reivindicación, ya sea personal o del propio gremio, y tratan de posicionarse socialmente, buscando una aceptación y valoración de su trabajo. Los artistas intentan distanciarse de la figura de artesano identificándose con hombres letrados y cultos. Esta dignificación provocará una mayor autoafirmación individual. La justificación de uno mismo será una cuestión clave que nos ayudará a comprender la función y

la necesidad del autorretrato por parte de los artistas y que se aclarará a lo largo de este capítulo.

Desde el Renacimiento, el arte y, en concreto, la pintura, no ha dejado época sin autorretratos. Sin ser todavía un género especialmente atendido, la mayor parte de los grandes pintores hasta el siglo XX, cuentan al menos con una representación de sí mismos. La nómina de autores abarca desde La Tour en *Autorretrato con chorrera* de 1751, David en *Autorretrato* de 1794, Goya en *Autorretrato* de 1795 (fig. 4), Turner en *Autorretrato* de 1798, hasta Auguste Courbet, ya en el siglo XIX, que cuenta con una colección más extensa como: *Autorretrato: hombre desesperado* (1841), *Autorretrato: hombre herido* (1844-54) y el célebre *El encuentro, o Bonjour, Monsieur Courbet*, (1854). En el siglo XX, como veremos, los autorretratos se multiplican progresivamente. Se puede mencionar como ejemplo característico a Pablo Picasso. En 1901 realiza *Yo, Picasso*, en el que se retrata como pintor, aunque olvidándose del caballete y reivindicándose como autor y sujeto de su propia historia. Unos años más tarde, en 1907, recordando a los artistas del Renacimiento, se muestra reivindicando su condición de pintor en *Autorretrato con paleta* de una manera más evidente que en el anterior.



Fig. 4. Goya. *Autorretrato*. 1795.

1.1.1. El impacto de la cámara fotográfica.

El inicio del autorretrato fotográfico y el nacimiento de la fotografía se produjeron casi simultáneamente. Precisamente el que se considera primer autorretrato fotográfico estuvo motivado por una discusión sobre la invención del medio. Hippolyte Bayard, miembro de la Société Française de Photographie, realizó en 1840 *Le Noyé –El ahogado–* escenificando su propio suicidio por no haber sido reconocido como uno de los inventores de la fotografía junto a Nicéphore Niépce, Louis Daguerre y William Fox Talbot. Así lo cuenta en el dorso de la imagen:

El cadáver del hombre que ven ustedes aquí detrás es el del señor Bayard, inventor del procedimiento cuyos maravillosos resultados acaban de ver o verán. Me consta que hace unos tres años que este ingenioso e infatigable investigador viene trabajando para perfeccionar su invento. La Academia, el Rey y todos los que han visto esos dibujos que a él le parecían imperfectos, los han admirado igual que ustedes los admiran en este momento. Esto le ha proporcionado un gran honor pero no le ha dado un céntimo. El gobierno, que había sido más que generoso con el señor Daguerre, ha dicho que no podía hacer nada por Bayard y el infeliz se ha ahogado. ¡Oh! ¡Qué mudables son las cosas de los hombres! Los artistas, los sabios, los periódicos hace tiempo que se vienen ocupando de él y hoy, después de varios días expuesto en el depósito de cadáveres, nadie lo ha reconocido ni lo ha reclamado todavía. Señores y señoras, pasemos a otra cosa antes de que sufra vuestro olfato, porque la cara y las manos de este hombre empiezan a pudrirse, como pueden ustedes ver (García Felguera, 2007: 228).

Se trata de una fotografía innovadora ya que representa la característica de teatralización del medio en un momento en el que la fotografía se supone prueba de verdad, como veremos más adelante. El autor aparece con un paño, sentado y apoyado en la pared con los ojos cerrados, escenificando un hombre ahogado. Un claro ejemplo de la influencia romántica del momento y su predilección por imágenes de naufragios, suicidios y diferentes situaciones relacionadas con la muerte. Este primer autorretrato

supone además un punto de partida en cuanto a cuestiones propias del género, que veremos en profundidad a lo largo de esta investigación, como son el disfraz o la máscara, aproximándose a autorretratos de matices más psicológicos que comenzaron en el siglo XIX y que vieron su apogeo en el siglo XX. Bayard tiene la necesidad de reafirmarse, de demostrar su posicionamiento frente al hecho de haber sido olvidado como uno de los inventores de la fotografía. La muerte escenificada le sirve como autoafirmación y reivindicación personal, además de ser una metáfora de su desaparición social en el ámbito fotográfico. Esta fotografía construida se inscribe ya en el campo de la creación artística (González Flores, 2005: 164) y demostró, en aquellos primeros momentos del medio y rebatiendo las críticas que aludían a la obsesión narcisista del artista por autorretratarse, que era un medio idóneo para realizar retratos (169).

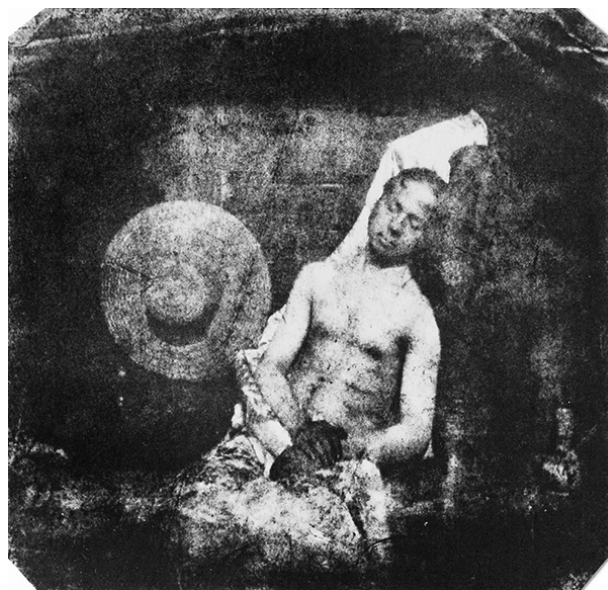


Fig. 4. Hippolyte Bayard. *Le noyé*. 1840.

La fotografía nace en un contexto de positivismo intelectual, consolidación de la burguesía y desarrollo científico durante la Revolución Industrial. El medio se utilizó para la investigación de la ciencia y, sólo poco a poco, comenzó a hacerse un hueco entre las Bellas Artes. Las fotografías de este momento están fuertemente marcadas por el naturalismo y el realismo que imperaban en las artes pero, sobre todo, por la ciencia, debido al pensamiento positivista. La aparente realidad y objetividad que ofrecía la imagen fotográfica provocó que ésta fuera entendida como verdad. Al ser la cámara una herramienta que realiza reproducciones mecánicas y exactas, satisfacía las necesidades científicas, “la ciencia era un método de negar la verdad a favor del hecho. Y la cámara era una herramienta para coleccionar hechos específicos que implicaban su propia verdad” (Prieto, 2008: 33). Las élites de los principales focos de emergencia fotográfica de aquel momento, París y Londres, mantienen una profunda convicción de que los descubrimientos e innovaciones técnicas –entre ellas la cámara fotográfica– supondrán herramientas clave para la mejora de la sociedad. El proceso fotográfico se revela como una fórmula para capturar la realidad inimaginable unas décadas antes. Esto explica que los primeros años del medio estuvieran orientados a un registro documental, a la crónica de una realidad que en este momento podía quedar atrapada en un espejo (el daguerrotipo en esos años cuarenta se conoce como “el espejo de la memoria”). Los monumentos, destinos exóticos tan del gusto de los viajeros románticos, el retrato y los estudios fotográficos que multiplican sus servicios bajo la pujante demanda de la burguesía, ilustran un momento capital en la historia de la fotografía.

Superados los primeros años del medio, algunos fotógrafos como Gustave Le Gray abandonan cualquier premisa utilitaria en sus imágenes y reorientan la mirada hacia propósitos puramente esteticistas. Los paisajes

de este autor no tienen ninguna pretensión informativa, ni de descripción geográfica y suponen, por lo mismo, uno de los ejemplos más tempranos de subjetivización en fotografía (fig. 5). Comienza así, el largo proceso de reivindicación de la fotografía como arte, y con él, el surgimiento de los primeros grandes autores cuya relación con el proceso creativo aparece basado en la impronta personal, la autoría y la mencionada subjetivización del ejercicio fotográfico; condiciones fundamentales para el futuro surgimiento de los fotógrafos autobiográficos que se estudian en esta tesis.



Fig. 5. Gustave Le Gray. *Un effet de soleil*. 1856.

Entrando en el terreno de la intimidad doméstica, en 1854, la invención de la tarjeta de visita –*carte de visite*– supone un antecedente al álbum de familia. Las tarjetas, creadas por Eugène Disdéri, provocaron la multiplicación de estudios fotográficos y con ellos la comercialización, debido a su menor precio, de retratos familiares, así como el surgimiento de los primeros álbumes (fig. 6). Estas fotografías comienzan a tener un valor de evocación del ser ausente ya que antes no era posible el conocimiento de la apariencia de la progenie. Este sentido de memoria, de sustitución del ser querido, tendrá especial relevancia en la autobiografía,

como veremos con autores como García-Alix. A menudo los retratados se fotografian con otro retrato o un álbum de fotografías en la mano, muchas veces como recuerdo de un familiar muerto. Esta presencia, como señala García Felguera (2007: 85), documenta una costumbre extendida en la segunda mitad del siglo XIX: “la de utilizar el álbum como uno de los entretenimientos de la burguesía decimonónica”.



Fig.6. Eugène Disdéri. *Carte de visite*. 1860.

El gusto por el álbum familiar se aprecia en la sociedad victoriana. Así, alrededor de los años sesenta del siglo XIX, Clementina Hawarden, perteneciente a la clase acomodada británica, marca el antecedente de la fotografía autobiográfica. Se trata de la primera mujer que utiliza su entorno íntimo como escenario fotográfico. Hawarden fotografía a sus hijas centrándose en retratar la condición de la mujer en la sociedad en la que vive. Los escenarios son siempre domésticos y muestran el mundo exterior sólo a través de las ventanas. El papel de la mujer en la fotografía es muy importante ya que permitió, de manera paulatina, su acceso al mundo creativo; como en el caso de Julia Margaret Cameron. En la actualidad, se conservan numerosos álbumes y archivos familiares creados por mujeres de aquel momento.

Tres décadas más tarde del nacimiento de las tarjetas de visita, en 1888, se produce uno de los hitos fundamentales de la historia de la fotografía: la aparición de las primeras cámaras Kodak, que supuso la democratización del medio y la utilización de la fotografía por una amplia capa social –aunque todavía de clase alta–. Antonio Ansón (2000) afirma que el eslogan publicitario de la empresa Kodak, *You press the button, we do the rest* (*Tú aprieta el botón, nosotros hacemos el resto*), produjo una generalización de la práctica fotográfica y, con ella, el culto creciente a la imagen personal. El folleto de la cámara Kodak Primer decía:

¿Puede cualquier persona en su sano juicio discutir la necesidad de realizar diez acciones diferentes, cuando un error en cualquiera de éstas puede arruinar todo el trabajo, quitándole la diversión a algo que podría ser una ocupación agradable? El principio del sistema Kodak es la separación de las acciones que el fotógrafo puede manejar, del trabajo que sólo un profesional puede realizar. Podemos suministrar a cualquiera –hombre, mujer o niño– que tenga la suficiente habilidad para apuntar a una caja directamente y apretar un botón... con un dispositivo que hace que la práctica de la fotografía no necesite conocimientos técnicos especiales. Se puede utilizar sin experiencia previa, sin cuarto oscuro y sin productos químicos⁹ (Steinorth, 1988: 23).

El nuevo sistema de George Eastman separó el ejercicio de realizar fotografías del trabajo técnico. El usuario quedaba liberado de conocimientos técnicos tanto para la toma fotográfica como para el engorroso proceso de positivado. Las cámaras, además, liberaron a la fotografía del trípode e introdujeron la estética de la instantánea (*snapshot*

⁹ “Can anyone who is in his right mind dispute the fact that the need to perform ten different actions, where an error in any one of them can ruin the entire job, takes all the fun out of what could otherwise be an enjoyable occupation? The principle of the Kodak System is the separation of actions that every photographer can handle, and work that only a professional can perform. We can supply anyone -man, woman or child- who has enough skill to point a box straight at the subject and to push a button... with a device that makes the practice of photography independent of special technical skills. It can be used without prior experience, without darkroom and without chemicals”.

en el imaginario universal). Debido a esta simplificación de las cámaras, la fotografía se irá colando en todos los ámbitos de la vida, convirtiéndose en una especie de memoria externa y personal donde las imágenes mostraban actitudes más naturales y casuales. Con el cambio de siglo, la fotografía amateur, ahora multiplicada, llenó los hogares de imágenes del entorno propio de los fotógrafos. A los retratos decimonónicos de los seres queridos se suman, en este momento, episodios vacacionales y reportajes domésticos que inauguran con su narrativa el modelo de álbum fotográfico familiar que dominará todo el siglo XX hasta la revolución digital.

En este contexto, surge el primer gran nombre de la fotografía amateur: Jacques-Henri Lartigue, que no fue reconocido hasta 1963, ya septuagenario, con una retrospectiva en el MOMA de Nueva York comisariada por John Szarkowski. Su primer libro, *Diary of a Century* (1970) editado por Richard Avedon¹⁰, es considerado como el primer gran diario visual fotográfico del siglo XX. Desde pequeño –su padre le regaló una cámara cuando sólo tenía ocho años–, realizaba diarios fotográficos que acompañaba con breves textos. Lartigue fotografió las nuevas formas de vida de la burguesía francesa de la primera mitad del siglo desde un punto de vista no profesional (fig. 7).

¹⁰ Precisamente Richard Avedon, en 1993, realizó su libro *Autobiography*. Se trata de un compendio de cinco décadas de fotografía que el autor decide resumir con este sugerente título. Una declaración de principios, más allá de la mezcla de autorreferencialidad explícita (se puede ver autorretratos, la muerte de su padre, su hermana confinada en un psiquiátrico pero también retratos de personajes famosos y encargos editoriales), donde trata de explicar que todo lo que ha realizado en su vida con la cámara, directa e indirectamente, es una autobiografía.



Fig. 7. Lartigue. *Simone sur le bob a deux rous Rouzat*. 1913.

De manera progresiva, al igual que había ocurrido con los retratos de familia en pintura, los álbumes fotográficos van tomando los hogares de otras clases sociales. Estos álbumes cambian la percepción de la realidad cercana con respecto a la pintura y empiezan a mostrar las vidas de la gente convirtiéndose, con el paso de los años, en documentos históricos. Estas imágenes han quedado como registros que nos enseñan cómo vivía la gente de sectores más humildes, en contraposición a la sociedad representada en la fotografía profesional que correspondía siempre a las clases más poderosas.

El valor que se le da a este tipo de fotografías se puede ver, como recuerda Steinorth (1988: 30-31) en una cita de la revista LIFE: “cuando una casa se incendia lo primero que la mayoría de la gente trata de salvar es el álbum familiar porque las instantáneas que se conservan en ese álbum son ventanas que nos permiten mirar hacia atrás, momentos que nos gusta recordar. Las instantáneas son –independientemente de su calidad– una parte inseparable de nosotros mismos. Al mirar esas viejas fotografías

vemos cómo era todo y las emociones que sentíamos en ese momento"¹¹. El hombre se mira a través del álbum percibiendo el paso del tiempo y los momentos clave, a pesar de que sólo se fijan los momentos felices, pudiendo reconstruir parte de nuestra trayectoria a partir de él (Kossoy, 2014: 102).

La importancia del álbum familiar se mantendrá hasta nuestros días. Algunos estudios (S. L. C., 1988) señalan incluso que estas fotografías tienen una función terapéutica ya que ayudan a las familias a construir una crónica propia. Así lo explica Fina Sanz en su libro *La fotobiografía, imágenes e historias del pasado para vivir con plenitud el presente* (2008), en el que señala que la fotografía puede resultar igual de útil que la palabra para aportar información del inconsciente, ayudando a reconstruir la vida del paciente a partir de sus imágenes familiares.

La importancia del álbum familiar no pasa desapercibida a los fotógrafos profesionales por lo que serán muchos los que han convertido estos álbumes en una práctica artística. Desde Julia Margaret Cameron, Jules Antoine o Mary Kelly hasta fotógrafos más contemporáneos como Emmet Gowin, Sally Man o Bernard Plossu, han realizado fotografías de sus familias. Será un registro muy importante para los trabajos que giran en torno al yo puesto que al autor le sirve como un primer posicionamiento frente al mundo dentro de su núcleo familiar y sus propias raíces, reforzando un primer sentido de pertenencia.

Por otro lado, es importante mencionar el proceso de exaltación de la fotografía humanista que se vive en Estados Unidos después de la II

¹¹ "When a house catches fire, the first thing that many people try to save is the us family album. Because the snapshot that are preserved in that album are windows that permit us to look back at moments we love to remember. Snapshots are - regardless of how unsharp, over-exposed or yellowed they may be - an inseparable part of ourselves. As we look at those days, and what emotions we were feeling at that time".

Guerra Mundial. La familia, a partir de este momento, se convierte también en motivo de obra artística. La manifestación más clara de este tipo de fotografía se produce con *The Family of Man*, la exposición comisariada por Edward Steichen, realizada en 1955 en el MOMA de Nueva York. Esta muestra reúne más de 500 imágenes de numerosos fotógrafos con especial atención al ser humano de más de 60 países, haciendo hincapié en su pertenencia a una familia.

Con todo, a lo largo del siglo XX la cámara fotográfica se va convirtiendo, por su naturaleza y manejabilidad, en el instrumento perfecto para captar la imagen del hombre que trata de dejar constancia de su existencia en el mundo. El medio fotográfico supone una creciente obsesión por la exploración de la identidad, alimentando la angustia de la deshumanización. Los recuerdos del pasado y el paso inexorable del tiempo se evidencian con la fotografía, y los discursos artístico-fotográficos se forjan con conciencia de ello. Con la cámara, como instrumento íntimo y autorreferente, se entiende que el objeto puede ser representado eternamente (Kossoy, 2014: 349). En el siguiente apartado, veremos cómo la fotografía contribuye a la asunción del yo como idea cambiante y múltiple.

Por otro lado, a partir de la segunda mitad del siglo XX, los artistas que ya se estudiaban y cuestionaban a través de la pintura, comienzan a hacerlo con la cámara. La fotografía se convierte desde los años sesenta en el medio preferido para documentar el yo. El *body art*, la *performance*, el *happening* y, en general, el arte de acción, fomentarán el núcleo de la autorrepresentación. La fotografía y el vídeo se convertirán en las herramientas perfectas para conservar estas acciones artísticas. Thomas Lawson en su texto *Last Exit: Painting* (1981: 45) explica que desde finales de la década de 1970 la fotografía se convierte en la herramienta principal de los artistas para explorar la naturaleza de la representación. El

posmodernismo, que experimentó con materiales ya existentes (anuncios, televisión, películas), ahondó en la capacidad de la fotografía para examinar la producción de estereotipos y representaciones, reconociendo que las cámaras son el vehículo para relacionarnos con el mundo (Respini, 2012: 24). La era de la fotografía se caracteriza por una creciente preocupación por uno mismo, convirtiendo la cámara en una extensión legítima del autorretrato. La importancia de la cámara fotográfica en el autorretrato se relaciona además con el propio aparato, ya que es un dispositivo que “garantiza” mayor referencialidad que la escritura, como afirma Susan Bright (2010: 23) y se discutirá en el apartado 1.3.

En esta época surgen igualmente numerosas artistas mujeres expandiendo el autorretrato como posibilidad artística. El ámbito privado al que había estado sometida la mujer se convierte en tema de reivindicación pública. La cámara fotográfica facilita la aproximación al entorno privado, y la autorrepresentación y el cuerpo se convierten en un arma política. Surgen así numerosas formas artísticas relacionadas con movimientos feministas y de liberación de la mujer que utilizan el cuerpo propio como material reivindicativo. Un claro ejemplo es el de la fotógrafa Cindy Sherman, de cuyo trabajo hablaremos en este capítulo.

Llegando a nuestros días, es obligado mencionar la cámara del teléfono móvil que, como hicieron las cámaras Kodak en su día, ha multiplicado la accesibilidad y el número de personas que utilizan la fotografía como una herramienta de expresión cotidiana. Algo que Walter Benjamin (1980: 215) había augurado ya en 1931 al advertir que las cámaras, que irían siendo cada vez más pequeñas, convertirían todas las relaciones de la vida en literatura, es decir, que acabarían participando en todos los momentos de nuestras vidas. Con esta nueva escalada de democratización del medio, han aumentado igualmente los discursos autobiográficos: desde la pandemia de los *selfies* donde el discurso creativo queda sometido al

gregarismo y a los modelos de identidad colectiva impuestos en sociedad, hasta discursos que exploran nuevos lenguajes a través de blogs en los que se redefinen los códigos hasta ahora establecidos de diario personal, autobiografía y narración en torno a la identidad propia, entendida ésta como una esfera de singularidad diferenciada del colectivo.

Las redes sociales, como Facebook, Flickr o Instagram, actúan de rápidos y fáciles filtros de identificación y clasificación social, y por ello están llenas de estos ejemplos. Esta práctica está asimismo asociada a un cambio en el ejercicio fotográfico popular o amateur que ha pasado de ejercerse sólo en ciertos acontecimientos o celebraciones como registro de memoria o testimonio, a formar parte de la cotidianeidad. En el siguiente apartado se profundizará más en este fenómeno por su relación con la identidad.

La cámara es, por tanto, un vehículo idóneo “para crear representaciones alternativas de uno mismo, de su sexo, clase, grupo de edad o raza, y de ganar poder (y el poder de análisis y alfabetización visual) sobre la imagen personal” (Slater, 1999: 290). Esta herramienta se ha convertido en la actualidad en un elemento habitual de permanente acceso y en un medio clave para la representación de uno mismo, lo cotidiano y lo banal. No cabe duda de que el aparato fotográfico se ha convertido en el primer mecanismo para crear, modelar, cuestionar y publicitar la identidad propia tanto de forma amateur como profesional.

1.1.2. La urgencia de la autorrepresentación: una cuestión de identidad.

Al comienzo del capítulo se explica la relación del nacimiento de la autorrepresentación con la toma de conciencia del individuo consigo mismo. La conciencia sobre uno mismo, así como el conjunto de rasgos propios o colectivos es lo que se denomina identidad. Jean-François Chevrier (1987: 11) señala que la democratización del retrato con la llegada de la fotografía intensificó las paradojas de una individualidad, reafirmando la creencia de que la imagen era el vehículo para la afirmación del yo. El término identidad viene del latín *identitas* y se refiere a lo idéntico, en contraposición al sentido de rasgos propios que nos diferencian de los demás y que entendemos en la actualidad. Así, históricamente, se relaciona con el sentido de pertenencia ya sea a un grupo social, una familia o una profesión, aunque poco a poco esa colectividad se fue haciendo más individual (Tojner, 2012: 4). En la actualidad, ya no se entiende la identidad sólo en términos sociales debido a las modificaciones que ha sufrido la sociedad como son los cambios en los patrones familiares, el aumento del bienestar o la gran influencia de los medios de comunicación (Crenzien, 2012: 8).

La búsqueda de la identidad puede servir como una amenaza de uniformación social si se considera como algo inmóvil y rígido; sin embargo “sirve para estabilizar al ser humano, diferenciarlo y ayudarlo a vivir su existencia con seguridad y confianza” (G. Cortés, 2004: 180). Una de las formas más claras de conformar una identidad es a partir de la relación con los otros, al identificarnos con lo que nos hace diferentes a los demás y modulando la imagen que tenemos de nosotros mismos. Desde el punto de vista de la psicología de la percepción, es más fácil captar la diferencia respecto a la norma que la semejanza. Por eso, una de las herramientas recurrentes en el arte del autorretrato es el disfraz, ya que

puede ofrecer distinciones inmediatas que sirven como señales de rápido reconocimiento (Schnaith, 2011: 196).

Estrella de Diego (2009: 24) considera que hay un cambio en las fórmulas típicas del retrato del siglo XVIII con respecto a la identidad como lo idéntico (rasgos más significativos de grupo que una persona comparte con los otros) que evolucionan hacia la identidad como “quintaesencia de la unicidad que separa a una persona de las demás”. Es importante remarcar la fecha de 1795, año en el que aparece por primera vez en el Oxford English Dictionary el uso de la palabra “personalidad” para definir “una cualidad o conjunto de cualidades que hacen de una persona lo que es, diferente de otras personas” (Wahrman 2009: 276 en De Diego: 24).

A finales del siglo XIX, emergen nuevas formas de mirar el yo y la identidad cuestionando el hecho de que se fundamenten en su propia conciencia (Hampel, 2001: 41). En el mundo fotográfico se puede observar esta exploración del sujeto interior en la obra de Alice Austen que se adelanta a las preocupaciones de las artes visuales de los años setenta del siglo siguiente. El autorretrato se va relacionando con una representación del estado mental del artista y sus condiciones existenciales o sociales, ya que empieza a cambiar su concepción debido, entre otras razones, a la influencia de las teorías del psicoanálisis (de finales del siglo XIX) y la psicología introspectiva que hacen que el autorretrato sea entendido como la producción de un nuevo yo y no como la reproducción de un yo ya existente (Crenzien: 2012, 8).

La publicación de *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud en 1900 así como la conferencia de Carl Gustav Jung “La estructura del inconsciente” en 1916, provocaron un creciente interés por temas relacionados con el inconsciente, cuestiones de identidad y representación en el pensamiento europeo. El psicoanálisis demostró la disección del yo

y las múltiples transformaciones a las que el individuo puede someterse, y participó en la evolución del autorretrato (y también del retrato) hacia un perfil más psicológico, dejando de lado el parecido físico y la posición social. De esta manera, el misterio de la individualidad se va también desentrañando en un momento en el que el individuo comienza a mirarse a través de la imagen fotográfica. Igualmente, los artistas a comienzos del siglo XX, al alejarse de la representación naturalista, exploran su creatividad realizando interpretaciones más subjetivas: el cubismo, el expresionismo o el surrealismo son claros ejemplos de esta evolución. En este sentido, el expresionista alemán Otto Dix que tantas veces se retrató a sí mismo, decía que los autorretratos son las confesiones de un estado interior: “siempre me sorprenden. Los miro y pienso, ¿por qué? No te pareces en absoluto. Ahí no hay objetividad, sólo transformación incesante; un ser humano tiene muchas facetas. El autorretrato es la mejor manera de estudiarlas”¹² (Billeter, 1985: 8).

Freud explica la existencia de una parte del yo inconsciente y otra consciente, introduciendo la idea del yo escondido tras la conciencia pública y compuesto por impulsos instintivos que, en ocasiones, no se ajustan a las normas de la sociedad: “por lo tanto reprimimos gran parte de lo que está en nuestro inconsciente y nos resistimos a que se vuelva consciente”¹³ (Hampel, 2001: 47). Sin embargo, no pueden ser reprimidos en su totalidad y pueden aparecer en los sueños, bromas o lapsus del lenguaje. En cualquier caso, el acceso al inconsciente es una tarea complicada por lo que es difícil conocer el yo real. El tambaleo de la idea de sujeto acaba contaminando “las representaciones sociales y la propia

¹² “They always come as a surprise to me. I look at them and think, why, that's not what you look like at all. There is no objectivity there, only ceaseless transformation; a human being has so many facets. The self-portrait is the best means of studying them”.

¹³ “Therefore we repress much of what is in our unconscious and resist it becoming conscious”.

idea de espectador, dado que el juego de espejos entre obra y sujeto mirante, su subjetividad misma, se siente comprometida al reflejar en el ‘sujeto quebrado’ que representa la imagen” (67). El sujeto se rompe y parece que, en consecuencia, durante los años veinte y treinta del siglo XX, proliferaron los autorretratos desenfocados o borrosos. El autorretrato pictórico ya mostraba esta *evanescencia* del autor, es decir, evidenciando precisamente lo contrario de lo que decía, según José Luis Brea (2004: 97). Este autor considera que ya en los autorretratos de Van Gogh lo que se observa es el continuo desaparecer del artista. No lo reconocemos ni en un rostro ni en otro “sino acaso en la propia singularidad irrepetible del modo de la *escritura pictorial*” aunque considera que “la *imagen técnica* posee un efecto particularmente desmantelante en cuanto a la presencia del sujeto en el espacio representado” (97).

Por tanto, a partir las teorías psicoanalíticas, la descomposición del yo tiene su correlato en las artes visuales. Esta diferencia se aprecia con la comparación de dos autorretratos: uno de Sands Southworth de 1848 (fig. 8) y *Self-portrait in front of Blue Sky* de Edvard Munch de 1908. El primero muestra al sujeto inalterado en el sentido de unidad del yo y el segundo lo muestra descompuesto como consecuencia de la visión caleidoscópica y descompuesta del yo individual¹⁴. Es importante señalar que, además de las teorías freudianas, la evolución del autorretrato se relaciona con el proceso de deshumanización que sufre el arte en el

¹⁴ Lingwood (1987: 21) hace esta misma distinción a través de otros dos ejemplos: uno de Stanislaw Witkiewicz de 1905 y otro de Morton Schamber de 1912. Schamber se autorrepresenta en consonancia con la identidad y la conciencia convirtiéndose casi en un objeto más. Al contrario, el de Witkiewicz recoge el cuerpo perdiéndose en la oscuridad y la cara borrosa representando un conflicto. Este último se relaciona con el autorretrato de Munch en la clínica del Dr. Jacobson de 1908, donde su cuerpo se retuerce, su rostro está borroso y su mirada indica preocupación dejando entrever las ruinas de una historia personal. Estos dos ejemplos tempranos, refuerzan la idea de la búsqueda de identificación e identidad en el autorretrato.

periodo de entreguerras. Después de la Primera Guerra Mundial, el arte, más allá de cuestionar el propio lenguaje imperante hasta el momento, somete a revisión la posición del hombre como individuo en su relación con el mundo, la cultura y la sociedad.



Fig. 8. Sands Southworth. *Self-portrait*. 1848.

Las teorías posmodernas confirman esta revisión del sujeto al consolidar la identidad como algo inestable, cambiante y plural. Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1980) reflexiona sobre lo complicado que resulta la autoidentificación con la imagen de uno mismo. Richard Senneth (2011) en *El declive del hombre público*, publicado originalmente en la misma época (1977), afirma que la necesidad de expresar el yo aumenta según se expande el sistema capitalista. Un mundo donde el espacio público es inestable, caótico, mientras que lo privado es estable; el lugar donde construir la identidad. El individuo moderno, según apunta el historiador Christopher Lasch en *The Culture of Narcissism* (1979), ve el mundo como una extensión de sí mismo y tiene que generar un equilibrio

constante con todas las identidades que ha ido eligiendo libremente. La estabilidad del yo es una tarea imposible ya que cada individuo es prisionero de la apariencia del momento siendo cada máscara un rostro (Medeiros, 2006: 6). Gilles Lipovetsky, por su parte, en *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo* (1986), observa que la sociedad contemporánea camina hacia un neonarcisismo debido a la inestabilidad de los referentes de nuestro tiempo. Se trata de un periodo de exacerbada soledad. Asimismo, Amelia Jones (1999: 46) considera el narcisismo (exploración y fijación del sujeto) una enfermedad del tardocapitalismo y la cultura de consumo que implica una exploración inevitable del otro, que ya se proyecta en el exterior.

De esta manera, se puede entender por qué, desde finales de los años setenta, surgen numerosas fórmulas artísticas (visuales y literarias) que reflexionan desde diferentes puntos de vista sobre el sujeto. Este apogeo tendrá su correspondiente rechazo en los años ochenta apareciendo críticas contrarias a las prácticas autobiográficas y la representación del cuerpo, sobre todo en el ámbito femenino, al considerar la posibilidad de objetualizar el cuerpo. Sin embargo, estas prácticas siguen extendiéndose llegando a multiplicarse en los años noventa, momento en el que se pondrá especial atención a lo individual/particular frente a lo general/colectivo (Zarza, 2014: 115).

El autorretrato, que venía explorando la identidad de manera intermitente, se confirma en los años setenta como la herramienta perfecta para llevarlo a cabo. Históricamente este género ha sido entendido como una representación de los sentimientos más íntimos del artista, que facilita la autocontemplación y el análisis personal. Para Susan Bright el autorretrato debe explorar el concepto de identidad y ofrecer al espectador un punto de vista de contemplación de sí mismo. En su libro *Auto focus: The Self-portrait in Contemporary Photography* (2010: 8-9) explica:

El yo ha sido entendido en términos humanistas como algo inherente y nombrable, y por extensión, como un sujeto universalizado estable. También se puede entender (como la teoría posmodernista ha resaltado) como algo más indizado, como un concepto condicional reflexivo, lo que conduce a la creencia de que no hay un verdadero yo. Si continuamos con esta idea hasta su conclusión lógica, el yo se divide, se une, se fractura y se vuelve tan realizado y construido que nada permanece auténtico. Se convierte en ‘cualquier hombre’ o ‘ningún hombre’, y en última instancia, un verdadero yo no es más que una construcción y un vacío¹⁵.

Amelia Jones en su artículo “The Eternal Return: Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment” (2002: 950) considera que el artista, al interpretar el yo por medio de la fotografía, juega con la inestabilidad de la existencia humana y la identidad en un entorno muy tecnológico y cambiante, por lo que el autorretrato fotográfico se convierte en una especie de ‘tecnología de la corporalidad’. Los artistas exageran su propia performatividad, explorando la capacidad del autorretrato para poner en primer plano el yo como otro. El yo es siempre otro para uno mismo, ya que nos construimos a nosotros mismos a partir de la referencia con los otros, como veíamos al principio de este apartado. Jones afirma que artistas como Claude Cahun interpretan el yo a través de los significados fotográficos. Esta artista de principios del siglo XX, como veremos en el capítulo 2, es clave en el estudio del autorretrato ya que se

¹⁵ "The self has been understood in humanist terms, indicating something inherent and nameable, and by extension a stable universalized subject. It can also be understood (as postmodernist theory has so clearly outlined) as something more indexical, as a reflexive conditional concept, which leads to the leads belief that there is no true self. If we follow this idea to its logical conclusion, the self splits, merges, fractures and becomes so performed and so constructed that nothing authentic remains. It becomes an ‘every man’ or a ‘no man’, and ultimately a true self is nothing more than a fabrication and a void".

adelanta al cambio de concepción del género y la noción de sujeto de la segunda mitad del siglo¹⁶.

El autorretrato busca una síntesis entre el yo interior y el mundo exterior, cuyo resultado es una interpretación de la realidad. Por eso los autorretratos que aquí veremos como parte del corpus de un trabajo autorreferencial, no buscan la representación exacta del artista y sus rasgos físicos, sino una realidad que tiene que ver con el interior, con sus sentimientos y emociones. Como advierte Avgitidou (2003: 133), el autorretrato es utilizado por los artistas no tanto como forma de representación sino como forma de exploración en los que actúan interpretándose a sí mismos. Es una manera de reivindicarse y obtener visibilidad pública, por lo que es usado como forma de protesta, como veíamos en la imagen de Bayard. Así, señala Avgitidou, no es casualidad que los artistas que más utilizan este género formen parte de grupos “marginales” –por cuestión de sexo, raza u orientación sexual–. Se deduce entonces que el autorretrato se entiende como un medio idóneo para la exploración de la identidad social y culturalmente estereotipada y una clara declaración del ser.

Por otro lado, la autoexploración puede generar más preguntas que respuestas debido al enfrentamiento a la pluralidad del propio yo. Nelly Schnaith (2011: 176) señala que el autorretrato es “la confrontación más delicada y comprometedora de ese juego de espejos en que se pierde y se sostiene la indagación retratista, obsesivamente exacerbada por la era

¹⁶ Para Jones la fotografía victoriana y modernista (Condesa de Castiglione, Adolph de Meyer, Florence Henri, o Cahun) y después la fotografía posmodernista (como Andy Warhol o Yayoi Kusama) “establecen un modo exagerado de interpretación de uno mismo que abre una vía a un pensamiento fotográfico en torno al asunto racial, sexual y de género” (“which establish an exaggerated mode of performative selfimaging that opens up an entirely new way of thinking about photography and the racially, sexually, and gender-identified subject”).

fotográfica”, ya que se logra una autoimagen de la propia alteridad. Incluso cuando el artista hace trampa –consciente o inconscientemente– el autorretrato manifiesta una verdad que escapa al control del retratado. La cuestión más problemática que observa Schnaith en el autorretrato es precisamente la distancia insalvable, metafísica, que separa al hombre de sí mismo:

Solo nos captamos a nosotros mismo en las numerosas figuras desplazadas de un centro inasible. Los modos mayores del desplazamiento, en lo que atañe el autorretrato, son, en versión poético-mítica, Narciso, la máscara y el doble. Lo mismo ha planteado reiteradamente el saber teórico en torno a una triple problemática: la del amor de sí, la del yo en tanto presentación imaginariamente unificada de la propia multiplicidad ante sí mismo y ante los otros y la de la del desdoblamiento. A todas estas modulaciones del extrañamiento de sí el autorretrato debe prestarles imagen, en sentido estricto, sin que se pierda el toque de identidad que, en última instancia, hace de cada cual uno mismo para sí y para los demás (177).

Lo que trata de conseguir el artista al producir imágenes es confirmar algo que intuye, una confirmación de su propio ser (182). El propio cuerpo va a formar parte principal en esta búsqueda y da pie a numerosos juegos de identidad que favorecen el análisis. El cuerpo es lo primero que identificamos como propio y lo primero que identifican los demás en nosotros para reconocernos, por lo que la imagen corporal se convierte en algo indisociable a nuestra identidad y, por tanto, es un tema muy tratado por los artistas contemporáneos. Es condición previa y fundamental a la identidad del individuo, como explica Bernard Williams en *Problems of the Self* (1973). El cuerpo es el lugar de la razón, las experiencias y las emociones y forma parte de la construcción social del concepto de persona y de la formación del yo, por lo que la imagen del cuerpo, tanto individual como social, es parte sustancial para la construcción de la identidad y el sentido de pertenencia (Esteban, 2004: 69). De la misma

manera, el rostro es también símbolo del yo, ya que, al no haber dos rostros iguales, es el lugar donde reconocemos al otro y nos identificamos a nosotros mismos (Synnott,1993: 73).

El historiador del arte Ernst Gombrich recurre a la teoría de la empatía para desarrollar la dialéctica de la identificación y ‘desidentificación’ intentando demostrar que está basada en la imagen corpórea: “la semejanza que solemos encontrar entre los hombres y los animales –nariz de águila, ojos de vaca– no se usa para comprender el alma de las bestias, sino para aprender a vernos a nosotros mismos y a nuestros congéneres. La comprensión del movimiento facial o corporal de los otros se deriva en parte de la experiencia del nuestro” (Schnaith, 2011: 200). Se trata de una fórmula basada en la imitación y su negación. El núcleo del autorretrato se desarrolla en torno a la experiencia de la identidad y la alteridad en relación con el modelo y con el propio sí. Ambos se complementan en una búsqueda común ya que la indagación de la propia imagen implica la comprensión de la del semejante y viceversa (200). Nos construimos a partir de la imagen de los demás: “la identidad se extrae de nuestra capacidad para detectar, en las minucias de la situación social, las impresiones del otro sobre nosotros para así controlar esas opiniones”¹⁷ (Finkelstein, 2013: 185). Así, el yo es una imagen compuesta por unos dispositivos capaces de presentar a un yo que puede influir y controlar las reacciones del otro.

Para superar la inestabilidad de la identidad y la distancia irremediable entre el cuerpo y la mente, el artista se introduce en el juego de la alteridad. El disfraz, la máscara, el doble, el espejo y otras fórmulas que genera el arte, se convierten en elementos idóneos para mirarse desde fuera, como veremos a lo largo de esta investigación. Sin embargo, estos

¹⁷ “Identity is extracted from our ability to detect, in the minutiae of the social situation, the other's impressions of us and, in turn, to control those opinions”.

juegos no nacieron con el medio fotográfico, sino que ya habían sido utilizados en la historia de la pintura. Por ejemplo Rembrandt, en el siglo XVII, se apropió del disfraz en sus autorretratos y Goya consiguió multiplicarse y deformarse buscando alteridad.

Retomando la actualidad y el uso masivo de la cámara de los teléfonos móviles, mencionado al final del apartado anterior, podemos utilizar los *selfies* para aclarar y recapitular la idea de identidad aquí tratada, que impera en las obras de los artistas que se estudian en esta tesis. Como hemos visto, el sentido de identidad ha evolucionado desde que se entendía como una identificación con los demás. Como explica Estrella de Diego y otros autores citados, en el ámbito artístico la identidad se entiende en su relación con los elementos diferenciales y no con los semejantes. Es éste último el sentido de identidad que habilita el discurso artístico en el terreno autorreferencial y que hace hincapié en el fenómeno de nuestra propia singularidad frente a los demás. Por esta razón, los *selfies*¹⁸ se alejan de la dimensión poética. Este tipo de autorretratos tienen su origen en la necesidad de pertenencia a un colectivo, inhabilitando así el discurso artístico.

En los últimos años, en paralelo a la proliferación del *selfie*, la escritura del yo también ha alimentado las redes sociales. Los diarios/blogs son herramientas contemporáneas donde mostrarse y revelar los detalles más íntimos, utilizando siempre un lenguaje de autoficción. Autorretratos y

¹⁸ Según Crenzien (2012: 8), la crisis de identidad que se da en la actualidad está relacionada con las condiciones de vida del capitalismo y un nuevo orden social. La práctica popular del autorretrato utilizada como una especie de terapia está por tanto causada por un vacío experimentado por la sociedad donde el interior es decorado con un pretencioso exterior. Influye la urgencia que tiene nuestra sociedad con la creación de imágenes personales convertidas en máscaras, a través de las cuales nos mostramos al exterior. Estereotipos que asumimos como propios y que nos sirven de máscara con lo que relacionarnos con el exterior.

textos se unen aquí en una especie de diario, una nueva manera de autorrepresentación, donde el autor reflexiona y se publicita tratando de forjar una identidad. El amplio público al que se dirige forma parte activa de esta práctica pudiendo interactuar con comentarios a tiempo real. En este sentido, Pardo (1996: 103) advierte del peso de la intimidad de la sociedad actual: una especie de maldición de la que uno se libra convirtiéndola precisamente en información.

La popularización de la autorepresentación no ha pasado desapercibida en el mundo del arte que ha llegado incluso a convertir los autorretratos de los demás en motivo de creación. El artista noruego Ole John Aandal, por ejemplo, realizó en 2007 un proyecto llamado *Juvelinia* en el que editaba los autorretratos de adolescentes encontrados en Internet. El fotógrafo e historiador Joan Fontcuberta recopiló en un libro llamado *A través del espejo* (2010) autorretratos realizados frente al espejo, normalmente en el cuarto de baño, encontrados en redes sociales, cuestionando la autoría de la imagen, la barrera entre lo público y lo privado o lo real.

La fotografía, desde su origen y pese a su supuesta objetividad, ha sido el perfecto mecanismo para la representación del yo imaginario (Lingwood 1987: 20). Ha contribuido a generar ideas sobre lo que es el sujeto y, a través del juego de la identidad y la alteridad, explora las ilimitadas posibilidades que ofrece. Los artistas son conscientes de la herramienta tan válida que puede llegar a ser la fotografía y la utilizan como medio de expresión personal para realizar la investigación sobre su propia existencia e identidad.

1.2. Definiciones y revisiones: autorretrato, autobiografía y autorreferencialidad.

Hemos visto el valor de la autorrepresentación a lo largo de la historia del arte, sus motivaciones y causas, y la importancia de la cámara como una de las herramientas fundamentales para llevarla a cabo. Para poder continuar con la investigación es importante revisar ciertos términos clave, ampliamente estudiados ya, cuyos límites son confusos e incluso inexistentes en algunas ocasiones.

1.2.1. El autorretrato.

Como ya he explicado en el apartado anterior, el autorretrato es el ejercicio principal que se emplea para la representación de uno mismo y así, forma parte del aparato de la construcción de la identidad propia. La práctica de este género implica que el protagonista y el autor de la imagen sean la misma persona, convirtiéndose el artista en objeto representado. Por definición, el autorretrato es el retrato de una persona realizado por sí misma, donde toda la atención está dirigida hacia uno mismo, por lo que es necesaria la conciencia y la voluntad de autorepresentación. Se considera como un acto de introspección, una búsqueda del yo.

Para algunos artistas la práctica del autorretrato puede ser algo coyuntural o anecdótico, es decir, una registro de un momento determinado sin mayor pretensión. Dentro de este grupo podríamos citar a casi cualquier artista desde el periodo renacentista, como acabamos de ver. En el medio fotográfico ocurre algo similar. Los fotógrafos Richard Avedon, André Kertész o Helmut Newton, por citar algunos, pertenecen a este grupo. Una segunda categoría se basaría en artistas en los que el autorretrato supone una parte fundamental de su obra. A este grupo pertenecen por ejemplo la

fotógrafa Vivian Maier –cuyo trabajo ha sido descubierto recientemente– e Imogen Cunningham (fig. 9), que se hizo autorretratos continuamente a lo largo de su vida, desde 1901 cuando tenía 27 años, hasta su muerte con 93. Podemos verla reflejada en un espejo, en el trabajo o ya de anciana. Dentro de esta familia, la diversidad es enorme y por ello –aunque el énfasis se pone en los trabajos relacionados con la autorreferencialidad– se nombran diferentes y variados casos a lo largo de la investigación, para poder establecer un mapa representativo de los más singulares que ayuden así a profundizar en el tema principal. De cualquier manera, los casos que aquí interesan son los que versan sobre la cuestión del yo.



Fig. 9. Imogen Cunningham.
Self-portrait with twins. 1918.

El autorretrato surge como manifestación de una presencia en el mundo y pretende indagar en lo más íntimo de quien lo realiza. Margarida Medeiros, en su libro *Fotografia e Narcisismo. O Auto-retrato Contemporâneo* (2000: 35) donde realiza una investigación exhaustiva sobre el tema, considera que esta práctica es una forma de protesta contra el desvanecimiento del ser en el tiempo. El hombre, al ser consciente de la

muerte, se resguarda en la imagen tratando de fijar momentos de su vida que considera que deben ser recordados. Esta fijación está ligada, como hemos ido viendo, a la afirmación del yo y ésta, a su vez, a la necesidad del hombre de proteger y defender su identidad (35). Autorretratarse implica enfrentarse a uno mismo y ser consciente del paso del tiempo y de la propia muerte. Se puede apreciar fácilmente en los autorretratos de Rembrandt a través de todas las etapas de su vida. En *Autorretrato como Zeuxis* de 1665, por ejemplo, se presenta ya muy viejo, ligeramente sonriente y complaciente, construido con una pincelada voluminosa que centra la atención en la cara y deja el resto en la oscuridad, evidenciando el paso del tiempo. Un ejemplo similar es *Autorretrato entre el reloj y la cama* de Edvard Munch de 1940, en el que el pintor se retrata con 77 años junto a un reloj, objeto representativo del paso del tiempo.

Los artistas se miran en el autorretrato utilizándolo a modo de espejo, haciendo evidente la complicación que supone mirarse y encontrarse con uno mismo y con el otro. Así lo resumió Arthur Rimbaud con su famosa frase *Je est un autre*¹⁹, una fórmula que, durante el siglo XX, se ha visto constantemente representada en el arte. El yo es, en ocasiones, ajeno a nosotros y puede devenir en otro. Este tema es tratado en el pensamiento moderno. Descartes postulaba el yo como una unidad que no necesitaba nada más para existir, una noción de sujeto que perduró mucho tiempo. Sin embargo, para Hegel no es una entidad sino una relación, ya que el yo no puede existir sin el otro (King, 1978). Para comprender la evolución de estas teorías es importante referir el concepto del “yo y mi circunstancia” introducido por Ortega y Gasset que explica el yo en la medida en que se relaciona con el mundo. De esta manera, tenemos conciencia de nuestra propia existencia sin necesidad de ninguna mediación; sin embargo, esto

¹⁹ Rimbaud escribe esta frase en 1871, cuando tenía diecisiete años, en una carta a su amigo Paul Demeny, refiriéndose al poeta que le gustaría ser.

no conforma enteramente nuestro yo, ya que aquí entran en juego nuestras circunstancias, de las que sólo tenemos conocimiento mediato a través de la percepción. Serán Freud, como ya hemos visto, y Lacan, como veremos en el apartado siguiente, quienes revisen en profundidad estas cuestiones. Más tarde, Jacques Derrida y Jean-Francois Lyotard cuestionarán los conceptos universales sobre estos temas adoptados en el mundo occidental.

Hay que señalar en este punto que la palabra retrato viene de *retraer*, es decir: traer de nuevo a la luz. Un autorretrato podría explicarse, entonces, como volver a hacerse visible ante uno mismo. El ejercicio de autorretratarse lleva implícita una búsqueda personal, una voluntad de autoconocimiento. Y es en esta búsqueda cuando aparece la alteridad porque “se trata de encontrar al otro y no de repetirse a sí mismo. Es tras el rastro de la parte desconocida de sí –y no en la comprobación de la reconocida– donde el fotógrafo topa con la auténtica *alteridad de los otros*” (Schnaith, 2011: 176). Para Medeiros (2000: 59), el retrato fotográfico es a la vez real y especular y por ello permite al fotógrafo jugar con la nueva inclusión de sí mismo en la mirada del otro.

Los autorretratos artísticos dejan de buscar las copias de los rasgos físicos para buscar la personalidad, el carácter, o algo nuevo con lo que identificarse. El aspecto físico pasa a un segundo plano y el artista, desde un compromiso consigo mismo, trata de mostrar cómo se ve a sí mismo. De Diego (2009: 114), teniendo en cuenta la multiplicidad del sujeto, distingue entre el autorretrato tradicional que representa al “yo ejemplar” y el de la modernidad trasladado a un “yo quebrado”. Por su parte, Alarcón (2007: 111) habla de un punto de inflexión en el retrato del arte moderno cuando Picasso decidió sustituir su rostro por el de una máscara inspirada en una escultura ibérica. El artista demostró que no quería representar su apariencia sino la propia interpretación de sí mismo. La máscara es la

metáfora de la renuncia a toda imitación “porque además de ocultar o transformar la identidad de una persona y convertirla en otra, le permite romper con las expectativas de mimesis que tenía hasta entonces implícito el retrato” (Alarcón, 2007: 111). Si bien, como hemos visto, ya se había usado el disfraz y la máscara en siglos anteriores, es en el siglo XX cuando crecen este tipo de interpretaciones de uno mismo. El fotógrafo se interroga a partir de la imagen de sí mismo experimentando con sus máscaras, disfraces, dobles o espejos ya que, según Schnaith (2011: 182), es el único modo de tratar, desde fuera, ese cuerpo, una forma tan íntima, constante y variable que nunca llega a tener forma, reduciéndose a ser pura función o sensación.

El nacimiento de la fotografía provoca una fijación por la imagen, como señala Jean François Chevrier (1987: 11), y consigue poco a poco que cada hombre se conciba y se vea precisamente como una imagen. Es decir, que la idea que tenemos de nosotros mismos está formulada a partir de una fotografía. Parece que es inevitable entonces que, a partir de esa fotografía, el individuo se atreva a jugar alterando su apariencia y multiplicando los modelos y las posibilidades de imitación. Cada autorretrato es necesariamente la imagen del otro y con la fotografía este proceso se acelera con respecto a lo que le ocurría al pintor con sus pinturas. La experiencia del autorretrato fotográfico es un recuerdo de la ficción donde el ser humano es doblado por su propia imagen (9). Chevrier considera que todos los autorretratos, incluso lo más simples, son retratos de otros.

La fractura y la multiplicidad, como hemos visto en el apartado anterior, son las vías que en el siglo XX popularizan en el mundo del arte para construir el yo. La fotografía consiguió acentuar el aspecto de duplicación y alteridad considerándolo un valor añadido: “la fotografía permite generar representaciones de uno mismo con las características de la

realidad”²⁰ (Medeiros, 2000: 104). Se trata de un juego egocéntrico de alta exigencia donde el artista se examina a sí mismo realizando una autocrítica constante. Para cuestionar su existencia, el artista llega a situaciones extremas buscando estados límites y probando imágenes donde se puede apreciar esa tensión del sujeto fotografiado. En esta práctica resulta fundamental el ego ya que es el resultado de la atención dirigida hacia uno mismo. Sin embargo, no necesariamente va acompañado de un ejercicio narcisista. En ocasiones el autorretrato expone al autor en su lado más vulnerable mostrándonos sus fragilidades y debilidades y evitando así las premisas ególatras o vanidosas.

La performatividad exagerada del autorretrato permite evidenciar que nunca podremos conocer el sujeto que hay detrás de la imagen porque, a pesar de las creencias en distintos discursos artísticos y fotográficos de que el autorretrato es una entrega del verdadero sujeto artístico al espectador, esto no es cierto, como señala Amelia Jones (2002: 951). Schnaith (2011: 176) advierte que “el autorretrato manifiesta, casi siempre, una verdad que escapa al control del retratado, muestre o no lo que se creía o deseaba mostrar”. Sin embargo, por muy casual que sea el ejercicio del autorretrato, se ejercerá un control y se adoptará una pose que implica cierta teatralidad. Paul Jay (1994: 191) indica que esta pose determina el carácter autobiográfico por mostrar una confesión. Cada autorretrato es un momento de *verdad* para el artista pero no necesariamente para el espectador. El artista necesita alejarse de las convenciones y las tradiciones para acercarse a sí mismo de la manera más fiel posible. El yo, la realidad y el interior, se unen en una imagen que intenta ser la captura de un instante representando, de la mejor manera posible; el momento vital del artista. Éste está lejos de la verdad absoluta

²⁰ “a fotografia permite gerar representações de si mesmo com características de realidade”.

pero cerca de la sinceridad en el intercambio con la duda –de sí mismo– (Osterwoorld, 1985: 31).

Por último, es conveniente aludir a la dimensión catártica que la práctica del autorretrato en el arte contemporáneo puede contener. El acto creativo, el acto fotográfico en este caso, puede ser una terapia utilizada como paliativo de muy diversas cuestiones: el cuestionamiento de uno en el mundo, el desasosiego que producen las cuestiones fundamentales, la propia mortalidad, el tiempo, la enfermedad o cuestiones afectivas como el amor o el dolor. Si el acto creativo es además un ejercicio autobiográfico, entonces el sujeto es el objeto a tratar porque tiene la posibilidad de expresar sus sentimientos más íntimos. El caso de la artista Frida Kahlo es muy característico y sirve de modelo para ilustrar estos casos. La artista mexicana se autorretrató en más de un centenar de ocasiones a lo largo de su vida representando su recorrido vital. El problema, como ya se ha mencionado en la introducción, surge al interpretar la obra de los artistas a partir de circunstancias específicas que pueden caer en valoraciones subjetivas y/o morales.

Si bien existe cierta tendencia a este tipo de análisis biográficos en los estudios de obras que giran en torno a la autorepresentación y en concreto al autorretrato, en esta investigación se tratará de evitar en los casos en los que no esté debidamente fundamentado. El peligro de la lectura en clave biográfica ha sido manifestado por Mieke Bal (2002), como la necesidad de acceder a las afirmaciones y datos biográficos del artista para comprender la obra. Interpretar la obra a partir de hechos concretos, sin que hayan sido así manifestados por el propio autor, puede generar análisis simples y atribuir falsos sentimientos al artista. Por tanto, en el análisis de una obra, aunque se acompañe de adjetivos como confesional o testimonial, no hay que olvidar los aspectos formales y el contexto, muchas veces eclipsados por ciertos hechos biográficos.

1.2.2. La autobiografía.

Ya hemos visto en el primer apartado, en relación al individualismo, el nacimiento de las primeras autobiografías escritas. Se puede afirmar así que, desde finales del siglo XVIII, la autobiografía se reconoce como un género literario distinto y se relaciona con el lugar donde cuestionar y examinar la autoría, la individualidad, la representación y la división entre realidad y ficción (Anderson, 2006:18). Es en este momento cuando la escritura del yo avanza hacia un género independiente y la Ilustración demanda un concepto del “yo psicológico” nuevo. Sin embargo, el término no aparece en el *Oxford English Dictionary* hasta 1809, atribuido a Robert Southey, que lo usó en un análisis sobre literatura portuguesa en la revista *Quarterly Review*²¹ (Weintraub, 1991: 18).

El debate en torno a la autobiografía es estudiado en Europa y Norteamérica durante los años setenta, especialmente a través de las teorías francesas relacionadas con el psicoanálisis, el postestructuralismo, y el feminismo, donde se interroga la naturaleza evidente del sujeto y su conocimiento (Anderson, 2006: 22). Son muchas las discusiones y los problemas teóricos que se han derivado de las investigaciones sobre este género y, como señala De Man (2006: 79), es complicado dotar a la autobiografía de una definición genérica, ya que cada ejemplo puede convertirse en una excepción a la norma. Además, “las obras mismas parecen solaparse con géneros vecinos o incluso incompatibles, y tal vez el detalle más revelador sea que, mientras las discusiones genéricas pueden tener un gran valor heurístico en casos como el de la tragedia o el de la novela, resultan terriblemente estériles en el caso de la autobiografía” (De Man: 2006, 79). Los estudios sobre esta cuestión siguen vigentes en la actualidad y, si bien no es primordial detenerse en todas estas teorías y discusiones –muy tratados además incluso en su

²¹ El término en alemán había aparecido por primera vez una década antes.

vínculo con el arte–, se traza aquí un breve recorrido por los aspectos y problemas más relevantes que puedan servirnos para entender las características y problemas relacionados con la autorepresentación visual.

En primer lugar se puede decir, como señala Gusdorf (1991: 17), que existen dos tipos de autobiografías: la obra como confesión declarada y la obra en general de un artista que, aun siendo autobiográfica, no es confesional. Con respecto al tema tratado en esta tesis, dentro del amplio abanico de autobiografías que existen, interesan las que declaran precisamente ese carácter de confesión y revelación ya que la intencionalidad servirá para explicar el género en las artes visuales.

La mayoría de definiciones de autobiografía provienen de la literatura pero son muchas veces aplicables a otras disciplinas. Philippe Lejeune, uno de los autores clave para el estudio de este género, aclara el concepto de autobiografía en 1975 en su célebre texto *Le pacte autobiographique* –después revisará el término en *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias* en 1980 y *Moi aussi* en 1986- definiéndolo como “un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad”²² (1975: 14).

Unos años más tarde, en 1980 James Olney escribe *Autobiography. Essays Theoretical and Critical* que divide la autobiografía en tres etapas: el yo, la vida y la escritura. De esta manera vemos que la palabra autobiografía está formada por las raíces griegas *auto*, que significa “de o por sí mismo”, *bios* que se refiere a la vida o al transcurso de vida y *grapho*, que alude a la escritura. Así, la autobiografía parte del supuesto de que es el propio autor el que trata de reflexionar sobre el ámbito de las

²² “un récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”.

experiencias de su propia vida interior. El escritor considera, además, que esa vida debe ser contada. La necesidad de narrar una autobiografía surge de la urgencia por ordenar las cosas de la vida que pueden dejar de existir al convertirse el presente en pasado (De Diego, 2006). El género se centra en una vida que merece ser conservada relacionándolo así con el sentido de la diferencia y la identidad mencionado anteriormente. Kehrer (2008: 20) opina que un amplio entendimiento de la autobiografía, acorde con Lejeune, incluye cualquier forma de expresión donde el autor, secreta o abiertamente, quiera contar la historia de su vida, revelar sus pensamientos y sentimientos. Lo autobiográfico es una fórmula que pone el énfasis en el individuo y en su desarrollo interno –siempre ligado a la memoria y el recuerdo– por lo que la experiencia individual siempre tiene que ser el centro de la historia.

De esta manera, la autobiografía es el resultado de un búsqueda identitaria donde el protagonista pone en valor el ser diferente, porque la autobiografía apoya “las creencias y valores de una noción esencialista o romántica de la individualidad”, donde cada persona posee una individualidad única (Anderson, 2006: 20). Contar la historia personal está íntimamente relacionado con el cuestionamiento de uno mismo y, por tanto, es clave en el proceso de construcción e identificación del yo. Como señala Guasch (2009: 17), “la formación del yo quedaría representada por un proceso consecutivo: del sujeto al objeto –primero soy un sujeto y después me convierto en un objeto–”. Al aplicarlo al campo autobiográfico, permitiría que cada uno se vea a sí mismo como cualquier otro. Como ya se ha señalado, el yo, además de ser una construcción histórica y cultural, está impregnado, y de hecho es inseparable, de los otros: “tal inseparabilidad no se refiere sólo a la comprensión psicoanalítica del yo como ser dependiente, estructuralmente, por el otro, sino que apunta también a las conexiones

más importantes entre los sujetos. Nuestras acciones y experiencias nunca están aisladas; nuestras historias se entrelazan”²³ (Heddon, 2008: 124)

Al igual que ocurre en el autorretrato, en la autobiografía el autor necesita separarse de sí mismo para verse y poder contarse. Haverty Rugg (1997: 14) explica que el acto autobiográfico, ya sea en la literatura o la fotografía, comienza con una disociación: con “la observación de uno mismo como otro”²⁴. Así se promueve la concepción diferente al yo cartesiano, como hemos visto en relación al autorretrato. El sujeto autorrepresentativo evoluciona a medida que avanzan las teorías posmodernas y postestructuralistas, poniendo en duda la noción de sujeto único, estable y coherente. Escribir la propia autobiografía implica situarse en el espacio narrativo y mirarse desde fuera: dividirse y duplicarse. Para Paul de Man (1978), este género es una estructura del lenguaje²⁵ en la que dos sujetos –el autobiográfico y el real– se reflejan y constituyen mutuamente porque ese yo está alterado y dividido. Sólo en el espacio narrativo conviven ambos sujetos y es éste el lugar donde observarse a uno mismo con distancia, como si fuera otro.

El desdoblamiento que supone este proceso hace que a menudo se relacione con “el estadio del espejo como formador de la función del yo”, que Jacques Lacan comienza estudiar en los años treinta del siglo XX y publica en 1966. Su estudio también es fundamental para comprender la formación de la subjetividad y el yo fragmentado a partir de su relación

²³ “The self is not only a historical and cultural construct but is imbued with, and indeed is inseparable from, others. In this instance, such inseparability does not refer only to the psychoanalytic understanding of the self as being dependent, structurally, on the other, but rather points also to more material connexions between subjects. Our actions and experiences are never isolated; our stories are intertwined”.

²⁴ “The self’s observation of the self as other”.

²⁵ En este sentido, Loureiro (1991: 3) señala que el lenguaje no puede reducirse a un mero instrumento sino que además de mediador entre el sujeto y el texto es el que lo constituye como tal.

con el lenguaje y la imagen. Como veremos en relación a la obra de Woodman, para Lacan, la formación del yo se realiza en el momento en que el niño reconoce su propia imagen en el reflejo de un semejante; es decir, en el doble especular, en el otro. Al contrario de lo que ocurre al forjar la identidad, cuando el énfasis radica en la diferencia, en esta primera fase de concepción del yo se pone la atención en la semejanza que es capaz de ordenar y clasificar. El niño todavía no se ha experimentado a sí mismo como un todo, sólo como un cuerpo fragmentado, y al ver su propia imagen completa intenta convertirse en un equivalente. Necesitamos del espejo para poder vernos a nosotros mismos y, a través de esta imagen que no es del todo exacta porque la imagen está invertida, facilitándonos la autocontemplación, observamos nuestro exterior. Como señala Folkenflik (1993: 215), el estadio del espejo es un estado similar al que los escritores sufren como punto de partida para comenzar una autobiografía; una especie de confesión o psicoanálisis donde surge la autoconciencia.

De este modo vemos cómo en la literatura se produce igualmente la multiplicación del yo. El escritor se desdobra en varios personajes: el personaje que le gustaría ser, el personaje que cree que es y quién es en realidad. Estas personalidades se pueden multiplicar de manera infinita por lo que todos ellos son válidos para el autor en el momento de ordenarse a sí mismo. En las artes visuales es fácilmente reconocible esta multiplicación ya que el autor puede llegar a caracterizarse en los personajes que anhela o siente como propios, usando las estrategias ya mencionadas –la máscara o el disfraz, entre otras–. Por otro lado, el escritor, además de revelar los diferentes personajes por los que está formado, puede ocultar su verdadero yo silenciando aspectos fundamentales de su vida. La autobiografía se convierte entonces en una fórmula donde mostrarse y ocultarse ya que en el momento en el que el

autor trata de conciliar su vida, aparecen numerosas paradojas. Esta característica de evanescencia es también un punto clave en la autobiografía visual, por lo que aparecerá a lo largo de esta investigación.

Es importante señalar la existencia de otros términos que giran en torno a la escritura del yo. En ocasiones se consideran subgéneros de la autobiografía, sin embargo, algunos teóricos prefieren enmarcarlos dentro del ámbito de la literatura del yo. La descripción literaria de la vida y el yo se puede dar en forma de crónica, diario, monólogo, confesión, carta o discursos históricos ficticios, entre otros. Los estudios académicos se han encargado de diferenciar estos textos. Estas historias pueden ser escritas en un momento puntual, parcial o global y pueden desarrollarse de manera continua, fragmentaria o cronológica. Así por ejemplo, el diario íntimo está escrito en el momento en el que ocurren los acontecimientos –aunque existan lapsos de tiempo sin escritura– con una estructura libre, fijando una realidad cotidiana sin una preocupación por la continuidad. Como ejemplo de diario personal escrito jornada a jornada en tiempo presente, tenemos los diarios de Virginia Woolf. El diario, la carta o la crónica adquieren valor en el hecho de no ser más que interpretaciones momentáneas de la vida (Weintraub, 1991: 21). En las cartas hay un diálogo entre dos personas y el diario es un diálogo con uno mismo, una especie de monólogo interior donde se anotan vivencias y se recoge lo cotidiano y los detalles. Desde un punto de vista autorreferencial indirecto, interesa aquí la literatura de viajes –como *Viaje a Italia* de Goethe o *Roma, Nápoles y Florencia* de Stendhal– en la que los autores narran experiencias propias pero poniendo el énfasis en la realidad, en las ruinas por ejemplo, de una manera completamente subjetiva.

Por otro lado, las memorias, y también la autobiografía, miran la vida de manera retrospectiva. Las primeras tienen un interés social al margen de lo autobiográfico, ya que a partir de un relato sobre uno mismo se pone

énfasis en lo público. *Confieso que he vivido* de Pablo Neruda sería un ejemplo característico. La autobiografía, en cambio, pone el énfasis en la construcción del escenario privado, “entendiéndose que lo principal de su proyecto afecta a la *construcción de una identidad*” (Pozuelo Yvancos, 2009: 56). Existe otra categoría que, manteniéndose en los cauces de la crónica personal, juega abiertamente con los límites entre la realidad y la ficción, bien usando un *alter ego* o bien ficcionalizando su persona, como realiza el escritor Enrique Vila-Matas.

Los escritos sobre uno mismo, en cualquiera de sus formas, dependen de la memoria de las experiencias que han ocurrido secuencialmente en el tiempo porque, a través de estas experiencias, el escritor se presenta en el texto de diferentes maneras (Jay, 1994: 192). La memoria de los hechos y las imágenes del pasado son fundamentales para la construcción de este tipo de escritos. Pero más que la consecución de los hechos, lo más importante en los escritos autobiográficos es el fin que el autor se plantea porque, como señala Anderson (2006: 23), este género “según su visión universalizadora y preceptiva tiende a ir hacia un objetivo que hay que alcanzar para que el individuo se realice”. La autobiografía, al igual que la mayoría de formas de autorepresentación, surge con un propósito individual de autoconocimiento y cada autor busca las prácticas con las que se siente más cómodo para alcanzarlo.

Todas estas fórmulas diferentes que giran en torno al yo y la construcción de la identidad están estrechamente relacionadas con la idea de intimidad. Los escenarios expuestos son sólo observables desde el sujeto: “las fantasías diurnas o los sueños, ejemplos más conspicuos de lo íntimo, pueden ser dichos o verbalizados, pero no *mostrados*. No son susceptibles en ningún caso de comprobación empírica, es decir, de observación posible por parte de nadie externo al sujeto”, señala Yvancos (2009: 55). Lo privado, lo íntimo, lo más personal de la vida del autor, se puede

convertir en observable y por tanto el lector, en el momento en que así lo decidida, se convierte en un *voyeur* interesado en ese secreto revelado. El público quiere conocer los detalles íntimos, banales e irrelevantes, especialmente en un momento en el que el género ha sufrido una democratización a través de las historias orales, historias de vida y todo lo relacionado con la denominada investigación memorialista (Marcus, 1995: 13). El espacio autobiográfico se convierte en señal de peligro y el lugar donde transgredir la oposición entre lo público y lo privado (Catelli, 2006: 153). Escribir un diario o realizar un álbum con las fotografías personales está dentro de la normalidad y forma parte del ámbito privado. El problema surge cuando se franquea ese límite y se expone como público lo íntimo y privado, y esto es justo lo que la literatura y el arte realizan y el tema de estudio que aquí se plantea.

Antes de acabar con esta breve revisión del concepto de autobiografía, es conveniente aclarar algunas consideraciones sobre el término en su relación a la fotografía ya que –además de las características similares que ambas disciplinas puedan compartir–, a menudo, retratos y autorretratos fotográficos aparecen en las autobiografías en un intento de reafirmar los hechos narrados. La inclusión de fotografías en autobiografías se realiza para remarcar la presencia del autor, como si el cuerpo de éste fuese una fuente primaria del texto autobiográfico. Sin embargo, también está relacionado con la ficción como se puede ver en una edición de 1992 del libro *La invención de la soledad* de Paul Auster, donde aparece una fotografía del escritor y su familia, aun siendo ésta una obra de ficción (Prieto, 2008: 90). Haverty Rugg (1997: 14) opina que la introducción de fotografías en la autobiografía no sólo representa la disociación de verse a sí mismo como otro, sino que ofrece la posibilidad de reconciliación y reintegración. Es un ejercicio que ayuda a mirarse a uno mismo. *Autobiographical Stories* de la artista francesa Sophie Calle, realizado en

1988, es un trabajo centrado en los orígenes de la familia y sobre todo en la infancia, donde combina el relato autobiográfico con fotografías de objetos de ese periodo.

La fotografía puede ocupar un factor clave en las autobiografías literarias, ya que a través de las imágenes se pueden revisar cuestiones próximas a las representaciones del yo. Las dos prácticas²⁶ tienen en común la voluntad de inscribir el yo en un marco que permanezca al paso del tiempo. El uso de la primera persona del singular en la literatura –aunque no es requisito indispensable– ayuda a ubicar la intención narrativa y la identificación entre el narrador y el personaje del relato y esto es, además, compartido igualmente con la fotografía autorreferencial. Los artistas que aquí se tratan fotografían en primera persona haciéndolo evidente, principalmente, por medio del autorretrato.

El aspecto más importante para comprender la relación entre literatura y fotografía es que ambas comparten el fundamento narrativo en la gramática de su lenguaje. En este sentido, la fotografía es más tributaria de la literatura que de las artes visuales. El fotógrafo autobiográfico no formula su discurso fiándolo a una imagen. Los grandes autores de este género son narradores visuales que utilizan recursos literarios como la metáfora, como iremos viendo a través de los tres fotógrafos aquí estudiados. Los trabajos autorreferenciales están articulados en forma de corpus de imágenes y no en imágenes únicas o aisladas. Por esta razón, el

²⁶ Según Michel Beaujour, en *Poetic of the Literary SelfPortrait* (1991), lo que diferencia al autorretrato de la autobiografía es la ausencia de una narración continua en el primero, pero ya hemos visto que existen formas autobiográficas que no son constantes en el tiempo como ocurre en el autorretrato. Para diferenciar el autorretrato de la autobiografía, Victor I. Stoichita (2011: 378) explica que esta última es la vida convertida en narración y el autorretrato es la descripción de uno mismo que, aunque no cuente nada, describe el estado del yo autorial.

libro de fotografía –o fotolibro– es idiosincrásico al medio y, para muchos fotógrafos, es la obra final y no un inventario de obras sueltas o un catálogo compendio de una exposición.

En el apartado siguiente veremos cómo la mezcla de autobiografía y autorretrato ha desembocado en una clasificación que se puede denominar, en términos generales y no sin su correspondiente problemática, autobiografía visual. Una práctica que tiene su origen en la autorrepresentación visual más básica, pero que ha ido traspasando sus límites e investigando nuevas alternativas.

1.2.3. Autobiografías visuales: la autorreferencialidad.

Al igual que ocurría con la autobiografía escrita, en la autobiografía visual el protagonista del trabajo visual debe ser el propio artista. Sin embargo, no es necesario que aparezca constantemente en sus imágenes, como iremos viendo. Anna María Guasch, en un estudio que realiza sobre esta temática y que lleva precisamente por título *Autobiografías visuales. Del archivo al índice* (2009: 89), considera que estas prácticas establecen un nexo entre autor, vida y trabajo que va más allá del autorretrato.

El concepto de escritura que las palabras autobiografía y fotografía comparten, es un punto de partida para comprender la conexión entre ambas disciplinas, así como el camino hacia la autobiografía que han tomado ciertas prácticas artísticas visuales. La etimología de la palabra fotografía significa “grafía de la luz” y, al igual que, en (auto)biografía, la raíz *grafía* puede significar descripción o representación. Ambas disciplinas, fotografía y literatura, como acabamos de ver en el apartado anterior, comparten capacidad narrativa. Esta característica nos puede dar

una primera pista para tratar de comprender por qué el mundo del arte ha adoptado igualmente el término literario de “autobiografía”. Dow Adams (2000: 225) señala que es la atención al *autos* y al *bios* y precisamente la falta de atención a la raíz *grafía* en los estudios sobre este género –además de su traducción como escritura, y no como representación o demarcación– lo que ha provocado que se piense en autobiografía sólo en términos escritos. Adams prefiere utilizar la definición de *grafé* de Patrick Maynard que lo relaciona con marca y que le permite indagar mejor en los usos de la fotografía en la autobiografía así como la cuestión de la autobiografía en la fotografía.

A partir de los años sesenta del siglo XX, las prácticas artísticas que tratan la autorrepresentación van a evolucionar hacia fórmulas que va más allá del autorretrato tradicional. Éste consiguió expandirse y trasgredirse proponiendo nuevas formas de autorrepresentación y representación de la intimidad. Por esta razón, se entiende que el término autorretrato –muy ligado al medio fotográfico– no conseguía acaparar todo lo que estas nuevas prácticas significaban. Estas nuevas fórmulas se asociaron al término autobiográfico debido a las características básicas que compartían. Si el autorretrato estaba estrechamente vinculado al tema de la identidad, como hemos visto, la autobiografía se relaciona con el espacio íntimo.

El elemento autobiográfico se va haciendo más visible a medida que avanza el siglo XX. El auge de las teorías posmodernas provocó un aumento de exposiciones y publicaciones que describían el proceso de búsqueda de uno mismo, mayoritariamente representados por autorretratos o escenas relacionadas con la cotidianeidad (Kehrer, 2008: 14), multiplicando así las posibilidades autorrepresentativas. Sin embargo, el término autobiográfico aplicado a las artes visuales fue utilizado en las últimas décadas del siglo XX con cierto recelo y con sus correspondientes

críticas. Será durante los años ochenta cuando la crítica comienza a hablar de un género autobiográfico relacionado con las prácticas artísticas.

Clara Zarza (2014: 142) señala que, si bien el concepto había sido tratado con anterioridad, las primeras publicaciones académicas donde se recoge y se estudia detenidamente y de manera rigurosa la idea de autobiografía en las artes visuales es en los años noventa, en concreto en: *The Art of Reflection* de Marsha Meskimmon y *An Intimate Distance. Women, Artists and the Body* de Rosemary Betterton –ambas de 1996–. Es en este momento cuando se relaciona de manera teórica la autobiografía con las artes visuales y los estudios sobre el tema aumentan considerablemente. Los dos textos, pertenecientes a la crítica feminista, señalan la práctica artística relacionada con la autobiografía como claves para la formación de la individualidad y la identidad femeninas.

La explosión de estas prácticas artísticas autobiográficas coincide con las reivindicaciones de artistas y teóricas feministas en los años sesenta y setenta y, como consecuencia, la mayoría de los estudios académicos relacionados con el tema corresponden igualmente a la crítica feminista. Las mujeres apostaron por representarse como sujetos activos evitando la tradición de sujeto pasivo a la que la historia del arte les había relegado. Artistas como Shigeko Kubota, Hannah Wilke o Sylvia Sleigh, cada una en diferentes disciplinas artísticas, reivindican el papel protagonista de la mujer en su obra. Además del propio cuerpo, un aspecto muy importante es la representación de los espacios íntimos que se convirtió en una reivindicación en contra de la tradición familiar. Esto tuvo sus correspondientes repercusiones no sólo en el contexto artístico sino también en el político y social. Si bien la mirada de estas artistas fue clave para el desarrollo de este arte personal, sobre todo en su vinculación con lo político, no puede considerarse exclusivo de este grupo.

Curiosamente esta exaltación de lo privado y personal ocurre en un momento en el que el concepto de autoría está siendo cuestionado por autores como Roland Barthes y Michel Foucault en sus textos *La muerte del autor* y *¿Qué es un autor?*, publicados en 1967 y 1969, respectivamente. Barthes considera que no es el individuo quien habla sino el lenguaje que lo hace a través del individuo. Critica además la idea de genio afirmando que el autor es una construcción artificial configurado para el prestigio individual de nuestras sociedades. Así, considera que la explicación de una obra no puede recaer en la figura del autor, otorgándole un nuevo protagonismo al lector. Foucault, por su parte, revisa igualmente el rol del autor como figura poderosa. Sin negar su existencia, expresa que el autor como sujeto responsable del texto es una invención y por tanto puede no hacer referencia a una persona real, poniendo en duda la legitimación del discurso científico. Estos posicionamientos, además de tener su repercusión en el ámbito literario, tuvieron una gran influencia en las teorías y críticas artísticas de la época y posteriores, contribuyendo a la desmitificación del artista como genio.

Paradójicamente, como se señala anteriormente, en este contexto muchas artistas comienzan a usar su propia vida y experiencias íntimas como reivindicación personal, autoral y política. La autorrepresentación y la exhibición de “lo privado” en la obra empieza a ser una práctica común. Asimismo, las culturas, etnias o religiones minoritarias se convierten en un valor añadido para hablar y trabajar desde la imagen personal. De Diego (2009: 107) afirma que el auge de la autobiografía –visual y literaria– y de los estudios autobiográficos, se debe al interés que estas minorías han ido desarrollando a la hora de tratar de escribir su historia negada. El sujeto, desde una posición minoritaria al ser considerado una construcción cultural –como cualquier sujeto– y estar fuera de la Historia (y por lo tanto carecer de una historia propia), siempre será leído en clave

de confesión desde el voyeurismo de la cultura dominante (Huggan, 2001: 155 en De Diego, 2009: 108). No obstante, aunque no se haga hincapié en apreciaciones de esta índole, los estudios generados en torno a la temática feminista ayudan a formular ciertas claves del arte autobiográfico para comprender los trabajos que aquí se investigan.

El proyecto *Post-Partum Document* de Mary Kelly podría ser un claro ejemplo de esta implicación tanto personal como cultural (fig. 10). La artista se retrata momentos después de dar a luz, todavía unida a su bebé por el cordón umbilical y con todos los restos de fluidos provocados por el parto. Este proyecto forma parte de la estrategia de otras artistas de la época que utilizan su cuerpo como vehículo para revisar las nociones de lo femenino y su construcción, los misterios de la maternidad y el concepto de autorretrato y autobiografía (De Diego, 2009: 116). El trabajo de Jo Spence *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal, and Photographic Autobiography* (1986) entremezcla igualmente lo personal y lo político resaltando aspectos íntimos como su lucha contra el cáncer. Asimismo, la fotógrafa Lorna Simpson explora cuestiones de raza y género desde su situación de mujer afroamericana, jugando con su propio cuerpo.

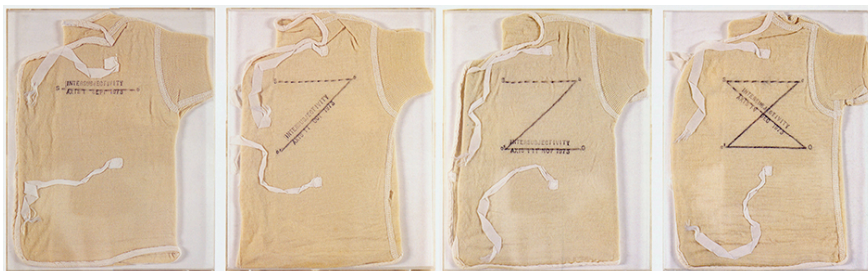


Fig. 10. Mary Kelly. *Post-Partum Document*. 1973.

La teórica Rosemary Betterton, en una publicación posterior (2000: 21), considera que una obra de arte es autobiográfica cuando el artista

intencionadamente reconstruye su pasado como una serie de historias en lugar de la ‘verdad’. En el apartado siguiente se tratará este tema en relación a la realidad y la ficción. Sin embargo, es importante señalar aquí la importancia de la intencionalidad en la construcción y reconstrucción de un discurso cuyo eje central es la propia vida. Esta afirmación se entiende mejor si pensamos en autobiografías literarias, donde no se puede imaginar una autobiografía de manera inconsciente. En las artes visuales ocurre lo mismo. Si bien pueden aparecer claras alusiones a las experiencias y vivencias de cualquier autor, no necesariamente estas características configuran un corpus autobiográfico.

Estrella de Diego, por su parte, en su publicación *No soy yo. Autobiografías, performance y los nuevos espectadores*, señala que la estrategia para realizar un trabajo autobiográfico es: “mirarse en el espejo para darse de bruces con una imagen fracturada, una historia, la propia, que se rompe y se fragmenta, a su manera un acto fallido con algo de fracaso cada vez; cierto autorretrato que podría ser el de cualquiera; a un tiempo desde dentro y desde fuera, entre dos realidades; dos yo que, al comenzar la narración –anuncio de intimidad desvelada–, a la vez se afirman y se niegan, convierten lo familiar en exótico y lo exótico en familiar” (De Diego, 2009: 40). El rostro y el cuerpo, señala la autora, no suelen aparecer en este proceso autobiográfico porque cada proyecto autobiográfico implica la ausencia de lo que somos en el momento, como ya hemos visto que ocurría en la literatura. En el autorretrato, en cambio, la cara –máscara–, es un territorio para la representación de la vida de los otros, lo que quisimos ser o hubiéramos podido ser (40). La historiadora del arte considera que la autobiografía reenvía a una omisión y el autorretrato a un desplazamiento. En esta tesis se tratan los ejemplos de autorretratos que están estrechamente vinculados a la persona en un sentido íntimo y no las autorrepresentaciones que, como veremos más

adelante, utilizan su cuerpo para explicar o reivindicar aspectos no relacionados directamente con su yo. Por tanto, el proyecto autobiográfico es un acto de espejo y multiplicación porque existen dos razones por las que los artistas encuentran en la autobiografía la expresión de su obra: volver a ser lo que fueron en un tiempo pasado o crear falsas identidades inventando lo que nunca llegaron a ser (De Diego, 2006).

En la autobiografía visual la importancia del otro es por tanto similar a lo que ocurría en la escrita. Recurrir al otro es, en muchas ocasiones, un atajo para llegar al autoconocimiento. La historia del yo se explora a partir de los otros y relacionando las historias personales con las historias colectivas (Kittner 2008: 78). José Luis Brea (2004: 99) señala que “no hay territorio de la autobiografía fuera del entorno de lo colectivo, de la comunidad. La vida propia se gesta, en efecto, en los cruces con el otro. Es esto seguramente lo que se evidencia en las series de Nan Goldin, particularmente en *The Ballad of the Sexual Dependency*. Brea considera que, aunque la artista no aparece siempre en las imágenes, deberíamos considerar la serie entera como un autorretrato ya que “son retratos de ese entorno microcolectivo que la artista registra como unidad de convivencia, de definición de vida, de entrecruce experiencial fuertemente condicionado por la urdimbre espesada de los afectos y las pasiones, por la intensidad compartida de los lazos sexual-amorosos” (99). En la presente tesis se prefiere utilizar el término autobiografía o autorreferencialidad para hacer alusión al corpus de un artista que trabaja sobre sí mismo. Denominarlo autorretrato, sobre todo en este apartado donde se trata de aclarar conceptos, podría dar lugar a confusión puesto que es necesario distinguir las diferentes partes de una obra autobiográfica. De esta manera, es preferible considerar la obra de Goldin y la de otros artistas similares como obras autobiográficas y autorreferenciales.

Así, el autorretrato tiene como requisito indispensable mostrar el propio cuerpo o rostro del autor. Sin embargo, en la autobiografía visual no es condición indispensable, como resaltaba más arriba. Entendemos entonces un trabajo clasificado de autobiográfico como un proyecto en el que se muestra algún aspecto de la intimidad del artista pero no necesariamente al propio individuo retratado. Muchos artistas utilizan su familia como espejo o testigo para contar su historia. El fotógrafo Nicholas Nixon, por ejemplo, ha fotografiado a su mujer y sus hermanas durante treinta años. El madrileño Iñaki Domingo publica en 2012 el libro titulado *Mi madre* (fig. 11) en el que retrata la vida cotidiana de ésta después de sufrir un derrame cerebral a causa de un accidente. Domingo recoge los recuerdos de esos años de enfermedad tratando de afrontar las cuestiones de un doloroso proceso.



Fig. 11. Iñaki Domingo. *Mi madre*. 2012.

Un caso representativo es el del artista Richard Billingham, cuyo trabajo *Ray's A Laugh* (1996) –al que se dedica especial atención en el capítulo dos– se inscribe dentro de lo que se ha denominado “realismo crítico documental”. También se incluye dentro del grupo llamado arte confesional, un fenómeno específico del contexto artístico y teórico

británico de la década de los noventa que, según explica Clara Zarza (155) en palabras de Outi Remes (2010: 124), es una práctica que, bebiendo de los programas del corazón, los *reality shows* y la prensa sensacionalista, cuenta las experiencias secretas e íntimas del artista. Sin embargo, el libro no contiene autorretratos.

De esta manera, vemos cómo el propio hogar, los seres queridos e incluso los objetos personales, forman parte fundamental de las prácticas autobiográficas en las artes visuales. Mostrar lo aparentemente privado se convierte en una trasgresión en la que el artista no tiene necesariamente que mostrarse a sí mismo. La aparición de objetos y espacios íntimos se convierten en la referencia que hace alusión al propio artista haciendo girar su obra hacia sí mismo, a pesar de los problemas que puedan surgir en la relación entre las personas y los objetos que estudia la cultura material. Daniel Miller (2010: 48 en Zarza 2014: 236) señala en este sentido que la teoría de la representación dice poco sobre la relación entre personas y cosas, tendiendo siempre a reducir la segunda a la primera. De la misma manera, el ámbito familiar es uno de los lugares idóneos donde autorrepresentarse y los álbumes que se generan a partir de esta práctica tienen además un papel muy importante en la formación de la memoria personal y familiar, como señala Marianne Hirsch en su libro *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997).

Guasch (2009) va más allá de lo preestablecido habitualmente como autobiográfico y considera que ciertas prácticas relacionadas con el arte conceptual y el archivo pueden contener referencias autobiográficas: "problematizan y desafían algunas de las constantes tradicionales de la autobiografía unidas al yo romántico como el sujeto único y trascendente a la narración continua, secuencial o consecutiva y el culto al ego a partir del recurso al archivo, la relación entre el registro y el recuerdo, el diálogo entre lugar y memoria (lo privado, lo arcaico) y el concepto de índice y en

todos los casos desde una *des-figuración del yo autobiográfico, tal como sugiere Paul de Man*" (19-20). Así la obra del conceptual On Kawara *100 Years Calendar (18.864 Days)*, representa un calendario de 100 años indicando hechos relacionados con su vida y producción artística. En 1970, este autor comenzó a enviar telegramas y mensajes a amigos y colegas del mundo del arte con el mensaje *I Am Still Alive* que da título al proyecto (fig. 12). Otro proyecto al que alude Guasch (67) en este sentido es *Autobiography* (1980), del artista conceptual Sol Le Witt, que reúne más de 1000 instantáneas en blanco y negro dispuestas en cuadrícula donde cataloga cada esquina y objeto de su casa mostrando su existencia diaria. Según explica el propio artista "la mejor imagen de mí mismo no es tanto la de un retrato ordinario sino las fotografías de todos los objetos con los que he vivido" (Danto, 2001 en Guasch, 67). Los objetos personales se convierten en extensiones de uno mismo y representarlos o fotografiarlos –como hacen los tres casos de estudio y veremos a lo largo de la tesis– puede hacer que una obra se considere autobiográfica.

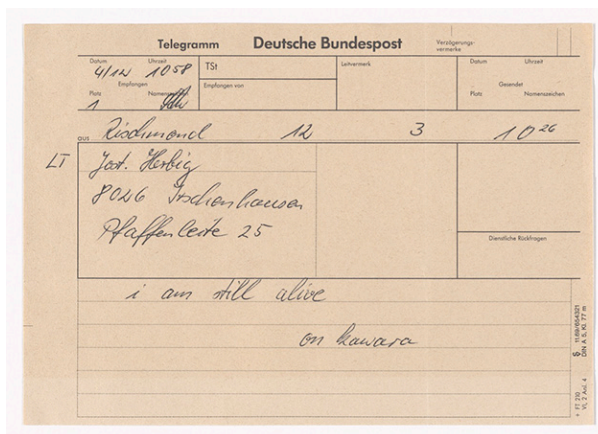


Fig. 12. On Kawara. *I am still alive*. 1973.

Los artistas que aquí se tratan se enmarcan en un espectro de creación en el que el yo forma parte declarada del eje en torno al cual va a desarrollarse todo el discurso creativo. Es inevitable que existan

afinidades con la biografía de los artistas porque, al mostrar el yo, se expone todo lo que se encuentra a su alrededor y lo que le acontece y, de la misma manera, las experiencias vividas son muchas veces también representadas. El acto fotográfico es algo consciente y premeditado, sin embargo, la representación de la vida es muchas veces fruto del momento concreto. La capacidad de síntesis y la condición de la fotografía tienen el poder de revelar una existencia, y, según la opinión de Jopeak (2004), la imagen fotográfica funciona como una pequeña fábrica literaria en la medida en que llena el vacío de la memoria –indispensable para una obra biográfica en la que ella estimula la imaginación–, y genera juegos descriptivos o narrativos. La fotografía permite además reflexionar sobre la autobiografía debido a que una fotografía es el trazo del pasado y testimonia una experiencia personal porque “plantea cuestiones de la verdad, la sinceridad, el olvido, la traición y la ilusión, que filosóficamente son afines a una tarea de escritura del ‘yo’”²⁷ (Jopeak, 2004: 162). Cualquier obra autobiográfica –tanto literaria como visual–, comienza con la necesidad de justificarse a uno mismo porque la autobiografía responde a una inquietud angustiada del hombre que se pregunta si su vida no está siendo vivida en vano, “malgastada al azar de los encuentros, y si su saldo final es el fracaso” (Gusdorf, 1991: 14). La fotografía y la literatura, en este sentido y desde sus respectivas gramáticas, pueden emplearse con un propósito autobiográfico.

Definir claramente lo que es una obra autobiográfica y determinar sus características resulta complicado ya que cada una tiene sus propias características y excepciones. Como señalaba al principio, el término resulta incómodo en el campo artístico por lo que en contraposición han surgido diferentes términos motivados por una terminología más rigurosa.

²⁷ “il soulève des thèmes comme la vérité, la sincérité, l’oubli, la trahison et l’illusion, il s’apparente philosophiquement à une entreprise d’écriture du moi”.

Desde mediados de los años setenta la nomenclatura alusiva a estas prácticas ha sido amplia: diario, arte confesional, autorretrato conceptual, *Life Art*, *Auto Art*, *Story Art*, *Narrative Art*, *Personalist Art*, entre otros. Muchas veces se prefiere decir simplemente que una obra contiene elementos autobiográficos, de manera que se elude la cuestión complicada e inevitable de la ficción y la realidad. También se utilizan otros términos como pactos o actos autobiográficos. Jefferies (1997), remarcando el significado de la autoinvención, prefiere utilizar el plural autobiografías. Mieke Bal utiliza el término *autotopography* relacionado con la obra de Louise Bourgeois, ofreciendo “una opción más versátil para explorar cuestiones de espacio, ambiente y material en la experiencia del espectador” (Zarza, 2014: 147). La crítica francesa utiliza a menudo la expresión de “arte íntimo” para denominar las prácticas que incluyen experiencias íntimas y utilizan materiales personales remitiendo al término de diario íntimo o *mémoire* utilizado en literatura. Smith y Watson (2002: 8-9) que se decantan por *life narrative*, consideran autobiográfico el conjunto de las prácticas autorreferenciales cambiantes a partir de una realización intencionada. Por su parte, Prosser (2005) considera que si existe una gran implicación en la fotografía se convierte en autobiografía utilizando el término *phautography*.

En esta tesis se ha optado por el término autorreferencial para denominar la obra de los tres casos de estudio: García-Alix, Woodman y d’Agata. Siendo conscientes de que el uso del término autorreferencial no coincide con la definición del concepto de referencialidad en la teoría lingüística del signo y evitando que el término haga referencia a la propia fotografía, la autorreferencialidad, en el ámbito fotográfico, se refiere a todo lo que remite al yo del autor de la obra, independientemente de que él mismo aparezca o no en ella. El término abarca además elementos que hacen referencia al autor sin formar parte específicamente de su biografía,

extendiendo por tanto el concepto autobiográfico. Esto no quiere decir que se rechace el término autobiográfico, sino todo lo contrario, ya que la autorreferencialidad y la autobiografía visual son conceptos que se solapan –cualquier elemento autobiográfico es autorreferencial por definición–. En esta investigación, se remarca el concepto autorreferencial llevándolo a trabajos fotográficos que, al no hacer referencia directa al artista o a aspectos de su vida, no es siempre sencillo definirlos como abiertamente autobiográficos pero, sin embargo, remiten claramente al yo del autor y muestran “el yo interno en referencia con el mundo exterior” (Fernández Dipp, 1994: 11).

Al hablar de trabajos autorreferenciales es fácil pensar que lo que se nos va a mostrar es el relato de una vida a través de imágenes o imágenes y texto. En muchas ocasiones, esta vida forma parte indirecta del discurso del autor pero no es su objetivo por lo que la condición autorreferencial requiere de un esfuerzo, por parte del espectador, para ser encontrada. Las referencias directas a la biografía del artista no son una característica principal de este objeto de estudio, aunque siempre conforman un capítulo anexo. Las alusiones al yo son, en muchas ocasiones, metafóricas, por lo que necesitamos de estas obras más directas que nos ayuden a comprender el corpus total. Por tanto, son trabajos que, por un lado, pueden mostrarnos al artista, sus amigos, espacios u objetos más directos y, por otro, contienen una parte más crítica, visual y conceptual que representa sus pensamientos e indagaciones más íntimas.

Una cuestión compartida con cualquier trabajo artístico que gira en torno a la autorrepresentación, es la voluntad de exposición al público. Si bien algunos artistas en un primer momento se adentraron en el mundo de la fotografía de manera casual y con un objetivo estrictamente de uso personal, pronto fueron conscientes del poder de sus imágenes y de su faceta artística y decidieron mostrarlas traspasando el entorno íntimo.

Como ya se ha mencionado en la introducción, se podría caer en la tentación de admitir que cualquier obra de arte es autorreferencial –o autobiográfica– ya que cualquiera de ellas hace referencia inevitablemente a alguna faceta, preocupación o experiencia de su ejecutor. Sin embargo, esta cuestión no forma parte declarada de la obra del artista y su intención difiere completamente de esta cuestión. Lo mismo ocurre con la realización de cualquier obra fotográfica, ya que hacer una fotografía implica inevitablemente estar allí pero no por eso existe una implicación directa con la escena, con el personaje o la situación que se fotografíe. Es importante además, como se sugiere anteriormente, evitar analogías gratuitas entre la vida y la obra del artista ya que esto puede resultar contaminante y contradictorio para realizar un análisis artístico. Estas cuestiones tienen un complicado análisis científico por lo que no se debe caer en estas afirmaciones si no existen fuentes primarias que así lo confirmen.

A lo largo de la investigación, y a través de los tres autores propuestos, trazaremos las pautas y características para considerar una obra fotográfica, autorreferencial. Si bien estas consideraciones serán expuestas al final a modo de conclusión y en relación a las diferencias y semejanzas entre los tres casos propuestos, podemos esbozar aquí algunas claves sin tener que estar todas ellas presentes a la vez en un mismo proyecto. Un primer escenario autorreferencial se produce mediante la inclusión del propio cuerpo/rostro del artista en el trabajo, al menos en una parte del mismo; es decir, la inclusión de autorretratos. La inclusión del propio artista, como hemos visto a lo largo de este capítulo, implica un autorreconocimiento, una posición frente al mundo y una búsqueda introspectiva.

Un segundo escenario es el de los familiares, amigos, seres queridos, espacios y/u objetos personales. Personas, lugares y cosas que pertenecen

a la historia personal del artista y que están estrechamente vinculados a éste. En este sentido se retoma la idea del yo de Ortega y Gasset. Las circunstancias son las que completan al individuo y dibujan la cartografía de su mapa personal de emociones. Así, las circunstancias se pueden observar a través del trabajo de autores como Larry Sultan que muestra a su familia en *Pictures from Home* (fig. 13) o la representación de los objetos a lo largo de la obra de Josef Sudek. Estas cuestiones son las que darán pie a comprender un escenario más complicado de interpretar como íntimo. En ocasiones, se puede llegar a integrar incluso con la fotografía social, como en el caso del trabajo del fotógrafo ucraniano Boris Mikhailov, que mezcla una mirada al exterior con fotografías familiares, textos íntimos, así como citas literarias. Además de la familia y los seres queridos, los objetos –no relacionados en un primer momento con el artista– y espacios son comprendidos como una prolongación de esa búsqueda personal. Un tercer escenario estaría conformado por bodegones, paisajes o arquitecturas que pueden hacer referencia a estados de ánimo del artista –a través de los cuales se cuestiona y busca a sí mismo–, siempre y cuando éste tenga la intención manifiesta de representarlos. En esta lectura más emocional de la fotografía encontramos a menudo imágenes realizadas con una gran carga estética que ayudan al artista a compartir con el espectador un sentimiento o una sensación. Imágenes borrosas, movidas, fuera de foco o imágenes simbólicas que buscan expresar sus pensamientos y cuestiones íntimas. La narración de experiencias íntimas o cotidianas así como la manifestación voluntaria de sentimientos, que se puede apreciar en muchos trabajos autobiográficos, será una característica de los trabajos de los autores autorreferenciales estudiados en esta tesis.



Fig. 13. Larry Sultan. *Pictures from Home*. 1991.

De una gran importancia gozan en las autobiografías los detalles íntimos y cotidianos. Estos detalles aparentemente arbitrarios son fundamentales en las autobiografías ya que son “prueba de autenticidad en la construcción de ese escenario como ‘propio’ y, por tanto, en la significación privada de los contextos que nutren la autobiografía” (Pozuelo Yvancos, 2009: 57). Este tipo de detalles son los que se encuentran representados en estas obras de manera metafórica a través de fotografías que el espectador puede no comprender en una primera mirada.

El fotógrafo autobiográfico tiene como eje axial de su discurso su propia individualidad pero dar cuenta del yo desde el punto de vista narrativo –como ocurre en literatura– no implica el uso permanente de imágenes de autorretratos. Interpretamos algunas fotografías como autorreferenciales por ser la muestra de esas sensaciones y emociones y formar parte de la narración creada. El narrador visual utilizará, como el escritor, recursos como la elipsis, la metonimia o la metáfora, como parte de su estrategia narrativa.

Los trabajos que aquí se tratan contienen ciertas partes que rozan lenguajes abstractos y poéticos, por ello resulta difícil denominarlos autobiográficos. Sin embargo, como parte de un corpus que contiene elementos identificativos como autorreferenciales, lo entendemos, por extensión, como un paso más hacia la explicación personal. Estos nuevos elementos que tratan de ir más allá del lenguaje figurativo siguen siendo referencias directas al yo, al igual que lo es la imagen del rostro o la fotografía de los zapatos del artista.

Por último, es importante señalar la importancia de la escritura, ya que el corpus autorreferencial está muchas veces apoyado por material textual. Los títulos de las obras, las notas y escritos de los artistas, o las propias cartelas y folletos que se pueden encontrar en una sala de exposiciones o museo, son fundamentales para obtener este punto de vista. Así, la fotografía que denominamos autorreferencial se conforma por el conjunto de pequeñas narraciones no lineales conformado por estos textos y las propias fotografías. Asimismo, el enfrentamiento a una obra que ya reconocemos como autorreferencial supone una consideración diferente por parte del espectador que parte de ciertas premisas previas que le ayudan a analizar la obra a partir de una mirada íntima.

La creación de una obra autorreferencial y autobiográfica nace de la urgencia por ordenar las cosas de la vida que pueden dejar de existir al convertirse el presente en pasado, como señala De Diego (2006). Los artistas autorreferenciales son conscientes del paso del tiempo y las imágenes son una herramienta que favorece el análisis personal y la reflexión sobre sí mismos. En estos trabajos se observa la necesidad de los artistas de dejar constancia de lo que son, se interrogan sobre los signos que les identifican y sobre lo que quedará cuando desaparezcan, por eso inventa una forma de narración a partir de sus imágenes propias (De Maison Rouge, 2004) otorgando un carácter autobiográfico a sus obras.

Las historias personales se modelan al hilo de las diferentes obras artísticas con la intención de mostrar una experiencia autorreveladora, por lo que estas obras tienen que cumplir una función autorreflexiva.

La autobiografía, en cualquiera de sus formas, es un relato a medio camino entre la ficción y la historia personal. Todas las disciplinas autobiográficas “crean interacciones entre el archivo de eventos reales y la invitación a la ficción, pues tanto la autobiografía escrita como la fotografía, sea retrato o autorretrato, contienen un ámbito misterioso que se escapa a un análisis científico o teórico” (Prieto, 2008: 78). El artista –también el escritor- nos enseña una parte del archivo íntimo, una parte especial que él considera que puede mostrar, pero la creación es libre y tiene todo el poder para crear la imagen del yo que desee. Los trabajos autorrepresentativos son una amalgama de hechos, realidades o pensamientos que oscilan inevitablemente entre la realidad y la ficción, como veremos a continuación.

1.3. (Auto)ficción y veracidad.

A lo largo de este capítulo se ha ido anunciando la imposibilidad de las prácticas autobiográficas para mostrar la realidad, en un sentido de objetividad, del sujeto al que representan. Este tema ha sido ampliamente estudiado y reconocido en la autobiografía literaria y las artes visuales y, sin embargo, al ser tan delgada la línea que divide la realidad de la ficción genera aun numerosos problemas.

La fotografía y la ficción fotográfica nacieron prácticamente a la vez. La imagen de Bayard que veíamos en el apartado 1.1.2. mostraba el cuerpo ahogado del fotógrafo simulando su suicidio, aprovechando el valor de la aparente objetividad que esconde la fotografía. Esta fotografía otorgó al cuerpo de este fotógrafo un estado de autenticidad. Se trata de una imagen de ficción en la que el autor realiza una escenificación inventando una realidad que le sirve para reivindicar un hecho injusto. Como señala García Felguera (2007: 229), es, a la vez, el primer autorretrato, el primer desnudo, la primera fotografía íntima y la primera fotografía de ficción.

Unos años más tarde, en 1853, el fotógrafo Olympe Aguado se autorretrata en su estudio pero, en su caso, mostrando abiertamente las características de teatralización de la imagen. El escenario es un jardín palaciego con balaustradas y esculturas, sin embargo, el autor no recorta la imagen por lo que se puede ver el telón de fondo, las cortinas, el toldo e incluso a sus ayudantes agachados a un lado del la escena. Una década más tarde, la Condesa de Castiglione colaboró con el fotógrafo de la corte Pierre-Louis Pierson (fig. 14) para retratarse a sí misma disfrazada de diferentes personajes que representaban sus fantasías. Estos tres trabajos tempranos afirmaron la capacidad de la fotografía para crear ficción ya en los comienzos del medio.



Fig. 14. Pierre-Louis Pierson. *Condesa de Castiglione*. 1863.

Sin embargo, aun con la clara evidencia de la capacidad de la imagen para teatralizar la realidad, la fotografía adopta irremediamente características de objetividad. La cuestión de la veracidad parte de esta supuesta objetividad de la imagen al trasladar mecánicamente la realidad al papel, y de la contraposición de este medio a la pintura, basada en la interpretación inevitable del artista. La fotografía es, aparentemente, una muestra de la realidad y aunque no sea éste su último fin, la fotografía adquiere, en muchos casos, un papel documental o de documento, porque lleva implícitas características miméticas y mecánicas.

Desde los orígenes del medio, como acabamos de ver, esta teoría se vio pronto refutada. El mayor problema que surge de esta discusión es el haber asociado a la fotografía, supuestamente ‘objetiva’ con verdad y a la abiertamente ‘subjetiva’ con falsedad. Lo verdadero y falso encierran juicios morales por lo que serán términos rechazados a lo largo de esta

investigación. La única manera de realizar una fotografía veraz es precisamente desde la subjetividad asumida por el autor ya que la objetividad no existe. La fotografía certifica, recoge testimonio de una época o de un hecho, pero siempre aceptando que miramos a través de los ojos de otro –los del fotógrafo–, por lo tanto debemos aceptar su subjetividad. La fotografía, que puede funcionar como testimonio de la realidad, también puede falsificarla. El ‘realismo’ que se le otorga a la fotografía no es una cualidad inherente, sino un planteamiento cultural: “se percibe como realista aquello que ostenta las características predefinidas por una cultura como tal. Mientras en la cultura occidental se percibe como realista lo natural, es decir, lo parecido a la percepción visual, otras culturas ajenas a nuestra idiosincrasia percibirán lo mismo como codificado” (González Flores, 2005: 164).

La manipulación fotográfica permite distorsionar la realidad, ya sea alterando el negativo o el propio escenario físico de la toma fotográfica, como demuestra la imagen de Bayard. En la actualidad, con la imagen digital, la ficción fotográfica parece que es algo inherente al medio y, sin embargo, seguimos vulnerables frente a su supuesta y ficticia objetividad. Lo que deja claro la fotografía desde sus inicios es que existe la posibilidad de la inventiva al igual que ocurre en la pintura.

Por otro lado, la fotografía también confirma que la historia individual y familiar no es un trampantojo y permite cuestionar las relaciones entre realidad e ilusión. Teóricos de la fotografía, tales como Barthes o Rosalind Krauss, consideran la fotografía como una emanación del referente. Barthes (1990) la define como un “certificado de presencia” pero sin olvidar que siempre habrá algo de ficción, que nunca será totalmente verdadero. La fotografía puede guardar la experiencia vista en un tiempo determinado, y la captura fotográfica es una respuesta a la necesidad de colocar la realidad en un momento preciso y subjetivo,

garantizando la seguridad de una identidad cada vez más insegura (Medeiros, 2000). Todo se resume bajo la célebre afirmación “esto ha sido” de Barthes: la fotografía recoge una interrupción del tiempo. Las cosas han sido así en un momento determinado y la fotografía lo prueba: el cuerpo estuvo presente en el momento de la toma fotográfica pero no significa que la obra se convierta por este motivo en autobiográfica o que remita a alguna cuestión de sí mismo. La fotografía insiste precisamente en ese referente: la cosa necesariamente real ha sido colocada ante el objetivo y sin ella no habría fotografía (Barthes, 1990: 120). La fotografía, a diferencia de la pintura y la literatura, es una emanación del referente por lo que no puede negar que el referente haya estado.

Una fotografía capta un momento significativo de un movimiento, pero el instante no existe porque no hay nada que escape al paso del tiempo, ni las personas, ni los lugares, ni las cosas. Así, el tiempo representado en las fotografías será siempre una ilusión y por lo tanto será siempre una ficción. De esta forma, adivinamos que lo fotografiado no es exacto; lo que vemos es un instante convertido en fotografía por voluntad del fotógrafo. Según Rosalind Krauss (2002), son los momentos vacíos (los espacios, los blancos) los que nos hacen comprender que no miramos la realidad sino una realidad interpretada y cargada de significación. La fotografía no asegura la no-ficción, ya que está sometida a las mismas convenciones culturales que la pintura o el texto (De Diego, 2009: 67). Además, al elevar la fotografía a la categoría artística, pierde sus características de objetividad.

En relación a la realidad y la ficción es necesario mencionar el retrato, cuya historia ha estado estrechamente ligada a la idea de mimesis. Esta idea puede ser vista, según explica Medeiros (2000), como un proceso impulsivo de imitación, pero no una imitación de la realidad sino una representación. Imitar, representar y copiar incluyen, inevitablemente,

componer y transformar el original. El propio Narciso ve en su imagen un simple vestigio físico. No tiene la intención de revelar el carácter mimético. La mimesis está ligada a la posibilidad de objetividad del discurso, siendo además una muestra de conocimiento. Esto se puede extrapolar a todas las fotografías que configuran un trabajo autorreferencial ya que se trata de interpretaciones de la realidad del artista en busca de respuestas de sí mismo. Sin embargo, mostrar el auténtico ser es una imposibilidad porque el yo retratado tendría que ser un yo liberado del proceso de convertirse en un objeto (Jay, 1994: 195).

La fotografía no muestra la realidad del mundo sino la imagen subjetiva del fotógrafo. Joan Fontcuberta, en su libro *El beso de Judas: fotografía y verdad* (1997), trata de demostrar la inherente mentira de la fotografía, a pesar de sus cualidades mecánicas, rebatiendo la función de evidencia y verdad que todavía permanece en la actualidad. El autor considera que la fotografía es una ficción que pretende ser verdadera porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Antonio Ansón añade que las fotografías no mienten sino que opinan, porque “la fotografía se ofrece a un tiempo como verdad (analogía) e información parcial (punto de vista)” (Ansón, 2000: 23). Y de hecho, Joseph Nicéphore Niépce llamó a las primeras fotografías “puntos de vista” anunciando así esa visión relativa. Podemos señalar entonces que en fotografía no podemos hablar de mentira como tal –dejando al margen toda la fotografía trucada y que persigue justamente ese fin– sino de múltiples opiniones.

Retomando la relación entre literatura y fotografía, Dow Adams (2000: I) explica que, en un principio, pensaba que la idea de que una fotografía acompañara a un texto era la clave para separar la autobiografía de la ficción, sin embargo, poco a poco se dio cuenta de que no era así. Al contrario, la fotografía, desde su origen, había sido incluida en la ficción a modo de ilustración de un lugar o recreando una atmósfera, un recurso

muy utilizado en las novelas ilustradas en el XIX. Linda Haverty Rugg (1997: 4), explica que toda autobiografía es un informe autorizado. La autora advierte que es imposible llegar al control absoluto de la autobiografía por lo que siempre será una ilusión. La fotografía y la autobiografía se asemejan en la voluntad de la mirada del espectador/lector de creer en lo que ve y lee, aun sabiendo que no es cierto. Además, la autobiografía no es simplemente no ficción, ya que algunos trabajos autobiográficos esconden trampas que el autor utiliza para la búsqueda del yo. Construcciones ficticias que ayudan a completar el yo del autor porque “igual que las autobiografías son representaciones artificiales de las vidas, las fotografías son claramente imágenes fabricadas”²⁸ (Adams, 2000: 5).

Cualquier autobiografía contiene algo de realidad y algo de ficción y así lo manifiestan la teoría literaria. José María Pozuelo Yvancos (2006), considera que este género se encuentra a medio camino entre la ficción y la no ficción y, de hecho, es inevitable que la realidad y la ficción se mezclen. Al narrar la propia historia nunca se es objetivo y es inevitable que el personaje que se retrata se quede en la ficción porque siempre recrea un personaje. Gusdorf (1991) considera que la autobiografía tiene un valor añadido para explicar la verdad ya que es el propio autor quien mejor sabe en lo que ha creído y en lo que ha querido, porque sólo uno mismo puede encontrarse al otro lado del espejo sin que nada pueda interponerse. Así, la autobiografía no puede medirse por su fidelidad a datos históricos porque el verdadero problema se encuentra en el yo del autor (Loureiro, 1991: 4).

De Man, por su parte, considera que toda autobiografía, al estar narrada, se convierte necesariamente en ficción, por lo que es indistinguible de

²⁸ “Just as autobiographies are obviously artificial representations of lives, so photographs are clearly manufactured images”.

ella. Jay (1993) señala que si entendemos por ficticio algo construido o creado, cualquier texto, autobiográfico o no, quedará ficcionalizado. Por esta razón la autorrepresentación literaria –y también la visual, ya que ha sido igualmente creada y construida– es siempre y por sí misma una forma de ficcionalización del yo. Caduff (2008: 35) indica que reinventamos las historias de manera acorde con el tiempo, el contexto y el interlocutor, y así se tiende a enfatizar diferentes cosas utilizando recursos como la omisión, invenciones o estilizaciones. Por lo tanto no es posible realizar una única y fiel autobiografía. De la misma manera, Loureiro (1991: 6) opina que el lenguaje no puede captar el sentido total de un ser y añade que el sujeto, además, sufre un desdoblamiento en yo narrador y yo narrado y “nos deja ver que el texto autobiográfico es un artefacto retórico y que el artificio de la literatura, lejos de ‘reproducir’ o ‘crear’ una vida, producen su desapropiación”. John Eakin, en *Fictions in Autobiography* (1985), considera incluso que el autor se crea a sí mismo, que construye un yo específico para ese texto, un yo inventado que se justifica a sí mismo. Es decir, que el yo que surge de una autobiografía ha sido creado exclusivamente para ella ya que no existía como tal anteriormente.

Se observa así que las teorías sobre la autobiografía literaria muestran desconfianza frente a su rol como vehículo para mostrar la realidad. Como señala Haverty Rugg (1997: 13), tanto la autobiografía como la fotografía participan en un juego de signos que hemos aprendido a interpretar como poco fiable e indeterminado. Sin embargo, aunque ambas disciplinas estén formadas por construcciones del lenguaje o tecnológicas y culturales, debemos asumir la existencia de un referente. Al igual que ocurriría con la fotografía, la referencialidad es el sustento de la autobiografía, como explica De Man (1991). Para él, el proyecto autobiográfico está determinado por los recursos del propio medio y por la voluntad de ser

veraz. Aunque la autobiografía pueda contener distintas desviaciones de la realidad siempre estarán enclavadas en un sujeto cuya identidad conocemos. Lejeune (1975) se apoya, igualmente, en la referencialidad, para subrayar el parecido de lo real que la autobiografía contiene:

A diferencia de otras formas de ficción, la biografía y la autobiografía son textos referenciales: exactamente igual que el discurso científico o histórico que pretenden proporcionar información sobre una ‘realidad’ externa al texto, y por lo tanto, someterlo a una prueba de verificación. Su objetivo no es la simple verosimilitud sino el parecido con lo real. No el ‘efecto de realidad’ sino la imagen de lo real. Por consiguiente, todos los textos de referencia tienen lo que yo llamo un pacto referencial, implícito o explícito, en el que se incluye una definición del alcance de lo real y una descripción de la forma y el grado de semejanza con el texto dado²⁹ (Lejeune, 1975: 36).

Para este autor la autobiografía declara implícitamente que es la persona que dice ser y que el autor y el protagonista son el mismo. Lejeune considera que si el nombre del personaje y el nombre del autor son el mismo se excluye la posibilidad de ficción. El problema, para este teórico, es establecer la identidad del nombre entre autor, narrador y personaje. Lo que hace Lejeune es enfocar la atención en lugar de en el escritor, en el lector y en su relación con el texto. En la autobiografía literaria esta identidad del nombre se puede establecer de dos maneras: de manera patente, porque el narrador y el personaje coinciden en el nombre, e

²⁹ “Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l’autobiographie sont des textes référentiels: exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une ‘réalité’ extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n’est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non ‘l’effet de réel’, mais l’image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j’appellerai un pacte référentiel, implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prend”.

implícitamente, gracias a los títulos que remitan directamente a la autobiografía, o con el compromiso del autor, al inicio del texto, de que el yo remite al título de la obra. Es necesaria cierta confianza en el autor por parte del espectador para creer en la veracidad de lo que se cuenta.

De manera inevitable la autobiografía pertenece a un modo de referencialidad y representación. El género puede contener sueños y fantasmas y, sin embargo, estas desviaciones de la realidad están ancladas en un sujeto cuya identidad está definida "por la incontestable legibilidad de su nombre propio" (De Man, 2006: 79). El problema que observa De Man es que las autobiografías se han conspirado como producto de un referente en lugar de considerar que el proyecto autobiográfico produce y determina la vida. El referente es clave como punto de partida ya que debemos aferrarnos a un sujeto único para poder asumir los problemas de ocultamiento o multiplicidad del sujeto que surgen después. Olney, en *Metaphors of the Self* de 1972, ya había adelantado el problema de la referencialidad y los problemas a la hora de narrar las experiencias de los diferentes yo. Al escribir una autobiografía es necesario desdoblarse y dividirse por lo que narrarse a uno mismo implica distanciarse de la propia vida.

Al igual que ocurre en la literatura, De Diego (2010: sn) señala que el autorretrato "reenvía a una especie de retrato ejemplar, un lugar fijo que se impone al mundo como ideal del yo, como careta". Así, tanto los autorretratos como los retratos, serán construcciones porque enseñar el rostro no significa necesariamente mostrarse. Como ya hemos visto, el género autobiográfico implica inevitablemente una multiplicidad del sujeto, al igual que ocurría en el autorretrato. Anna María Guasch (2007: 18) habla de dos sujetos diferentes: el yo real y el yo autobiográfico que "desde la estructura lingüística y tropológica, funciona como máscara que no sólo oculta el 'Yo real', sino que lo 'des-figura' para acabar

reconstruyéndolo”. Así, la autobiografía tiene una misión esencial: “despojar las máscaras, deformar los rostros y establecer un constante y tenso diálogo entre figuración (o mimesis) y desfiguración (o ficción)” (18). Una mezcla de revelación y ocultamiento que se encuentra tanto en las obras visuales autobiográficas como literarias. El yo, entonces, no sería el soporte de una vida sino el resultado de su propia narración en el que se mezclan realidades fácticas y ficticias. De Diego (2009: 75) señala a Andy Warhol como uno de los iniciadores de las revisiones del sujeto, el autor y el proyecto autobiográfico moderno, y explica que este artista ya era consciente de que la subjetividad es pasajera: “cada sujeto es un personaje, y él crea en la Factory un territorio doméstico que posibilita el rodaje de cierta biografía a la carta, ese tipo de proyecto que exige una época, la nuestra, consciente de lo endeble de las verdades absolutas” (75).

Es conveniente señalar el origen de la palabra ficción, que proviene del latín *fictio* y ésta de *fingere*, que significa representar un objeto real, modelar, crear una máscara de teatro para representar un papel. Nuestra forma de presentarnos es por tanto una construcción consciente, una interpretación. La autobiografía implica la aceptación de un papel –o varios– diferente al propio yo, por eso se suele recurrir a hablar de autoficción: un término literario que Joost de Bloois utiliza para referirse a las artes visuales y que había sido acuñado por Serge Doubrovsky en los años setenta del siglo XX en referencia a la literatura donde se explora la vida a partir de la ficción (Zarza, 2014: 73). Volvemos de nuevo a la idea del yo creado para ser narrado. Un lenguaje a medio camino entre la autobiografía y la invención, porque la ficción no se opone a la realidad sino que la completa. Ese yo mostrado oculta información que no quiere ser revelada al espectador, creando una estrategia clave para el artista. De Diego (2006: 245) se refiere a este lugar como un territorio de ocultación

y omisiones, “de todo aquello que por no llegar jamás a decirse ni a recordarse constituye la esencia primera del relato”³⁰. La autobiografía ya no es el falso territorio privilegiado para el desvelamiento sino la tenaz puesta en escena de una omisión (245). El autor tiene necesidad de contarse pero a partir de un nuevo sujeto con el que se sienta cómodo y dispuesto para mostrarse al público. De ahí la distancia que toma con su propia vida: "se trata del mencionado autor/actor que ni siquiera es dueño de su vida cuando la narra. Más aún: es un autor que narra para desaparecer, advertía Foucault. Que no le encuentren. Lo escrito es ficción porque ese sujeto que escribe su propia vida, mientras la escribe, es de ficción también" (De Diego, 2009: 59).

La autobiografía, al estar narrada y construida en torno al sujeto cambiante, puede constituirse de infinitas maneras. Se trata del rechazo a la identidad fija de Foucault (1991: 102), de la pérdida de identidad en el acto de escritura para ser precisamente otro y desaparecer. El autor puede reinventarse constantemente, trata de buscar una forma de narrar su vida diferente a la impuesta culturalmente aunque cada cultura favorece una manera de contar las historias³¹. La occidental es cronológica y se basa en hechos emblemáticos y fases de la vida, orientada en el camino desde lo privado a lo público (casa, colegio, trabajo) (Bruner, 1993: 48). Como señalan Bond y Woodall (2005: 39), “es prácticamente imposible construir tu propia imagen de manera autoconsciente”³² por lo que la subjetividad juega un papel fundamental. El yo trata de narrarse tanto en la autobiografía literaria como en la visual con el propósito de ordenar su

³⁰ En este sentido, Pozuelo Yvancos (2009: 58) advierte que, como lector, se puede reprochar a una autor que silencie ciertos hechos o que los aparte de consideración ya que ciertos olvidos “se pueden reprochar como silencios intencionados”, así que la ficcionalidad depende de cómo se comporte el autor con respecto al olvido.

³¹ De hecho, Bruner (1993: 39) afirma que una autobiografía puede ser leída además de cómo una expresión personal como un producto cultural.

³² "It is virtually impossible to not to self-consciously construct your own image".

inevitable identidad cambiante y asumiendo que el relato surgido será siempre subjetivo y, en cierta manera, impostado. La autobiografía es un proceso de autoexploración que “pierde la calidad de testigo documental y pasa a convertirse en proceso de búsqueda, por un sujeto, de una identidad en última instancia inasible” (Loureiro, 1991: 29).

Lo que importa realmente del relato literario, y que extrapolamos a las artes visuales, es la intención de veracidad del autor. Como espectadores, debemos aceptar y asumir la ficción, invención, omisión o recreación que la obra pueda contener, así como el desdoblamiento del autor. Pero este debe convencernos de esa reconstrucción. Catelli (2006: 153), en este sentido, señala que "lo subjetivo, la vivencia, la experiencia encarnada en la confesión o el testimonio expresan esa medida común de veracidad que el discurso propone y que sólo puede traducirse, como figura de la interioridad, en lo íntimo, transformado en prueba de una certeza que se basa en la fiabilidad textual de su localización y, al mismo tiempo, de manera contradictoria, en la convicción de su inaccesible existencial". Confiamos en la historia que nos cuenta el autor, sin asumirla como una narración de hechos irrefutables porque, con la lectura de estos relatos, no se pretende tanto indagar en la vida ajena sino profundizar en cuestiones más universales. Guasch (2009: 47) considera que la escritura autobiográfica necesita de una alta dosis de subjetividad, parcialidad y autoempatía para resultar válida o, al menos, sincera. Estas cuestiones son válidas y necesarias igualmente para las artes visuales.

Como se anunciaba anteriormente, el arte utiliza también el lenguaje de la autoficción, donde los artistas basan su obra en su propia vida pero de una manera libre sin seguir de una forma rigurosa su existencia. La fotografía es el medio ideal para llevarlo a cabo y construir, deconstruir, inventar o ficcionalizar el yo. Un ejemplo temprano es el de Alice Austen que, en 1891, realiza una falsa autobiografía a partir de fotografías en la que

aparece disfrazada de diferentes personajes. Las imágenes llevan diferentes fechas remarcando la idea de diario. Un ejemplo más reciente es el del artista americano David Henry Brown, que posa en una de sus series como si fuera una persona famosa para satirizar y criticar la obsesión por la fama del mundo actual. Relacionado con esta obra se encuentra el trabajo del fotógrafo vasco Jon Uriarte titulado *CelebriMe*, que muestra numerosas fotografías de personas famosas como Johnny Depp o Rafa Nadal, en las que el propio autor se inserta simulando autorretratos con estas celebridades.

Existen muchos trabajos de artistas que juegan con el autorretrato y la falsa identidad que éste puede encerrar. En *Postcards from Home* (fig. 15), el catalán Roc Herms, documenta la realidad virtual del juego *Home*, de la videoconsola PlayStation, en el que millones de personajes participan construyendo nuevas identidades. Esta realidad paralela está contada a partir del avatar del propio Herms. El trabajo está formado por imágenes de los encuentros con otros avatares y distintas situaciones, como la asistencia a la inauguración de una exposición, así como capturas de las conversaciones vía chats o email, mostrando las relaciones sociales de su vida virtual.

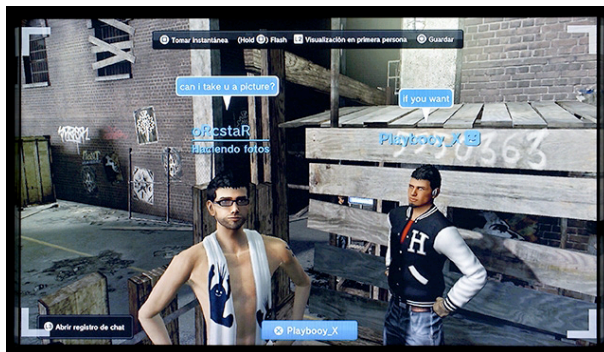


Fig. 15. Roc Herms. *Postcards from Home*. 2011.

Asimismo, existen artistas que, partiendo de una pseudorealidad y basándose en la historia, construyen su historia personal. En este sentido, el trabajo de Boltanski titulado *10 Portrait Photographs of Christian Boltanski, 1946-1964* recorre la vida del artista desde los dos años hasta los veinte utilizando fotografías en las que aparece él mismo pero también imágenes en las que el sujeto es otro. El trabajo de Boltanski, siempre incidiendo en el tema de la memoria, es entendido como una construcción idealizada y multifacética de la infancia. Se trata de un trabajo autobiográfico que sumerge la representación del yo en la colectividad porque en el momento de construir su historia percibe cierta banalidad en la tentativa (Maison Rouge, 2004: 28). Se apropia de álbumes familiares, inventarios, fotos de archivo, documentos, para reconstruir lo que él llama “la pequeña memoria”. De nuevo Boltanski, en su trabajo *The Dix portraits photographiques (1946-1964)*, muestra retratos de niños donde el artista pierde su identidad y los otros toman la suya, creando confusión con la realidad y mostrando la falsificación que puede conllevar la fotografía. De igual manera, la artista Sophie Calle, adopta diferentes identidades para acceder a situaciones a las que no podría llegar de otra manera, como veremos en el capítulo siguiente.

Lo que aquí nos interesa sobre los trabajos que tratan la autorepresentación es, como ya se ha mencionado, la intención con la que se realizan. Los trabajos autorreferenciales que veremos en la segunda parte de la investigación no tratan de jugar con el engaño, ya que lo que pretenden es obtener respuestas de sí mismos a través de su obra. Por lo tanto, aunque los fotógrafos puedan esconder todo lo que no quieren mostrar, el espectador debe entender los límites de fidelidad que el autor se impone y, a partir de las herramientas de las que dispone, tratar de percibir la obra como veraz. La fotografía, como recuerda Bright (2010: 23) y veíamos al principio de este apartado, es aun hoy percibida como

representación de verdad y por ello los autorretratos que muestran vidas íntimas se esperan con grandes expectativas de autenticidad³³. El espectador debe asumir la voluntad de autorrevelación del artista porque así lo concibe el propio artista. Esta asunción, entendida como una especie de confesión³⁴, y que además contiene conocimiento, irá acompañado de un valor de veracidad otorgado por el autoconvencimiento del artista. La voluntad del espectador por “creer” será clave, debido, en gran parte a la curiosidad actual por los detalles de las vidas ajenas.

La búsqueda de sinceridad en la obra artística ha sido cuestionada por el fotógrafo catalán Roger Guals, cuyo corpus se enmarca dentro de la autorreferencialidad. En su trabajo trata de indagar en lo que realmente se oculta, en las vergüenzas y en los secretos porque considera que eso es lo realmente íntimo. En las cartas que le escribía al fotógrafo Juan Valbuena con motivo de la exposición *Contact, Complot, Combat* que los dos protagonizaron en el Institut Français de Madrid (2014: sn) señalaba que los trabajos relacionados con el “diario íntimo” son el ejemplo paradigmático del uso del medio para crear una conducta estética que poco tiene que ver con lo íntimo, sino más bien con una ficción poética. Intentando traspasar esta “falsa” intimidad, en 2010, desarrolla *Les Debilitats*, que pertenece a la trilogía *Diari d'un fotògraf*, donde realiza una confesión sobre las miserias físico-químicas que sufre su cuerpo asumiendo y mostrando sus debilidades para destruir el mito del fotógrafo-personaje que existe en este tipo de trabajos.

³³ De esta manera, esta autora valora el término ‘memoria’ frente al de ‘autobiografía’ por su capacidad de mezclar hechos y ficción. Sin embargo, el espectador debe participar en el juego del fotógrafo, al igual que ocurre en los escritos autobiográficos, y confiar en lo que se cuenta.

³⁴ Foucault considera que la confesión como narración de experiencias y pensamientos ha sido considerado en las sociedades occidentales como discursos de verdad (1987: 73).

Obsesionado con mostrar lo realmente íntimo, Guaus realiza en 2012 *Diari íntim* (fig. 16), una obra que recoge los detalles de su economía doméstica. Se trata de tres libros: *El creixement*, *La plusvàlua* y *El deute*. El primero contiene los extractos bancarios desde que abrió su primera cuenta, el segundo la compra y posterior venta de una vivienda y el tercero las cuotas ya pagadas de la hipoteca de una segunda casa y numerosas páginas en blanco que corresponden a las cuotas que quedan aun por pagar. Este trabajo cuestiona así el falso diario íntimo y las autobiografías que, inevitablemente, contienen más de lo que al fotógrafo le gustaría ser o alcanzar que de lo que realmente es. El fotógrafo se atreve con uno de los tabúes que tiene nuestra sociedad ahondando en lo que realmente cuesta mostrar. Guaus trata de romper los fórmulas preestablecidas de la intimidad ya que en ocasiones se han podido quedar como meros clichés, sin llegar a cumplir la función que anhelan. Recursos muy utilizados que pueden llegar a impostar la sinceridad que se espera en este tipo de trabajos.



Diari íntim de Roger Guaus, 2012.
Versió enquadmada en forma de publicació. Tres toms: 1. El creixement. 2. La plusvàlua 3. El deute. Fotocòpies DIN-A4 en paper reciclat de 80 g/m2. Número de fulls: 717 + 54 + 483.
Enquadrament encolat en forma de dossier amb cartolina i lletja negra al llim. Edició limitada de 5 exemplars. Exempletar 1/5 amb informació actualitzada el setembre de 2013. Publicat per Ca l'Isidre Edicions l'octubre de 2013.

Fig. 16. Roger Guaus. *Diari íntim*. 2012.

El trabajo *Beyond the Family Album* de Jo Spence (realizado entre 1978 y 1979) se podría interpretar igualmente como una forma de reivindicar lo verdaderamente íntimo. Spence realiza esta serie en la que alterna textos autobiográficos, fotografías personales y recortes de prensa para tratar de reconstruir los acontecimientos traumáticos que no son contados habitualmente en los álbumes familiares como la enfermedad, el divorcio o la muerte. Esta obra es además una crítica a los estereotipos sociales y la tradición clásica del concepto de familia.

La intimidad, como advierte Pardo en su ensayo homónimo (1996), implica necesariamente una confesión pero rechaza la idea de intimidad como una información verdadera. Las imágenes que rodean a la cuestión del yo buscan la veracidad personal y autenticidad aunque muestren al yo idealizado y oculten consciente o inconscientemente parte de ellos mismos. La fotografía juega un papel fundamental en la representación del yo, siempre construido, consiguiendo desarrollar narraciones autobiográficas con infinitas posibilidades ficticias.

1.3.1. Autorrepresentaciones no autobiográficas.

Paralelamente a los discursos artísticos en torno al yo, surgen igualmente trabajos que utilizan la autorepresentación y, sin embargo, no se basan en el autoanálisis o el autoconocimiento. El artista, apareciendo físicamente en sus trabajos, no pretende hablar ni de él mismo ni de sus vivencias. En estos autorretratos el propio cuerpo es normalmente protagonista y el objeto-instrumento artístico.

El problema con este tipo de obras surge cuando se identifica autorretrato con autobiografía o con discursos del yo. Así lo explica Angela Kelly en

su texto *Self Image. Personal is political* (2008: 410). La autora considera que los términos *self-expression* y *self-portrait* (expresión personal y autorretrato) se han ido convirtiendo en sinónimos cuando en realidad no lo son, ya que el autorretrato no necesariamente es la expresión de uno mismo. La sola presencia del autor en la fotografía, aunque obviamente sea un acto consciente y fruto de la intención de querer formar parte del centro de atención de la obra, no implica una voluntad autorreferencial por parte del artista. La cuestión de la referencialidad en estos caso puede resultar engañosa porque mostrar el rostro y el cuerpo en una fotografía no implica una confesión. El autorretrato no es automáticamente autobiográfico o autorreferencial. El fotógrafo se utiliza como modelo pero puede no estar detrás de esa máscara, al igual que un escritor puede utilizar la primera persona para construir un personaje de ficción.

El arte, a partir de los años sesenta, comienza a utilizar la propia figura del artista con diferentes propósitos. Se crean nuevas fórmulas donde los artistas se convierten en parte importante de la obra: cortan su cuerpo, los transforman, lo pintan usándolo como un material de trabajo. Serán los accionistas vieneses los que, utilizando su propio cuerpo, rompan las convenciones preestablecidas llevando a la radicalidad el *body art*, así como sus propias teorías y conceptos artísticos. De la misma manera, otros artistas –en su mayoría mujeres– comienzan a utilizar su propio cuerpo con un propósito ejemplarizante o reivindicativo.

Los movimientos feministas juegan aquí un papel importante. Diferentes artistas realizan su reivindicación a partir de la propia representación, demostrando una situación social no igualitaria en la que no pueden usar sus cuerpos sin prejuicios o connotaciones sexuales. Kelly (2008: 410) critica precisamente que las mujeres que se usan a sí mismas en sus imágenes son tachadas de narcisistas cuando en realidad están reclamando algo, a diferencia de los hombres. Estos ejemplos son confusos ya que la

reivindicación social puede también estar asociada a una reivindicación personal por lo que no es fácil distinguir la autobiografía de la propia crítica en estas obras. De Diego (2009: 120) señala que durante los años sesenta se escribieron muchas autobiografías por parte de mujeres y minorías que podían ser las autobiografías de cualquiera, las llama "historias del yo sin yo" y contribuyen a revisar el concepto de autoría y, en nuestro caso, de autorrepresentación.

Muchas artistas que utilizan la fotografía inscriben su obra en estas características. Es el caso por ejemplo de Shirin Neshat, una artista iraní afincada en Estados Unidos, que realiza una crítica al conflicto que viven las mujeres en su país a partir de su propia historia. En *Women of Allah* (1994) aparece la artista en algunas imágenes cubierta con el chador islámico y el cuerpo escrito con caligrafía persa donde denuncia la situación de las mujeres en Irán. También existen reivindicaciones por cuestiones de raza como es el caso de Carrie Mae Weems. En *Mirror, Mirror* (fig. 17) una pieza de 1987, incluye el texto: "Mientras miraba en el espejo, la mujer negra preguntó: 'Espejito espejito en la pared, ¿quién es de todas la más hermosa?' El espejo responde, '¡¡¡Blanca nieves, puta negra, y no lo olvides!!!'"³⁵. Mae Weems habla en primera persona pero su reivindicación va más allá de lo meramente personal.

³⁵ "Looking into the mirror, the black woman asked: 'Mirror, mirror on the wall, who's the finest of them all?' The mirror says, 'Snow white, you black bitch, and don't forget it!!!'".



Fig. 17. Carrie Mae Weems. *Mirror, Mirror*. 1987.

El uso del propio cuerpo en la imagen, estrategia que forma parte del discurso autorreferencial, se puede utilizar con fines diferentes al autobiográfico. El historiador Chevrier (1987: 14) se refiere a este tipo de representaciones como “cuerpos experimentales”. Así se puede ver en artistas como: Dennis Oppenheim, que en su obra *Reading Position for Second Degree Burn* de 1970, toma el sol durante horas cubierto con un libro para mostrar después la marca que éste deja en su cuerpo; Bruce Nauman que, en 1967, realizó *Self-portrait as a fountain* en el que muestra su cuerpo como una fuente convirtiéndose en escultura y cuestionando los límites del arte; John Coplans que fotografía su cuerpo constantemente en diferentes posturas en una exploración corporal alejándose de los problemas de identidad o Gina Pane que realiza performances que prepara y reflexiona cuidadosamente convirtiendo su cuerpo en objeto de arte.

Otros artistas utilizan el cuerpo para ahondar en cuestiones de identidad sin ser trabajos autobiográficos como aquí lo entendemos. Yasumasa

Morimura, por su parte, asume el papel tanto de hombres como mujeres en sus fotografías usando el humor y la crítica como una construcción no autorreferencial. El artista africano Samuel Fosso (fig. 18) explora la identidad desde los años setenta. Se disfraza inspirándose en la cultura popular occidental y las revistas de música pop africanas, y aparece en sus autorretratos como pirata, pescador, hombre de negocios o Napoleón, haciendo referencia al dictador Bokassa. Igualmente, la japonesa Tomoko Sawada repite su propia imagen desafiando la percepción occidental de los asiáticos. Otro ejemplo es el trabajo *Sputnik* de Joan Fontcuberta realizado en 1997. El proyecto recrea el programa espacial soviético homónimo en el que un cosmonauta desaparece en el espacio en circunstancias extrañas y donde el propio fotógrafo añade su rostro a estas fotografías reales. El mismo fotógrafo se disfraza de monje en la serie *Miracles & Co* de 2002 mostrando un falso curso de ‘milagrología interconfesional’ de un monasterio de Finlandia. La nómina de autores que a partir del cuerpo tratan otros temas, es enorme.



Fig. 18. Samuel Fosso. *The Golf Player*. 1997.

Un ejemplo paradigmático que no esconde dudas sobre su finalidad y que representa precisamente el caso opuesto a lo que en esta tesis se quiere mostrar es el de la artista estadounidense Cindy Sherman. Por ello, es preciso otorgarle una mayor atención en este apartado. Esta fotógrafa, que aparece constantemente en sus fotografías desde hace más de cuarenta años, no realiza autorretratos como muchos autores ya han argumentado (Kent, 2006: 13; Brea, 2004: 97; Respini, 2012: 12, entre otros). La artista, que ha sido enmarcada dentro de las teorías del feminismo, postmodernismo o posestructuralismo, ha provocado numerosos estudios sobre su obra debido a la especulación con su identidad, dejando así una extensa bibliografía.

Sherman, como explica José Miguel G. Cortes (1996: 174), no revela su verdadero yo sino que habla de la construcción imaginaria que éste supone. Se trata de la primera artista posmoderna –incluyendo también artistas masculinos– que refleja la mediación del yo y la primera en describir la subjetividad alterada en la era de la información (Rice, 2006: 26). Su cuerpo y rostro se convierten en un lienzo en blanco donde proyectar múltiples identidades pero ninguna de ellas es la de la propia artista. Ella posa constantemente adoptando diferentes personalidades, identidades y personajes, y haciendo desaparecer su propio yo, pero no trata de engañarnos. Crea falsos personajes y situaciones teatralizadas que provocan justamente la pérdida de identidad de la artista.

La multiplicidad casi infinita de identidades facilita al espectador el entendimiento de su obra cerciorándose de que no es un trabajo autobiográfico. Estas fotografías, como afirma Brea (2004: 97), son realmente ‘retratos’ porque lo que en ellas se muestra es precisamente el carácter no constituido del sujeto, o más precisamente su ‘hacerse’ a través de los actos de representación. La imagen es puesta en evidencia como ‘fábricas de identidad’, como el espacio en el que el sujeto se

constituye en el recorrido de ‘sus’ representaciones, en la absorción de la sucesión de ‘sus’ fantasmagorías. Como ella misma escribía, en efecto, ‘en el espacio de la representación uno es siempre otro’ ”. La fotógrafa realiza un análisis de la construcción de la identidad en nuestra sociedad utilizando las imágenes que cualquiera puede tener en la cabeza, desde el cine, la publicidad o Internet.

Sherman construye un álbum de retratos de la cultura occidental. Más que su psicología interior, su obra recoge las diferentes personalidades y estereotipos arraigados profundamente en nuestra imaginación cultural colectiva (Respini, 2012: 13). La artista pretende llegar a todos los espectadores por lo que utiliza la cultura popular, la televisión y las revistas. Su trabajo explora el hecho de que la identidad contemporánea, continuamente cambiante, se fractura y construye por medio de un conjunto de referencias en permanente evolución (23). En una entrevista realizada por John Waters en 2011, la artista explica que cuando el retrato se parece demasiado a ella misma, elimina la fotografía porque, por regla general, se siente alejada de los personajes (Sherman, 2012: 73). La artista examina las condiciones culturales estudiando los conceptos propios de la identidad y la subjetividad desde su propio cuerpo, pero no en primera persona.

La fotógrafa comenzó retratándose inspirada en las series de televisión americanas en las que la mujer está representada según los códigos establecidos. En 1975 realizó *A Play of Selves* una serie de pequeñas narraciones a partir de diferentes figuras recortadas de ella misma que interactúan entre ellas. En un catálogo posterior, afirma: “este es el único

trabajo que he realizado de manera conscientemente autobiográfica”³⁶ (Sherman, 2007: 4), aclarando así que todos los demás no lo son.

Unos años más tarde deja de lado lo particular y realiza *Untitled film stills* (fig. 19), que recorre una reconstrucción de escenarios filmicos, creando en el espectador la ilusión de estar delante del fotograma de un película, y que contiene 84 fotografías realizadas entre 1977 y 1980 mostrando a la mujer como producto cultural. Reflexiona sobre los roles de la mujer para mostrar “la condición femenina en el mundo contemporáneo” (Pérez, Vega, 2007: 562). Aunque ella misma no se considera feminista, forma parte de esta generación de artistas que habla de la condición de la mujer en la cultura patriarcal³⁷. La gran mayoría de sus personajes son mujeres, por lo que se intuye una especie de revisión de la construcción de la identidad femenina. La artista denuncia que a la mujer no se le permite ser la portadora de las imágenes sino que está condenada a ser su objeto. En este sentido, las fotografías de Sherman son leídas “como imágenes de mujeres que intentan verse a sí mismas en una cantidad de formas aprobadas por la cultura, como mujeres que intentan adaptarse a estereotipos” (Copjer, 2006: 105).

³⁶ “This is the only work I’ve ever done that was consciously autobiographical”.

³⁷ Respini (2012: 29) afirma que las interpretaciones feministas de la obra de esta artista surgieron casi en su totalidad “una vez asentado el posmodernismo, en parte como respuesta al discurso posmoderno dominado por los hombres, pero también como un subproducto de éste, ya que las perspectivas feministas ofrecían una alternativa a la tradición androcéntrica moderna”. La relación con el feminismo estuvo marcada principalmente con la serie *Centerfolds* de 1981.



Fig. 19. Cindy Sherman. *Untitled film stills*. 1976.

El punto de partida del trabajo de Sherman es su propia imagen pero sin la curiosidad por encontrarse a ella misma o la pretensión de mostrar sus diferentes identidades. Ella desempeña todos los papeles de personajes ficticios que elige alterando su imagen y asumiendo el papel de objeto, pero no de sujeto, porque la artista nunca pretende ser esa persona que representa. Todo está cuidadosamente elaborado en un escenario perfecto, completamente construido, donde la ficción se adueña por completo de la obra. Sherman se disfraza de diferentes tópicos, situaciones estereotipadas en las que cumple fantasías masculinas. La alteración de la identidad viene de una de las artistas que le influyeron, Suzy Lake, que juega igualmente con diversas perspectivas de un mismo personaje. Asimismo, será influida por artistas de la década de 1970 como Eleanor Antin, Hannah Wilke o Andy Warhol. Otras series más recientes de Sherman siguen indagando en la cuestión de la identidad, las convenciones del retrato, la superficialidad que ocultan la ropa y el maquillaje, y la condena

a desaparecer que sufre la mujer en la actualidad a medida que envejece, como puede verse en *Clowns, History Portraits, Head Shots* o *Hollywood/Hampstons*.

Son cientos los personajes que la artista representa pero no hay conexión entre el referente y la representación. Para Guasch (2009: 84), lo que muestra es una imagen construida, una imagen de feminidad generalizada. No narra su vida ni realiza autorretratos, todo funciona de manera alegórica. Su obra explica la relación entre la representación y la identidad y la influencia del imaginario colectivo de imágenes en nuestra mirada. Aunque Sherman muestre su cuerpo, los autorretratos no la representan, al igual que ocurre con la artista Esther Ferrer. En su trabajo *Autorretrato*, Ferrer muestra su rostro en diferentes momentos de su vida y, sin embargo, no trata de realizar un relato autobiográfico ni contar su proceso de envejecimiento, sino que reflexiona sobre el paso del tiempo en la vida de cualquiera (Ferrer, 2006: 290). En una conferencia de la artista con el sugerente título *Autobiografía a pesar mío* (2006: 281), explica que nunca ha tenido la intención de realizar autobiografía con su obra pero reconoce que no puede escapar completamente de la propia biografía. De esta manera, acepta que parte de su obra pueda ser vista desde el exterior con ciertos aspectos autobiográficos³⁸ “porque corresponde a una época en la que las mujeres, y no solamente en arte, comenzamos a hablar en primera persona" (281).

En esta serie de ejemplos en los que el autor no tiene la intención de mostrarse se puede hablar de la presencia del artista en su obra. Su cuerpo –su propia imagen– protagoniza su obra y, sin embargo, no muestra su existencia. Se utilizan a sí mismos como vehículo para contar diversas

³⁸ Asimismo, Ferrer (291) considera que cuando existe una clara intención autobiográfica el autor recurre con frecuencia a la escritura como lo hace Sophie Calle, Boltanski o Frida Kahlo, y éste será igualmente un punto clave para entender a los tres autores que se estudian en esta tesis.

cuestiones ajenas a ellos. En definitiva, lo que explica este tipo de trabajos es la capacidad de la fotografía para enmascarar, transformar y fingir, mezclando su poder narrativo, elementos reales y la pura invención. Precisamente, estos aspectos serán muy interesantes para contrarrestar la intencionalidad de los artistas autorreferenciales, cuyo propósito es justamente tratar de desvelarse a pesar de los elementos ficticios que la obra pueda contener e incluso desarrollar.

2. AUTORREPRESENTACIÓN Y FOTOGRAFÍA. CASOS PARADIGMÁTICOS.

2.1. Claude Cahun y el cambio de paradigma en la autorrepresentación.

Claude Cahun es considerada como una de las precursoras del arte contemporáneo. La fotógrafa francesa (1884-1954) comenzó a autorretratarse a principios del siglo XX y, gracias a la originalidad y modernidad de su trabajo, se adelanta a lo que sucederá en el arte contemporáneo a partir de los años sesenta. Sin embargo, debido a la misoginia de los círculos surrealistas³⁹ en los que se mueve, esta artista es prácticamente ignorada hasta finales de los años ochenta, momento en el que surgen numerosas investigaciones y exposiciones en torno a su trabajo⁴⁰. Su legado alberga autorretratos y escritos que hablan de sí misma y ahondan en cuestiones en torno a la identidad y el género; aunque, desgraciadamente, parte de su obra literaria y gráfica fue requisada durante la ocupación nazi de Jersey –la Dependencia de la Colonia Británica donde había huido desde Francia–.

Cahun nace en Nantes (Francia) en el seno de una familia intelectual

³⁹ Solomon-Godeau (1999: 112) recuerda, como demuestra Whitney Chadwick, que hubo algunas mujeres artistas que se incluyen en las filas oficiales del movimiento surrealista alentadas por André Breton y otros miembros del grupo, participando en exposiciones colectivas. La mayoría eran pintoras, exceptuando a Denis Oppenheim.

⁴⁰ El texto de Juan Vicente Aliaga “La fabrication d’une icône: propos sur la réception de l’expérience photographique de Claude Cahun depuis sa redécouverte” (2011: 158) recorre las publicaciones y exposiciones sobre Cahun desde mediados de los ochenta hasta el año 2011. En él explica que las fotografías de Cahun son conocidas inicialmente a mitad de los ochenta gracias a la exposición *L’Amour fou*, presentada en Estados Unidos y Francia, y al artículo “Surrealist confessions. Claude Cahun’s photomonages” de Solomon-Godeau y Honor Lasalle, publicado en la revista *Afterimage* (1992). Asimismo, es fundamental la biografía que realiza Francois Leperlier en 1992: *Claude Cahun, l’écart et la métamorphose*.

burguesa de orígenes judíos. Estudia en Oxford en 1907 y, a partir de 1914, en la Sorbonne, obteniendo una formación elevada para el momento. En 1917, decide cambiar su nombre, Lucy Schwob, por el que es conocida actualmente. Con este gesto comienza ya su trabajo sobre la identidad. El apellido que adopta viene de un culto hermano de su abuela paterna y, el nombre, es elegido por la ambigüedad que encierra en francés ya que se usa indistintamente tanto para hombres como mujeres (Aliaga, 2012: 16). A lo largo de su vida, Cahun participa en diferentes acontecimientos políticos y literarios formando parte de círculos como el grupo *Contre-Attaque*, junto a George Bataille y André Breton, o la Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaire (AEAR), creado bajo la protección del partido comunista.

Un aspecto clave en la vida –y obra– de la autora es la relación sentimental con su hermanastra, Suzanne Malherbe. Esta historia comienza cuando el padre de Cahun, se divorcia de su madre y se casa con la madre de ésta⁴¹. La relación con Malherbe –cuyo pseudónimo es Marcel Moore–, será un aspecto que no deja de sorprender en los círculos intelectuales de la época. Desde la adolescencia, la pareja define una identidad compartida a través de la fotografía, eje sobre el que gira la exposición *Acting Out: Claude Cahun and Moore* realizada en el Art Institute de Chicago en 2012. Igualmente, el catálogo *Dont kiss me. The*

⁴¹ Como señala Aliaga (2011: 169) “sería un error ignorar el factor de lesbiana en la discusión alrededor de Cahun en un momento en la historia de Francia (periodo de entreguerras) donde la medicina, la sexología, la cultura popular, la religión e incluso el arte coinciden en mostrar una imagen de las lesbianas como seres egoístas que han renunciado a la maternidad, hombres enmascarados, monstruos perversos y no deseados -una actitud que condenaba a las mujeres al silencio y a la vergüenza volviendo su vida más complicada-” (“L’on aurait tort d’ignorer le facteur lesbien dans la discussion autour de Cahun, à un moment de l’histoire de France (l’entre-deux-guerres) où la médecine, la sexologie, la culture populaire, la religion et même l’art s’accordent à présenter les lesbiennes comme des êtres égoïstes ayant renoncé à la maternité, des hommes manqués, des monstres pervers et indésirables –une attitude qui condamnait ces femmes au silence et à la honte et rendait leur vie bien plus compliquée”) (Aliaga, 2011: 169)

art of Claude Cahun and Marcel Moore, evidencia el trabajo artístico colaborativo de la pareja, ya que Cahun requiere de su ayuda para realizar numerosas imágenes. De hecho, a partir de 1920 muchas de las fotografías están creadas por ambas (Shaw, 2006: 33). Esta complicidad se puede observar en un retrato doble donde las mujeres se encuentran frente a un espejo apareciendo duplicadas en la imagen⁴² (fig. 1).



Fig. 1. Claude Cahun. *Claude Cahun y Marcel Moore*. 1928.

El desarrollo artístico de Cahun no se queda sólo en la fotografía. La autora explora el collage, el *object making*, la escenografía teatral e incluso la interpretación, representando papeles masculinos en obras teatrales y reafirmando de esta manera su potencial de identidad múltiple. Por ejemplo, en un retrato de 1929 podemos verla como Monsieur en Banlieu. Una de sus facetas más prolíficas y por la que es reconocida en la época es la escritura que incluye ensayo, prosa, poesía y literatura experimental. Su obra literaria más significativa es *Aveux non avendus*, ilustrada con fotomontajes de Moore y publicada en 1930. Se trata de una

⁴² Gonnard y Lebovici (2012) relacionan la obra de Cahun con *La autobiografía de Alice B. Toklas* de Gertrude Stein, quien decide poner el nombre de su compañera fundiendo la pareja en un solo yo y evidenciando el intercambio en la creación a dos.

obra autobiográfica realizada durante más de diez años que incluye cuentos, poemas, aforismos, diálogos filosóficos introspectivos e incluso meditaciones sobre la singularidad (Bouqueret, Seclier, 2008: sp). Un texto fundamental en la obra de Cahun que, excediendo a la dimensión psicológica, proporciona las claves de su experiencia interior: “corresponde a una poética de la metamorfosis de sí, a través de la teatralización de los géneros (femenino/masculino/andrógino) y la escenificación de las identidades (yo/él/otro)” (Lepelier, 2012: 143). Estos textos son una continuación de su obra visual y muestran las inquietudes que provoca la alteridad. Los *fotocollages* incluidos en el libro también juegan con esta idea ya que mezclan su rostro con dibujos y elementos de la cultura de masas. Es importante señalar que tanto esta obra como otros libros y artículos fueron publicados en vida de Cahun, al contrario que su obra gráfica que contiene cerca de 300 imágenes y, sólo una vez descubierto el archivo en los años ochenta, se convierte en material expositivo y, por tanto, público.

Cahun, como homosexual, feminista y luchadora antifascista, utiliza su obra como herramienta de lucha y protesta. Así, su relato *Heroïnes*, se convierte en un símbolo de la libertad sexual donde representa un conjunto de prototipos femeninos: la inocente, la enamorada, la sádica, la masoquista, la adoradora, la hermafrodita, la andrógina y la lesbiana (Aliaga, 2012: 18). Cahun se apropia de diferentes figuras femeninas legendarias estableciendo una anti-tradición y mostrando que esas mujeres son “otras tantas imágenes posibles de sí mismas” (Lepelier, 2012: 143). De esta manera, habla del juego infinitamente abierto generado por la identidad femenina y las paradojas del género que desafía cualquier propuesta feminista. A partir de la imagen fotográfica, Cahun trasgrede la convencionalidad de la época vistiéndose con diferentes indumentarias, tanto de mujer como de hombre (fig. 2), y utilizando máscaras y otros

juegos especulares para indagar en diferentes cuestiones sobre género e identidad, muy novedosas para el momento⁴³. Gonnard y Lebovici (2012: 57) señalan en este sentido: “la frase dicha en el nacimiento, ‘es una chica’ o ‘es un chico’ constituye una elección entre dos enunciados generalmente incompatibles que las fotografías de Cahun hacen, precisamente, compatibles y por lo tanto inoperantes, de manera que toman en cuenta la idea de una desnaturalización del sexo” (Gonnard y Lebovici, 2012: 57). Esta cuestión se puede ver reflejada en una imagen donde la fotógrafa se rapa el pelo –una forma de transgresión en la época al pertenecer además a una familia burguesa–, remarcando su identidad sexual diferente y diversa así como el quebrantamiento de la norma. La obra de Cahun es, por tanto, una provocación y una ruptura de los valores preestablecidos y la imagen prefigurada de la imagen de la mujer de principios del siglo XX. La artista utiliza el autorretrato de forma experimental, se desdobla en múltiples personalidades, travistiéndose hasta construir una imagen andrógina e interpretar su ambigüedad sexual. La fotógrafa logra encontrar un nuevo aspecto de sí misma en cada disfraz, tras cada máscara, porque lo que hace es multiplicar las posibilidades de apreciación, aumentando su discurso y la percepción y, así, el conocimiento propio.

⁴³ Junto a su compañera, Cahun realizan diferentes acciones durante la ocupación alemana de Jersey en julio de 1940. Después de haber protagonizado varias acciones conflictivas, son apresadas y acusadas de propaganda anti-alemana e incitación a la rebelión por lo que son condenadas a muerte. Sin embargo, después de un trato benévolo por parte de los guardias, son liberadas.



Fig. 2. Claude Cahun. *Self-portrait as a young man*. 1920.

La obra de Cahun supone un precedente de la *performance* ya que consigue dismantelar los clichés sobre la identidad y el género décadas antes de conformarse como disciplina. Gonnard y Lebovici (2012: 56) señalan que la obra de la fotógrafa coincide con la aparición del texto “Womanliness as a Masquerade”⁴⁴ (1929) de Joan Rivière. La psicoanalista construye la feminidad como una máscara, como una *performance* social, en lugar de tratarla como la esencia de la mujer. Rivière analiza casos de diferentes mujeres que ocupan profesiones de tradición masculina y, para prevenir represalias, tienen que asumir una feminidad ocultando la posesión de la masculinidad. La feminidad es considerada como mascarada; es decir un mal necesario para ocultar los poderes intelectuales de las mujeres, un tema que será retomado por Lacan, a quien Cahun conoce a través del texto “La significación del falo” (1958) (Gonnard y Lebovici, 2012: 56). Tanto Rivière como Cahun,

⁴⁴ No fue publicado hasta 1967 en el nº 7 de la revista *La psychanalyse*.

representan una nueva época para las mujeres. En los años veinte tiene lugar la primera generación de mujeres de Europa y Estados Unidos que vive una relativa emancipación. Como consecuencia, algunas tienen la oportunidad de obtener formación artística así como la posibilidad de construir una vida “libre” fuera del espacio doméstico y la familia (Solomon-Godeau, 1999: 115).

La fotógrafa usa la máscara en gran parte de su obra porque la considera una buena manera de esconder las intenciones personales que se reflejan en el rostro: “bajo esta máscara, otra máscara, nunca terminaré de ponerme todas estas caras”⁴⁵, afirma Cahun. Esta careta, como veremos a lo largo de la investigación, es una herramienta que sirve para proyectarse, facilitando el control sobre el propio cuerpo en esa necesidad de afirmar y superar la frágil identidad. Las mil caras de Cahun se convierten en un ejercicio infinito que la fotógrafa explota, en busca de respuestas sobre sí misma, transformándose en diferentes personajes, como culturista o vampiro. La autora sabe que puede tener muchos cuerpos y que cada transformación es un modo de desaparecer: “el cuerpo que propone Cahun es, sobre todo, un cuerpo paisaje que simboliza la cartografía misma del acontecimiento, que se ajusta a la noción de sorpresa de Nadja, también consciente de que una vez perdido el concepto de ‘lo exótico’, hay que buscar al otro en casa: inventar la sorpresa” (De Diego, 1995: 21).

La artista, a través de su obra gráfica y literaria, busca una interpretación subjetiva a sus preocupaciones y reivindicaciones. La multiplicidad del yo está presente de manera continua en su obra a partir de la creación de *alter egos*. Las diferentes caras de Cahun aparecen recortadas y superpuestas. Un desdoblamiento que se repite desde su primer autorretrato conocido: una imagen de 1911, donde la artista, todavía adolescente, se representa

⁴⁵ “Under this mask, another mask, I will never be finished removing all these faces” (Lippard, 1999: 38).

como una odalisca con un medallón en la frente (Aliaga, 2012: 20). La fotógrafa se autorretrata constantemente tratando de conseguir el dominio de las formas y las respuestas a una vida en constante lucha, así como mostrando sus deseos inconscientes y reprimidos y sus motivaciones. Esa imagen del yo multiplicado, frágil, cambiante y diverso, es la consecuencia de una constante reinención de la artista. La fotógrafa se camufla entre la vegetación, distorsiona su cabeza y su cuerpo o se introduce en una piedra ampliando las posibilidades de la autorrepresentación. En varias fotografías, la autora introduce su cabeza dentro de una campana o jarra de mistral (fig. 3) apuntando, como señala Aliaga (2012), al encerramiento del yo. Hay que recordar que, como hemos visto en capítulo anterior, las teorías psicoanalistas de este momento están cambiando la concepción del sujeto.



Fig. 3. Claude Cahun. *Self-portrait*. 1927.

Cahun es precursora de un grupo de artistas que indaga en la construcción autobiográfica. Su obra anticipa las búsquedas e inquietudes de buena parte del arte contemporáneo. La obra de esta artista supone un precedente fundamental para la definición de autobiografía como una forma de reinventarse a sí mismo, adelantándose más de sesenta años al trabajo de artistas como Irene Andessner o Sarah Lucas. Cahun introduce en su

trabajo la idea de identidad como algo maleable, poroso y volátil, una idea inexplorada en el arte del momento. Incorpora al discurso artístico cuestionamientos sobre género y sexualidad, temáticas que son cuidadosamente estudiadas en los años setenta del siglo XX.

Su trabajo responde a la cuestión de la autorrepresentación y anticipa la tensión entre el yo autobiográfico, el yo textual o visual y el yo referencial (Solomon-Godeau, 1999: 112). A nivel estilístico, Cahun busca un camino personal obedeciendo a sus propias determinaciones, aunque, como señala Leperlier (1995: 14), no puede ignorar los trabajos de sus contemporáneos –Man Ray, Hans Bellmer o Brassai–. De la misma manera, es inevitable la comparación con los autorretratos de su contemporáneo Marcel Duchamp en los que éste se inventa un personaje femenino –Rose Sélavy– como proyección de sí mismo para tratar el juego entre el *je* y el *moi*.

Si bien la obra fotográfica de Cahun no transgrede en cuestiones formales la fotografía de la época, sí lo hace la manera de tratar su imagen propia, redefiniendo su identidad –incierta– a través del cuerpo. Aunque Solomon-Godeau (1999: 114) advierte del peligro de interpretar su trabajo a partir de la obra de artistas actuales, debido a los contextos dispares en los que se producen, es inevitable vincularlo con algunas artistas que, durante los años setenta y ochenta, utilizan igualmente su propio cuerpo en la representación, tratando de superar la idea de objeto y convirtiéndose en sujetos.

Una de las artistas con la que se la relaciona habitualmente es Cindy Sherman. Ambas autoras se disfrazan para transmitir diferentes identidades. Sin embargo, para Cahun “las nociones de transformación ocupaban un espacio más ambivalente donde el yo de la artista –su androginia y lesbianismo, en particular– también figuraba activamente.

Inmersa en el surrealismo, movimiento artístico en el que los roles de género se inscribieron en gran medida dentro de un paradigma masculino femenino de poder y sumisión, y la homosexualidad no es ampliamente aceptada, Cahun será siempre una extraña⁴⁶ (Kent, 2006: 13). La gran diferencia entre las dos reside en que Cahun está constantemente presente en su trabajo, al contrario que Sherman que, como hemos visto en el capítulo anterior, siempre está ausente. Como defensora de los derechos de la mujer, la francesa utiliza la fotografía como medio de denuncia de una manera similar a la que usa Sherman. Ésta, a través de los diferentes personajes que representa realiza igualmente una crítica a la sociedad. Sin embargo, las fotografías de Cahun participan también de un estado interior. La estadounidense reflexiona sobre los roles de la mujer a través de autorretratos que exhiben personajes ficticios modélicos. Cahun hace aflorar diferentes manifestaciones de lo femenino desde un estadio interior para plasmarlas en sus fotografías, ayudada de elementos de corte surrealista y abstracto. Esta artista realiza una crítica desde su propio conflicto interior.

En el corpus artístico de esta artista se pueden percibir ciertas premisas que, unidas a otras tratadas en este capítulo, conformarán parte imprescindible en la obra de Woodman, García-Alix y d'Agata. La identidad y sus diferentes representaciones/investigaciones y su relación con el placer, el dolor y la muerte son temas que se tratan a lo largo de este trabajo y Cahun anticipa. Además, la fotografía no se queda sólo en la referencialidad directa sino que incluso podemos encontrar un primer caso de autorreferencialidad metafórica, ya que la autora recurre a otros

⁴⁶ “notions of transformation occupied a more ambivalent space in which the artis's own self -her androgyny and lesbianism, in particular- also actively figured. Aligned with Surrealism, an artistic movement in which gender roles were largely inscribed within a male-female paradigm of power and submission, and homosexuality not widely accepted, Cahun would always remain an outsider”.

elementos para seguir hablando de sí misma. La fotógrafa limita y cercena el espacio visual apartándose ella misma de esa campo, para ofrecer a cambio metonimias de su yo (Aliaga, 2012: 22). Se proyecta en determinados objetos, como sugiere la teoría de desfiguración de Paul de Man, ya que la personificación de los objetos como representantes de vida o la personalidad del autor cobra especial relevancia en el surrealismo (Jiménez, 2013: 290). Se puede observar un ejemplo de este ejercicio autorreferencial en la imagen titulada *Sur la plage* de 1932, que muestra dos figuritas realizadas con objetos encontrados en la playa y parecen representar a Moore y la propia Cahun.

Sin duda, el aspecto fundamental de Claude Cahun, como señala Amelia Jones (2002: 947), es que “se presenta a sí misma de tal manera que cambia a la vez la concepción del autorretrato y la noción misma del sujeto”⁴⁷. Es la primera artista que, exagerando su performatividad, explora la capacidad del autorretrato para poner en primer plano el yo como otro. Performando el yo a través de significados fotográficos, desarrolla la inestabilidad de la existencia humana y la identidad, en un ambiente altamente tecnificado y cambiante (950). Como señala Barañano (2002: 7), esta fotógrafa, antes que Marcel Duchamp, descubre con su obra que “no hay verdades absolutas sino fragmentos de un yo poliédrico, escindido y múltiple”.

Por otro lado, la obra de Cahun es igualmente novedosa en el sentido del cambio de destinatario de la obra: “en unas sociedades en las que las mujeres son voluntariamente apartadas de la cultura y del poder, el destinatario final o ideal es obligatoriamente un hombre (aunque la obra puede ser leída y vista por mujeres, la legitimidad sólo procede de lo masculino: institución académica, grupo subversivo...)” (Gonnard y

⁴⁷ “presents herself to us in a manner that transforms, at once, the conception of the self-portrait and the very notion of the subject”.

Lebovici, 2012: 59). Sus autorretratos, concebidos desde la intimidad y al margen del mercado y el mundo del arte, se dirigen en primer lugar a Suzanne Malherbe, la cómplice que otorga sentido y legitimidad a la obra.

Inmersa en corrientes románticas, surrealistas y simbolistas, cuyos protagonistas habían sido masculinos, Cahun juega con una identidad ambigua y maleable cuestionando los roles estereotipados de la burguesía de aquel tiempo y adelantándose a cuestiones y teorías desarrolladas posteriormente.

2.2. Cuando lo privado se hace público: el espacio doméstico como motivo de creación.

El concepto de intimidad puede estar representado de diferentes maneras. Por un lado, y como hemos visto en el capítulo anterior, a partir del autorretrato donde el yo se manifiesta de manera explícita. Por otro, a partir de las circunstancias del yo donde el entorno doméstico propio es protagonista, como veremos en este apartado. Este espacio incluye personas cercanas tales como la familia, la pareja, los amantes o los amigos así como lugares y objetos relacionados directamente con el autor.

Desde los orígenes del medio fotográfico, como hemos visto en el apartado 1.1.2. a través de la importancia del álbum familiar decimonónico, el hogar ha sido un tema recurrente. El primer autor que utiliza a su familia en su trabajo es Julia Margaret Cameron durante los años sesenta y setenta del siglo XIX. A través del libro *Famille: les photographes photographient leur famille* (2005) podemos realizar un recorrido por imágenes de fotógrafos del siglo XX que retratan a sus propias familias: desde Edward Weston, Ralph Eugene Meatyard o Emmet Gowin hasta Raymond Depardon, Nicholas Nixon o Robin Grierson. Los autores fotografian su familia dejando de lado el exterior. Reflejan con la cámara lo cotidiano de su vida donde la dimensión familiar propia cobra todo el protagonismo. El fotógrafo se siente cómodo gracias a la complicidad con los modelos. La vida familiar queda plasmada como parte del corpus fotográfico de muchos autores pudiendo dejar constancia de la evolución y el crecimiento de sus miembros y reflejando las fechas señaladas.

En la actualidad, esta práctica continúa vigente y son muchos los fotógrafos que siguen escogiendo la familia como eje de su obra. Se puede ver en el trabajo *Supernova* (2013) (fig. 4) de Olmo González en el que, a

partir de un melanoma que le descubren a su pareja y el espacio íntimo y cotidiano, genera una suerte de explosiones estelares visuales. El trabajo del barcelonés Román Yñán parte siempre de lo cotidiano y familiar para reinterpretar la realidad. Así lo explica en la página de presentación de su página web: "hola me llamo Román y hago fotos a mi familia"⁴⁸. La francesa Pauline Fargue ha organizado, durante doce años, sus fotografías y textos en cuadernos a modo de diarios y archivos, que examinan los aspectos de su vida familiar, social y romántica. De la misma manera, la canaria Lorena Morin retrata a su familia, el entorno doméstico y a sí misma, como se puede ver en el trabajo *Seeing You*. Van der Elksen o Max Pam son otros fotógrafos que han retratado a su familia a lo largo de su carrera artística.

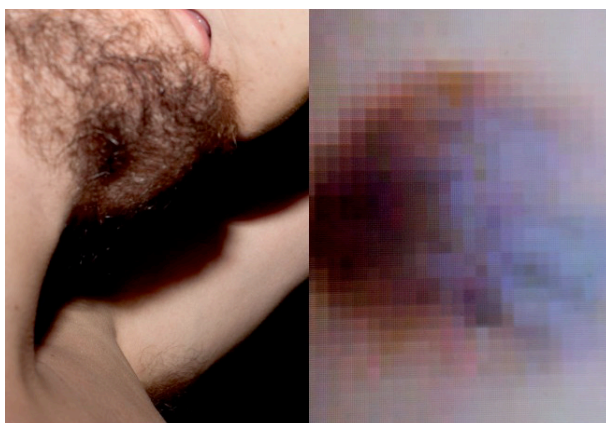


Fig.4. Olmo González Mariana. *Supernova* 2013.

Para hablar del giro de la cámara hacia lo personal relacionado con el círculo de la familia y los amigos es necesario hacer hincapié en los años setenta deteniéndonos, a partir de este momento, en los tres casos más

⁴⁸ <http://www.romanynan.com/>

significativos que han marcado la historia de la fotografía en torno a este tema: Larry Clark, como primer caso en los años setenta, seguido de Nan Goldin en los años ochenta y por último, Richard Billingham en los noventa.

Los años sesenta suponen un cambio crucial en la manera de entender la intimidad en el mundo del arte, cuando lo privado se convierte en público. Es una época marcada por cambios y reflexiones sociales que tienen una gran importancia para entender las condiciones y estilos de vida, la cuestión de la identidad individual y muchos aspectos estructurales de la modernidad. Un momento en el que se genera un proceso de “descentramiento identitario vasto y efectivo, y por lo tanto, una nueva postura del sujeto frente a sí mismo y frente a sus condiciones y predisposiciones singulares, así como frente a su relación con la sociedad” (Mah, 2009: 14). Esta época es, además, un momento en el que la familia se convierte en tema de estudio en la sociología y los medios de comunicación. La violencia doméstica, el divorcio, el abuso infantil, las adopciones y, más adelante, la maternidad subrogada, los bebés probetas o los matrimonios arreglados comienzan a ser asuntos de debate público (Williams, 1994: 15).

Por otro lado, se crea una aproximación entre los artistas que utilizan la fotografía y los fotógrafos más ortodoxos, acercando ambas disciplinas desde lo íntimo. El vínculo emocional que los fotógrafos tienen con los retratados se convierte en la propia carta de naturaleza del discurso artístico. El nuevo panorama sociocultural encuentra en los espacios privados un escenario perfecto para la protesta y la desobediencia, donde las drogas y el sexo tienen, en muchas ocasiones, un papel esencial. El espacio lógico donde desarrollar estas experiencias es el de la intimidad, por lo que el entorno distendido de la familia y los amigos se convierte en el lugar idóneo donde jugar con la cámara.

2.2.1. La transgresión de *Tulsa* de Larry Clark.

El fotógrafo norteamericano Larry Clark, nacido en 1943, se adentra en el mundo fotográfico siendo muy joven cuando acompaña a su madre, fotógrafa de niños, a realizar su trabajo. Estudia en el Layton School of Art de Milwaukee (Wisconsin), a donde fue enviado por sus padres para que continuara el negocio familiar del retrato infantil (Schrader, 1995 en Iglesias, 2006: 3). Su adolescencia y más tarde su juventud, son complicadas y convulsas debido a la relación con su padre y su temprana adicción a la heroína. Asimismo, puede destacarse de su biografía temprana, su participación en la guerra de Vietnam –al igual que muchos de los amigos retratados en sus imágenes– o su estancia en una comuna en Nuevo México para rehabilitarse de su adicción durante un periodo de más de un año.

El libro *Tulsa*, autopublicado en 1971, le convierte rápidamente en uno de los fotógrafos más relevantes de Estados Unidos. En este fotolibro, el autor muestra a su propio grupo de amigos en su ciudad natal (Tulsa, Oklahoma). Durante estos años, Tulsa es una ciudad de gran crecimiento económico, capital mundial del petróleo; un lugar donde, aparentemente, se vive de manera tranquila y acomodada. El libro sin embargo, se acerca a un lado de la sociedad que muestra las consecuencias nefastas de este desarrollo económico. Las imágenes profundizan en el consumo de drogas, el sexo explícito y la posesión de armas de estos jóvenes (fig. 5). Imágenes que causan un gran impacto en la época poniendo en evidencia el sistema social norteamericano. Por primera vez, el espectador se enfrenta de una manera tan directa a una cotidianeidad escondida, al margen de los estereotipos que se muestran de la sociedad norteamericana.



Fig. 5. Larry Clark. Imágenes de *Tulsa*. 1971.

En esta época, el cuerpo y la sexualidad adolescente están teniendo una gran presencia en el arte debido al eco hippie que se usa como expresión de naturalidad y pureza (Hispano, 2006: 35). Sin embargo, el arte fotográfico de finales de los años sesenta todavía no muestra de manera explícita las drogas y el sexo. Clark se alimenta de películas de serie B o las películas *Chelsea Girls* (1966) de Andy Warhol y Paul Morrissey donde los protagonistas sí se atreven a tomar drogas y mantener relaciones sexuales frente a la cámara (Cuesta, 2006: 46). Otra película que le influye enormemente es *Shadows* (1959) de John Cassavetes realizada sin guión previo y con actores amateurs. Aunque la sociedad se está habituando a ver en prensa imágenes violentas e impactantes⁴⁹, siempre se hace desde un punto de vista documental, nunca en primera persona. Las fotografías de Clark son directas, cercanas y violentas y rompen así los esquemas de una sociedad acostumbrada a ver y mostrar lo políticamente correcto. Cuesta (2006: 44) apunta en este sentido:

⁴⁹ En estos momentos, además de las imágenes de prensa, se han visto los trabajos de Bruce Davidson que retrata Nueva York como si fuera el tercer mundo, Van Elsken y Will McBride que publican imágenes de parejas, familias y niños desnudos, y Diane Arbus que recoge los personajes más singulares de la sociedad remarcando sus diferencias (Hispano, 2006: 33).

Los yonquis que fotografía (sus amigos), además, salen guapos y sofisticados (...) en vivo contraste con la imagen grotesca de la cultura de las drogas difundida hasta el momento por las panfletarias películas de *drug menace*, que asociaban el consumo a la ordinariéz, la miseria y la desesperación. Hasta el momento en el que Clark se autoedita *Tulsa*, eran contados los casos en que, dentro del ámbito de la creación fotográfica, se habían transgredido los límites del ámbito íntimo del propio fotógrafo, escarbando en su sordidez y mostrando lo vergonzante. En menos de una década, se haría más común esta perspectiva del exhibicionismo de las miserias propias, a cara descubierta o con caracterización.

Esta obra marca un antes y un después en la historia de la fotografía autobiográfica. El carácter autorreferencial se expone abiertamente en el texto inicial del libro firmado por el propio Clark: “Nací en Tulsa Oklahoma en 1943. Cuando tenía 16 años empecé a chutarme anfetamina. Me chuté con mis amigos todos los días durante tres años y después dejé la ciudad pero he vuelto al cabo de los años. Una vez que la aguja entra nunca vuelve a salir”⁵⁰. El libro, aunque no deja ver directamente al propio fotógrafo, muestra su día a día durante ocho años. La primera mitad recoge imágenes que retratan la vida de tres amigos desde 1963; después, en las imágenes de la segunda mitad –correspondientes a 1971– esta efervescencia se va transformando en decadencia. Se trata de fotografías de enorme dramatismo, fruto de las trágicas historias que cada personaje esconde. Peleas entre amigos o el funeral de un bebé, son algunas de estas escenas.

Clark había aprendido en la escuela de arte el modelo documental fotográfico para mostrar la realidad, sin embargo *Tulsa* es una trasgresión

⁵⁰ “I was born in Tulsa Oklahoma in 1943. When I was sixteen I started shooting amphetamine. I shot with my friends everyday for three years and then left town but I’ve gone back through the years. Once the needle goes in it never comes out”.

a este género. Él fotógrafo quiere conseguir una historia realmente verdadera en primera persona: “estaba inaugurando una modalidad nueva de uso de la imagen: al hacer explícita la participación activa del fotógrafo en los hechos, el lugar moral del espectador se desplaza y esto propicia una lectura subjetiva en que la emisión de cualquier juicio pasa por la afección emocional” (Segade, 2009: 29). Sus fotografías son realistas sin esconder prejuicios, porque lo que hace Clark es retratar su propia vida. No surgen de un análisis o estudio sociológico sino que forman parte de la vida cotidiana. La estudiada compasión y aparente escenificación no son sino fruto de un determinado momento en el que el autor acostumbra a vivir pegado a su cámara. Rebeldía, sexo, autodestrucción, dolor y violencia es lo que se desprende de estos jóvenes. La más pura realidad: “jóvenes encerrados, aislados, armados y drogadictos, en un evidente proceso de autodestrucción que no ahorra detalles: una embarazada chutándose, un joven colgado disparándose en la pierna, una orgía interrumpida para drogarse” (Hispano, 2006: 34). La intimidad del fotógrafo, lo privado, se transgrede por primera vez con esta obra.

El trabajo fotográfico de Clark está íntimamente ligado al formato cinematográfico. De hecho, originalmente, el trabajo de *Tulsa* es concebido para ser una película. Así, el autor comienza a grabar con una cámara de vídeo, sin embargo, al no poder trabajar con un equipo de gente externo para no transgredir la intimidad, el rodaje se convierte en una tarea complicada. Clark explica al respecto: “*Tulsa* está hecha como una película pero con una cámara de fotos, porque no había forma de hacer una película. Después ya me metí en todo eso de las drogas y estaba demasiado jodido para hacer una película” (Iglesias, 2006: 5).

Años después de *Tulsa*, en 1983, publica *Teenage Lust*, donde muestra una vez más fotografías explícitas de adolescentes drogándose, prostituyéndose y practicando sexo. Para él sigue siendo una autobiografía

pero a través de las imágenes de otro (Hispano, 2006: 36), una especie de ejercicio de memoria. En este trabajo, que incluye algunos descartes del primer libro, las imágenes son aun más violentas y el sexo más explícito con la peculiaridad de que él ya no forma parte del grupo.

Otro libros se suceden después, como *The perfect Childhood* (1992). Sin embargo, su trayectoria profesional posterior está dedicada principalmente al cine. *Al final del Edén*, *Bully* (1998), *Ken Park* (2002) o *Wassup Rockers* (2006) son algunas de sus películas. Su obra audiovisual más conocida es *Kids* de 1995, donde retrata el mundo de las drogas y el sexo adolescente como parte de su existencia cotidiana, sin dramatismos ni trucos estéticos. Estos adolescentes no son actores profesionales, abriendo así un nuevo camino en el cine estadounidense. Clark considera que esta generación es el resultado de un momento y un lugar determinado:

Sólo la gente rica se puede aburrir tanto, estar tan hastiada. América es tan rica actualmente que puede permitirse jóvenes que se arrastran por las calles sin hacer nada, que toman drogas y mantienen relaciones sexuales... A esa edad se busca una identidad, y en los años noventa resultaba muy *cool* ser un perdedor. Era un destino no sólo aceptable, sino incluso de moda. Disponían de este lujo porque no tenían el problema de conseguir tener un plato caliente sobre la mesa (Nickalus, 2001 en Iglesias, 2006: 25).

Con esta película, el fotógrafo otorga voz a los adolescentes que normalmente no tienen espacio en el cine ni la televisión. Quiere mostrar la historia de una parte de la población sin realizar juicios morales, a partir de una historia de ficción que él conoce en primera persona.

La obra de Clark es una transgresión de lo establecido. Su primera obra es el punto de partida de un nuevo camino fotográfico. El impacto de *Tulsa* ha marcado y continua influenciando a generaciones de fotógrafos, convirtiéndose en una referencia clave tanto por la forma como por el

fondo. Nan Goldin es una de estas primeras autoras que comienzan a fotografiar alentadas por este libro.

2.2.2. La subjetividad: *The Ballad of Sexual Dependency* de Nan Goldin.

El gusto por la transgresión de lo privado se observa claramente en una serie de fotografías que estudian en Boston entre mediados de los setenta y comienzos de los ochenta, a los que se les suele denominar como la Escuela de Boston. Este nombre se debe al título de una exposición, *Boston School*, realizada en el ICA de la misma ciudad en 1995 y que recogía la obra de varios de estos autores. Tres años más tarde, en 1998, la Hamburger Kunsthalle acoge la exposición *Emotions & Relations* retomando la idea de la escuela pero restringiendo el número de autores a cinco (David Armstrong, Philip-LorcaDicorcia, Nan Goldin, Mark Morrisroe y Jack Pierson). En esta ocasión se los denomina *The Boston Five*.

Además de los cinco escogidos en la exposición alemana, el grupo incluye otros fotógrafos como Shellburne Thurber, Gail Thacker, Starn Twins, Kathleen White, Collier Schorr o Tabboo!. Todos ellos acuden a lo largo de diferentes años a la escuela del Museo de Bellas Artes de Boston o al Massachusetts College of Art –en el caso de Pierson y Stephen Tashjian (Tabboo!)–, compartiendo profesores y la ciudad de Boston como escenario y primera fuente de inspiración. Sin embargo, como señala Manuel Segade (2009, 11), la Escuela de Boston, como colectivo o grupo organizado con una voluntad común, nunca existió⁵¹. A pesar de todo, se

⁵¹ Segade explica que el grupo formado bajo el lema *Boston School* reúne artistas “con muy diferentes filiaciones estilísticas, con voluntades diversas, e incluso opuestas, que muestran una variedad enorme de trayectorias. La peculiaridad de

puede hablar de un aspecto compartido y fundamental para el desarrollo de esta investigación y es el nuevo sentido de intimidad que revelan muchas de sus imágenes.

Desde diferentes puntos de vista y con diferentes fines, estos fotógrafos parten de lo personal. La novedad que aportan a la historia del arte es la potencia emocional y social de sus obras: “los lazos del deseo y de la implicación sexual, la comprensión de modos de vida, las posibilidades de construcción de la autobiografía o la familiaridad de una experiencia compartida con resultados relacionales” (Segade, 2009: 12). Asimismo, aunque existan algunos puntos formales similares como el interés por lo pictórico, sus estilos son muy diferentes. Su unión está más arraigada en el contenido: “los sentimientos y las relaciones son los temas que no sólo Nan Goldin menciona como la fuerza impulsora detrás de su trabajo, sino en torno al cual los grupos significativos de las obras de los otros cuatro –*The Boston Five*– giran. Los sentimientos como la alegría de vivir, la rebeldía, el desafío, la vulnerabilidad, el luto y el espíritu de supervivencia encuentran expresión en las personas a las que representan.”⁵² (Heinrich, 1998: 25).

Dentro de este grupo, pero también fuera de él, una de las fotografías más interesadas en romper la barrera entre la esfera pública y la privada es Nan Goldin, por lo que aquí se le presta una especial atención. Nacida en Washington en 1953, esta autora muestra en su trabajo los detalles de su

que varios de ellos, como Philip-Lorca Dicorcia o Nan Goldin, adquiriesen una enorme visibilidad en los años ochenta y noventa, llegando incluso a convertirse en dos años en los artistas más importantes del planeta, acentuó el interés por la adopción del término *escuela*” (2009: 11).

⁵² “feelings and relationships are the themes that not only Nan Goldin mentions as the driving force behind her work but around which significant groups of the Works of the other four revolve. Feelings such as the joy of living, rebelliousness, defiance, vulnerability, mourning and the spirit of survival find expresión in the people they depict.”

vida cotidiana de manera directa, así como las facetas más íntimas de sus amigos y familiares. Es una de las primeras artistas en documentar su vida y la de sus seres más próximos y se podría decir que, junto a Larry Clark, es la propulsora de un nuevo tipo de fotografía donde lo documental requiere de una implicación personal. Ambos trabajos, se resuelven y proyectan, en un principio, en escenarios domésticos y entornos íntimos antes de convertirse en célebres. Es decir, que la génesis y el origen de los trabajos de Clark y Goldin provienen de su relación con la realidad –con la calle– y no del ámbito del arte, del que después recibirán la bendición.

Esta autora comienza a realizar fotografías muy pronto en la escuela experimental Satya Community (Massachusetts) donde conoce a su amigo y colega David Armstrong. Allí se convierte en la fotógrafa de la escuela gracias a las cámaras Polaroid que sus profesores reparten entre los alumnos y que ella emplea con destreza. Años más tarde –de 1974 a 1977– asiste, junto a Armstrong, a la famosa escuela del Museo de Bellas Artes de Boston, donde aprende las técnicas del color fotográfico. Igualmente se fascina con la obra de August Sander, Weegee o Diane Arbus.

Justo después, en 1978, se muda a Nueva York y continúa fotografiando el trabajo que acabará conformando su obra más emblemática: *The Ballad of Sexual Dependency*. Un diaporama formado por cientos de imágenes y música (*mood setting rock songs*), desde The Supremes a The Velvet Underground, que da cuenta de la historia de toda una generación (Grundberg, 1999: 98). Es un proyecto que crece a medida que pasan los años: en 1985 fue incluido en la bienal de Whitney y después la editorial Aperture lo publica en formato libro (1986). La artista crea el relato de una época de libertad sexual que acaba trágicamente por la implacable aparición del virus del sida y las drogas. El resultado es un álbum familiar que recoge su mundo y sus amigos de la época. Ella forma parte de lo que

captura con su cámara por lo que tiene un cuidado natural en cómo hacerlo: “la responsabilidad que sentía ante la gente que fotografiaba era la misma que la que sentía ante mí misma. No había nada egoísta en ello”, señala la fotógrafa (en Segade, 2009: 60). La artista busca la experiencia directa y el conocimiento psicológico para lo que es necesario cierta proximidad, una intimidad no fingida, y así lo explica: “no me estoy colando; esta es mi fiesta. Esta es mi familia, mi historia”⁵³ (Goldin, 1986: 6). Esta mirada interna permite realizar una obra sin juicios ni exhibicionismos pero sí con responsabilidad. La fotógrafa observa con una gran atención todas las relaciones humanas, ajenas y propias.

Este trabajo recuerda inevitablemente a *Tulsa*, una obra que Goldin conoce y que le ayuda a generar un discurso propio comprendiendo que se puede realizar un trabajo artístico sobre la vida de uno mismo. La autora consigue llevar la idea de diario sin concesiones del trabajo de Clark “a un nuevo extremo, a una nueva comunidad, en la que el sexo y la violencia tenían un rol primordial” (Hispano, 2006: 36).

En esta obra, Goldin documenta una pequeña parte de la sociedad pero a la vez está haciendo un diario de su vida. Así lo cuenta en el texto que da comienzo al libro: “*The Ballad of Sexual Dependency* es el diario que dejo leer a la gente”⁵⁴ (Goldin, 1986: 6), al contrario que sus diarios escritos que son privados. Estas imágenes son para ella una invitación a su mundo porque no muestran personas desconocidas sino personas con las que tiene una relación al margen de la cuestión fotográfica; es decir, fotografía directamente de su vida porque sus imágenes “nacieron de las relaciones, no de la observación”⁵⁵ (6). Este diario confesional está dedicado además a su hermana mayor, Barbara Holly Goldin, que se suicida cuando la

⁵³ “I’m not crashing; this is my party. This is my family, my history”.

⁵⁴ “*The Ballad of Sexual Dependency* is the diary I let people read”.

⁵⁵ “come out of relationships, not observations”.

fotógrafa tiene tan sólo once años. La autora explica en el texto del libro que a lo largo de los años se da cuenta de que ha perdido la memoria real de su hermana y este trabajo pretende, precisamente, no volver a perder la memoria real de nadie. Lo que ella busca es registrar con la cámara todo lo que pueda llegar a perderse en el olvido. Estas imágenes son, por tanto, un ejercicio de sinceridad, donde Goldin muestra lo que vivió esos años. Se trata de un ejemplo de subjetivismo y aproximación personal a cuestiones tan universales como el sida, la proscripción, la belleza, la marginalidad o la amistad, resueltas con un fundamento de sinceramiento sin impostura emocional.

Para conseguir esta aproximación, da cuenta de su experiencia personal, como muestra en el autorretrato *Nan After Being Battered* (fig. 6) donde aparece con el ojo morado después de que su marido le pegara. La fotografía se presenta dentro del dolor y la desesperación con imágenes que quedan como testimonio de la violencia a la que está sometida. En la cubierta del libro –que fue icono de la contracultura neoyorkina de los años noventa– aparece una de las fotografías más representativas de la autora en la que aparece con su marido, cada uno a un lado de la cama, mostrando la difícil relación del hombre y la mujer dentro de la pareja a través de la distancia física.



Fig. 6. Nan Goldin. *Nan After Being Battered*. 1984.

A medida que pasan los años, Goldin narra su vida e historia y también la de los que la rodean en diferentes entornos *underground* de las ciudades por donde pasa: Nueva York, París y Berlín. De este modo, podemos conocer, por ejemplo, la intimidad de las *drag queens*: en su vida ordinaria, maquilladas pero sin terminar de vestir, revelando así su dualidad. Uno de sus libros, *The Other Side* (1993), está dedicado a estos amigos travestis con los que convive durante su estancia en Boston y retrata casi a diario. La fotógrafa exhibe a este grupo en su día a día, tratando de esquivar estereotipos y prejuicios sociales preestablecidos. Goldin explica que quería rendirles homenaje, quería “mostrarles lo bellos que eran”⁵⁶ (Goldin, 1993: 5). No los considera fuera de la sociedad sino que, al contrario, lo que pretende con este libro es apoyarlos y normalizar sus vidas. Goldin explica en una entrevista que, en sus fotografías, “hay un esfuerzo por romper las fronteras entre los seres humanos, estar en un entorno íntimo para mirar a los demás de forma profunda. Tampoco soy *voyeur*, no miro a través de una ventana cerrada. Utilizo una cámara de cerca y las personas pueden cambiar aspectos de esta relación de gran confianza” (F.S., 2002, 26 de abril). Este trabajo la consolida así dentro del contexto subcultural de los años ochenta de Estados Unidos.

Las fotografías de Goldin nacen de la necesidad de salvarse porque, como señala Marvin Heiferman (Goldin, 1996: 6), aunque no puedan salvar a su hermana, la mantienen viva. A partir de un mosaico de imágenes nos adentramos en la privacidad de la fotógrafa y la de los suyos. Además de encerrar una crónica personal, la obra revela un posicionamiento político frente a cuestiones sociales como son la violencia o el género. A través de la sexualidad, la emoción y las relaciones, Goldin revela la complejidad del género sobre todo en su relación con la homosexualidad y el travestismo. Otros muchos trabajos encierran temáticas similares y la

⁵⁶ “to show them how beautiful they were”.

mantienen como punto de mira en el escenario fotográfico contemporáneo como: *Cookie Mueller Portfolio* (1989), una suerte de homenaje a esta mujer que muere de sida; *A Doubled Life* (1994), un libro formado por fotografías suyas y de Armstrong que recogen sus veinticinco años de amistad o *Tokyo Love* (1994), donde recoge imágenes de jóvenes de esta ciudad realizadas en colaboración el fotógrafo Nobuyoshi Araki.

El corpus fotográfico de Goldin está marcado por un posicionamiento radical frente a la fotografía en el que su participación en el escenario que documenta es primordial. La crudeza y la aparente despreocupación estética de Goldin marcan un estilo que contrasta con el de la fotógrafa Sally Man que, en esta misma época, fotografía a su familia desde un punto de vista más estético y preciosista, donde el blanco y negro muestran “la libertad y felicidad de sus bellísimos hijos” (Olivares, 2012: 11). *The Ballad of Sexual Dependency*, su trabajo más autobiográfico, nos acerca, con claridad y dureza, a su historia personal y a la de una generación que en ocasiones nos resulta cercana. La autora crea un nuevo género de fotografía documental a partir de la subjetividad, lo personal y la intimidad del propio fotógrafo que será muy explorado en la década de los noventa.

2.2.3. Retratar el hogar: *Rays's a Laugh* de Richard Billingham.

Una década después de la creación de la obra clave de Goldin y al otro lado del Atlántico, en Inglaterra, Richard Billingham publica *Ray's a Laugh* (1996). El contexto del arte británico de la década de los noventa está marcado por el final del milenio, donde las reacciones oscilan entre un apoyo absoluto a la ciencia y las nuevas tecnologías, y un refugio nostálgico en el pasado. Muchos artistas reaccionan ante el bombardeo de

información centrándose en eventos particulares relacionados con la sociedad y la vida cotidiana, como señalan Laurence Bossé y Hans Ulrich Obrist (1997: 13), comisarios de la exposición titulada *Life/Live* realizada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París a finales de los noventa. La situación de supervivencia y urgencia a la que están sometidos les impulsa a hacer frente a problemas angustiosos tanto públicos⁵⁷ como privados (14).

El arte británico de este momento está protagonizado por el fenómeno del grupo British Young Artist⁵⁸ (BYAs), al que pertenece Billingham, caracterizado por su estilo irreverente y descarado. Las exposiciones de este grupo son muy polémicas generando grandes escándalos e indignación en la crítica y el público. *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* –realizada en 1997 en la Royal Academy of Art y en 1999 en el Brooklyn Museum de Nueva York y que también incluye la obra de Billingham– no pasa desapercibida debido a las grandes dosis de sexo, violencia y excrementos que contenía.

El fotolibro *Ray's Laugh* no está tampoco exento de polémica debido al realismo y a la complicada situación que recoge. Las imágenes se amparan en lo cotidiano y la vida diaria del hogar familiar. El autor retrata, a principios de los años noventa, a su familia de clase obrera –una madre obesa, un padre alcohólico y desempleado y un hermano

⁵⁷ Gustav Metzger, por ejemplo, trabaja en este momento con las portadas de los periódicos sobre la crisis de las 'vacas locas'.

⁵⁸ El fenómeno de los BYAs nace de la exposición *Freeze* realizada por artistas estudiantes del Goldsmith College en un edificio vacío del puerto de Londres en 1988 y promovida por el polémico, y hoy multimillonario artista, Damien Hirst. Sin embargo, tanto el nombre como la popularidad vienen por la exposición *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* promovida por el empresario y galerista Charles Saatchi como resultado de una estudiada estrategia de mercado. Jullian Stallabrass explica este fenómeno en su libro *High Art Lite: British Art in the 1990s* (1999).

problemático— en el escenario sórdido de una casa de protección oficial sucia y desordenada situada en Birmingham. La casa se encuentra concretamente en Midlands —conocido coloquialmente como “Black Country”—, una zona marcada por un paisaje contaminado debido a la industria pesada y la minería (Meyric Hughes, 1999: 38). El fotógrafo, sin ningún filtro ni pudor, recoge la miseria en la que viven sus padres, Ray y Liz, y su hermano Jason. Este proyecto es un acercamiento personal a su propia vida y a su propia familia y ha quedado como una obra de gran valor documental de cuya lectura se puede extraer una mirada crítica al vacío existencial que sufre la sociedad capitalista.

Billingham cuenta con formación académica. Con veintiún años se traslada a la Universidad de Sunderland para estudiar Bellas Artes y con él se lleva imágenes de su familia que pretendía utilizar para realizar pinturas figurativas. Quería que las fotografías le sirvieran de referencia fija que expresara la tragedia que se vivía en esa casa (Weinhart, 2013: 56). Sin embargo, a medida que va profundizando en el trabajo, el autor se va dando cuenta del poder que tienen las fotografías, permitiéndole captar a su familia desde el interior del hogar pero manteniéndose alejado: "para alguien como Billingham que procedía del campo de la pintura, la punzante evidencia fotográfica le sirvió en cierto modo como catarsis" (Aliaga, 1998: 15). La intención del fotógrafo no es ofender ni realizar una obra sensacionalista sino que pretende, como él mismo explica, “hacer un trabajo tan espiritualmente significativo como pueda hacerlo”⁵⁹ (Williams, 1997: 22). El fotógrafo retrata lo que para él forma parte de la cotidianidad, una realidad compartida por muchos británicos.

Llama la atención, al igual que ocurre con otros autores aquí tratados como Larry Clark, que la presencia del propio Billingham es casi

⁵⁹ “only make work that is as spiritually meaningful as I can make it”.

inexistente. Solamente podemos verlo en una imagen en la que aparece borroso en el reflejo de un espejo. Sin embargo, el libro incluye en la contraportada un texto del propio autor que advierte del carácter autobiográfico que encierran sus páginas, siguiendo igualmente la estela de *Tulsa*. El texto es claro y conciso, ciñéndose sólo a los datos imprescindibles para desvelar la relación íntima con lo fotografiado:

Este libro trata sobre mi familia cercana. Mi padre Raymond es un alcohólico crónico. No le gusta salir a la calle y principalmente bebe cerveza casera.

Mi madre Elizabeth casi no bebe, pero fuma mucho. A ella le gustan las mascotas y las cosas que son decorativas. Se casaron en 1970 y yo nací poco después.

Mi hermano menor Jason fue dado en adopción cuando tenía 11 años, pero ahora está de vuelta con Ray y Liz. Recientemente se convirtió en padre. Ray dice que Jason es ingobernable. Jason dice que Ray es una risa, pero no quiere ser como él⁶⁰ (Billingham, 1996, sp).

El ritmo de esta publicación está marcado por Ray, el padre del fotógrafo, como ya advierte el título. Este aparece en las imágenes, muchas veces en primer plano, mostrando sus sentimientos a través del rostro (fig. 7). La alegría y la tristeza saltan rápidamente de un página a otra. Las fotografías revelan escenas de su vida: Ray encaramado al inodoro fruto de uno de sus malos episodios con el alcohol, en plena acalorada pelea con su mujer o dándose un cariñoso abrazo con esta. Los animales de la casa añaden degeneración a este ambiente. La fotografía de un gato volando por los aires o el perro sentado en el sofá con una actitud completamente

⁶⁰ "This book is about my close family. My father Raymond is a chronic alcoholic. He doesn't like going outside and mostly drinks home brew. My mother Elizabeth hardly drinks but she does smoke a lot. She likes pets and things that are decorative. They married in 1970 and I was born soon after. My younger brother Jason was taken into care when he was 11 but is now back with Ray and Liz again. Recently he became a father. Ray says Jason is unruly. Jason says Ray's a laugh but doesn't want to be like him".

antropomórfica son algunas de las imágenes que protagonizan. El sofá y la televisión marcan el ritmo de la vida sedentaria de la pareja convirtiéndose en un escenario recurrente. La familia es consciente de la cámara pero la ignoran por lo que el fotógrafo puede actuar con naturalidad.



Fig. 7. Richard Billingham. *Untitled (Ray)*. 1994.

Todas las acciones se ciñen al interior de la casa. Sólo una imagen, al comienzo del libro, nos muestra el entorno donde se encuentra. Un recurso cinematográfico que nos traslada del exterior al interior para contextualizar la acción. La casa, de anticuada decoración kitsch, también tiene un gran protagonismo, desprendiendo un grado de pobreza que se encuentra relacionado con la propia decadencia de sus habitantes. Billingham, a partir de sus imágenes, trata de mostrar una parte de la condición humana sin juzgarla. Sin embargo, los personajes retratados son su familia por lo que es inevitable extraer una fuerte implicación emocional.

El estilo de las imágenes aparentemente casual –composiciones no ortodoxas, desenfoques o imágenes movidas– tiene un papel fundamental para comprender el trabajo de Billingham. El propio aparato fotográfico

–utiliza cámaras desechables- y los revelados no profesionales contribuyen a generar una estética azarosa; una estética cuidadosamente descuidada que le otorga cualidad formal al trabajo, así como un consciente punto de vista necesario para afrontar un escenario personal y conflictivo.

Otras obras posteriores de Billingham mantienen el entorno familiar como eje discursivo. *Fishtank* (1998) es una continuación del *Ray's a Laugh* –aunque se realiza de manera simultánea- pero esta vez en formato vídeo, compuesto por pequeñas piezas en las que filma a su familia en su vida cotidiana en el mismo escenario. En esta obra, se detiene a menudo en primeros planos como la boca de su madre o imágenes de la televisión encendida consiguiendo construir una mayor tensión emocional. Largos silencios, discusiones o conversaciones entre los padres son algunas de las escenas que se pueden ver. El vídeo pretende llegar a un público más amplio y desafiar los esquemas tradicionales de familia británica. *Playstation* (2001) es otra obra en vídeo donde se puede ver al hermano del fotógrafo jugando de manera compulsiva a la videoconsola.

A medida que pasan los años, el peso de la familia en el trabajo de Billingham pierde protagonismo. En series posteriores como *Black Country* –realizada entre 1997 y 2003– permanecen, sin embargo, ecos del carácter autobiográfico. El artista se interesa por el paisaje urbano en un entorno personal –su barrio, Cradley Heath–, recordando escenas de su infancia pero mostrando un paisaje desolado, reflejo de la época postindustrial. *Zoo* es otro trabajo que tiene como punto de partida un álbum realizado por su madre en los años setenta con las imágenes de una excursión al zoológico de Dudley. Billingham, con la referencia del trabajo amateur de su madre, recorre durante varios años zoológicos de pequeñas ciudades de Reino Unido, Europa y Sudamérica enfatizando la

situación degradante y descuidada en la que se encuentran los animales y el correspondiente abandono y soledad en la que éstos viven.

El trabajo de Billingham, que impresiona en los años noventa a la crítica cultural inglesa e internacional, es una obra de referencia dentro del denominado Arte Confesional que provoca la ruptura de la barrera de lo políticamente correcto. El artista transgrede el tradicional álbum familiar para mostrar un álbum autorreferencial incómodo.

2.3. La estrategia literaria en el medio fotográfico.

La relación de la imagen y la palabra es un tema extenso y ampliamente estudiado desde la Antigüedad por lo que no es posible abarcarlo de manera exhaustiva en este apartado. El primer ejemplo que se conoce de la relación directa de estas artes es la célebre descripción del escudo de Aquiles en el libro octavo de la Eneida, escrito por Virgilio en el siglo I a.C. En términos generales se puede decir que, durante gran parte de la historia, el debate sobre el tema gira en torno a la supremacía de las dos disciplinas y su grado de imitación a la naturaleza. Desde Platón hasta el Renacimiento, la palabra, o poesía, poseen mayor prestigio que la pintura. En este momento la pintura y la escultura, siempre que tuvieran un fundamento teórico, pueden alcanzar una paridad con las artes liberales⁶¹. Así, la écfrasis –descripción textual de una representación visual– se desarrolla sobre todo en el Renacimiento y el Barroco, ya que “el intercambio entre ambas artes, sobre todo en cuanto a temática, fue muy denso en la Europa de entonces, donde escritura y pintura se intercambiaban y solapaban” (Prieto, 2008: 14).

De la misma manera, en el siglo XX y, en concreto, en el arte de Vanguardias, numerosos artistas visuales se valen de la palabra para formalizar su obra, normalizando así su uso conjunto y dejando de lado su jerarquización. Al mismo tiempo, las vanguardias influyen directamente en la literatura y especialmente en la novedosa disciplina fotográfica con autores como Bertolt Brecht, cuyo libro *El ABC de la guerra* puede ser un buen ejemplo de uso de ambas con fines políticos y artísticos.

⁶¹ La teoría de las artes visuales y así, su independencia frente a otras disciplinas, nace en la época renacentista. En la Florencia de comienzos del siglo XV algunos pintores, escultores y arquitectos se reúnen regularmente para intercambiar ideas y experiencias, siendo ya conscientes de que existen vínculos comunes en sus artes (Barasch, 2003: 98).

En cuanto al medio fotográfico, se pueden encontrar ejemplos de su relación con el texto desde su nacimiento. En el primer álbum publicado con fotografías originales, *Pencil of Nature* (1844) de Fox Talbot, ya aparece un texto impreso descriptivo de las imágenes, sin embargo, en esa conjunción no hay todavía una intención artística. Como primer ejemplo de foto-texto, tenemos de nuevo la imagen *Le noyé* de Bayard donde la fotografía se ayuda del relato –expuesto en el capítulo primero⁶²– para tratar de demostrar una ficción. El fotógrafo, con una premisa ya artística, genera una crítica de una manera original consiguiendo causar mayor repercusión que si lo hiciera escribiendo un panfleto o una denuncia judicial. Asimismo, un ejemplo de colaboración artística es la colección de poemas *Les mains libres* que mezcla fotografías de Man Ray y poemas de Paul Elouard, publicado en 1937.

El documentalismo es otro claro ejemplo donde la relación entre palabra e imagen adquiere un gran importancia. Las fotografías ilustran el texto y éste, a su vez, explica la imagen a través de títulos, pies de fotos y comentarios. A medida que mejoran las técnicas de reproducción, los medios de comunicación incorporan imágenes. En 1936, la revista *Fortune* encargó a James Agee y Walker Evans una serie de artículos sobre la situación de los campesinos algodoneros en el sur de Estados Unidos. La colaboración entre el escritor y el fotógrafo se publicó en 1941 en el libro *Let Us Now Praise Famous Men*, considerándose un ejemplo paradigmático de la amalgama imagen y texto.

Volviendo al tema de la presente tesis, es importante señalar que la combinación de texto y fotografía incide en la problemática de la interpretación. La palabra puede ayudar a ahondar en el significado de la imagen pero también a redirigir o incluso cambiar su contenido. La

⁶² Ver pág. 25.

objetividad resulta, además de imposible, peligrosa: las fotografías no solucionan la ambigüedad del signo lingüístico ni viceversa (Prieto, 2008: 43) sino que generan nuevos significados. La relación entre ambas disciplinas puede alterarlas o transformarlas, generando nuevos productos y diluyendo la frontera entre ellas: “el acercamiento de lo lingüístico a lo fotográfico fue fundamental para que, a finales del siglo XX, se aceptara la colaboración artística entre ambos, el uso conjunto de fotografía y texto, como una práctica habitual en el marco de las tendencias postmodernas de abolir los géneros y mezclar los medios expresivos” (44). A finales de los años setenta los artistas son educados en el ámbito de las bellas artes y no en disciplinas diferenciadas. El intercambio de experiencias permite nuevas combinaciones que incluyen la música, el cine, la literatura, la pintura, la escultura, la fotografía, la *performance* o la cultura popular, entre otras disciplinas, diluyendo las fronteras entre los diferentes géneros.

Así, el arte de este momento utiliza la fotografía al margen de las convenciones y su propia tradición. El concepto de deconstrucción desarrollado por Derrida –que revisa los códigos adquiridos de los lenguajes establecidos– ayudará también a ampliar esta nueva perspectiva del arte. De esta manera, artistas visuales como Barbara Kruger utilizarán en sus fotografías textos en clave publicitaria para evidenciar la utilización espuria de estos lenguajes en nuestra sociedad de consumo. Esta autora se interesa por los aspectos lingüísticos, formales y retóricos del cartel publicitario para denunciar la ideología oculta de la sociedad contemporánea.

Por otro lado, desde la perspectiva de esta investigación, hay que subrayar el valor de recordar y reflexionar sobre el pasado que posee la fotografía, y que provoca que la cuestión de la memoria sea una de las más recurrentes dentro de la interdisciplinariedad. De esta manera, la

conjunción palabra e imagen es también clave en el ámbito autobiográfico. El diario y el álbum de fotos, como veíamos en el primer capítulo, son ejemplos donde el texto autobiográfico y las imágenes de uno mismo y sus seres queridos constituyen el hilo conductor. En *Infancia en Berlín hacia 1900*⁶³, Walter Benjamin relata sus recuerdos de la infancia valiéndose de muchas imágenes que no se recogen en el libro pero sí se describen. Desde el punto de vista puramente fotográfico, en el apartado anterior (2.2), hemos visto tres ejemplos fundamentales donde los fotógrafos recurren al texto para profundizar y aclarar lo que quieren mostrar con su obra gráfica. Existen numerosos ejemplos anteriores a éstos, como el del fotógrafo Alexander Rodchenko con su libro *Noir et blanc*, donde mezcla fotografías con recuerdos de su infancia en San Petersburgo. Los diarios titulados *Daybooks* del fotógrafo Edward Weston o *Impresions d'un fotògraf* de Francesc Català-Roca son igualmente ejemplos de la necesidad de algunos fotógrafos por plasmar sus vivencias también con palabras. Un ejemplo actual es el del fotógrafo Ricky Dávila que, a medida que su discurso se vuelve más autorreferencial, recurre a la poesía para acompañar sus imágenes y continuar ahondando en cuestiones vitales, como se aprecia en el libro *Todas las cosas del mundo* (fig. 8) realizado en 2014.

⁶³ Benjamin comienza a escribir este libro en 1932 y termina de revisarlo en 1938. Se publica por primera vez en 1950 aunque algunas partes ya habían sido publicadas en revistas y periódicos.

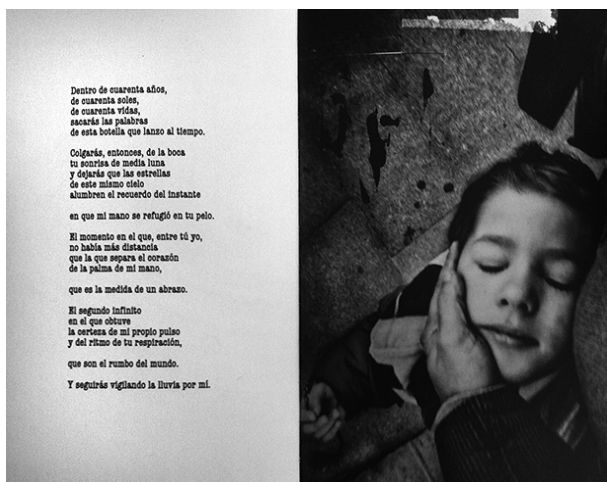


Fig. 8. Ricky Dávila. Extracto del libro *Todas las cosas del mundo*. 2014.

Los autores que se tratan en esta tesis, Francesca Woodman, Antoine d'Agata y Alberto García-Alix, utilizan de forma recurrente la palabra para completar su obra, ya sea acompañando a las imágenes, con la voz *over* en los audiovisuales o dando título a las fotografías, por lo que parece necesario desarrollar brevemente algunos antecedentes. Los dos autores que se analizan a continuación, Duane Michals y Sophie Calle, son los dos ejemplos más representativos de artistas que combinan la escritura en su corpus artístico. Tanto Calle como Michals utilizan las dos disciplinas para ampliar la idea que expresan las fotografías, ya sea en un marco autorreferencial documental o ficcionado.

2.3.1. De la imagen secuencial al texto en la obra de Duane Michals.

El fotógrafo Duane Michals nació en Pittsburgh (Pennsylvania) en 1932 en el seno de una familia de origen eslovaco de quien hereda la cultura católica –que influye en gran medida en la aceptación de su homosexualidad– y un fuerte sentido del trabajo. Con tan sólo catorce años recibe clases de acuarela en el Carnegie Institute y años después, en 1953, obtiene la licenciatura en Arte en la Universidad de Denver gracias a una beca. También asiste a la Parsons School of Design de Nueva York donde aprende la profesión de diseñador que le sirve para trabajar en diversas revistas como *Dance Magazine* o *Time*. Durante estos primeros años comienza a trabajar como fotógrafo para revistas de moda retratando a personalidades del mundo del arte, el cine o el teatro. Esta faceta comercial es crucial en su carrera ya que le permite, durante toda su vida, generar un sustento económico al margen de su faceta artística lo que le da una total libertad en este terreno.

En 1958, viaja a la Unión Soviética donde realiza numerosas fotografías directas y sin grandes pretensiones, pero que le llevan a enfocar su vocación artística dentro del medio. Así, a partir de los años sesenta, Michals experimenta un acercamiento a una fotografía más conceptual, usándola como vehículo de su imaginación. El autor trabaja a partir de ideas que materializa en imágenes. Esta aproximación a la fotografía encierra una labor de investigación y experimentación que le lleva a utilizar dobles exposiciones, fotomontajes, imágenes movidas y otros trucos para separarse de la realidad. A finales de los años setenta, indagando en fórmulas para transgredir la imagen fotográfica, comienza a pintar sus fotografías y las de otros fotógrafos como Atget, Ansel Adams, Cartier-Bresson o André Kertész.

La obra de Michals está marcada por una mezcla de fantasía y autobiografía. Las personas que aparecen en sus fotografías son casi siempre amigos o conocidos, aunque el carácter de escenificación que domina la imagen lo aleja de la representación de situaciones cotidianas o íntimas. La memoria, lo onírico, la ansiedad, la alienación de la gran ciudad, las relaciones sexuales, los miedos, la fugacidad de la vida o la identidad son algunos de los temas que se repiten en su obra. Él mismo es el protagonista de muchas de sus escenas en las que se introduce y fantasea con diversos temas. Por ejemplo, en *Autorretrato durmiendo en la tumba de Mereuka* (1978) (fig. 9) inspirado en la obra de René Magritte, el fotógrafo describe la ambivalencia del sueño en términos de muerte y, al mismo tiempo, muestra un regreso a la génesis de la historia de la humanidad (Joppien, 1993: 15).

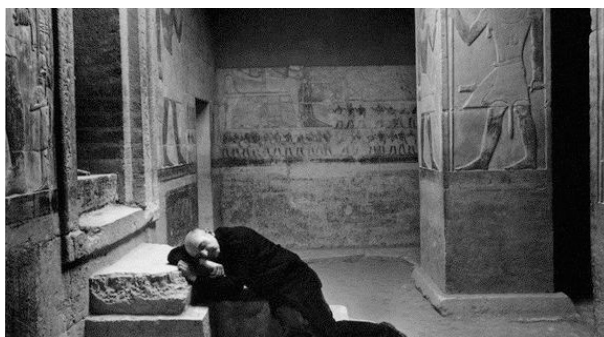


Fig. 9. Duane Michals. *Autorretrato durmiendo en la tumba de Mereuka* 1978.

En los autorretratos, el autor juega con su imagen y con la escenificación de la acción que desarrolla. Esto puede apreciarse en *Autorretrato estrechándole la mano a mi padre*, que realiza en 1966 y en otras escenas basadas en experiencias autobiográficas que reflexionan sobre la juventud y la niñez. Esta búsqueda personal le lleva a adoptar varias identidades. Uno de sus *alter egos* es el que elige bajo el pseudónimo de Stefan Mihal. El nombre viene de uno de los hijos de la familia para la que trabajaba su

madre y Mihal es el apellido original eslovaco que sus padres americanizan. Michals atribuye a Stefan “las características de la persona que habría sido si no hubiera escapado de su lugar natal” (Prieto, 2008: 172). Incidiendo en esta idea de identidad e influido por uno de sus escritores favoritos, Lewis Carrol, recurre en muchos de sus trabajos a la temática del espejo –como la fotografía titulada *Eleanor*–, objeto fundamental para la constitución de la identidad, como ya se ha mencionado en el primer capítulo.

La repercusión de la obra de Michals comienza en los años sesenta, antes de que el vídeo se integrase en el arte, cuando introduce la idea de secuencia en sus series fotográficas. El autor plantea secuencias de entre tres y quince fotografías conectadas entre sí, que dan pie a la creación de una historia. Los sueños, la ruptura de la realidad y el mito de la muerte son también los temas tratados en las fotosecuencias realizadas hasta los años ochenta (Joppien, 1993: 18). El primer libro que publica se llama precisamente *Sequences* (1969) que cambia la concepción de lo que podía ser fotografiado. Durante estos años, el artista va introduciendo también la escritura a partir de los títulos que da a las obras. Un famoso ejemplo de estas secuencias es *Encuentro casual* (fig. 10) donde se observa cómo dos hombres se cruzan en un callejón y después se giran y se miran. El fotógrafo quiere captar la emoción de la escena para lo que dirige a los protagonistas construyendo una narración. El espectador es guiado en la obra de Michals desde la primera imagen hasta la última utilizando, normalmente, el formato libro.

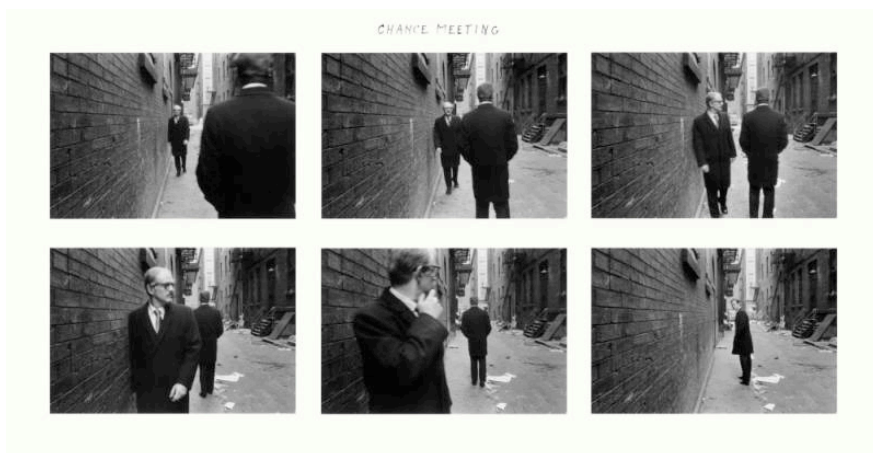


Fig. 10. Duane Michals. *Encuentro casual*. 1969.

Decepcionado por las limitaciones de la reproducción fotográfica y fruto de la evolución de la secuencialidad, en 1974 Michals decide introducir texto en sus imágenes evidenciando por completo la narratividad. La conjunción entre fotografía y texto se está dando en estos momentos en la prensa escrita y lo que hace el fotógrafo es llevarlo a un discurso propiamente artístico. Michals decide añadir texto para ampliar lo que no consigue expresar con las imágenes: “empecé a escribir en las fotografías debido a la frustración con el medio”⁶⁴ (Garner, 119 en Prieto, 2008: 197). Necesita ampliar los recursos fotográficos las limitaciones fotográficas porque quiere llegar a expresar los pensamientos de las personas a las que retrata. Este paso es natural en un fotógrafo cuyas influencias tienen más relación con la literatura y la pintura que con la propia fotografía. La poesía, la filosofía, los textos sobre ciencia y física son sus lecturas favoritas y Walt Whitman, Willliam Blake o Jorge Luis Borges, algunos de sus autores preferidos. En la imagen *Merveilles d’Egypte* aparece él mismo construyendo una pirámide en Egipto y se incluye un texto que

⁶⁴ “I began to writing on photographs because of my frustration with the medium”.

explica que lo más difícil de la construcción –arquitectónica– es levantarse pronto por la mañana y encontrar buenas piedras.

En aquel momento, la introducción del texto en las imágenes no fue comprendida ni bien aceptada. Sin embargo, Michals, siempre al margen de modas y convencionalismos, continúa con sus propias reflexiones escritas. Algunos de los textos, realizados en numerosas ocasiones a partir de diálogos consigo mismo, van conformando un corpus introspectivo. Parte de ellos están escritos en primera persona y a y a través de ellos habla de su familia y sus recuerdos. En otros, habla en segunda persona, incluso aunque aparezca él mismo en las imágenes (Prieto, 2008: 198). Suelen ser sencillos, breves y concisos realizando, a veces, juegos de palabras o utilizando sólo mayúsculas. Un aspecto importante es el hecho de que los textos están escritos de su puño y letra –con una pluma– dejando ver tachones y borrones, y aprovechando la intimidad que el grafismo contiene para incidir en lo que se quiere contar. La mezcla de palabra e imagen que sufre una retroalimentación no asegura, sin embargo, la veracidad de la historia narrada por el autor. La ficción y la fantasía están implícitas en el corpus artístico del fotógrafo, y el espectador tiene que asumir esa débil frontera.

La primera vez que Michals une fotografía y texto es tras la muerte de su padre en *A Letter from my Father* (1974) (fig. 11). La imagen muestra al padre en el centro, a su hermano en primer plano y a su madre al fondo, escondida tras su hijo. El texto dice:

Hasta donde puedo recordar, mi padre siempre dijo que un día me escribiría una carta muy especial. Pero nunca me dijo sobre lo que trataría esa carta. Solía tratar de adivinar cuánta intimidad podríamos, finalmente, compartir los dos, qué misterio, qué secreto de familia sería revelado. Yo sé lo que esperaba leer en la carta. Quería que me dijera dónde había escondido su afecto. Pero

después murió y la carta nunca llegó. Y nunca encontré el lugar donde había escondido su amor⁶⁵ (Michals, 1993: 83).

Michals pone palabras a su frustración y nos transmite, a través del texto, la historia que la fotografía no puede contar. Una interpretación que ayuda a comprender mejor la distancia que se desprende de la imagen. El texto, acompañado de la fotografía, invita a la ensoñación y la evocación. Después de la primera unión de texto e imagen en torno a la relación con su padre, se suceden multitud de trabajos manteniendo, muchos de ellos, el tema familiar como punto conexión. Así por ejemplo, *I remember Pittsburgh* de 1982 o *The House I once called Home* ya de 2003, hablan del pasado, la infancia, su lugar de origen y su familia, siguiendo el hilo del álbum familiar.

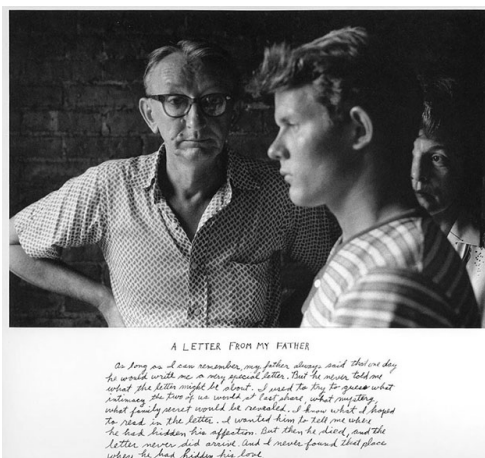


Fig. 11. Duane Michals. *A Letter from my Father* 1974.

⁶⁵ “As long as I can remember my father always said that one day he would write me a very special letter. But he never told me what that letter might be about. I used to try to guess what intimacy the two of us would at last share, what mystery, what family secret would be revealed. I know what I hoped to read in the letter. I wanted him to tell me where he had hidden his affection. But then he died and the letter never did arrive. And I never found that place where he had hidden his love”.

Como referencia actual sobre esta temática tenemos el libro *L'inassolible* de Roger Guaus. Este trabajo, publicado en 2012, habla de la relación y las cuestiones no cerradas con su padre y avivadas precisamente con su fallecimiento en 2008. Guaus trata de canalizar estas inquietudes para lo que recurre a la palabra, además de a la imagen. El texto es extraído de una libreta titulada *Reflexions d'un pare de cinquanta anys* que su padre le escribe y regala en 1998, cuando el fotógrafo abandona el hogar familiar. Guaus mezcla las imágenes de su álbum familiar con las suyas propias. El relato, que acompaña a las fotografías a medida que avanza el libro, narra las preocupaciones y consejos que el padre trata de explicar a su hijo en el momento en que éste se independiza.

La necesidad de la escritura en Michals surge de transgredir los límites fotográficos para alcanzar algo nuevo, más allá de la realidad, porque considera que “la solución natural era empezar a escribir en los márgenes que rodean la fotografía, negando la opinión generalizada de que ‘una imagen vale más que mil palabras’ y rompiendo así, uno de mayores tabúes fotográficos”⁶⁶ (Livinstone, 1984: sp). El fotógrafo quiere comunicar lo que no es posible retratar con imágenes o, al menos, él no es capaz, porque considera más importante mostrar el pensamiento que la apariencia. En una conversación con Enrica Viganò (2001: 35) el fotógrafo señala que “donde acaba la fotografía comienza la escritura. Es una relación simbiótica”. Al unir las dos disciplinas y ser percibidas al mismo tiempo expresan un nuevo significado que no encerraban por separado.

En los años ochenta, Michals desarrolla su trabajo a través de fotolibros y poemas, así como textos sobre cuestiones filosóficas como *Questions*

⁶⁶ "the natural solution was to begin writing on the borders surrounding the photograph, denying the commonly held view that 'a picture is worth a thousands words' and in doing so breaking one of the most serious of photographic taboos".

without Answers donde analiza asuntos de la vida cotidiana y otros temas como el lenguaje. También realiza escritos que no son acompañados por imágenes como *Shopping with mother*, paradójicamente incluido en el libro *Photographs with written text* (1981), donde habla del miedo infantil a ser abandonado por la madre y, a través de una parábola, llega a la idea de la espera de Dios. Su obra se expande también hacia la denuncia política, social y religiosa: la crítica a la doble moral anglosajona, el problema del sida o la denuncia sobre la aceptación de la homosexualidad –un tema que trata además en clave personal en la obra *The Unfortunate man*–.

La obra de Duane Michals, cargada también de notas de humor, transgrede los límites fotográficos en su unión con el texto. El autor busca potenciar la imaginación del espectador, generando nuevas conexiones. Las dos disciplinas se mezclan complementándose y favoreciendo nuevos análisis en el autoconocimiento. Una obra ésta, que influye en la manera de pensar la imagen fotográfica en la generación posterior de artistas.

2.3.2. Inventar historias personales: la obra de Sophie Calle.

La obra de Michals supone una gran influencia para el trabajo de Sophie Calle que combina igualmente la imagen y la palabra. Cuando esta artista se adentra en el mundo del arte a finales de los setenta, las posibilidades creativas se han multiplicado, como ya se ha señalado anteriormente, y el uso de la unión entre imagen y palabra es una práctica habitual.

Calle nace en París en 1952. Es hija de Robert Calle, un reputado médico y coleccionista de arte contemporáneo. La pasión del padre por el arte, así como las amistades de éste relacionadas con este mundo (Christian Boltanski o Annette Messager, entre ellos), influyen de gran manera en la

fotógrafa. En su juventud en París participa en numerosos movimientos sociales pero pronto emprende un viaje que le lleva siete años: Canadá, EE.UU., México o Grecia son algunos de los destinos en los que trabaja en diferentes profesiones, como bailarina o camarera.

En paralelo, se va adentrando en el medio fotográfico de manera autodidacta. En 1979, vuelve a la capital francesa donde sufre la experiencia de encontrarse en una ciudad propia y, al mismo tiempo, ajena. La soledad que experimenta en su propia ciudad le sirve como pretexto y escenario para arrancar su obra artística. Comienza así *Journals intimes*, un diario donde escribe sus impresiones e incluye fotografías, conformando ya un corpus donde lo privado y lo público se unen para expresar un terreno íntimo con elementos de ficción. Aunque durante estos años comienza una larga y fructífera carrera, el reconocimiento y posicionamiento artístico en el panorama nacional e internacional no se dan hasta el principio de los años noventa.

La propia Calle, que ha sido etiquetada por la crítica como artista conceptual, post-estructuralista, feminista, escritora, fotógrafa o *performer*, se decanta por un término más amplio: artista narrativa (Guibert, 1998: 14). Su obra se desarrolla en paralelo a las experiencias de la vida que se convierten en el punto de partida para la construcción de su proyecto artístico. La historia vital de Calle y su obra quedan diluidas de tal manera que el espectador no sabe dónde acaba la realidad y empieza la ficción. Normalmente la obra es fruto de una elaborada acción que Calle trata como un juego obsesivo, ambiguo y lleno de humor. Motivada por un objetivo que casi acaba olvidando, los proyectos contienen revelaciones íntimas que la artista necesita transmitir al espectador. Por un lado, se exhibe ella misma y por otro, observa a los demás. La obra de Calle es por tanto una mezcla de disciplinas en las que el texto y la narración siempre tienen un papel primordial. Desde *Journals intimes* o

Les dormeurs de 1979, hasta *Prenez soin de vous* de 2007, la escritura, tanto propia como ajena, es clave para la construcción y posterior comprensión de su obra.

Uno de sus trabajos más interesantes para analizar en este apartado, por su clara relación con la autobiografía, es *Histoires Vraies*. Se trata de una serie realizada durante más de una década –desde 1988 hasta 2003– que desarrolla diferentes historias a partir de pequeñas narraciones ilustradas con una imagen. Algunas de estas historias son: *Rêve de jeune fille*, *Le peignoir*, *Le strip-tease*, *Le lit* o *Le cadeau*. Con los años, varias de ellas acaban convirtiéndose en obras autónomas. Todas las historias son recuerdos de la artista: diferentes episodios de su vida, obsesiones, inquietudes, relaciones, carencias, anécdotas, trabajos que pueden girar en torno a un objeto –una cama, un vestido de novia, una bata– y que suelen ser recogidos en la imagen. Las fotografías se muestran como pruebas de las narraciones, aunque pueden mostrar aspectos secundarios o ajenos de las mismas. En *Les Chats* por ejemplo, la artista relata la muerte de tres de sus gatos a lo largo de su vida e incluye tres fotografías iguales que muestran el cadáver de un gato que nada tiene que ver con las desapariciones narradas en el texto.

En *La Lettre d'amour* de 1988, Calle, que nunca había recibido una carta de amor, encarga una a un escritor. La carta llega ocho días después, escrita en verso y con pluma. La obra, que expone a través de una reproducción fotográfica de gran tamaño, cuestiona el concepto de autoría y evidencia la sutil frontera entre la realidad y la ficción en la autobiografía. La artista expone igualmente su deseo de conocer cómo la ven los demás, cómo la describen "para así poder verse y describirse a sí misma, sublimando, de este modo, sus aspectos más narcisistas" (Clot, 1997: 19). Con este y otros trabajos, Calle crea un personaje público

construido a partir de sus necesidades e intenciones y a través de los dispositivos artísticos que están a su alcance (20).

Los textos de la artista son ligeros, con un tono personal que enfatiza la primera persona. Calle considera que en su trabajo “es el texto el que cuenta más. Aunque, la imagen fue el principio de todo”⁶⁷ (Calle, 2010: 13). Asimismo, en una entrevista con Hans Ulrich Obrist (2006: 136) la artista explica que, en su trabajo, escribir es más importante y complicado que realizar fotografías. Escribir un texto le puede llevar un año y siempre tiene la tentación de reescribirlos de nuevo, algo que no le ocurre con las fotografías. La imagen suele resultar más fácil de relacionar respecto a la idea, e incluso a veces prescinde de hacerla ella misma y la encarga, como en el trabajo sobre los cuadros robados del museo de Isabella Stewart Gardner de Boston (*Last seen*), cuyas fotografías están realizadas por un fotógrafo profesional de pintura. En este museo habían sido robadas pinturas de Degas, Rembrandt y Manet, entre otras. Calle pide a los conservadores y vigilantes del museo que describan esas piezas. Estas descripciones son incluidas dentro del espacio vacío que ha dejado la ausencia del cuadro y después, el conjunto, es fotografiado. La relación entre la fotografía y el texto “explora la percepción y recepción de los cuadros mediante la imagen guardada en la memoria y su posterior verbalización” (Prieto, 2008: 220).

A partir de un *correo electrónico* de ruptura de su pareja que finaliza con la frase *Prenez soin de vous* (“cuidate”) (fig. 12), la artista articula su obra homónima. Calle decide pedir a 107 mujeres que interpretaran esa carta para que la ayudaran a comprender y superar la separación. Con esta propuesta, la artista comparte con personas conocidas y desconocidas un tema aparentemente personal, transgrediendo su privacidad y ampliando

⁶⁷ "In my work it is the text that has counted most. And yet, the image was the beginning of everything".

una vez más el concepto de autoría. Las imágenes que acompañan estos textos en el formato expositivo muestran a estas mujeres leyendo el texto. En este caso, la textualidad tiene un mayor protagonismo ya que es el punto de partida y el fin último de la obra. La obstinación de la artista hace que el correo electrónico sea también reproducido en braille, Morse, en código de barras y otros sistemas. Asimismo, aportando un tono burlesco, la instalación incluye una pieza en vídeo de una cacatúa que lee el correo electrónico y, posteriormente, se lo come.



Fig. 12. Sophie Calle. *Prenez soin de vous.*

Las fotografías y los textos en la obra de Calle son indisolubles. Las primeras se consolidan como el testimonio gráfico del proyecto que plantea y la escritura se propone como documento o informe capaz de aportar datos y corroborar igualmente esa historia. Prieto (2008: 227) señala que, precisamente por ser considerado como un testimonio, el estilo narrativo es “desapasionado, antirretórico, prosaico y minimalista;

al igual que su estilo amateur en fotografía”. El texto y la fotografía fingen así ser amigos de la objetividad para dar mayor credibilidad al relato autobiográfico. La referencialidad textual y fotográfica deben ser asimiladas como auténticas, a pesar de que sepamos el juego que encierra la obra de Calle y, en definitiva, cualquier obra con contenido autobiográfico.

Las obras de Calle despiertan, como señala Guralnik (1996: 215), un sentimiento entre repulsión y atracción debido a la familiaridad hacia lo expuesto y, al mismo tiempo, a la invasión de la privacidad –unido a la curiosidad e interés– a la que nos enfrentamos. Las diferentes piezas, relacionadas todas entre sí, muestran la necesidad de contar e inventar historias personales respondiendo a procesos habituales de la autobiografía según los cuales, se revela y oculta información, desenmascarando ciertos rasgos personales y generando diversas identidades nuevas. Como en cualquier obra autorreferencial, los miedos, los deseos y anhelos se manifiestan de diferentes modos. Calle, como señala Caujolle (1 de agosto de 1983 en Clot, 1997: 24), ha creado un tipo particular de relato, utilizando a menudo la fotografía como prueba pero que, sin embargo, existe gracias a la relación entre el texto y las imágenes, y no tanto por la fuerza de cada uno de los elementos.

2.4. El cuerpo desnudo: Robert Mapplethorpe y la frontera pornográfica.

Las obras de los autores que se tratan en esta tesis –Francesca Woodman, Antoine d'Agata y Alberto García-Alix– así como la de Robert Mapplethorpe contienen componentes sensuales o incluso explícitamente sexuales y, sin embargo, no pueden considerarse pornográficas. A partir de la estética de esas fotografías, los autores ahondan en diferentes cuestiones. En el capítulo anterior, se ha mencionado ya la importancia que posee la presencia del cuerpo en el autorretrato ya que, como señala Lucy Lippard (1999: 27), es lo más íntimo y privado que tenemos pero, al mismo tiempo, es lo más público: precede al yo y es lo que se proyecta en el mundo.

La representación del cuerpo desnudo en el arte ha generado numerosos problemas a lo largo de la historia. Sin embargo, existen imágenes de desnudos y órganos sexuales en casi todos los periodos artísticos. Para comprender los límites que existen entre las imágenes eróticas y las pornográficas es necesario realizar un breve recorrido por la representación del sexo en la historia del arte.

En la Prehistoria, las representaciones de desnudos son ya habituales. Bien conocidas son las venus paleolíticas –las estatuillas femeninas cuyos órganos sexuales están, en muchos casos, representados de manera exagerada⁶⁸–, así como las representaciones de órganos sexuales que

⁶⁸ El primer escrito sobre la sexualidad humana data de la Antigua Mesopotamia, hace 5000 años. Esta civilización considera la sexualidad fundamental para tener una buena vida. Igualmente, en la época de los faraones egipcios existen bajorrelieves y pinturas con representaciones de mitos donde las divinidades practican actos eróticos. Existen también numerosas representaciones sexuales de mitos griegos que tratan la sexualidad de una manera completamente abierta al considerarla algo bueno y necesario. En la Roma Antigua, aunque la sexualidad ya no es tratada con la misma libertad que en la Grecia Clásica, las representaciones de actos sexuales son comunes. En culturas orientales la temática sexual es muy

indicaban la ubicación de los prostíbulos en Pompeya, ciudad de la Antigua Roma. Aunque existen representaciones de órganos sexuales en casi todas las épocas, la tradición judeo-cristiana convierte el sexo en algo lascivo. A pesar de esta inhibición, es posible encontrar en la Edad Media representaciones sexuales en diferentes tratados sobre el tema o en las esculturas de algunas iglesias. En el Renacimiento, las pinturas de este tipo son representaciones de mitos griegos y romanos, como el de Diana y Acteón. En contraposición, un ejemplo que formaliza el tabú de la desnudez es *Adán y Eva expulsados del paraíso* realizado por Masaccio en 1425, en un fresco de la iglesia de Santa María del Carmine de Florencia. La pareja, en representación del pecado original, se marcha del paraíso avergonzada mientras se tapa su cuerpo desnudo. En el siglo XVII, con la llegada de Cosme III de Medici al poder, se ordena pintar unas hojas de higuera para esconder los genitales de los protagonistas⁶⁹.

Como señala Lucie-Smith (1972: 179), es posible que la primera obra del arte occidental que muestra un desnudo no puritano sea la *Venus de Urbino* realizada, en 1538, por Tiziano. Ésta no se avergüenza de su desnudez y se siente cómoda con la presencia del espectador. Las Venus más tardías del pintor italiano muestran un ligero cambio de actitud ya que no miran al espectador de manera desafiante. Se puede observar esta transformación en la *Venus recreándose en la música* de 1550, que mira al organista que completa la escena siendo éste un intermediario entre los espectadores y ella. En el arte europeo de los siglos XVI y XVII, son comunes algunas escenas de violaciones, como la representación del episodio del Rapto de las sabinas. En 1645, el pintor Rembrandt dibuja

habitual, así por ejemplo, el Kama Sutra del filósofo hindú Vatsyayana, escrito entre el siglo III y IV d.C. y que contiene un repertorio de 529 posibles posturas sexuales, es el libro sobre sexo más conocido (Bishop, 2001).

⁶⁹ Estas hojas son eliminadas en una restauración realizada en la década de los noventa del siglo XX.

The Bedstead mostrando un acto sexual con extremo realismo aunque sin ningún tipo de detalle. A pesar de algunos ejemplos aislados, no es hasta el Romanticismo cuando los artistas comienzan a representar estos temas sin ambages, sin un toque satírico o mitológico.

El término “pornografía”⁷⁰ nace, precisamente, en 1800, cuando los caballeros de Nápoles, París y Londres necesitan describir las obras de arte erótico antiguo que tienen en las habitaciones cerradas de sus colecciones. Este material es considerado una amenaza para la sociedad por lo que se guarda para los estudiosos, como ocurre con las obras eróticas encontradas en el siglo XVIII en Pompeya y Herculano (Bishop, 2001). En 1819, Francis I, duque de Calabria (Italia) propone que toda la colección erótica se coloque en una habitación del Museo de Nápoles que se llamaría *Gabinetto degli Oggetti Osceni*⁷¹. Es en este momento cuando se diferencia entre erótico y pornográfico; esta diferencia se determina por la cantidad de copias que existen de la imagen. Una pintura o una edición limitada es vista por las personas más cultas como erótico, mientras que, una fotografía idéntica a otra, es algo obsceno⁷² (Bishop, 2001).

La aparición de la fotografía provocó la reproducción en masa de imágenes sexuales y así su comercialización convirtiéndolas, por este motivo, en pornográficas. Asimismo, el realismo que ofrecía la fotografía frente al dibujo potenció su popularización. Estas imágenes coexisten, sin embargo, con representaciones sexuales sin intención pornográfica pero sí

⁷⁰ La palabra viene del griego *porne* que significa prostituta de calle y *graphos* que significa escritura.

⁷¹ Es conocido como la colección pornográfica o el museo secreto. La entrada estaba restringida a personas de edad madura y moralidad demostrada. Mujeres, niños y personas de clase baja tenían prohibida el acceso. Esta disposición de este tipo de colecciones fue adoptada por otros museos europeos.

⁷² Durante la segunda mitad del siglo XIX es de buen gusto y de consumo elitista el uso privado de pornografía en forma de literatura y fotografías.

artística. Así se puede apreciar en un daguerrotipo de Félix-Jacques Moulin de 1851, que muestra a una mujer desnuda recostada en un sofá, siguiendo los códigos pictóricos franceses de las odaliscas. Precisamente, la obra que marca un punto de inflexión en la historia del arte y su relación con lo erótico es *El origen del mundo* (fig. 13) del realista Gustave Courbet. El pintor francés, que realiza esta pintura en 1866, recibe en este momento numerosas críticas debido al realismo y la distancia con la que representa el sexo femenino, obligando al espectador a un punto de vista inédito hasta el momento. Courbet, influido por el medio fotográfico, no duda en aportar veracidad y osadía a sus desnudos por lo que en numerosas ocasiones es criticado y censurado junto a otros artistas, como Jean Auguste Dominique Ingres.

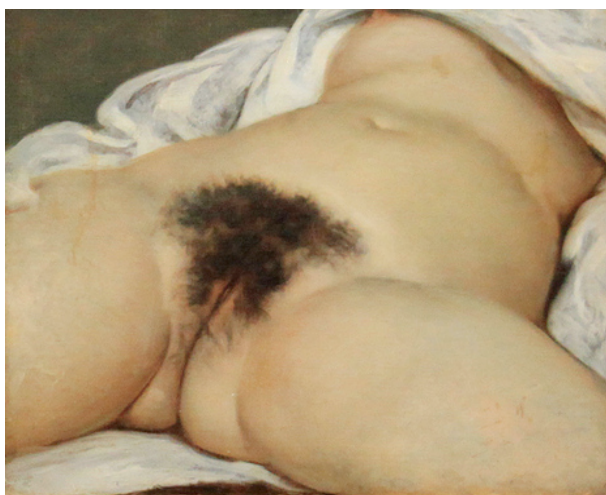


Fig. 13. Gustave Courbet. *El origen del mundo*. 1866.

Desde comienzos del siglo XX se experimenta una creciente curiosidad por el acto sexual, y empiezan a surgir representaciones sin tabúes ni prejuicios morales. Pero no es hasta mediados de este siglo cuando comienza la verdadera revolución sexual que, de manera paralela, se manifiesta en las artes visuales. El cine, las postales, los calendarios y la

revista *Playboy* –que aparece por primera vez en 1953– ayudan igualmente a la normalización de las actitudes y comportamientos sexuales. Poco a poco la sexualidad, además de ser sugerida, se impone a través del cine. En moda, revistas como *Vogue* o *Harper's Bazaar* son las que primero se atreven a exhibir el cuerpo con osadía. Actualmente, las fotografías eróticas y pornográficas han pasado a formar parte de nuestra iconografía diaria. No es extraño encontrarse ventanas emergentes que saltan en muchas páginas webs o correos electrónicos que publicitan páginas con contenido pornográfico. El crecimiento de la pornografía provoca numerosos detractores por parte de sectores religiosos de la población por lo que en numerosos países llega a estar prohibida.

Este mismo rechazo e intransigencia encuentra el fotógrafo Robert Mapplethorpe en la ciudad de Nueva York de los años setenta y ochenta. Considerado como uno de los ejemplos clave de la contracultura neoyorkina, Mapplethorpe ha sido tan criticado como alabado debido a sus imágenes transgresoras, eróticas y explícitamente sexuales, que recogen el mundo homosexual con total sinceridad en plena liberación de los años setenta. El fotógrafo se convierte así en un icono de la revolución sexual por sus imágenes políticamente incorrectas, donde representa sin tabúes historias de amor homosexuales, sadomasoquistas e interraciales, buscando siempre la belleza del cuerpo desnudo. A través de la representación de escenas del panorama *underground* neoyorkino –inimaginables para una gran parte de la sociedad–, el artista trata de romper barreras ideológicas contra la homosexualidad y las construcciones de género establecidas a lo largo de la historia. Sus instantáneas son calificadas de escandalosas y perversas en los círculos más conservadores de EE.UU. Su reivindicación homosexual coincide además con un momento de gran homofobia en la sociedad, debido a la

irrupción de los primeros casos de sida, enfermedad que provoca su muerte a los 42 años de edad.

Mapplethorpe, nace en 1946 en Queens, en un barrio residencial de la ciudad de Nueva York, y es hijo de una familia católica de origen inglés e irlandés de clase media acomodada. La iglesia, a la que asiste habitualmente, es un lugar que le impresiona por lo mágico y misterioso que le resulta en su infancia y, por este razón, se convertirá en motivo de inspiración en su obra posterior. Su padre, gran aficionado a la fotografía, tiene un cuarto oscuro en el sótano de la casa. Sin embargo, su curiosidad por el medio comienza más adelante. Su formación artística la realiza en el Pratt Institute donde aprende pintura, dibujo y escultura. Después, decide tomarse un año libre y regresa a casa de sus padres donde ingresa en la National Honor Society of Pershing Rifles –una sociedad militar a la que pertenece su padre–, realizando con éxito todo el periodo de entrenamiento. Es entonces cuando empieza a ver contradicciones en las enseñanzas de la iglesia, sobre todo en lo referente a la condena a la homosexualidad (Wolf, 2007: 23); por este motivo, decide volver a Nueva York y matricularse de nuevo en el Pratt Institute.

De vuelta en Nueva York, donde se están definiendo los valores de los años sesenta, comienza a trabajar como diseñador gráfico y a interesarse por el cubismo, el surrealismo así como por autores como Francis Bacon, Joseph Correl, Man Ray o Duchamp. Las revistas de sexo le sirven como material para realizar collages, en los que oculta las figuras superfluas o cubre con pintura partes de la imagen con la intención de atraer la atención del espectador hacia las partes sexuales (Weiermair, 2009: 14). El acercamiento a la fotografía surge cuando decide realizar collages con sus propias imágenes, sin necesidad de recurrir a los recortes de revistas y libros. Entre 1970 y 1975, comienza a retratarse a sí mismo con una cámara Polaroid generando así sus primeras fotografías íntimas y

exhibicionistas, y extendiendo después los retratos a sus amigos y conocidos: estrellas del cine pornográfico, artistas, músicos –como los famosos retratos de Patti Smith– y otras celebridades. A diferencia de las fotografías posteriores, cuidadosamente estudiadas y controladas, éstas están realizadas de una manera despreocupada e intuitiva.

El repertorio de autorretratos de Mapplethorpe es muy extenso. Se le puede ver vestido como diablo, con un agresivo arnés, o travestido con ropa y maquillaje de mujer (fig. 14). Las primeras autorrepresentaciones están dentro de una fase de experimentación en la que investiga con la fragmentación del cuerpo. Las últimas, sin embargo, pertenecen a un canon clásico, más afín al siglo XIX (Weiermair, 2009: 16). El artista utiliza la fotografía como método de indagación personal: “aprendí sobre mi sexualidad realizando fotografías sexuales. Todo estaba interrelacionado. En cierto sentido, era como si no estuviese haciendo otra cosa que documentarme a mí mismo”⁷³, afirma (Sischy, 1999: sp). La fotografía se convierte en un medio para descubrirse y aprender sobre las cosas que le conciernen, como su identidad sexual, tratando de convertir en belleza lo que la sociedad consideraba obsceno o inmoral.

⁷³ "I learned about my own sexuality through taking photographs of sexuality. It was all interrelated. It was as though I wasn't documenting anything but myself in a way".



Fig. 14. Robert Mapplethorpe. *Selfportrait*. 1980.

El artista, fascinado por la perfección, la belleza y el erotismo que se desprende de los cuerpos desnudos, los representa a la manera de la estatuaria clásica. Debido a su estilo, simetría y composiciones rigurosas, el clasicismo de Mapplethorpe genera comparaciones inevitables con pinturas y esculturas del Renacimiento, como los realizados por Rafael o Miguel Ángel. Asimismo, en una fase posterior, en la que el fotógrafo alarga las formas y se aleja de tanta perfección, su estilo puede compararse con el manierismo. Para intensificar la sensación clásica, algunos de sus retratados posan apoyados en columnas o pedestales y la piel de los cuerpos es reproducida con la delicadeza del mármol. El equilibrio visual de sus obras se ve reforzado por el difuminado de sus fondos, la excelente calidad de la luz artificial y la capacidad para mostrar diferentes texturas. Sobre la relación entre el clasicismo y el erotismo que desprende la obra del fotógrafo, Marta Gili (2015: sp) señala:

La contemplación del cuerpo humano y de los objetos, tratados como entes escultóricos de volumetrías clásicas, genera cuidadas composiciones basadas en el equilibrio visual y la geometría, creando superficies de cualidades pictóricas donde las gradaciones lumínicas producen un desvelamiento de las formas como exploración del deseo.

A pesar del clasicismo que envuelve la obra de Mapplethorpe –capaz de transformar cualquier visión aparentemente ‘indecente’ en una visión más delicada (fig. 15)– las fotografías no son aceptadas por muchos sectores de la sociedad norteamericana, como ya se ha señalado. Por un lado, se vive un momento de revolución en busca de libertad sexual y aceptación de todo lo que anteriormente había estado prohibido o estaba visto como anómalo (Weiermair, 2009: 13). Por otro, existe un puritanismo en la sociedad estadounidense reflejado en las galerías de arte –incrementado en 1986 al aprobarse el acta sobre el abuso sexual infantil y la pornografía– y que cala en un público hipersensibilizado con el tema (Hispano, 2006: 38). Este conservadurismo provoca que, en 1989 –justo después de la muerte de Mapplethorpe–, la Corcoran Gallery de Washington llegase incluso a cancelar su exposición *The perfect Moment*, debido al miedo a la reacción del público ante las imágenes explícitamente sexuales.



Fig. 15. Robert Mapplethorpe. *Lisa Lyon*. 1980.

En esta misma época, otros fotógrafos como Jock Sturges o Alice Sims pasan del reconocimiento absoluto a ser discutidos, investigados y censurados. El trabajo *Immediate Family* de Sally Man (fig. 16) publicado en formato libro en 1992, es un caso representativo de la doble moral norteamericana. Esta fotografía del estado de Virginia fotografía en blanco y negro a su familia en la intimidad del hogar. Sus tres hijos son retratados en su entorno rural con una gran naturalidad apareciendo desnudos en muchas de las imágenes. Los niños posan frente a la cámara de su madre con gran seguridad, espontaneidad y confianza. Estas fotografías provocan, entre sectores de la población católicos pero también progresistas defensores de la infancia, reacciones en contra acusándola de hacer pornografía con la desnudez de sus hijos.



Fig. 16. Sally Man. *Immediate Family*. 1984-1991.

Las fotografías de Mapplethorpe, como señala Ingrid Sischy (1999: sp), no son pornográficas porque las personas que retrata –al igual que las de Sally Man– no están contratadas por el artista, sino que las relaciones que se muestran son reales; no son escenas fingidas ya que las personas están realmente involucradas en lo que están haciendo. En contraposición, Arthur C. Danto (1995: 22) señala que el contenido de las fotografías es lo suficientemente erótico como para considerarlo pornográfico, mientras que la estética es de un casto clasicismo. Asimismo, es interesante mencionar que el artista prefiere no utilizar la palabra erótica para denominar su obra porque le resulta pretenciosa. A través de las imágenes pornográficas extremas, quiere mostrar que esta temática puede ser trascendente y convertirse en arte (Sischy, 1999: sp). El fotógrafo confía en la habilidad de la gente para mirar su trabajo desde un posicionamiento crítico y sensato. Como señala García Murillo (1992: 59), el fotógrafo, en su propia lucha catártica, produce imágenes cargadas de sensualidad “que

posibilitan al espectador el cobrar conciencia de realidades de la naturaleza humana, poco comunes en la vida cotidiana”.

La obra de Mapplethorpe, influida por la fotografía clásica del XIX, enfrenta lo apolíneo de la forma y lo dionisiaco del contenido. Sin embargo, también hay que comprender la obra de este fotógrafo desde una perspectiva política. Por un lado, como una reivindicación de la homosexualidad y, por otro, aunque en menor medida, como una protesta frente al racismo todavía imperante. El cuerpo humano se convierte, de manera metafórica y explícita, en el lugar donde expresar el dolor y el placer del ser humano, un tema que se trata en el capítulo 4 en relación a la obra de Antoine d'Agata. El desnudo se convierte en una manera de desvelar lo más privado de las memorias (Araki y Clark, 1994).

Además de los retratos y los cuerpos desnudos, Mapplethorpe, en la década de los 80, representa el erotismo introduciendo flores en sus imágenes. El artista trata las plantas como si fueran cuerpos, interesándose en lo matérico y el equilibrio formal. De una manera más alegórica pero manteniendo la tan buscada perfección técnica, realiza asociaciones subjetivas que remiten inevitablemente a la temática sexual. El erotismo prevalece así en la obra de un artista que, a través de sus imágenes explícitamente sexuales, trata de concienciar a la sociedad de la existencia de un lado censurado y estigmatizado de la población; pero, por encima todo, pretende desenmascarar y comprender su condición sexual después de haber sufrido en primera persona la represión y la inhibición de la religión.

3. FRANCESCA WOODMAN.

3. 1. La artista y su producción.

Como se menciona en la introducción, la obra de Francesca Woodman está formada, casi en su totalidad, por autorretratos y fotografías de lugares, objetos o personajes que, en cierta medida, la representan. Su corta producción artística, debido a su prematura muerte, está marcada por diversas influencias que perfilan una obra heterogénea y novedosa para su época. Para comprender esta maraña de influencias, la evolución y el significado de su trabajo, es necesario realizar un breve recorrido por su biografía.

Woodman nace en Denver (Colorado) en 1958, en el seno de una familia de artistas. Su madre, Betty Woodman, es escultora y su padre, Getty Woodman, ceramista, pintor y fotógrafo. Su hermano Charles, siguiendo los pasos de sus padres, escoge igualmente el arte como profesión dedicándose, años más tarde, al vídeo arte. La casa de sus padres es frecuentada por personas del mundo de la cultura y muchos de los amigos del colegio son igualmente hijos de artistas, por lo que el arte forma parte de la vida cotidiana desde su infancia. Woodman es educada en la idea de que ser artista es algo admirable y aceptable y, además, un posible camino para la vida (Corey Keller, 2011). Sus padres le inculcan la práctica artística como un modo de pensar y una manera de ser.

La futura fotógrafa crece en la ciudad de Boulder donde asiste a una escuela pública. En 1965, gracias a una beca que conceden a su padre, la familia se traslada por segunda vez a Florencia (la primera es en 1959 cuando Woodman tiene tan sólo un año de edad) donde permanece durante dos años. Betty y Getty Woodman transmiten, a sus hijos su pasión por la cultura italiana, que asisten allí a la escuela primaria y

aprenden italiano. En 1969 la familia compra una casa en Antella (en la Toscana) donde, después de regresar a EE.UU., pasarán los meses de verano de los años posteriores.

Woodman se introduce en la práctica artística siendo una niña a través de la pintura, asistiendo a clases. Cuando tiene trece años su padre le regala su primera cámara fotográfica, una Yashica réflex 2 ¼ x 2 ¼, con la que comienza a interesarse por el medio que, poco a poco, su padre le descubre. Al final de los años sesenta comienza a recibir clases de fotografía y a relacionarse con un grupo de jóvenes pintores vinculados a la revista *Criss-Cross Art Communications*, asociada a la cooperativa de artistas del mismo nombre a la que pertenece su padre. Su talento innato y el ambiente artístico continuado que respira desde su niñez hacen que Woodman descubra el arte de una manera natural. Muchas de las ideas que después desarrolla en la universidad son originadas ya en la adolescencia.

Desde muy pequeña le atrae enormemente la literatura y su influencia se puede ver en su fotografía posterior. Las novelas de la época victoriana, etapa en la que le hubiera gustado vivir (Gabhar, 1986), son sus favoritas y se identifica con sus protagonistas a las que considera heroínas. Asimismo, es admiradora de autores como Virginia Wolf, Gertrude Stein, Guy Maupassant, Simone de Beauvoir, Henry James o Marcel Proust. La literatura le permite soñar y vivir otras vidas al margen de la realidad. Se viste con prendas de otras épocas que compra en mercadillos, organiza *tea parties*, colecciona libros antiguos y recoge objetos estrambóticos, como pieles de zorro o animales disecados que encuentra en anticuarios.

En 1972, Woodman ingresa en la Academia Abbot en Andover (Massachussets), una de las mejores escuelas de EE.UU., donde la enseñanza del arte tiene una gran importancia. Allí recibe la influencia de

la profesora Wendy Snyder MacNeill (con quien se encontraría de nuevo en el Rhode Island School of Design) y comienza a realizar sus primeros trabajos fotográficos. La fotografía se convierte ya en esta época en una gran obsesión llegando a transformar su habitación en un estudio. El año siguiente estudia en Phillips Academy, también en Andover. En septiembre de 1975, es admitida en la Rhode Island School of Design (RISD), la universidad de bellas artes de Providence, donde demuestra su maestría desde el primer año. Este año se traslada a vivir a un edificio industrial llamado *Pilgrim Mills*, que le sirve también de estudio y que conserva diversidad de objetos de sus anteriores usos que utilizará en sus imágenes. En la escuela descubre el trabajo de los artistas Man Ray, Duane Michals y Weegee, entre otros, y recibe la influencia de su profesor y fotógrafo abstracto Aaron Siskind, además de la de otros artistas jóvenes de la escuela. Marcia Resnik, por ejemplo, le influye en la manera de trabajar las intervenciones textuales y de Doug Prince aprende el complejo sistema de positivado que utiliza. Una de las profesoras del RISD le dice en una ocasión que su gran talento le permite crear con libertad y dejar crecer su espíritu en el trabajo sin miedo a cometer errores (Keller, 2011).

En 1977 la escuela RISD le concede una beca dentro de un programa europeo de intercambio para realizar un año académico en el Palazzo Cenci de Roma. Gracias al conocimiento de la cultura y la lengua italiana, se integra con facilidad en la ciudad. La historia, el arte y la decadencia romana cautivan a Woodman desde el primer momento. Allí trabaja de forma libre e independiente (ya que las únicas obligaciones de los becarios durante su estancia son asistir a clases de Historia del arte todas las semanas y realizar dos viajes por Italia). Como explica Elizabeth Janus (1998), esta libertad es importante porque aunque ella cuenta con el trabajo realizado en Providence, inusualmente maduro para su edad, en

Roma se concentra en expandir y desarrollar sus ideas y crear impulsos fuera de los ejercicios obligatorios de la escuela.

Woodman alquila, junto a su amigo Sloane Rankin, un apartamento en un barrio cerca de la plaza Navona, un lugar emblemático que había atraído a artistas como Benvenuto Cellini, Caravaggio o Cy Twombly en el pasado (Janus, 1998). Uno de los acontecimientos clave en la evolución de Woodman durante este año es el descubrimiento de la Librería Maldoror, un espacio de encuentro entre intelectuales y jóvenes artistas. Los dueños, Giuseppe Casetti y Paolo Missigoi, habían abierto la librería justo ese año y tenían gran interés por artistas y escritores relacionados con el surrealismo, el simbolismo y el futurismo. De hecho, la librería debe su nombre a *Les chants de Maldoror*, una serie de poemas de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, publicados en 1869 y considerados por André Breton como precursores del surrealismo. La idea de los dueños es convertir el espacio en un estudio lleno de objetos de vanguardia, como les gustaba a los surrealistas, una especie de gabinete de curiosidades. La librería alberga libros de artistas de Vanguardias y pensadores como Rimbaud, De Chirico, Max Klinger, Nietzsche, Sade, Bataille, Junger u Odilon Redon, que muy probablemente Woodman lee con atención (Pedicini, 2012). Además, imprimen libros de autores polémicos con posturas próximas al fascismo o al antisemitismo, como los de Louis-Ferdinand Cèline o Antonin Artaud. Los libreros, comprometidos con la ideología anarquista, trabajan con este tipo de libros por el profundo sentimiento de alienación y el privilegio que otorgan a la irracionalidad como respuesta a la vida moderna (Towsend, 2007). Además, la librería cuenta con libros de texto de medicina con fotografías en color, cajas de fotografías antiguas y libros de notas usados del siglo XIX y XX que Woodman compra y reutiliza como soporte para sus libros de artista. La fotógrafa entabla gran amistad con los propietarios de la librería y con

otros artistas que acuden igualmente a menudo, como Sabina Mirri. Allí discuten sobre arte casi a diario. También entabla amistad con el pintor Giuseppe Gallo, quien la considera un fenómeno poco habitual, siempre trabajando y pensando en su obra, muy segura de sí misma, ambiciosa, muy sensible y suave, y a la vez apasionada e intensa para su edad (Janus, 1998). Gallo convence al marchante de arte Ugo Ferranti para incluir a Woodman en una exposición colectiva junto con otros cinco artistas. Es entonces cuando los dueños de la librería le proponen realizar en su espacio su primera exposición individual.

Durante estos meses, establecida en Roma, Woodman termina diferentes trabajos, tales como *On Being an Angel* que había comenzado en Providence, la *Glove Serie*, y el proyecto *Self-deceit*. Además, Woodman realiza retratos de amigos como Sabina Mirri y Paolo Missigoi que pueden verse en su cuaderno *Portraits Friends Equations*. La experiencia romana le hace madurar como artista y fotógrafa, profundizando en la propia fotografía como medio de expresión y buscando sus límites y posibilidades. A través del cuerpo y otros elementos, como veremos más adelante, desordena el espacio y el tiempo que la fotografía trata, aparentemente, con tanta precisión.

En otoño de 1978 termina su último semestre en RISD y realiza la exposición *Swan Song*, un homenaje a Proust, en la galería Woods-Gerry (RISD, Providence). La inhabitual disposición de las obras en el espacio es uno de los aspectos más destacados de la muestra, acercándola más a la instalación que a una muestra clásica de fotografías. Algunas imágenes son colocadas en lo alto de la pared, cercanas al techo, y otras en lugares muy bajos, mezclando además obras de gran formato con otras de tamaño postal. Es importante señalar que Woodman pertenece a la primera generación de graduados en fotografía en los EE.UU. Los años sesenta y

setenta corresponden a la época de expansión del medio y numerosas universidades ofrecían por primera vez su enseñanza⁷⁴.

Después de graduarse, en enero de 1979, Woodman se traslada a Nueva York. Rankin, motivado por encontrar una galería que diese a conocer el trabajo de su amiga en Nueva York, contacta con el galerista Holly Solomon que considera que el trabajo es bueno pero no lo suficientemente maduro como para exhibirse. Woodman decide pasar ese verano en Standwood (Washington) donde estudia su novio Benjamin Moore. Allí realiza una serie fotográfica de variaciones sobre temas domésticos. Después del verano vuelve a Nueva York donde participa en varias exposiciones colectivas en la galería Daniel Wolf, y consigue mostrar su trabajo de cianotipos en el Alternative Museum. Poco a poco, la artista se va haciendo un hueco en el mundo del arte.

Mientras desarrolla sus proyectos personales, Woodman acepta diferentes trabajos: modelo para pintores, asistente de fotógrafos o secretaria. En esta época se interesa por la fotografía de moda, una manera de ganar dinero sin la necesidad de abandonar el oficio de fotógrafo. Admira a Deborah Turbeville, fotógrafa de moda y publicidad cuyo trabajo se relaciona con el surrealismo y utiliza lugares hostiles como pasillos vacíos o edificios decadentes, escenarios poco habituales para este tipo de fotografía. Los cuerpos de sus modelos son atrapados en esos espacios, algo que atrae de

⁷⁴ La mayoría de las universidades ofrecen los cursos en el departamento de periodismo, diseño gráfico o cine y, a finales de los años sesenta, se orientan también al campo de las bellas artes. También los programas norteamericanos incorporan la enseñanza de la fotografía en los estudios de sociología, historia, antropología y filosofía. En 1971 en el RISD, bajo la dirección de Harry Callahan, la fotografía consigue su propio departamento. Él y Aaron Siskind desarrollan un departamento revalorizando la subjetividad, la expresión personal, motivando a los alumnos a trabajar en series, y organizando instrucciones alrededor de una solución creativa de un problema particular, ya sea temático o técnico. (Siskind, Calahan, 1956: 147).

inmediato a Woodman, que comienza a experimentar con la fotografía de moda en 1980 usando escenarios gótico-melodramáticos para crear un tipo de secuencia narrativa y tensión típica de la fotografía de moda (Townsend, 2007).

Keller (2011) considera que el trabajo de la fotógrafa después de su graduación es más variado y experimental en cuanto a temática y formato, ya que su obra inicial es más coherente temática y estilísticamente. En una carta escrita en junio de 1980, Woodman le cuenta a su amiga Suzanne Santoro, afincada en Roma, que quiere empezar a hablar de cosas elevadas y en calma, al contrario que su vida, para salir de las piezas intuitivas que habían caracterizado su trabajo hasta ese momento (Cassetti/Stocchi, 2011: 110 en Keller, 2011: 180). Ese verano realiza una residencia artística en la McDowel Colony (Peterborough, New Hampshire) donde desarrolla un extenso trabajo relacionado con la naturaleza, aprovechando los materiales que ésta le brinda y tratando de encontrarle un sentido más allá de su realidad. Esta búsqueda se puede observar en la instalación *Tree Piece* de 1980, como veremos más adelante, donde realiza una serie de imágenes que representan la correspondencia entre los elementos naturales y el cuerpo.

Durante sus prácticas en esa época, Woodman trabaja de una manera pausada, realizando bocetos antes de tomar las instantáneas y guiándose por la intuición en los aspectos técnicos de la imagen. La fotógrafa se interesa por el proceso fotográfico metódico y la composición para poder profundizar en la idea. Varios autores, como Corey Keller (2011), relacionan el gusto de Woodman por las composiciones de variaciones musicales⁷⁵ que toca al piano, con algunas de sus series fotográficas debido a que, estas últimas, se centran en un tema sin que surja

⁷⁵ Las variaciones son composiciones musicales que varían sobre un mismo tema y no necesariamente son piezas secuenciales ni narrativas.

necesariamente una narración –aunque algunas de sus fotografías contengan fragmentos de descripciones o narraciones escritas sobre la obra–. El aspecto narrativo, que sí existe en otros de sus trabajos, se puede observar en las piezas que realiza en vídeo, la mayoría como ejercicios de clase, en las que mantiene esa búsqueda personal y que son a veces criticadas por considerarlas ejercicios sin acabar. Junto a los vídeos y las fotografías, Woodman realiza, a lo largo de su carrera, seis libros de artista. En enero del 1981 produce el libro *Some Disordered Interior Geometries*, un trabajo que había comenzado en Roma, del que hablaremos más adelante, y el único que publica en vida. A pesar de su extensa producción, nunca llega a estar satisfecha con su trabajo y se lamenta constantemente a su familia y amigos de no estar produciendo bien, ni suficiente (Keller, 2011).

Pocos días después del lanzamiento de esta publicación, el 19 de enero de 1981, Woodman se suicida saltando por la ventana de su apartamento de Nueva York. Su precipitada muerte –tiene tan solo 22 años– hace que muchos teóricos examinen su obra otorgando especial importancia a este dato y haciendo que la mayoría de sus fotografías sean vistas como una premonición de muerte. Maria DiBattista en “Scandalous Matter: Women Artists and the Crisis of Embodiment” (2006) conecta este tipo de hechos biográficos con la obra de diferentes artistas en las que incluye a Woodman. De la misma manera, Peggy Phelan en su artículo “Francesca Woodman’s Photography: Death and the Image One More Time” (2002), afirma que el suicidio debería verse como el tema central de su vida y su trabajo, y que su obra es un tipo de teatro que equilibra la tensión entre su deseo de vivir y su deseo de morir: “el uso de Woodman de la fotografía como una forma de ensayar su muerte nos permite considerar su arte

como un aprendizaje del morir”⁷⁶ (2002: 1002). Asimismo, entiende que interpretar las imágenes como el estado psíquico del artista puede convertir el arte en un mero síntoma psicológico del creador. Lorraine Kenny (1986), en la revisión del catálogo *Problem Sets: The Canonization of Francesca Woodman*, acusa precisamente a Solomon–Godeau, Rosalind Krauss y Ann Gabhart de resucitar e inmortalizar a Woodman según el precepto de mujeres artistas problemáticas que acaban con sus vidas⁷⁷ (Kenny, 1986). A pesar de que la muerte es un tema común en la obra de los tres autores que se estudian en esta investigación y, por lo tanto, se vincula inevitablemente con la obra de Woodman, el análisis de su obra debe realizarse sin señalar al suicidio como el eje teórico sobre el que elaborar un marco reflexivo; es decir, atendiendo más a la recepción estética de la obra que a este dato biográfico.

La temprana edad con la que Woodman empieza su obra artística y la corta trayectoria de ésta son, en ocasiones, motivo de discusiones académicas entre los que defienden esa precocidad como un valor y los que consideran su obra fortuita y mediocre, fruto de ejercicios de aprendizaje menores. Sin embargo, la fuerza y la singularidad de la obra de Woodman siguen vigentes treinta años después de su muerte, por lo que parece indiscutible su importancia y repercusión en la historia del arte y la historia de la fotografía.

⁷⁶ “Woodman’s use of photography as a way to rehearse her death allows us to consider her art as an apprenticeship in dying”.

⁷⁷ Después, Solomon-Godeau se defiende en un texto publicado en *Afterimage*: “debido a que todos los que participamos en la exposición y catálogo éramos muy conscientes de la molienda ideológica surgida por las circunstancias de la muerte de Woodman, intentamos, de todas las maneras, minimizar este hecho. Si Woodman hubiera muerto de leucemia, mi lectura de sus fotografías no habría sido diferente” (“because all of us involved in the exhibition and catalogue were well aware of the ideological grist offered by the circumstances of Woodman’s death, we attempted in every way to downplay this fact. Had Woodman died of leukaemia, my reading of her photographs would have been no different”) (Solomon-Godeau, 1986, 2).

3.2. Contexto artístico.

Antes de comenzar el análisis de la obra de Woodman en su relación con la autorreferencialidad, conviene recorrer, dada su complejidad, el entramado de influencias que rodean su trabajo. Debido a la popularidad que alcanza su obra desde finales de los años noventa, la crítica y la teoría en torno a su trabajo se han visto multiplicadas y, con ellas, las interpretaciones y revisiones de su obra. La inclusión de la artista en un grupo determinado resulta ciertamente forzada, ya que la propia Woodman no se considera parte de ningún grupo o movimiento artístico concreto, partiendo su creación de una gran libertad e independencia. Sin embargo, muchos teóricos prefieren incluirla en determinados movimientos en lugar de tomar estas referencias como acontecimientos circunstanciales de la época o como referencias que la propia fotógrafa absorbe. Como cualquier artista, la autora toma referencias de lo que tiene alrededor y muchas de ellas están claramente presentes en la obra.

La obra de Woodman, aunque conceptualmente se enmarque en el siglo XX, formalmente se relaciona con la estética tardorromántica decimonónica. Así, se vincula con el trabajo del fotógrafo victoriano Oscar Gustav Rejlander que experimentó, a finales del siglo XIX, con las dobles exposiciones, el fotomontaje y la manipulación fotográfica. El estilo onírico y las características técnicas de éste nos llevan al primer fotógrafo surrealista norteamericano Clarence John Laughlin (con una activa carrera desde comienzos de los años 1930 hasta finales de 1960), que también se relaciona con la fotógrafa, por su gusto por lo fantasmagórico, el gótico y el simbolismo.

En la escena fotográfica de los años setenta comienzan a aparecer fotógrafos que toman caminos artísticos libres y heterogéneos. Jerry Uelsmann y Duane Michals son dos autores por los que Woodman siente

especial devoción. De Michals toma la afición por mezclar la escritura con la fotografía. Ambos usan textos en las imágenes para llegar a estadios de mayor complejidad, más que para evidenciar la imagen. Las fotografías de Uelmann, compuestas a partir de la superposición de negativos, tienen toques románticos y góticos que se encuentran también en las imágenes de Woodman. La fotógrafa usará la cámara con la naturalidad de los fotógrafos norteamericanos pero de una manera más libre y personal. Ahonda en la realidad que la rodea, para apropiarse de lo subjetivo de la misma.

Por otro lado, artistas conceptuales y post-minimalistas empiezan a usar la fotografía como medio de expresión. El mundo del arte propone alternativas para eliminar el objeto artístico como objeto fetiche y la fotografía comienza a verse como un lenguaje menos estricto que además se cuestiona a sí mismo, por lo que resulta práctico para traspasar la objetualización. Las influencias del post-minimalismo se puede apreciar en el gusto de la fotógrafa por los objetos cotidianos y las formas geométricas. Woodman lleva la fotografía a un debate crítico sobre el lenguaje formal del arte (Townsend, 2007). Sin embargo, salvo Rosalind Krauss (1986) y Benjamin Buchloh (2004), pocos críticos analizan el trabajo de la fotógrafa desde una perspectiva formal. Chris Townsend (2007) señala que es una artista que, a la vez que explora su identidad a través de la representación, genera una crítica formal del medio. La compara con artistas contemporáneos como Gordon Matta-Clark o Richard Serra –cuyas formas adquieren un valor primordial en la obra. La relación con Serra viene en la alternancia presencia/ ausencia de algunas de sus obras, como veremos más adelante. Además, Serra es un artista al que conoce bien ya que pasó largas temporadas con la familia Woodman en Italia mientras disfrutó de una beca Fullbright. La fotógrafa trasciende los límites del medio fotográfico y convierte las imágenes en presencias

escultóricas al trabajar la relación de los cuerpos y los demás elementos con los espacios donde los representa.

Curiosamente, la persistente presencia de objetos en sus fotografías, así como la relación directa con elementos de la naturaleza recuerdan al arte povera, un movimiento antagónico al minimalismo que utiliza materiales del entorno, considerados pobres, que adquieren valor al incorporarlos a la obra. De una manera similar, Woodman utiliza los materiales que se encuentra en el entorno donde trabaja: edificios en ruinas, el jardín trasero de su estudio, etc. Las fotografías que realiza en la MacDowell Colony, donde la artista fusiona su cuerpo y sus brazos con los árboles, pueden relacionarse con algunas de las piezas de Giuseppe Penone en las que éste funde su mano con un árbol. El arte povera preconiza además el empleo del cuerpo humano como medida y modelo a contraponer con el entorno. Woodman emplea su cuerpo precisamente como elemento de relación y contraposición con su entorno, interactuando con los espacios y los objetos que la rodean. La tendencia a usar dispositivos instalativos en las fotografías y, en ocasiones, en las exposiciones, también hacen referencia a este juego con el cuerpo y el espacio. Si bien para el arte povera la fotografía es primordialmente un medio de documentación y no de creación, en el caso de Woodman, la particularidad de que realizase un proceso entre lo performativo y lo escultórico previo (y en ocasiones posterior) a la fotografía, otorga a ésta el valor de documento, pero siendo al mismo tiempo un fin de su proceso creativo y no sólo un medio.

La obra de Woodman puede ser interpretada como la representación de una ensoñación, lo que la acerca también al movimiento surrealista. Las realidades oníricas, las formas abstractas y figurativas simbólicas, la

asociación de elementos aparentemente inconexos o la fragmentación⁷⁸ o deformación del cuerpo son características que también pueden encontrarse en su trabajo. Sin embargo, las referencias surrealistas en su obra son más temáticas que estilísticas porque, como dice David Levi-Strauss (1998), la fotógrafa no participa tanto en el estilo sino en la sustancia, en el deseo revolucionario de romper el código de las apariencias y mirar a través del espejo. En una carta que escribe Woodman a la artista Edith Schloss (Pedicini, 2012: 42), habla de la influencia que le produce la lectura de *Nadja* de André Breton:

Ojalá las palabras tuvieran la misma relación con mis imágenes que las fotografías tienen con las palabras en *Nadja* de André Breton. Él captura todas las ilusiones y los detalles enigmáticos de algunas instantáneas bastante ordinarias e ilustra las historias. Quiero que mis fotografías condensen la experiencia en imágenes pequeñas, que contengan todo el misterio del miedo o lo que sea que esté latente en los ojos del espectador, y llevarlo a cabo como si se tratara de su propia experiencia⁷⁹.

También encontramos en el trabajo de Woodman la influencia de los desnudos de Man Ray y Brassai, que transforman el cuerpo de la mujer en una búsqueda del amor psicológico, en lugar de romántico. Otra artista surrealista con la que guarda relación es Claude Cahun, aunque es poco probable, como hemos visto en el capítulo dos, que su obra se conociese

⁷⁸ Como señala Chadwick (1998), el adjetivo “surrealista” aparece alrededor de la mayoría de las artistas contemporáneas que utilizan su cuerpo fragmentado, deformado o relacionado con la idea de doble, como pueden ser: Kiki Smith, Hans Bellmer, Louise Bourgeois, Dorothy Cross, Muhiko Kon, Yayoi Kusama, Meret Oppenheim o Paula Santiago.

⁷⁹ “I wish words had the same relationship with my images that photographs have with words in André Breton’s *Nadja*. He captures all the illusions and the enigmatic details of some pretty ordinary snapshots and illustrates the stories. I want my photographs to condense experience into small images that contain all the mystery of fear or whatever it is that’s latent in the eyes of the viewer, and bring it out as though it were her own experience”.

en esa época. En sus textos, Cahun pone en cuestión conceptos de identidad de género y auto-conocimiento. La unión de texto e imagen que realiza en el trabajo *Disavowals*, donde avanza estos conceptos, crea una visión humorística pero también fragmentada y desorientada del narrador (Mundy, 2007). Lo mismo ocurre en las imágenes de Woodman. Muchas de sus fotografías parecen estar recreadas en las mismas situaciones observadas en las de Cahun.

Por último, es necesario analizar brevemente el trabajo de Woodman desde la perspectiva feminista, ya que son muchas las teorías generadas al respecto. En la época en la que la artista desarrolla su trabajo, en EE.UU están surgiendo protestas contra el racismo, reivindicaciones feministas y movimientos de oposición a la guerra de Vietnam. En Italia transcurren los llamados “años de plomo” caracterizados por las continuas revueltas violentas y el terrorismo desencadenado por la insatisfacción política y social. Se trata de un panorama diferente a lo que Woodman había conocido en su niñez. Sin embargo, los problemas políticos que acontecen a su alrededor no forman parte de las preocupaciones principales de la fotógrafa. Aun así, numerosos críticos e historiadores del arte dotan a su obra de contenido político feminista. Abigail Solomon-Godeau por ejemplo, en el catálogo de la exposición realizada en el Wellesley College Museum de Nueva York (1986), considera su obra como una construcción de la feminidad, aunque descarta una crítica puramente política. Para esta autora, el cuerpo de la fotógrafa es visto con ojos de mujer pero intenta reconstruir lo que el hombre ve (el cuerpo imaginado, temido y deseado por el hombre), alejándola del surrealismo y acercándola más al feminismo. El trabajo de Woodman, para ella, es una alienación al sistema simbólico de la mujer donde está representada la realidad de la cultura. Margaret Sundell (2003), en una conversación con varios teóricos, critica la visión de Solomon-Godeau porque considera que el trabajo de

Woodman tiene aspectos negativos ya que “reveló el hecho de que la feminidad era una construcción cultural, en la medida en que reiteró la posición tradicional de las mujeres como objetos pasivos de la mirada masculina, algo que era malo”⁸⁰ (Sundell, 2003: 55). Y es que en el trabajo *Space Sequence*, según Solomon-Godeau, se hace explícita la condición de lo femenino como objeto estetizado.

Otras interpretaciones, como la de Laura Larson (2003), considera importante el trabajo de Woodman para el feminismo porque rompe con la mirada masculina contra la que las mujeres tuvieron que luchar para liberarse de ser vistas como objetos (Larson, 2003). Las mujeres artistas del panorama surrealista, por ejemplo, son todavía valoradas en la medida en que inspiran a los artistas masculinos. Asimismo, el uso del guante, representado en numerosas de sus fotografías como en *Horizontale* (fig. 1) (1975-78) es entendido en ocasiones como un fetichismo sexual y símbolo de la sexualidad femenina⁸¹. Su precipitado suicidio también marca este tipo de teorías ya que algunas perspectivas feministas la consideran una víctima.

⁸⁰ “It revealed the fact that femininity was a cultural construct, but insofar as it reiterated women's traditional position as passive objects of the male gaze, it was bad”.

⁸¹ Un análisis sobre los usos del guante en la obra de Woodman se puede encontrar en “A disappearing Act: Francesca Woodman’s Portrait” of Reputation de Harriet Riches (2004).



Fig. 1. Francesca Woodman. *Horizontale*. 1975-78.

Las exposiciones feministas donde se incluye la obra de Woodman también son un ejemplo de la clasificación que se otorga a su trabajo. Algunos ejemplos son *Inside the Visible*, comisariada por Catherine de Zegher y celebrada en el Institut Contemporary Art de Boston en 1996 o *Mirror images: Women, Surrealism and Self-representation* comisariada por Whitney Chadwick en San Francisco State University y Helaine Posner en el MIT List Visual Arts Center en 1998. En el año 2013, el Círculo de Bellas Artes de Madrid presenta la exposición *Mujer. La Vanguardia feminista de los años 70* donde se incluye fotografías de Woodman además de las de otras artistas cuyas obras se enmarcan abiertamente dentro del feminismo, tales como Ana Mendieta, Martha Rosler, Esther Ferrer, Helena Almeida o Valie Export.

Es evidente que, aunque las intenciones de Woodman no son reivindicativas, su obra trata cuestiones feministas, como es la relación

sujeto-objeto. Dominique Baqué, en su ensayo *Pour un nouvel art politique: de l'art contemporain au documentaire* (2004: 52) donde critica la falta de compromiso político en el arte contemporáneo, defiende sin embargo a Woodman como una de las pocas artistas que, haciendo arte íntimo y personal y pudiendo ser al mismo tiempo reivindicativa, no lo es porque realiza una apertura verdadera de su interior al exterior traducida en imágenes de viaje⁸² y de lugares estigmatizados de la catástrofe –como las ruinas– en una reapropiación de los códigos de la historia del arte.

Desde otra perspectiva, las temáticas del mundo gótico, que durante los años sesenta y setenta viven una revalorización, aparecen constantemente en la obra de la fotógrafa. Algunas de las temáticas, como la decadencia o la muerte, recuperadas en el siglo XIX⁸³, vuelven a ser recurrentes. Varias teorías feministas señalan que los textos góticos del siglo XIX podrían ser considerados representaciones de la feminidad al tratarse de una reacción femenina a las presiones de la sociedad patriarcal (Townsend, 2007).

La presencia ambigua de Woodman ha sido considerada como un síntoma de defensa contra un medio hostil. Se camufla, como veremos después, escondiendo su cuerpo de la visión depreradora de las estructuras de género (Towsend, 2007). Lapeña (2011), refiriéndose a artistas afines como Eva Hesse y Ana Mendieta, señala que éstas son catalogadas dentro del movimiento feminista porque sus obras son consecuencia de la necesidad de encontrar una manera de expresar sus miedos y un instrumento de reafirmación dentro de una sociedad manifiestamente machista. Whitney Chadwick (2002) considera que toda mujer que pinta un autorretrato, se esculpe o coloca su cámara frente a ella, desafía de alguna manera la relación entre la capacidad de acción masculina y la

⁸² Baqué se refiere en francés a “images de voyage” (Baqué, 2006: 52).

⁸³ El gótico había emergido a finales del siglo XVIII como género literario con las publicaciones de Horace Walpole, Ann Radcliffe o Matthew Gregory Lewis.

pasividad femenina en la historia del arte occidental. En contra de lo que señalan otros teóricos que consideran que las artistas se autorretratan por no saber qué hacer, Chadwick considera que, al realizar este ejercicio, están reclamando la representación de las mujeres (y no de la mujer), que ha estado históricamente cedida a la perspectiva masculina. En realidad, como señala Bryan-Wilson (2011), las diferentes interpretaciones son el reflejo de la evolución del pensamiento feminista que pasa de ver a la mujer como categoría fija a llegar a su performatividad y multiplicidad⁸⁴. Woodman, aunque pueda apropiarse de fórmulas feminista y de esta manera reivindique de manera inconsciente la feminidad, es una artista mujer que usa su cuerpo para crear una obra que responde a las preguntas generadas en torno a sí misma, más que a cuestiones político-sociales del momento sobre la propia condición femenina. Su trabajo refleja un compromiso consigo misma, trazando un diario personal donde ahondar en sus inquietudes.

⁸⁴ Un cambio llamativo en la teoría feminista se da con la publicación, en 1990, de Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge, 1990.

3.3. La imposibilidad del reconocimiento.

El trabajo de Francesca Woodman resulta un claro ejemplo dentro de la fotografía autorreferencial. Aunque la estética y la forma, como hemos visto, son fundamentales en su trabajo, la investigación personal de la artista prevalece por encima de todo, dando paso a una obra con una gran carga emocional, aunque también reflexiva y racional. La obsesión de muchos artistas por el autorretrato está motivada por la necesidad de indagar en la experiencia vital propia y el yo en constante evolución, aspectos clave para comprender la obra de la fotógrafa.

Como acabamos de ver, desde mediados de los años noventa, la obra de esta artista ha sido motivo de análisis en la historia del arte y la teoría estética. Los estudios más tempranos corresponden al catálogo de la exposición *Francesca Woodman Photographic Work*, realizada en el Wellesley College en 1986, donde los textos de Abigail Solomon-Godeau, Ann Gabhart y Rosalind Krauss enmarcan el trabajo de la artista dentro de los parámetros de la autorepresentación, como representante de una generación posterior, y dentro del discurso feminista. Otros textos posteriores como “Francesca Woodman: Performing the photography. Staging the Self” (2004) de Benjamin Buchloch, incluido en el catálogo *Francesca Woodman: photographs 1975-1980*, tratan igualmente el tema de la autorrepresentación. Es Chris Townsend, en el catálogo titulado *Francesca Woodman* y editado por Phaidon en 2006, quien realiza una labor historiográfica minuciosa y amplia que abarca desde el análisis del trabajo según los diferentes lugares por los que pasa, hasta un análisis de la documentación que ha quedado de la obra⁸⁵. Otra referencia clave sobre

⁸⁵ Si bien es cierto que la mayor parte de la obra de Woodman se realiza mientras asiste a la Rhode Island School of Design, Townsend, en su análisis, se refiere a la fotógrafa como una permanente estudiante. Raymond (2010: 8) critica que, en

la que se basa esta investigación es el libro *Francesca Woodman and the Kantian Sublime* (2010), de Claire Raymond. En él la autora admite la importancia del uso del autorretrato y el discurso declarado del yo en la obra de la fotógrafa considerándolo el eje estructural, alejándose de su biografía dramática y relacionándolo con la idea de lo sublime de Kant (*Crítica del Juicio*, 1790); otorgándole un sentido simbólico y generando una nueva interpretación estética, como veremos más adelante.

La obra de Woodman, como cualquier trabajo autorreferencial, conforma una continua autoinvestigación que prevalece en todas las etapas artísticas. Ese análisis personal, como explica David Levi-Strauss (1998), está dividido en estudios, ejercicios y experimentos a partir de los cuales la fotógrafa trata de encontrar su identidad o, al menos, una identidad con la que identificarse en un momento determinado. Como hemos visto en el capítulo 1, la identidad es una construcción social sujeta a la existencia y a los continuos cambios de valores, tendencias y necesidades que la sociedad crea (Giddens, 1997). Su búsqueda es una tarea complicada que requiere de diferentes juegos y mecanismos para alcanzarla. El conjunto de autorretratos e imágenes autorreferenciales de un autor constituyen, inevitablemente, un entramado de información donde se desvelan aspectos de la identidad propia. Woodman, sumida en esta permanente búsqueda, acude a sus emociones para proyectarlas al exterior a través de la fotografía. Su propio cuerpo, las personas cercanas –familiares y amigos–, y los espacios y los objetos que la rodean, se convierten en reflectores de esas emociones con las que busca una identificación. El medio fotográfico es empleado como una herramienta para desvelar algo oculto y, en parte, desconocido incluso para ella.

cambio, este teórico trata a Rimbaud como poeta habiendo realizado igualmente su obra siendo todavía un adolescente.

En el proceso de autodescubrimiento que realiza la fotógrafa a través de su trabajo, no se presenta a sí misma (y al espectador) afirmando rotundamente “esta soy yo”, sino que se mira preguntando: “¿quién soy?”. Woodman tiene más preguntas que respuestas y su trabajo ayuda a despejar algunas incógnitas sobre su identidad y crear otras nuevas. Según Mieke Bal (2009), la artista crea imágenes para tratar de comprender qué sucede cuando nos miramos. Esas fotografías se convierten en la disolución de sí misma, su propia descomposición para tratar de recomponer los pedazos. La fotógrafa no trata de fijar el momento, sino que lo que hace es “no-fijar el sujeto, que en su caso es casi siempre el propio yo” (Bal, 2009: 137). Como la mayoría de los artistas que trabajan la autorreferencialidad, la autora se duplica en las fotografías y se convierte en otra para poder mirarse:

La brillante superficie de una fotografía es indudablemente una forma de autorreflexión. Si a eso añadimos la tendencia, tan presente en la obra de Woodman, y que ya había constatado Leonardo, de convertir cada imagen en un autorretrato, tendremos una visión de la fotografía como una especie de doble autorretrato o más bien, una combinación de autorretrato y *allo-retrato*⁸⁶ (Bal, 2009: 126).

El ejercicio del autorretrato lleva implícito mostrar al sujeto como objeto, realizando un proceso de objetivación que permite verse desde fuera del cuerpo. Sin embargo, a pesar de la duplicidad que genera el autorretrato, hay un aspecto importante que cualquier fotógrafo que se enfrenta a sí mismo en sus imágenes debe conocer y es, como señala Nelly Schnaith (2011: 184), que en ninguna de esas fotografías se muestra a él mismo. Es lo que Pessoa llama “desconocerse conscientemente”, como señala esta filósofa. No hay otra manera de asumir ese vacío metafísico y por ello, es

⁸⁶ *Allo-retrato* es un término inventado por Mieke Bal para hablar de los autorretratos en los que el sujeto se disfraza para parecerse a otra persona o en los que otro se parece al artista.

casi imposible dejar de creer que la identidad se asoma por algún resquicio; de esta manera, es necesario buscar “sus señas como las de una presencia indefinidamente refractada. Por eso, todas las imágenes ausentes en el autorretrato son las que asignan un sello de identidad a los datos, inacabados por principio, de la que quedó fija en el papel” (184).

La fotografía autorreferencial es por tanto afirmación y negación al mismo tiempo. Muchas artistas mujeres juegan con esta no-identificación y usan su cuerpo para crear confusión en torno a su identidad sexual, como lo hacen Frida Kahlo o Claude Cahun en algunas de sus obras. Como ya hemos visto en el capítulo 2, el caso de esta última es particularmente complicado ya que, inmersa en su androginidad, está obligada a llevar una máscara de feminidad porque, a principios del siglo XX, la mujer debe mostrarse femenina para ser aceptada como tal. Las identidades y máscaras de Cahun son fruto de su propia creación pero producidas en una situación cultural, económica y política determinada, por lo que no están realizadas de una manera completamente libre (Doy, 2007). En una fotografía realizada en 1979-80, Woodman tiene los pechos atados haciendo alusión a la androginidad y jugando con la confusión de la identidad sexual. Experimenta con su propio cuerpo como método de investigación donde sentir, sufrir y observar. No obstante, el juego en torno a la ambigüedad sexual no es exclusivo de las artistas mujeres, como veremos en los siguientes capítulos.

El autorretrato es por tanto, un juego donde los artistas se identifican y se rechazan constantemente, provocando cierta incertidumbre e inquietud que les hace continuar con la búsqueda y el reconocimiento tras la fotografía. Woodman, inmersa en este proceso, juega con los límites de la fotografía: el cuadro, el espacio y el tiempo, y con sus propios límites: se esconde, se camufla, se tapa la cara, se fragmenta o vuelve la imagen borrosa, como iremos descubriendo a lo largo de este capítulo. Su trabajo

se vuelve revelador y le ayuda a tener conciencia de sí misma y a mostrar sus traumas, convirtiendo la obra en un proceso catártico. La fotógrafa, en esa búsqueda de identidad, comienza una exploración lacaniana instintiva: se busca en la propia imagen para intentar descifrarse, pero se encuentra con la imposibilidad de verse.

El cuerpo de Woodman se convierte en sujeto y objeto al mismo tiempo, realizando un cambio dentro del campo fotográfico en el que siempre existe una separación con el modelo. La autora prefiere no mostrar su rostro, desaparecer y proyectarse en otros objetos, o reconstruirse a partir de máscaras y de construcciones ficticias. Ya en uno de sus primeras fotografías, *Self-Portrait at Thirteen* de 1972 (fig. 2), esconde su cara tras el pelo. Woodman adolescente, sin ser plenamente consciente del valor de su ejercicio, oculta su identidad y juega con la luz en el revelado aumentando así el misterio y el encubrimiento de la imagen. Asimismo, en uno de los vídeos que realiza más tarde (entre 1975 y 1978) aparece su propia mano escribiendo lentamente el nombre de “Francesca” sobre un papel en una clara representación del yo. Mieke Bal señala que este sujeto indica que el nombre es invisible, un nombre que está escrito con dificultad y donde “lo único que podemos ver son fragmentos de un cuerpo de mujer que supuestamente se oculta tras ese papel en el que está escrito su nombre”. (Bal, 2009: 125). Al escribir su nombre, Woodman se reafirma; sin embargo, después destruye el papel en un acto de negación de sí misma. En este vídeo vemos claramente el doble juego que muestra su trabajo: se muestra para después esconderse y desaparecer, tal como veremos en el siguiente apartado dedicado precisamente a este ejercicio de camuflaje. El acto de romper el papel se identifica con las fotografías en las que la artista aparece borrosa, en movimiento o fragmentada. El yo que aparece en los vídeos es inalcanzable e inasible, al igual que ocurre en las fotografías.



Fig. 2. Francesca Woodman. *Self-Portrait at Thirteen*. 1972.

Las imágenes en las que Woodman trata de desaparecer mostrando esa negación de sí misma suponen una especie de desengaño, puesto que siempre la representan de alguna manera aunque no esté físicamente en la imagen. Para conseguir estos juegos de desenfoces, movimientos y mimesis utiliza, además de numerosos bocetos previos a las fotografías, numerosas técnicas de sobreexposición en el momento de la creación y manipulaciones posteriores en el laboratorio. Estos trucos ya habían sido usados por el ya citado Clarence John Laughin o fotógrafos del siglo XIX como el francés Hippolyte Bayard o Clementina Hawarde cuya estética fotográfica recuerda en cierto modo a la de Woodman.

El autorretrato es un ejercicio inconcluso pero necesario. Como señala Urs Lüthi (2000), el juego del espejo y la mirada, aunque es una experiencia que no llegamos a conquistar del todo, nos arma en la medida en que se convierte en parte imprescindible del autoconocimiento y se usa como

método de observación pasivo y distanciado, generando desconcierto en el que se observa. Los mitos clásicos de Narciso y Perseo, y Medusa, explican ya esta confusión a la hora de enfrentarse a la imagen de uno mismo. Duane Michals, siguiendo estos mitos, realiza en 1985 una serie de cinco imágenes tituladas *Narcissus* (fig. 3) donde busca su reflejo en un río. Estas fotografías, al igual que las de Woodman, no transmiten ninguna actitud narcisista ni vanidosa, sino que muestran la inquietud del ser humano por conocerse. A principios del siglo XX algunas artistas recurren al espejo como elemento fotográfico e incluso como método de investigación, como la fotógrafa estadounidense Imogen Cunningham o la artista estadounidense, afincada en Europa, Florence Henri.

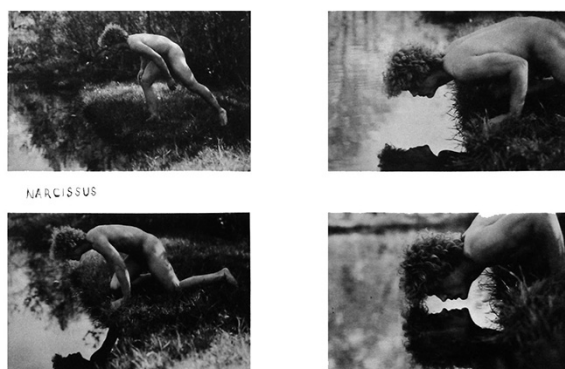


Fig. 3. Duane Michals. *Narcissus*. 1985.

Desde mediados del siglo XX el espejo se convierte en un elemento recurrente para profundizar en la temática de la identidad como método de investigación personal. La obra de Woodman no es una excepción y el espejo es una herramienta frecuentemente utilizada en su trabajo. En el capítulo primero hemos visto lo que supone para la formación del sujeto el ensayo *El estadio del espejo de Lacan*. El psicoanalista explica que la imagen especular produce una identificación en el sujeto que mira y,

precisamente en el encuentro con el espejo, es cuando comienzan a surgir los problemas de identidad. La imagen que el espejo nos devuelve no es real al igual que la realidad que plasma la fotografía. Juan Antonio Ramírez se refiere al espejo como otro “medio” añadido al fotográfico y considera que cada uno de ellos es una metáfora del otro: “la permanencia de la imagen fotográfica refleja la fugacidad de la vida, pero la imagen vista en el espejo inmortaliza ya de alguna manera (enmarca y aísla) lo heterogéneo y cambiante de la realidad” (Ramírez, 2000: 18). La decadencia, los cambios y el paso del tiempo quedan reflejados en el espejo y la fotografía. Así, la fotografía se convierte en un segundo espejo.

Además, en la cultura occidental la imagen del espejo forma parte de la construcción social de la feminidad y la identificación narcisista de la mujer con su imagen especular (Chadwick, 1998). Para Simone de Beauvoir (1998), la identificación de uno mismo se da en torno a la imagen especular. La escritora distingue entre el reconocimiento del hombre y la mujer ya que el hombre, al no verse como un objeto de deseo, no se reconoce en la imagen y en cambio la mujer, siendo ella un objeto, confía en el reflejo del espejo. Sin embargo Woodman, aunque confía en la imagen especular, no termina de reconocerse en ella, quizá porque no se ve como objeto de deseo. Utiliza el espejo en diferentes ocasiones pero, al igual que Alicia en el cuento de Lewis Carrol *A través del espejo*, éste no le devuelve la verdad. Ambas viven en un mundo ficticio y fantástico, en una realidad paralela donde todo está alterado. La fotógrafa tiene la necesidad de sentirse identificada y por ello necesita contemplarse a través de la fotografía y del espejo, en un doble juego de representación. En una imagen de la serie fotográfica realizada en Providence entre 1975 y 1976 (115PH), Woodman se encuentra de rodillas sobre un espejo y su cuerpo aparece borroso al estar en movimiento. En otra fotografía de la misma

serie, la artista se recuesta sobre un espejo pero ahora se mira con calma y curiosidad. Estas dos imágenes reflejan la dualidad de reconocimiento y rechazo que genera el medio, haciendo evidente la curiosidad por su cuerpo y sí misma. La fotografía, como señala Gómez Isla (1997: 415), no transcribe lo que nosotros vemos sino que:

convulsiona al referente como imagen para producir el efecto de disociación de la conciencia de identidad del sujeto, del 'yo' visto como 'otro'. La imagen del referente retratado mediante el objetivo se convulsiona para convertirse en 'extraña', en separada del sujeto que, aunque aun es capaz de reconocer su propio rostro en la imagen fotográfica, ya no se identifica con ella.

Este juego de espejos lo podemos encontrar de nuevo en las fotografías de Michals, cuyo trabajo titulado *Alice's mirror*, de 1974 (fig. 4) juega con la percepción del espectador a partir de reflejos y espejos. Michals trata de explicar en su obra la imposibilidad del reconocimiento porque considera que fotografiar la realidad es siempre un fracaso, ya que ésta se basa siempre en la confusión de la experiencia y la apariencia transitoria de las cosas (Livinstone, 2000). A Michals, al igual que a Woodman, le interesan más las emociones derivadas de las experiencias que lo que pueda significar la realidad en sí misma. Le interesa su propia realidad, la que para él es la verdadera:

Veo el mundo a través de mi mente, así que cuando hablo de la realidad hablo no sólo de lo que estoy mirando, de lo que estoy viendo con los ojos, hablo de mis sueños, de mis desilusiones, de mis deseos, de mis miedos frente a la vejez o frente a la juventud, así que mi realidad es mucho más amplia (Michals, 2000: 66).

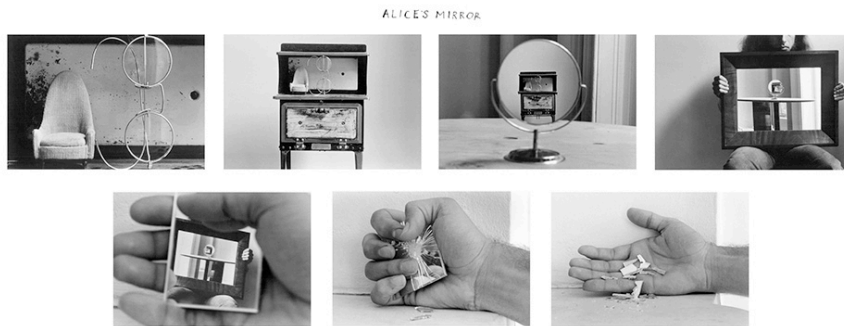


Fig. 4. Duane Michals. *Alice's mirror*. 1974.

En este sentido, la fotografía se considera como un método de reconstrucción de nuestras identidades y la manera de indagar en el sustrato emocional (Olivares, 2000). Las emociones surgidas de la propia vida son lo que realmente interesan en la obra de Woodman porque lo que prevalece por encima de todo son sentimientos y sensaciones que siempre son invisibles y sólo existen en cada uno. A lo largo de este capítulo veremos cómo se traducen estas emociones al lenguaje fotográfico.

La fotografía autorreferencial consigue acercarse al yo interior y permite adquirir conciencia de uno mismo. Whitney Chadwick, en el catálogo de la exposición *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-representation* (1998) –que trata sobre la repercusión de la práctica surrealista en el trabajo de las generaciones posteriores de mujeres interesadas en las fronteras de la representación del yo y del cuerpo– explica cómo el yo se puede representar como otro, como cuerpo, como máscara o incluso como ausencia. Woodman utiliza esta estrategia de representación dando pie a hablar de estas fórmulas que ayudan al individuo a la formación de su identidad. Los diferentes ejercicios a través del cuerpo que la fotógrafa utiliza para perfilarse a sí misma son analizados a continuación.

3.4. El recurso del cuerpo.

Uno de los recursos más habituales que Woodman utiliza para proyectarse en sus fotografías es, como es natural, el propio cuerpo. Se trata del soporte más habitual por ser el lugar visible donde ocurren y a través del que se comunican los estados de ánimo, los sentimientos y las emociones. Es la señal más intensa de reconocimiento y donde se aprehende la existencia (Castro Flórez, 2009: 166). Como señala Le Breton (2002: 7) el cuerpo es la cepa de la identidad. Sin el cuerpo y su rostro el hombre no existe: “vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna”. Como hemos visto en el capítulo anterior en relación a la obra de Mapplethorpe, desde la Antigüedad clásica y hasta mediados del siglo XX, el cuerpo es un medio para representar la belleza del desnudo. A partir de entonces deja de ser solamente un objeto generador de belleza y los artistas comienzan a experimentar con él. La fotografía, el *body art* y la *performance* tienen un papel fundamental en este contexto permitiendo la elaboración de nuevas reflexiones en torno a él. El cuerpo se convierte en el lugar donde reflejar el pensamiento y la identidad del artista, y así lo han demostrado artistas como Marina Abramovich o Gina Pane.

Según Paul Ardenne (2004), la proliferación de imágenes del cuerpo en el siglo pasado no indica una conquista del tema, sino que alerta de su crisis y la complicada accesibilidad a la figura corporal. El uso del cuerpo en el arte se asocia a las artistas feministas que reclaman el cuerpo de la mujer para ellas mismas, mostrándose como productoras de significados y no como portadoras de significado masculino (Cao, 2000). Como se menciona en el primer apartado con respecto a la relación de Woodman y el feminismo, el cuerpo sublimado y objetualizado por los artistas hombres se devuelve a sus dueñas. Desde los años sesenta el cuerpo se

convierte en el soporte donde mejor expresar las nuevas políticas culturales y sexuales y, de esta manera, va adquiriendo mayor importancia en el terreno femenino porque es una fuente principal para la exploración de los modos de expresión presimbólicos y no simbólicos, y el lugar donde se puede expresar la subjetividad femenina (Chadwick, 1998). El cuerpo de la mujer en esta época deja de ser un objeto interpretado por el hombre y comienza a actuar de una manera autónoma.

En el medio fotográfico, el primer autorretrato de una mujer desnuda conocido corresponde a una imagen de 1908 de la fotógrafa holandesa Katharina Eleonore Behrend. La autora aparece de pie sobre una alfombra de pelo delante de una cortina negra. Siendo una fotografía de comienzos del siglo XX, llama la atención la seguridad con la que la retratada posa desnuda ante la cámara. La tradición pictórica y escultórica ha hecho posar a las mujeres desnudas a lo largo de la historia del arte. Sin embargo, en esta fotografía la modelo es también autora, reafirmando así su posicionamiento frente a la cámara. Tanto los elementos que rodean a la figura, como la disposición de la silueta desnuda y borrosa, recuerdan de tal manera a los autorretratos desnudos de Woodman que parece improbable que ésta no conociera la fotografía. Podemos ver esta influencia en su autorretrato *Untitled* (fig. 5) realizado durante su estancia en Roma, en el que su cuerpo desnudo se apoya en una pared dividida en dos zonas delimitadas por diferentes tonalidades; una división trasladada también al cuerpo de la fotógrafa. Realiza esta imagen con confianza en un acto de autoafirmación y autorrevelación.

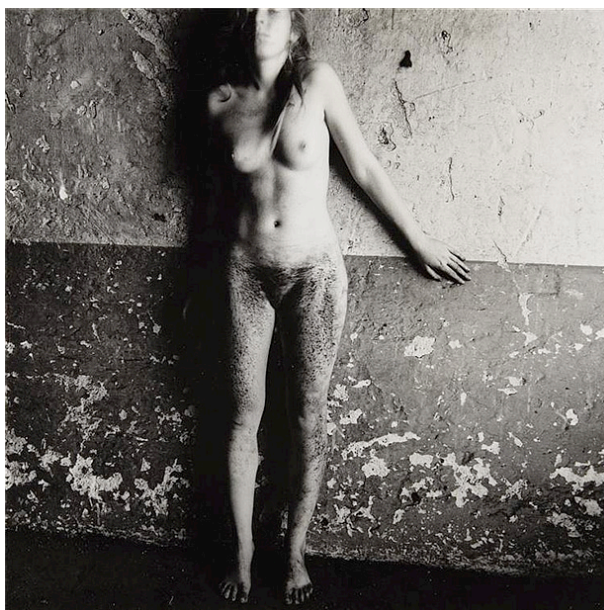


Fig. 5. Francesca Woodman. *Untitled*. 1977-1978.

Retratarse desnudo es un acto de intimidad que coloca al cuerpo como un objeto de representación (Betterton, 1996). John Berger, en *Ways of Seeing* (1972) afirma que estar desnudo equivale a ser uno mismo y que un cuerpo sin ropa (sin disfraz) es visto como un objeto para convertirse en un desnudo. Para este autor, en este acto de desnudez “algún tipo de yo es liberado e incluido en esta dicotomía: desnudo/sin ropa”⁸⁷ (Fryer, 1998: 50). La intimidad del cuerpo desnudo puede estar representada de diferentes maneras. De hecho, los tres autores que aquí se tratan lo hacen de formas muy diferentes: Antoine D’Agata muestra una intimidad teatralizada mostrando la relación del cuerpo con experiencias extremas; el desnudo de García-Alix, que en ocasiones también muestra el lado extremo, es más directo y natural; los desnudos de Woodman son sutiles, dejando entrever una melancolía y una ligereza que dominan el discurso.

⁸⁷ “some kind of *self* is freed or covered in this dichotomy: naked/nude”.

El tratamiento del cuerpo de Woodman es romántico y espiritual pero no deja de ser consciente de su materialidad lo que indica, como señala Pierini (2009), una inmersión de la imagen del yo en el universo de las cosas.

El cuerpo desnudo de la fotógrafa juega un papel importante en la composición de las imágenes: sus formas cálidas, sinuosas y suaves, recrean esas mismas sensaciones en la atmósfera general de la fotografía. El estudio de las formas, tanto de los objetos como del propio cuerpo en relación con el entorno, es una característica que la fotógrafa practica y comparte con el tratamiento de los cuerpos desnudos de otros fotógrafos, como los estadounidenses Imogen Cunningham o Edward Weston. Las formas humanas, naturales e incluso artificiales, consiguen unirse en la imagen como si el cuerpo se fusionase con el paisaje o el objeto. La diferencia está en que Weston, al contrario que Woodman, no considera sus fotografías como retratos de sí mismo, aunque sí cree que el objeto representado es la representación de su propia subjetividad (Fryer, 1998).

Woodman utiliza su cuerpo, tanto desnudo como vestido, en diferentes situaciones y espacios como parte de su investigación. El cuerpo de la artista se convierte en la traducción inmediata y primera de su identidad. Y es en esa referencia a la identidad donde ocurre el reconocimiento y, a la vez, la no identificación. El cuerpo le ayuda a mirarse y comprenderse pero al mismo tiempo se extraña de él, porque no hay nada más misterioso para el hombre que el espesor de su propio cuerpo (Le Breton, 2002: 7). Las fotografías, como señala Castro Flórez (2009: 167), “sirven de consuelo ante la imposibilidad de comprender totalmente el mundo y, sobre todo, legitiman lo que llamaríamos la *homeopatía de la angustia*”. Las imágenes de Woodman reflejan la incertidumbre y el miedo a la finitud que la llevan a autorretratarse constantemente. En el vídeo antes mencionado, después de escribir su nombre en un papel, comienza a

agujerearlo dejando ver su cuerpo desnudo. Se trata de un acto tímido y pausado que deja tiempo para la reflexión y la autoobservación.

Para terminar de comprender la importancia del cuerpo en la obra de Woodman es importante incidir en su incorporeidad. El cuerpo tiene una relación de división entre el cuerpo físico como contenedor, y el cuerpo relacionado con el yo que piensa y encarna el alma, el espíritu y la conciencia⁸⁸ (Herzog, 1992). En la obra de Woodman el cuerpo es también tratado desde una dimensión simbólica no matérica. La actitud inocente y pura de la fotógrafa la aleja de terrenos provocativos –aunque encierra una sensualidad ineludible– acercándola a capas más espirituales. El retrato que la fotógrafa realiza de su cuerpo es incorpóreo, ligero, casi etéreo, produciendo un halo espectral que después estudiaremos; un elemento desde donde evocar fantasías e ilusiones y mostrar lo incompleto de la vida material. En una imagen realizada en la colonia MacDowell en el verano de 1980 (fig. 6), la fotógrafa reposa su cuerpo desnudo sobre una piedra con los brazos extendidos y el pelo sobre la cara. Su cuerpo sereno y su rostro escondido nos transmiten un estado de levedad y ensoñación en el que la artista se olvida de su materialidad convirtiéndose por momentos en un ser casi espiritual.

⁸⁸ *Antropología del cuerpo y modernidad* (1990, 2002) de David Le Breton explica la división causada por la ciencia renacentista que separa al cuerpo orgánico del ser y lo convierte en un objeto de estudio divisible y diseminado. Hay sociedades que no distinguen entre el hombre y el cuerpo como lo hace el modo dualista de la sociedad occidental (8).



Fig. 6. Francesca Woodman. *Untitled*. 1980.

Fernando Castro Flórez (2009: 161) explica que la obra de Woodman parte de una singular extrañeza del cuerpo, similar a lo que Lacan llama *extimité*⁸⁹ (extimidad). El psicoanálisis usa este término para explicar el problema de la oposición entre lo interno y lo externo. Para Lacan (1990), lo más íntimo es lo que está forzado a reconocerse fuera, siendo el inconsciente una estructura intersubjetiva. La oposición interior/exterior dejan de tener sentido y lo más íntimo se encuentra en el exterior. Así, por un lado, el exterior en la obra de Woodman adquiere una importancia crucial para mostrarse y exhibir su intimidad, como veremos en los siguientes apartados. Por otro lado, el cuerpo de la fotógrafa, convertido en una presencia fantasmal que el espectador trata de recuperar, adquiere el valor de contenedor para llenar lo incompleto de la vida material. Woodman sabe que es imposible acceder a una identidad unívoca ya que, como señala Castro Flórez (2009: 165), “la fantasía fundamental debe

⁸⁹ Lacan añade el prefijo ‘ex’ a la palabra Francesa *intimité* (intimidad) en el seminario *La ética del psicoanálisis* de 1958 donde explica su significado.

permanecer inaccesible porque si el sujeto se acerca demasiado, ese núcleo obsesivo pierde consistencia”. El inconsciente es inaccesible pero la fotógrafa se enfrenta a él desde diferentes ángulos configurando una visión múltiple y por tanto más certera, en una suerte de polisemia relacionada con la complejidad del yo.

La obra de esta artista y la exploración de la experiencia corporal es un intento de representar lo inefable y esto es precisamente “lo que hace que sea tan difícil reducir el trabajo de Woodman a un registro sincero de la experiencia corporal o autobiográfica, o a la simplista documentación del yo. En cualquier caso, ella estaba documentando los límites de la experiencia corporal, la imposibilidad de constituir el yo”⁹⁰ (Baker, 2006: 65). La incapacidad de representar el yo le lleva a experimentar con los límites de la fotografía, así como con los del propio cuerpo y los lugares que lo encierran. Muchos de los ejercicios realizados por la fotógrafa son experimentos de una búsqueda de los límites de la capacidad de representación, de los límites del cuerpo y su deformación. En la imagen realizada en Boulder entre 1972 y 1975 en la que la artista se autorretrata con pinzas colocadas en diferentes partes de su cuerpo, está transmitiendo sensaciones corporales. Woodman trata de expresar con sus fotografías las emociones, impresiones y otros estados anímicos personales. El cuerpo es el primer escenario donde plasmar y experimentar, sin embargo la investigación le lleva a otros ejercicios más complejos.

⁹⁰ “this would also be what makes it so hard to reduce Woodman's work to a sincere recording of bodily or autobiographical experience, to a simplistic documentation of the self. If anything, she was documenting the limits of bodily experience, the impossibility of constituting the self”.

3.5. La estrategia del camuflaje.

Camuflar significa desaparecer, disfrazar, ocultar y volverse invisible, una estrategia que Woodman explora buscando nuevos límites y experiencias dentro de la autorreferencialidad. La idea del camuflaje en el arte está presente desde las vanguardias⁹¹. Los surrealistas⁹² se interesan enormemente por el tema como puede verse en diferentes ensayos publicados en la revista *Minotaure* por el sociólogo Roger Caillois. Desde la perspectiva cubista, también se realizan experiencias como la participación en la realización del diseño del camuflaje militar de la I Guerra Mundial⁹³ por parte de los aliados. Las técnicas de camuflaje que se desarrollan en ese momento buscan descomponer, mimetizar y desfigurar tanto a los soldados como al armamento y equipamiento utilizados, produciendo el desconcierto en el sujeto que observa.

El origen del camuflaje se basa en la mimesis con el entorno, lo que implica una mayor seguridad ya que facilita la capacidad de no ser visto⁹⁴. El ser humano necesita identificarse, verse como parte de algo, sentirse parte de un grupo, de una sociedad, de un conjunto. Esta identificación se traslada igualmente al mundo inanimado, con objetos y con el entorno. El

⁹¹ Sobre la relación entre el arte y el camuflaje: *Camoupeedia: A Compendium of Research on Art, Architecture and Camouflage* (2009) de Roy R. Behrens.

⁹² Dalí desarrolla lo que él mismo denomina “camuflaje psicológico” realizando juegos con el método paranoico-crítico que hacen que una imagen pueda hacerse invisible sin transformación alguna si está rodeada por otras imágenes que hacen que el espectador imagine que ve otra cosa diferentes (Méndez, 2007).

⁹³ En la primera Guerra Mundial se recluta a los artistas, y entre ellos a algunos cubistas, como expertos en camuflaje. Fueron ellos quienes pusieron inmediatamente al servicio de la guerra artimañas genuinamente artísticas, como la visibilidad o la múltiple interpretación (Méndez, 2007: 21).

⁹⁴ Roger Caillois en ‘Mimétisme et la psychasthénie légendaire’ (1935) explica que los insectos se mimetizan con el medio ambiente para camuflarse pero también es un método de autodestrucción ya que los unos a los otros se toman como hojas. Se puede establecer un paralelismo con las fotografías de Woodman en las que es difícil distinguir entre el yo interior y su entorno.

hombre necesita adaptarse a los espacios donde se asienta. En el discurso artístico de Woodman, la mimesis con los espacios y otras formas de camuflaje a través del disfraz y la fragmentación, son procesos clave para comprender la investigación sobre sí misma. El estadio último de esta evolución, como también veremos, es la desaparición, objetivo final del acto del camuflaje.

El enmascaramiento.

El uso de la máscara y el disfraz es una de las formas más claras de ejercer el camuflaje y, como se anticipa en el primer capítulo, una de las estrategias recurrentes de los artistas para acceder al yo. Se trata de un ejercicio fundamental en la historia del arte y enormemente extendido a lo largo del siglo XX. La introducción de la máscara en el arte contemporánea está influida por la fascinación desarrollada a finales del siglo XIX por las sociedades mal denominadas, en aquel momento, primitivas⁹⁵. Picasso, por ejemplo, no duda en incluir estas máscaras en sus pinturas y aprovechar su alteridad. La palabra máscara tiene su origen en la palabra *masque* del francés, *maschera* del italiano o *máscuera* del español, cuyo antepasado en latín es *masca* que significa fantasma; en árabe *maskharah*, significa bufón. En la antigua Grecia la máscara teatral se llamaba *prospón*, término usado para denominar persona (Panera, 2006: 8).

⁹⁵ La fascinación por la máscara está motivada por estas culturas. Su uso tenía poderes como la pérdida de la identidad, pudiendo incluso adquirir alteraciones psíquicas. El disfraz y la máscara oculta y protege a quien los lleva. La máscara puede ser un objeto fetiche, un disfraz en sí mismo, un símbolo ancestral, una ayuda para embellecer la piel, parte de un ritual de una ceremonia, una forma de maquillaje o un accesorio teatral (Doy, 2007).

La psiconalista Eugène Lemoine-Luccioni en *La robe*⁹⁶ (1983) señala la falta de correspondencia entre el cuerpo y la identidad, incidiendo en la idea de otredad (Amorós, 2004: 216). El cuerpo no explica el sujeto por lo que el ser humano tiende a fabricar varias versiones de sí para tratar de conseguir la más adecuada en diferentes momentos. Los artistas evidencian estas preocupaciones a través de los ejercicios con la máscara y el disfraz. Malcom Warner (2007) afirma que el artista moderno juega de manera más provocativa con la identidad y con otros conceptos clave del retrato tradicional: “la necesidad de los retratistas modernos de sentirse libremente creativos con respecto a la identidad se pone de manifiesto mucho más claramente en los retratos que se hacen a sí mismos”. Aprovechan la creación para inventar diferentes identidades.

El historiador del arte Ernst Gombrich llama “máscara” a lo característico de cada uno, al rasgo más distintivo que captamos de un rostro, ya que estamos predispuestos a percibir la diferencia antes que el parecido. Como advierte Schnaith (2001: 193), no hay que confundir el reconocimiento de la constancia fisionómica con el de la identidad del sujeto. Sin embargo, el mecanismo de reconocimiento puede ser alterado por la máscara: “la paradoja central en el campo de la percepción fisionómica se resume en la distinción entre el rostro y la máscara” (194). Por otro lado, los sociólogos recuerdan que todos representamos uno de los papeles que nos ofrece la sociedad y, debido a esta generalización, no se podría hablar de una mentira. Por su parte, Gombrich en *La imagen y el ojo* (1987) explica que cada uno se modela a sí mismo según las expectativas de los demás, por lo que asumimos una máscara. Aceptamos la persona que la vida nos asigna y nos transformamos en nuestro tipo moldeando incluso la conducta. Nos modificamos en función de las expectativas de los otros, asumiendo la

⁹⁶ Se trata de un estudio sobre la vestimenta que busca otorgar más información de la que genera un cuerpo desnudo, ayudando así a configurar el género del individuo.

máscara como vehículo (Gombrich, 1987: 103). Un claro ejemplo de este juego es el del pintor Max Beckmann que, a principios de los años veinte, indaga en la idea del disfraz y la máscara tratando de recuperarse del trauma de la Primera Guerra Mundial. Estas fórmulas de ocultamiento y distorsión impiden la lectura clara de sus características físicas sugiriendo una identidad alterada y cambiante.

El tipo de camuflaje que ejerce la máscara permite ocultar la identidad sin alterarla. Según Klein (2007: 27), la máscara “posee el potencial de rechazar la identidad pública generalmente reconocida como construcción social, y revelar el verdadero ser interior de una persona, una identidad que normalmente queda suprimida por las consignas convencionales o sociales”, por eso es tan común en la posmodernidad. A comienzos del siglo XX, algunas mujeres artistas comienzan ya –como hemos visto en el caso de Claude Cahun– a emplear el travestismo y la androginidad como estrategias a través de las cuales expresan cuestiones de género y sexualidad. El psiconalista Joan Rivière en “Womanliness as Masquerade” (1929) explica que en las estrategias de enmascaramiento de género, las mujeres usan máscaras femeninas como un método de defensa al entrar en un mundo dominado por el poder y el privilegio masculino. La máscara se convierte en una herramienta para esconder la masculinidad y asumir la supuesta feminidad. En el caso de Woodman, podemos encontrar esta misma idea en una fotografía en la que se tapa los genitales con una máscara, en un gesto tímido y púdico. La fotógrafa, que no deja de provocar continuamente con sus imágenes, muestra su lado sexual pero de una manera delicada y no explícita, convirtiendo su cuerpo en una insinuación sin llegar a generar un enfrentamiento.

Las máscaras son, por tanto, el reflejo de los problemas que surgen de la identidad y la representación de uno mismo. Camuflan y ayudan a preservar la verdadera identidad del artista sin alterarla, y a la vez crean

falsas personalidades. Son capaces de preservar su integridad y ayudarle a preservar la transacción que sufre entre artista y modelo (Klein 2007). Woodman, en cambio, genera diferentes identidades pero evitando crear otras falsas. Las máscaras pueden revelar el verdadero ser interior de una persona, una identidad que puede quedar suprimida por las consignas convencionales o sociales. Es decir, que gracias a la máscara, puede aparecer la identidad oprimida permitiendo una transformación sin asumir ninguna autoridad propia (Klein, 2007). La identidad, y por tanto el sujeto, son inestables, y Woodman busca dar cabida a ese cambio en sus fotografías. La artista, tratando de ser siempre ella misma, busca falsos álgos o identidades paralelas, se disfraza, se enmascara, se esconde, se camufla o se transforma. Sin embargo, no pretende ser otra ni suplantar diferentes identidades. Se expone y a la vez se transforma haciendo evidente su multiplicidad y su necesidad de mostrar, y a la vez de esconder, su cuerpo y su identidad.

El juego de la máscara y el disfraz siempre es considerado como una herramienta de evasión o de ocultación aunque, como señala Kline (1998), las máscaras de Cahun reflejan en lugar de desviar. A diferencia de Cindy Sherman que, como ya hemos visto, no trata de buscarse a sí misma en sus diferentes autorretratos sino a las diferentes tipologías sociales de la mujer a modo de crítica a la sociedad, en cada máscara y disfraz, Cahun encuentra un aspecto de sí misma. Aunque la artista también es activista en este sentido, su fotografía no se queda sólo en la denuncia, participando igualmente de un estado interior. Se trata de una crítica a partir de un problema interiorizado. En la obra *Que me veux-tu?* de 1928 (fig. 7), donde se ven dos caras de Cahun sin contacto visual entre ellas, la artista se pregunta precisamente por lo que quiere. Se trata de una relación que podemos establecer igualmente con Woodman y la inercia de generar preguntas sin respuesta.

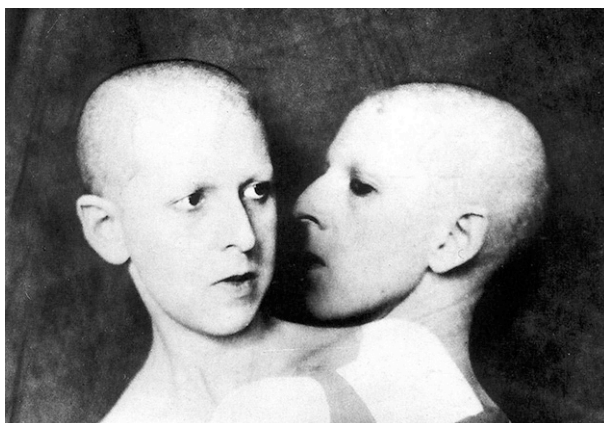


Fig. 7. Claude Cahun. *Que me veux-tu?* 1928.

En una fotografía de 1976 (*Untitled*), aparecen tres chicas con una máscara de la cara de Woodman (fig. 8). La tercera de ellas es la propia fotógrafa. En realidad, la obra se iba a realizar sin ella pero la modelo finalmente no asistió a la sesión (Townsend, 2007). La artista oculta su identidad pero con la contrariedad de mostrarse varias veces siendo representada y multiplicada por otros modelos. Al camuflarse tras la careta, lo que se consigue es multiplicar las formas y las posibilidades de apreciación por parte del espectador, pero también por su parte. Las preguntas y las posibles respuestas de la artista se multiplican y su investigación y su conocimiento sobre sí misma aumentan. Aunque pueda resultar contradictorio, Woodman se manifiesta ocultándose, como veremos a lo largo de este subcapítulo. La artista se desvela de esta manera porque necesita descubrirse poco a poco y la máscara es la primera fórmula para hacerlo. Trata de pertenecer a algo, a esa máscara/disfraz por ejemplo, pero también a un lugar donde se siente segura, buscando un nexo simbólico que recuerde a la vez a la afición, al pánico y la metamorfosis (Pedicini, 2012). A través de estos juegos expresa su deseo de afirmar su identidad y la necesidad de escapar de la realidad.



Fig. 8. Francesca Woodman. *Untitled*.1976.

La mimesis con el entorno.

Desde el camuflaje como enmascaramiento llegamos al camuflaje como mimesis y es que “los seres humanos parece que tenemos la capacidad gradual de ‘crecer’ en nuestro hábitat, de familiarizarnos con él y, con el tiempo, de encontrarnos a nosotros mismos allí ‘como en casa’. Estamos continuamente adaptándonos a nuevos entornos”⁹⁷ (Leach, 2006: 6). En su libro *Camouflage* (2006), el teórico de la arquitectura Neil Leach, explica en qué medida el ser humano está influenciado por la arquitectura y el diseño, cómo trata de adaptarse a su entorno y cómo se relaciona con el mundo, así como el papel que juega la arquitectura en el proceso de identificación personal. La obra de Woodman, que precisamente ilustra

⁹⁷ “We human beings, then, seem to have the capacity gradually to ‘grow into’ our habitat, to familiarize ourselves with it, and eventually to find ourselves ‘at home’ there. We are endlessly adapting to new environments”.

con sus fotografías esta publicación, refleja igualmente una investigación en primera persona sobre este tema. La fotografía ahonda en cómo la arquitectura y su entorno se vinculan con ella misma, escenificándolo con su propio cuerpo.

Un ejemplo representativo es la serie *House* realizada en 1976 en una casa abandonada en Providence (fig. 9), donde las diferentes partes de la casa se van apoderando del cuerpo de Woodman hasta casi hacerlo desaparecer. Ella se presenta como el sacrificio vivo de la casa, ocultándose o cubriéndose con el papel pintado de las paredes, con la estructura de la chimenea o con la luz que entra por la ventana. Estas obras nos trasladan al trabajo de la artista francesa Louise Bourgeois denominado *Femme-Maison*⁹⁸. Esta artista recurre siempre a recuerdos de la infancia generando narraciones fragmentadas, cuestionando el espacio y realizando una “potente contra-fuerza frente a la cronología, frente al despliegue lineal y a la narración de lo anterior” (Bal, 2007: 30). Las obras de ambas artistas fusionan arquitectura y cuerpo dentro de un halo melancólico, cada una a su manera, convirtiéndolo en una reflexión sobre sí mismas. Siguiendo las ideas de Freud, Jung y Lacan, Bourgeois consideraba el arte “el privilegio de acceder al inconsciente” (De la Villa, 2007: 74). Un acto del que participa igualmente Woodman a través de su obra y su propia representación, convirtiéndolo en un mecanismo que le ayuda a entender su *verdad* más profunda, una práctica que lucha contra la dependencia emocional (Bernadac, 1995).

⁹⁸ Las obras tituladas *Femme-Maison* de Bourgeois representan cuerpos de mujer en los que la cabeza es sustituida por el dibujo de una vivienda, creando una confusión por no saber cuál de los dos elementos está invadiendo al otro. Se puede interpretar como un discurso feminista en torno a la situación de la mujer relegada al espacio doméstico, pero sobre todo se ha entendido como una obra autorreferencial que refleja el hogar de la infancia de la artista: por un lado el espacio materno y protector y por otro, el paterno, un lugar basado en la mentira y el autoritarismo que llevan a Bourgeois a un conflicto de identidad (Mayayo, 2002: 10-14).



Fig. 9. Francesca Woodman. Serie *House*. 1976.

Para comprender la necesidad de mimetismo que Woodman establece con la arquitectura, es necesario acudir a la investigación de Leach sobre la mimesis desarrollada, entre otras, a partir de las teorías de Walter Benjamin en *Reflections* (1978), *Illuminations* (1992) y *The Arcade Project* (1999). Estas tres obras explican que la arquitectura del siglo XX no consigue envolver al ser humano y que los espacios generados no son el reflejo de su espíritu.

Esto supone un problema ya que el ser humano necesita reconocerse en el entorno⁹⁹, en el mundo exterior. Benjamin (1978: 333) lo llama

⁹⁹ Según Benjamin, una de las características distintivas de la humanidad es la capacidad de reconocer las similitudes: es natural en el ser humano buscar correspondencias con el mundo. De hecho, para Theodor W. Adorno, imitar es una condición básica ya que “un ser humano se convierte en humano del todo imitando otros seres humanos” (“a human being becomes human at all by imitating other human beings”) (Adorno, 1978: 154 en Leach, 2006: 19).

precisamente *mimesis*¹⁰⁰. Esta relación y creación de similitudes facilitaría la relación entre el yo y el otro, convirtiéndose en una manera de empatizar con el mundo y de adaptarse a él. Esta voluntad de identificación se puede extender a todas las artes visuales. Para Adorno (2004), el término además tiene un carácter activo ya que esta identificación con el mundo se extiende en el momento en el que se establece una identificación estética. Es decir, que se le otorga a la obra de arte un potencial capaz de convertirse en vehículo para la mimesis (Leach, 2006: 35).

En el trabajo *Temple Project* (fig. 10) realizado en 1980, un año antes de morir, Woodman compone un collage de cianotipos donde ella y algunas amigas se transforman en cariátides, construyendo un templo con los propios cuerpos. Las cariátides pueden ser interpretadas de dos maneras: como sacerdotisas de Artemisa de Caria que presiden los ritos femeninos, o como símbolo de la victoria griega contra los persas¹⁰¹ expresando el peso que, a partir de entonces, debían llevar las mujeres. En cualquiera de las dos interpretaciones la cultura griega está otorgando la confianza al cuerpo humano y a su materialidad (arquitectónica), una percepción de la que la fotógrafa participa. Woodman se convierte en la estructura del edificio y en escultura, integrándose en el espacio de una manera natural, apoderándose de él y haciéndolo suyo. En una suerte de apropiación de la mitología, representa el paradigma de unión clásica de arquitectura, escultura y cuerpo humano. La fotógrafa se convierte en un elemento básico para el sustento de una construcción haciéndose inseparable de ella

¹⁰⁰ Benjamin toma el término de Freud que lo usa para referirse a un modo de identificarse con el mundo externo. El psicoanalista lo relaciona con la broma, en el sentido de que la mimesis permite empatizar con el sujeto sobre el que se bromea así como reírse de él. Adorno lo convierte en un término estético y lo considera perteneciente al campo del arte y no al del lenguaje, como hace Benjamin. Para Adorno, el arte es un refugio para el comportamiento mimético (Leach, 2006: 34).

¹⁰¹ Durante las Guerras Médicas del siglo V a.C.

y, como señala Solomon-Godeau (1986: 31), como resultado de una idealización. El templo ejemplifica la estetización de la obra de arte y la búsqueda de la artista por conseguir esa unión.



Fig. 10. Francesca Woodman. *Temple Project*. 1980.

Woodman, en uno de sus diarios, cuenta lo interesada que está en el modo en que la gente se relaciona con el espacio. Esto explica la vinculación de la artista con su entorno realizada de manera deliberada y que Leach (2006: 22) considera fundamental en este proceso: “la mímemis implica un momento de asimilación”¹⁰² más que una simple imitación. Esta reflexión crítica no elimina la capacidad imaginativa infantil que Adorno añade como condición del buen arte. La mimesis es un estímulo a la vez impulsivo y racional en el que el ser humano se relaciona con lo que le rodea. En la fotografía *House 4* de 1976 vemos a Woodman introduciéndose en una chimenea y en *Space*² (fig. 11) se encuentra dentro de una urna. Estas formas manifiestan la esencia básica de la arquitectura

¹⁰² “mimesis involves a moment of assimilation”.

como lugar para habitar y la fotografía expresa el mismo sentimiento que los niños tienen al construirse su 'casita' a medida para sentirse protegidos.



Fig. 11. Francesca Woodman. Serie *Space*.² 1986.

Siguiendo la relación con la arquitectura, se puede establecer una conexión con la obra del artista-arquitecto estadounidense Gordon Matta-Clark. Este vínculo se construye en torno al tratamiento de la arquitectura y la ruina que ambos artistas afrontan desde perspectivas distintas. Woodman se centra en el individuo como sujeto, en ella misma, y Matta-Clark trabaja entre la esfera de lo privado y lo público (Townsend, 2007). El arquitecto, que pretende fusionar la materia, la forma y la percepción (Moure, 2007), experimenta con usos alternativos del espacio para redefinirlos y no destruirlos. Aunque la obra de éste último verse sobre nuevas formas de experimentación e investigación, en arquitectura ambos artistas trabajan interpretando el espacio como lugar orgánico, generador

de energía y vida. Woodman se interesa por la ruina como lugar vivo, repleto de historia y vida, y siente la necesidad de vincularse a ella. Se identifica con este caos resultando un lugar bello y evocador. Los edificios antiguos en pleno desmoronamiento y las casas abandonadas donde se fotografía son fragmentos del pasado, de algo que existió. Los lugares deshabitados que muestra Woodman en sus fotografías remiten a la irreversibilidad del paso del tiempo y al sentimiento de pérdida de un pasado que lleva implícito la impotencia y la fragilidad del ser humano ante el final de la vida. Son ruinas que no hacen más que certificar una búsqueda de identidad perdida porque su propósito es permanecer y recuperar su naturaleza. La nostalgia inherente a la fotografía, como señala Barthes (1990), añadida a la imagen de la ruina que evoca normalmente una época y un pasado esplendoroso, crean una melancolía que emana irremediamente de las imágenes de la artista y de la que hablaremos al final del capítulo.

El afán por confundirse con los espacios y su interés por la arquitectura se percibe ya durante los años de estancia en Boulder, siendo Woodman todavía adolescente (1972-1975). En estas imágenes, se introduce en un cementerio y juega con las tumbas y las lápidas atravesándolas desnuda por sus huecos (fig. 12), confundándose con ellas. Aquí, la mimesis con estas estructuras guarda una inexorable relación con la muerte. La arquitectura sería para Thanatos armonía y reposo mientras que para Eros sería estimulación y excitación (Leach, 2006: 115), un conflicto que permanece constantemente en la obra de Woodman y no sólo en las imágenes donde practica el ejercicio del camuflaje. La conjunción de las lápidas y tumbas se funden con el cuerpo en un intento de superar esa inevitable caída. Es entonces cuando, según Freud, se genera el deseo de protección y retorno al útero, relacionándose directamente con la idea de

arquitectura como lugar de confort y seguridad. La pulsión de muerte¹⁰³ de la que habla Freud en *Más allá del principio del placer* (1920) y que veremos en el siguiente capítulo, pretende descargar tensiones y resolver conflictos entre el organismo y su entorno. La pulsión de vida, en cambio, busca mantener esas diferencias. Como señala Leach (2006: 114), hay que recordar que la pulsión de vida está fundada en la unión con el otro “mientras que la pulsión de muerte busca romper esa unión”¹⁰⁴. Es precisamente Eros, es decir la lucha contra la muerte, lo que genera esa unidad y preserva el todo. Thanatos permite la conjunción y la disolución entre el yo y el entorno, dejando así de ser visto como otro.



Fig. 12. Francesa Woodman. *Untitled*. 1972-1975.

¹⁰³ Freud distingue entre dos instintos básicos: la pulsión de vida y la pulsión de muerte que llama Eros y Thánatos, respectivamente, a partir de la mitología griega. Eros representa los instintos más primitivos y libidinosos y Thánatos los deseos de destrucción y agresividad.

¹⁰⁴ “whereas the death instinct seeks to sever that union”.

Otra de las fotografías donde se aprecia el gusto por la mimesis con los espacios corresponde a la serie *Space2* de 1977. En ella, Woodman se camufla tras el papel pintado de la pared dejando ver solamente sus pies y parte del torso. Las críticas feministas consideran que esta mimesis con el papel pintado es una interpretación de la historia semiautobiográfica *The Yellow Paper* (1892) de la estadounidense Charlotte Perkins Gilman, conocida como una de las primeras obras feministas de la literatura. La escritora expresa la situación de aislamiento y represión que sufre la mujer en la sociedad burguesa victoriana. La protagonista tiene alucinaciones con los estampados del papel de la pared y mujeres que se arrastran por detrás de ellos. Posner (1998) considera que ser devorada por el papel de esas casas desmoronadas se relaciona directamente con el miedo de Woodman a ser abandonada en el espacio de la feminidad. Según Jui-Ch'i Liu (2004: 30), lo que busca la fotógrafa es la creación de un espacio alternativo más allá del control patriarcal, considerando que la metáfora que encierran estas imágenes donde Woodman aparece escondida y agazapada detrás de un papel representa, de nuevo, el útero. Para esta teórica, la fotografía utiliza estos espacios surrealistas para recrear un lugar nostálgico de feminidad que recuerda al vínculo materno. El anhelo de Woodman por la conexión simbiótica con la madre se convierte en el deseo de muerte (Posner, 1998), y así observamos una vez más la importancia de esta pulsión en la construcción del sujeto y la identidad. Plasmar la vida en la fotografía es convertirla en muerte, como señala Barthes; sin embargo, el problema de Woodman no es la muerte real. Tratando de evitar esta “muerte fotográfica” la artista se introduce en la imagen de manera fantasmal, negando así el tiempo y el espacio que capta toda fotografía y remitiéndose de nuevo a esa lucha entre la pulsión de vida y pulsión de muerte. Esa batalla constante genera la necesidad de abrir heridas que, según David Levi-Strauss (1998), Woodman provoca en busca de la lesión y el trauma, apelando a nuevas emociones.

El sufrimiento del héroe, el desengaño, los miedos, la impotencia frente a la naturaleza –preocupaciones propias del romanticismo– son aspectos que se intuyen en la obra. En algunas de sus fotografías aparecen elementos que hacen referencia directa a la muerte. Como la calavera de un animal en un vitrina justo delante de ella (*Untitled*) (fig. 13) o en la última fotografía de la serie *Charlie the Model*, que es acompañada de una inscripción que dice: “a veces las cosas parecen muy negras. Charlie tuvo un ataque al corazón. Espero que las cosas mejoren para él”¹⁰⁵ (Krauss: 1986: 45).



Fig. 13. Francesca Woodman. *Untitled*. 1975-76.

La fotógrafa, además de camuflarse en la arquitectura y los objetos, juega igualmente con la naturaleza. En una fotografía de 1972 realizada en Boulder, (fig. 14) Woodman aparece rodeada de las raíces de un enorme

¹⁰⁵ “Sometimes things seem very dark. Charlie had a heart attack. I hope things get better for him”.

árbol hundidas en un río. El brazo y la pierna de la artista parecen formar parte del árbol, apoyados de manera reposada sin dejar ningún indicio de angustia por un posible aprisionamiento. En otra imagen realizada en Antella entre 1977 y 1978, la vemos encaramada a un árbol, abrazándolo y fusionándose con él. En la instalación posterior de la serie realizada en la colonia MacDowell en 1980, ya mencionada anteriormente, en la que Woodman se fotografía en mitad de un bosque con los brazos extendidos hacia arriba cubiertos por cortezas de árbol, rodeada de los mismos árboles con los que se quiere confundir, vemos también esta interacción con la naturaleza. Se trata de un ejercicio de experimentación más que de una obra terminada que relaciona las formas de los objetos con su representación. La instalación está formada por fotografías de gran formato de troncos de árbol y fotografías de pequeño formato de sillas y mesas, dispuestas de manera intercalada. En el estudio premilinar explica que es un proyecto para devolver las maderas a su procedencia: “hace mucho calor y estoy sentada en el suelo junto a la ventana. Mirando a través de las patas de la mesa, las patas de la silla, trato de pensar acerca de los árboles, acerca del bosque. Quiero devolver a las patas de madera de la mesa a los bosques de donde vinieron”¹⁰⁶ (Townsend, 2007: 235). Woodman se encuentra de nuevo con la preocupación de la representación del cuerpo en el espacio y el tiempo. Trata de investigar la transformación del sujeto en formas escultóricas como hace el mismo año con *Temple Project*. Se trata de la metamorfosis¹⁰⁷ de Woodman en objeto-sujeto, la identificación con esos objetos y la extensión de ella misma hacia ellos.

¹⁰⁶ “It is very hot and I am sitting on the floor by the window. Looking through the table legs, chair legs I try to think about trees, about the woods. I want to return the wood table legs to the woods from where they came”.

¹⁰⁷ Según Pedicini (2012) esta mimesis con los árboles, con el bosque, se relacionan con el mito de Apolo y Dafne en el que ésta acaba convirtiéndose en árbol de laurel. Como Dafne, Woodman siente que con la mimetización y la transformación escapa de la presión y los deseos mundanos en una especie de salvación.

Lo que hace Woodman es trasladar emociones al medio fotográfico: “cuando imitamos la expresión de la emoción –la representamos–, también experimentamos dicha emoción; entonces transferimos nuestra respuesta emocional al objeto” (Hernández León, 2003: 162). Esto es una práctica que ya realizan algunas artistas surrealistas como la pintora hispano-mexicana Remedios Varo que, en su obra *Mimicry* (1960), se mimetiza con las formas de los muebles. Las imágenes de Woodman equiparan la indeterminación de lo temporal con lo concreto de los cuerpos y los objetos.



Fig. 14. Francesca Woodman. *Untitled*. 1976.

Estos trabajos se relacionan con el trabajo de la artista cubana-estadounidense Ana Mendieta que, en muchas de sus obras, acaba formando parte de la naturaleza y el paisaje. El agua y el fuego son elementos naturales que forman parte del lenguaje de esta artista con los que crea los *earth-body sculptures*¹⁰⁸. Mendieta canaliza con estas obras

¹⁰⁸ Townsend (2007), además, relaciona la obra de estas dos artistas con la de la japonesa Yayoi Kusama debido a las vidas complejas que tuvieron cada una de ellas. Esta última es paciente voluntaria de una hospital psiquiátrico durante varios años, Mendieta sufre una violenta muerte siendo todavía muy joven (se acusó a su marido el artista Carl André de haberla empujado por la ventana, aunque después de varios juicios fue declarado inocente) y Woodman, como

su identidad fragmentada por su desarraigo y pérdida de raíces culturales. Se puede ver en la serie *Silueta* de 1973 en la que aparece su sombra. Su silueta o su cuerpo desaparecido en lugares perdidos de Iowa (EEUU) y Oaxaca (México) relacionándose directamente con la naturaleza y la tierra y poniendo de manifiesto esa pérdida de identidad y patria que se percibe en su trabajo. Mendieta había sufrido el exilio de su tierra natal, Cuba, y es llevada a diferentes hogares y casas de acogida de EE.UU.. La artista va desapareciendo poco a poco como un acto metafórico del yo en fusión con la tierra (fig. 15).



Fig. 15. Ana Mendieta. *ST*. Serie *Silueta*. 1980.

Este afán por utilizar la naturaleza como extensión de uno mismo recuerda también al trabajo de la fotógrafa americana perteneciente al grupo Photo-Secession, Annie W. Brigman. Durante los primeros años del siglo XX, la autora se fotografía saliendo de la hendidura de una roca (*The Cleft of the Rock* de 1912) o simulando las formas de los árboles. Esta fotógrafa manipula asimismo sus negativos para conseguir los efectos suaves que caracterizan sus imágenes. En otra de sus fotografías nos hace partícipes

sabemos, acaba suicidándose. Esta sobreinterpretación biográfica sin embargo, resulta un tanto forzada.

de su búsqueda personal como en *Nude by Waterpool (The Buble)* (fig. 16) de 1906 donde busca su reflejo en un estanque representando el gesto propio de Narciso¹⁰⁹.



Fig. 16. Annie W. Brigman. *Nude by Waterpool (The Buble)*. 1906.

Los fotógrafos pueden usar la naturaleza como metáfora de ellos mismos y así, fotografiar una naturaleza de la que se sienten parte, revelando un mundo oculto que sólo la visión creativa puede mostrar, como advierte Angela Kelly en su artículo “Self Image. Personal is political” (2003: 411). La imagen resultante muestra cómo el alma del artista ha procesado la naturaleza. Con la necesidad de identificarse no sólo con ella misma sino con el mundo que la rodea, Woodman se va descubriendo a través de la naturaleza, la arquitectura y los objetos. Posner (1998) explica que esta tendencia, que también encontramos en otras artistas como Ana Mendieta o Yayoi Kusama, se debe a la falta de distinción entre el yo interior y la realidad exterior que provoca una tendencia a fusionarse con el entorno y

¹⁰⁹ Fryer (1998) considera que el conjunto de las fotografías de Brigman conforma una autobiografía y, dado que toda autobiografía es en cierto modo una ficción, se pregunta qué *yo* está representando. Considera además que la artista, mirándose a sí misma para crear una distancia entre ella y la imagen, podría estar usando su cuerpo como disfraz, como lo hace décadas más tarde Cindy Sherman. Sin embargo, no parece que exista el aspecto de teatralidad que existe en las imágenes de esta última.

que acaba por diluir éste y el cuerpo hasta hacerlo desaparecer. Según Méndez (2007: 98), los artistas masculinos, como Jasper Johns o Alain Jacquet, usan el camuflaje como fin en sí mismo; en cambio, las artistas femeninas, como Ana Mendieta o Vera von Lehndorff lo utilizan como estrategia, idea o técnica jugando siempre con el ocultamiento del propio cuerpo.

Woodman, a través de su obra, niega la separación entre el mundo de los objetos, la arquitectura, la naturaleza y ella misma. No se entrega a ese mundo sino que lo que consigue es, al contrario, preservar el yo. Se trata de un proceso de subordinación del yo al entorno, “una defensa contra la disolución del yo”¹¹⁰ (Leach, 2006: 26). El camuflaje se va enrevesando hasta hacer complicada la distinción entre el cuerpo y todo lo que la rodea porque ella misma se convierte en una extensión del entorno, y el entorno en una extensión de sí misma.

La desaparición y la fragmentación.

Una de las grandes obsesiones de la fotógrafa es la fijación del tiempo y el espacio. Sus fotografías muestran lo imperfecto, la desintegración, lo efímero y lo percedero. Los espacios que retrata están compuestos por vestigios y signos de identidad, al igual que el resto de elementos que recoge con su cámara (una silla, un torso, unos pies o una sombra) que, como vemos, son objetos que la representan. La artista toma estos objetos, los fragmentos de su entorno y la naturaleza extendiéndolos hacia su propio cuerpo hasta que llega un momento en el que el camuflaje consigue su máximo objetivo y el cuerpo se confunde y llega a desaparecer. Quizás en sus lecturas en la librería Maldoror, Woodman

¹¹⁰ “a defense against the dissolution of the self”.

pudo descubrir un número de la revista italiana *Sapere*¹¹¹ que incluía un artículo de un científico húngaro que presumía de haber inventado la máquina de la desaparición (Janus, 1998). A partir de una teoría científica que otorga credibilidad al artículo, y un montaje fotográfico (desenfoques e iluminaciones particulares) se observa en diferentes imágenes cómo desaparece una mano y después un cuerpo entero. Las imágenes muestran por ejemplo cómo una mano va desapareciendo gradualmente de una foto a otra. A Woodman le pudo atraer una secuencia de fotografías en las que dos mujeres van poco a poco desapareciendo detrás de una foto. La idea de este artilugio fascina a la fotógrafa y comienza a incorporar la técnica utilizada en las imágenes.

Desde su estancia en Boulder en 1975, la fotógrafa, a partir del camuflaje con el entorno, comienza a indagar en la desaparición del cuerpo. Woodman se difumina, se emborrona como parte del proceso para diluir su identidad y como método para protegerse contra la violencia y el dolor. Estas desfiguraciones sorprenden, ya que, como hemos visto, el cuerpo, y esencialmente el rostro, son considerados los principales símbolos del yo. Anthony Synnott (1993) considera que el rostro es único y por ello somos capaces de reconocernos e identificarnos. Además, al situarse en la cabeza, donde se encuentran cuatro de los cinco sentidos, es una especie de intermediario entre el exterior y el interior, y pretexto para las preguntas sobre la subjetividad (Medeiros, 2000; Courtine & Haroche, 1988). El rostro resume muchas preguntas sobre la identidad de un sujeto y confronta al hombre con las fronteras de su identidad. Se trata de una estrategia que, como veíamos en el capítulo 1, puede observarse ya en los autorretratos de Van Gogh en los que se percibe también su evanescencia.

¹¹¹ La revista *Sapere* es una revista italiana de ciencia y tecnología que antes de la guerra también había publicado artículos fascistas y artículos de Alberto Savinio, hermano de Giorgio de Chirico.

Este juego de presencia y ausencia lo vemos igualmente en el trabajo de Ana Mendieta. Donald Kuspit (1996) señala que para Mendieta el cuerpo es a la vez sustancia y sombra esquivada. Es una práctica que trata de conseguir la disolución del sujeto y es una manera de conocerse: “las mujeres vislumbrarían en la senda trazada por Mendieta que abandonar completamente la imagen, desaparecer, convertirse en apenas una huella, no dejar apenas rastro, podría ser una de las mejores formas de combatir la asimilación” (Méndez, 2007: 98). Una manera de desintegrarse que sirve precisamente para conseguir lo contrario: reafirmación y reconstrucción personal. Woodman, inmersa en el permanente juego presencia/ausencia del yo, se dispersa en el tiempo y se deleita en la imposibilidad de auto-reconocimiento, como ya se ha señalado, porque sabe que el reconocimiento absoluto es imposible:

Francesca Woodman sabía que era imposible acceder a una identidad unívoca; la fantasía fundamental debe permanecer inaccesible porque si el sujeto se acerca demasiado ese núcleo obsesivo pierde consistencia. Esa necesidad de la represión le aparta de un ingenuismo espontaneista. El inconsciente es un fenómeno inaccesible en el sentido más radical, no un mecanismo objetivo que regula mi experiencia fenoménica. Lo que hace Francesca Woodman es abrir la posibilidad de mirar el control que ejerce la fantasía sobre nosotros por la vía de una sobreidentificación con ella; es decir, por la vía de abrazar simultáneamente, en el mismo espacio, toda su multiplicidad de elementos fantasmáticos. Hay que intentar atravesar la fantasía, sabiendo que el sentido, tal y como mostraron Lévi-Strauss o Lacan, probablemente no sea más que un *efecto de superficie*, un espejismo, una espuma (Castro Flórez, 2009:166).

Podemos ver la “huida” de Woodman en el trabajo *Some Disordered Interior Geometries*, realizado en 1980 en uno de los cuadernillos antiguos que compra en Roma. La fotógrafa mezcla las formas del cuaderno de ejercicios de geometría con las formas de sus fotografías pegadas sobre las páginas, generando diálogos y comparaciones y escribiendo sus propias notas. En las páginas 10 y 11 (fig. 17), por

ejemplo, vemos diferentes formas cuadradas –una cruz formada por cinco cuadrados o un cuadrado inmerso en otro más grande– y en la página contigua vemos a la artista delante de una tela blanca cuadrada, todo enmarcado por el propio cuadrado del formato fotográfico. Woodman se muestra en un espacio de representación falso creado por ella misma al tiempo que se ausenta de la imagen. Según Townsend (2007), en este proyecto la artista examina la discrepancia entre la capacidad de la fotografía para medir el yo y la presencia real del cuerpo. Se trata de la contraposición entre la perfección geométrica y su propio desorden interior.

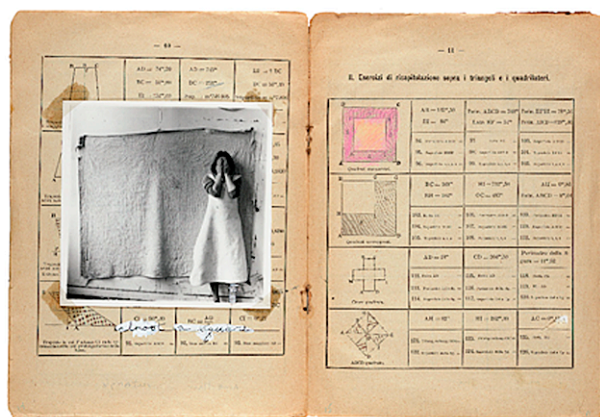


Fig. 17. Francesca Woodman. *Interior Geometries*. 1980.

La fotografía muestra a través de la evolución de su trabajo otras formas para diluirse en las fotografías; también lo consigue con la fragmentación del propio marco fotográfico, de su cuerpo o de los objetos –una característica muy utilizada en la *performance* y el arte conceptual. En muchas de sus imágenes vemos la desintegración de su cuerpo: un torso, un brazo o unos pies, son en ocasiones el objeto de la instantánea. Sabemos, gracias al *El estadio del espejo de Lacan* (1970), que primero concebimos nuestro cuerpo de manera fragmentada. Esto suele producir el caos y el miedo porque las partes del cuerpo actúan de forma

fragmentada, cada una por su lado. El niño empieza a calmarse cuando ve su imagen reflejada en el espejo y se reconoce. Esta evolución se puede apreciar en la serie *Self-Deceit* (fig. 18), realizada en Roma en 1978, en la que Woodman, en una de sus habituales habitaciones decrepitas, aparece desnuda, jugando con un espejo. En *Self-Deceit #1* aparece borrosa, caminando a gatas, saliendo de una esquina hasta que se encuentra con su imagen reflejada en el espejo. En *Self-Deceit #7* el cuerpo de la fotógrafa borroso y mimetizado con la pared, ya casi ha desaparecido de la fotografía.



Fig. 18. Francesca Woodman. *Self-Deceit #1* 1978.

En muchas de sus imágenes, la fotógrafa corta el plano en su propia cabeza, como en la que aparece junto a un cisne de la serie *Swan Song* realizada en Providence en 1978. En otra imagen (fig. 19) realizada en la MacDowell Colony en 1980, dos chicas aparecen en una playa, una tumbada junto a un lirio y otra de pie escondiendo su cabeza tras un

espejo. La ausencia de la cabeza ha dado pie a una enorme cantidad de teorías. El acto de decapitación es inherente al proceso de hablar sobre uno mismo, según Kędziora (2010). La ausencia de rostro forma parte del proceso que la artista sufre en muchas de sus fotografías en las que recoge fragmentos dispersos de sí misma, produciéndose una auto-fragmentación. En una fotografía realizada igualmente en Providence (1977) que incluye el epígrafe: “Ya no podía tocar. Ya no podía tocar por instinto”¹¹², también vemos cómo prefiere no mostrar la cabeza. Destaca su blanca mano frente al vestido negro de la fotógrafa que soporta un cuchillo todavía en movimiento incidiendo en la idea del corte y la fragmentación.



Fig. 19. Francesca Woodman. *Untitled*. 1980.

La desintegración y la fragmentariedad del cuerpo y los objetos de Woodman son un mecanismo de defensa. Se trata de un último recurso a través del cual el yo se anula para sobrevivir. Según Michel Foucault en

¹¹² “I Could no Longer play. I Could not play by instinct”.

Naissance de la clinique, la fragmentación del cuerpo comienza a principios del siglo XIX con la medicina positiva¹¹³. La fragmentariedad se convierte así en una forma común de observación del cuerpo. En el arte, donde el cuerpo aparece como algo confuso y destructivo, la fragmentariedad se convierte también en un recurso. Sin embargo ese desorden y caos que emana del cuerpo y de las fotografías de Woodman esconde cierto orden. Como ya hemos visto, ella analiza su propia identidad a través de la relación con el cuerpo y el espacio, y se ayuda de esa confusión. Todos los trabajos que implican una deconstrucción son al mismo tiempo trabajos de construcción porque, como señala Doy (1995), una deconstrucción absoluta es imposible ya que cualquier artista que se interroga en sus imágenes sobre género, raza o identidad, siempre deja algo que tendrá importancia en la deconstrucción. La fragmentariedad de su cuerpo permite reconstruirse de una manera casi arqueológica a partir de sentimientos presentes o en la memoria del pasado.

En la fotografía *Horizontale* (1975-78), ya mencionada, Woodman nos muestra sólo sus piernas que además fragmenta en diferentes partes al rodearlas con una cinta. Esta obra recuerda a las muñecas del fotógrafo surrealista Hans Bellmer y también a la serie de muñecas fragmentadas de Cindy Sherman. A diferencia de las imágenes de esta última, las de Woodman no tienen un contenido sexual, ni violencia explícita y, sin embargo, la deformación que alcanza remiten a una historia misteriosa que produce inquietud y desasosiego. La fotógrafa deforma y desfigura su cuerpo además de tapanlo y esconderlo. Desfigurar, para la crítica Mieke Bal (2009) es el resultado de un exceso de forma, refiriéndose a una negación que no es necesaria:

¹¹³ Martínez Hernández (2004) aplica la investigación de Foucault al posterior desarrollo de la ciencia médica y su estructuración según determinados fragmentos o estructuras del cuerpo, así como técnicas de visualización de determinados órganos como la Tomografía Axial Computerizada (TAC).

Un efectivo superávit de negatividad, lo que prueba su insistencia en no ser en el “yo”, o no sentir en lo sensorial. Una des-figuración es el equivalente visual de una negación freudiana. Esto nos permite examinar la importancia de esas imágenes esquivas que Woodman a menudo presenta –más que representa– mediante la estrategia del movimiento (Bal, 2009: 131).

Esta transformación y deformación del cuerpo son elementos comunes en el artista contemporáneo que se enfrenta a su propia imagen. De nuevo en referencia a la artista Ana Mendieta, ésta deforma su rostro pegado a un cristal en su serie *Glass on body* (1972), aquí como crítica del ideal de belleza femenino. Otro ejemplo, en este caso en la pintura, son los autorretratos de Bacon completamente desfigurados en el rostro, que contrastan con los fondos en completa calma. Woodman juega con la transformación al igual que lo hace Bacon con la deformación. La rigidez material del cuerpo provoca la necesidad de distorsionarlo. Ambos, en lugar de negarse se reafirman porque consiguen distanciarse de sí mismos para observarse. Lo que hace Woodman en el laboratorio es, como señala Pedicini (2012), sacar a la luz esa metamorfosis: mostrar a uno mismo esa especie de nacimiento.

En una de las imágenes realizadas en Providence en el año 1976 de la serie *Space*² (fig. 20) la fotógrafa aparece agachada atravesando una habitación vacía y en completo movimiento, por lo que su figura aparece borrosa. Las imágenes provocan así una voluntad de desaparición aunque veamos vestigios de la fotógrafa. Hay en la fotografía una ausencia del cuerpo, donde sólo permanece su recuerdo. Como señala Derrida, lo que queda después de que una materia sea quemada, la pérdida del soporte o del cuerpo, es la ceniza que guarda la memoria de lo que fue (Cruz Sánchez, 2004). La desaparición, la fragmentariedad, el disfraz, la

mímesis con el espacio forman parte del proceso en el que cuerpo de Woodman se acerca a la inmaterialidad.



Fig. 20. Francesca Woodman. Serie *Space*² 1976.

3.6. Entre lo formal y lo espiritual.

Como espectadores, observamos la obra de Woodman como algo inmaterial e inestable. El cuerpo de la fotógrafa, ligero e ingrávigo, parece flotar en las imágenes. La artista persigue un aura onírica en sus fotografías e investiga sobre la materialidad e inmaterialidad de su cuerpo y la de los objetos que utiliza en la representación. Al percibir estas características, se establece una primera analogía con las fotografías de espíritus del siglo XIX. De hecho, en 2003, la comisaria Alison Ferris incluye la obra de Woodman en la exposición *The Disembodied Spirit*, realizada en el Bowdoin College Museum of Art en 2003, junto a fotografías de espíritus decimonónicas, enmarcando el trabajo en los límites de la materialidad y mostrando el alma evanescente de los cuerpos.

A partir de 1850 algunos fotógrafos comienzan a realizar fotografías de espíritus utilizando las técnicas de la sobreimpresión y la imaginería relativa a los fantasmas y al espiritismo que estaba tan de moda en esa época en EE.UU. y Europa. El fotógrafo tenía que demostrar “científicamente” cómo podía manifestarse en una placa sensible una forma no perceptible para el ojo humano¹¹⁴ (Chéroux, 2004). Las teorías espiritistas apuntaban a que el alma o la conciencia podían existir independiente de la materia, es decir, independientemente del cuerpo¹¹⁵ (Ferris 2003). A finales del siglo XIX, surge igualmente la corriente efluvista que considera que la fotografía podía mostrar cuestiones

¹¹⁴ Las altas instancias del espiritismo se encargaban de otorgar credibilidad al trabajo de estos fotógrafos.

¹¹⁵ Según Ferris (2004), el artículo *Tracing Nadar* (1978) de Rosalind Krauss es uno de los primeros textos en manifestar la importancia para la crítica contemporánea de investigar la fotografía espiritista y otros caminos que había seguido la fotografía en sus orígenes. Krauss afirma que en el siglo XIX la fotografía es entendida como un objeto material que se vuelve inteligible. El medio fotográfico en este momento es capaz de transmitir y plasmar lo invisible uniéndolo de alguna forma a la ciencia y al espiritismo.

metafísicas fuera del alcance humano. Los efluvistas decían captar imágenes de fantasmas o incluso el alma de personas. Solían negar la fragmentación del tiempo, la discontinuidad percibida como amenaza de la integridad del yo. Tal como señala Margarida Medeiros en su libro *Fotografia e Verdade* (2010), la fotografía espiritista producía algo semejante a una unión entre el mundo real y la realidad interna, entre la dimensión onírica y la lógica. La fotografía efluvista y la espiritual manifiestan la existencia de una continuidad entre la mente humana y un mundo no visible. Además, en aquel momento, la cámara fotográfica todavía está dotada de características de objetividad por lo que es el aparato lo susceptible de captar las operaciones del espíritu. Este tipo de imágenes, continúa Medeiros, tratan de reivindicar la fotografía como prueba empírica de la existencia de una realidad trascendente, externa al sujeto, y compartida por los vivos a través de una comunicación directa y corporal.

Décadas después, cuando todavía continúa la discusión sobre la veracidad de la imagen espiritual, los surrealistas escogen de nuevo la fotografía como uno de los medios técnicos preferidos por su accesibilidad inmediata y su posibilidad de captar las pulsiones; un interés marcado por la influencia del psicoanálisis¹¹⁶. Para los surrealistas y automatistas, la fotografía permite el acceso directo a una *verdad* más profunda y a la representación de un proceso interno debido a su poder para captar elementos inapreciables al ojo humano y a la inmediatez que evita la racionalización.

Francesca Woodman, influida por estas corrientes, trata de mostrar en su obra lo que no se puede ver en la realidad. Así lo explica en uno de sus

¹¹⁶ André Breton explica que el gesto surrealista en el arte es un automatismo psíquico, una inscripción liberadora de los impulsos inconscientes, fuera del control ejercido por la razón (Medeiros, 2010).

textos: “te muestro lo que no ves –la fuerza interior del cuerpo–”¹¹⁷ (Solliers, 1998: 10), negando así una distinción entre el alma y el cuerpo, y sugiriendo que el propio cuerpo también es el alma (Raymond, 2010: 108). Esa fuerza interior se traduce en movimiento. Una formalización estética del alma que la fotografía consigue captar. En la serie *Angel* (fig. 21) explora el giro que se produce desde el cuerpo al alma y al contrario. Se trata de una metáfora de la representación de lo invisible. La fotógrafa se pregunta si es posible fotografiar lo que no existe porque quiere mostrar no lo que no vemos habitualmente, sino lo que no es posible ver.



Fig. 21 Francesca Woodman. Serie *Angel*. 1977-1978.

Claire Raymond (2010: 90) establece en este punto el nexo con la idea de lo sublime de Kant, relacionándolo con el momento de ceguera que se puede producir al mirar: un placer negativo vinculado al vértigo y la caída. El cuerpo borroso y en permanente movimiento de la fotógrafa remite, formal y conceptualmente, a las fotografías de espíritus y las

¹¹⁷ “I show you what you do not see –the body’s inner force”.

posteriores fotografías surrealistas. La intención de la artista es captar su interior, su espíritu, así como su subconsciente, en un acto de reconocimiento autorreferencial a través de la fotografía, un medio que, ya en este momento, se sabe incapaz de plasmar este tipo de estados. Estas representaciones en las que es difícil reconocer a Woodman se acercan a la idea de cuarto cuerpo que distingue Paul Valéry. Se trata de un cuerpo evanescente que nace del resultado de la insatisfacción respecto a los otros cuerpos (Perniola, 2004). Para Woodman, la representabilidad que se acerca a lo real no es suficiente, por eso muchas veces deriva en formas borrosas, en movimientos fantasmales, relacionados con las imágenes de espíritus del siglo XIX y principios de XX que proporcionaban pruebas fotográficas de la vida después de la muerte (Keller, 2011).

La artista, en el acto de fotografiarse, pierde la conciencia de su propia existencia. Amplía las fronteras del espacio y el tiempo, se centra en sí misma como objeto de interrogación y estira los límites de la fotografía hasta conseguir su cometido. Woodman canaliza sus emociones y sus sentimientos más íntimos y consigue plasmarlos en la fotografía porque el yo, como señala Doy (2007), no es sólo algo consciente sino que está formado por deseos inconscientes y reprimidos, motivaciones y recuerdos que conforman la subjetividad. La herida y el dolor se reformulan en el papel fotográfico a través de elementos informes e irregulares. Estas fotografías se convierten en pulsiones que, como extensiones de sí misma, tratan de plasmar su verdad más sincera. Una verdad que nosotros debemos tomar como sincera porque, como señala Nelly Schnaith, incluso cuando el fotógrafo hace trampas, ya sea consciente o inconscientemente: “el autorretrato manifiesta, casi siempre, una verdad que escapa al control del retratado, muestre o no lo que se creía o deseaba mostrar” (Schnaith, 2011: 176).

En relación a estas pulsiones, la artista señala en el poema *Poem about 14 hands high* que las notas le venían directamente a las manos y ya no tenía necesidad de traducirlas:

estoy inquieta. es como cuando
entendí el piano. primero aprendí a
leer música y luego en un punto
ya no necesitaba traducir las notas:
me venían directamente a mis manos. Después de un
tiempo dejé de tocar y cuando
empecé de nuevo me pareció que no podía
tocar. no podía tocar por
instinto y me había olvidado de cómo
leer música¹¹⁸.

Aunque Woodman se refiera a lo que siente cuando toca el piano se puede extrapolar al acto fotográfico. Habla de la música sin la necesidad de una mediación, una conciencia, al igual que ocurre cuando realiza sus imágenes. La artista consigue realizar una fotografía sin mediación, traduciendo lo estético en un estado aterrador de virtuosidad y vértigo, como señala Raymond (2010: 28). Las imágenes, en vez de producir la tensión en el acto de ver –que incluye la noción de sublime como violencia– van directamente a la mente (29). Remiten de nuevo a esa fuerza interior que se manifiesta de manera performántica en el cuerpo fantasmal. Se trata de un automatismo auto-reflexivo que se traduce en fórmulas conceptualizadas y difíciles de interpretar. La fotógrafa lamenta la pérdida de un don instintivo en una caída a la conciencia: el miedo a perder la comprensión instintiva de la creación.

El arte puede servir de ayuda para explorar lo incierto y dirigir la atención hacia el interior, hacia lo que sentimos (Eisner, 2004) y permite examinar

¹¹⁸ “i am apprehensive. it is like when i placed the piano. first I learned to read music and then at one point i no longer needed to translate the notes: they went directly to my hands. After a while i stopped playing and when i started again i found i could not play. i could not play byinstinct and i had forgotten howto read music.”

con más detalle nuestras propias ideas participando del descubrimiento del ser emocional. Se puede ver un fin similar en la obra de principios de siglo XX del fotógrafo Alfred Stieglitz que profundiza en la subjetividad fotográfica. Aunque se distancia temática y formalmente de la de Woodman, ambas comparten una misma intención. Este fotógrafo explica: “siempre, decidí fotografiar lo que estaba dentro de mí”¹¹⁹ (en Fryer, 1998: 410). A través de los árboles, los personajes retratados o las nubes que recogen sus imágenes, es capaz de captar la emoción producida porque trata de buscarse a sí mismo a través de su relación con *América* y a impulsar al máximo las posibilidades fotográficas (96). Sloan Rankin cuenta que para Woodman arte y vida eran imágenes especulares. La fotógrafa se observa e investiga constantemente y para ello remodela el mundo según su visión: “interioriza el problema, lo subjetiviza, haciéndolo lo más personal posible”¹²⁰ (Krauss, 1986: 43).

Las pulsiones de la obra de Woodman se transmiten en trabajos como la ya mencionada serie *Angel*. En una de las fotografías, realizada en Roma entre 1977 y 1978 (fig. 22), una tela en movimiento aparece flotando en el medio del marco de una puerta sufriendo una transformación, para el ojo del espectador, hacia un estado inmaterial. Rosalind Krauss (2009) señala que Woodman, antes de realizar otra fotografía de esta serie, *On being an Angel*, debió pensar: “veré un ángel cuando sea uno”, haciendo referencia a la frase del pintor realista Gustave Courbet: “pintaré un ángel cuando vea uno”. La fotógrafa plantea problemas, los interioriza y los soluciona de una manera completamente personal. Woodman se camufla creando una alteración de la percepción de la realidad y utilizando la mitología cristiana y clásica para transformarse en ángel. Como veíamos antes, esta metamorfosis busca la unión entre el cuerpo y el resto de elementos. La

¹¹⁹ “always, I decided to photograph what was within me”.

¹²⁰ “she internalized the problem, subjectivized it, rendered it as personal possible”.

fotógrafa coloca los brazos hacia atrás simulando unas alas. Para Raymond (2010: 28), la inscripción “On Being an Angel” en la imagen implica posesión y maestría pero la afirmación es considerada también como un impulso estético de lo sublime, en el que la integridad del yo corre peligro. El ángel es la representación del lugar donde confluyen lo material y lo espiritual.



Fig. 22. Francesca Woodman. Serie *Angel* 1977-78.

Las únicas limitaciones que encuentra Woodman son formales: el cuadrado de su cámara Rolleiflex y los límites de los escenarios que ella misma plantea. El poder y la belleza de las imágenes no derivan de un corpus teórico ni de un exceso de control, sino que parten de la sensación de improvisación con la que juega en sus acciones fotográficas. Improvisaciones en cuestiones técnicas ya que, en lo que se refiere a la composición, la fotógrafa realiza dibujos y bocetos preparando la escena meticulosamente antes del acto fotográfico, a la manera que el pintor

prepara el lienzo en blanco. Se conservan algunos de estos ejercicios previos como el estudio para *Temple Project* o el estudio para *Tree Piece* (fig. 23) donde se pueden ver dibujos, fotografías y numerosas anotaciones que explican el significado del proyecto. La creación y la interpretación de la realidad es libre y Woodman lo lleva al extremo haciendo de este ejercicio su propia estética. La fotografía prueba los límites del espacio de la cámara fotográfica y los límites del tratamiento temporal en la fotografía. Así lo hace, como hemos visto, cuando trata de desaparecer a través de medios técnicos y de convertirse en un ser invisible. A través de la luz, las texturas, el movimiento y las sombras consigue una imagen más abstracta acercándose a la desmaterialización.

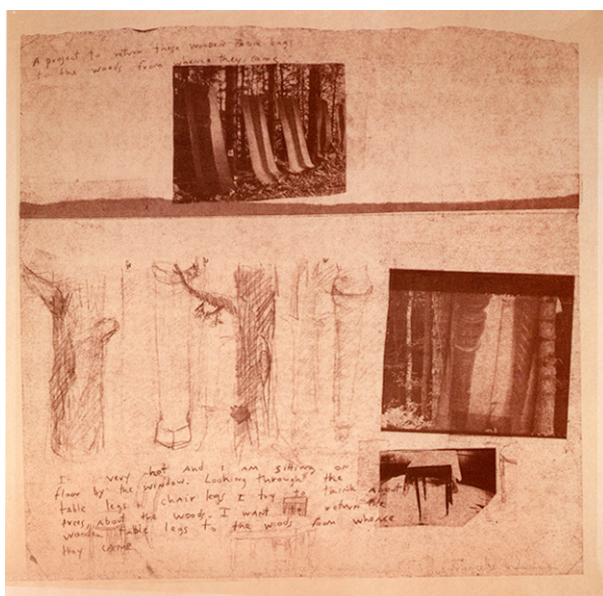


Fig. 23. Francesca Woodman. Estudio para *Tree Piece*. 1980.

En estas imágenes importa el proceso, además de la obra final, porque es un momento de creación, entendido desde el punto de vista de la pintura gestual de finales de los años cuarenta en EE.UU., que ponía en valor el movimiento espontáneo del procedimiento pictórico. Muchas de las

fotografías de Woodman son fruto de un impulso, de una idea más interiorizada que estudiada, una idea del inconsciente. Como señala Aurora Fernández Polanco, si hay inconsciente, “hay cuerpo, hay pulsiones, hay deseos reprimidos, miedos y todo ellos se puede alcanzar por pequeñas iluminaciones heredadas del surrealismo” (2007: 19). El resultado, la obra de arte, puede tener diferentes interpretaciones posteriores con las que el artista no contaba previamente porque “el yo no es sólo un agente consciente, sino que se compone de inconsciente y deseos reprimidos, motivaciones y recuerdos que juegan de manera autónoma en una subjetividad cambiante y en el desarrollo que existe en relación con los otros”¹²¹ (Doy, 2007: 37).

Este tipo de fotografía nace de una intensa necesidad de mostrarse, narrarse, expresarse de manera instintiva, casi inconsciente: “las cosas parecen extrañas porque mis fotos dependen de mi estado emocional... Sé que eso es verdad y he reflexionado sobre ello mucho tiempo. En cierto modo, me hace sentir muy bien, mucho”, señala Woodman (Castro Flórez, 2009: 155). La obra de esta artista es la contraposición a la “sensibilidad embotada” de la que habla Baudelaire y después, Argullol (1992: 50) resume en “falta de búsqueda, falta de capacidad de confrontación, falta incluso de curiosidad y asombro” en la sociedad contemporánea y, como consecuencia, en el arte contemporáneo que se ha visto contaminado y encaminado hacia lo trivial y fútil. El trabajo de Woodman es la antítesis de esta apatía y aferra a la seguridad. Huye de los estereotipos y las modas investigándose desde lo más íntimo para expresarlo en su obra.

¹²¹ “the Self is not just a conscious agent but is made up of unconscious and repressed desires, motivations and memories that play their own part in a changing and developing subjectivity that exists in relation to others”.

Woodman traduce su inconsciente en la imagen fotográfica utilizando diferentes recursos, en un intento de esquivar lo tangible. Como ya hemos visto, la influencia de Duane Michals y Ralph Eugene Meatyard está presente en su obra de diferentes maneras. Los tres fotógrafos juegan con lo verdadero, con la realidad externa que ocurre en la fotografía, y con lo invisible, la realidad interna que la distorsión pretende mostrar (Medeiros, 2010: 248). El trabajo de Michals utiliza la transparencia del cuerpo para hablar de los espíritus y los sueños, estableciendo un juego simbólico y metafórico. El artista usa las dobles exposiciones, los personajes movidos y borrosos para capturar lo que, aparentemente, la fotografía no puede mostrar: esas interpretaciones oníricas y subconscientes. Además, Michals está interesado en adentrarse en la naturaleza de la mujer para sentir lo que ella siente en un intento de comprender la feminidad como el sufrimiento encarnado. Raymond (2010: 106) señala que Woodman toma de este fotógrafos los trabajos fantasmales como *The Bogeyman* (1973) en el que se narra el secuestro espectral de una niña.

Meatyard, por su parte, utiliza también las exposiciones múltiples y las imágenes fuera de foco tratando de otorgar mayor veracidad a la realidad inventada que la que su trabajo genera. De la misma manera, Woodman usa esas mismas técnicas para mostrar su realidad interior. Al igual que el sueño se distorsiona y cobra sentido con la comunicación verbal, la imagen del pensamiento está distorsionada y cobra sentido con la lectura que realiza el sujeto (Medeiros, 2010). Las imágenes resultantes son así interpretaciones oníricas de sí misma, es decir, imágenes que se relacionan, como ya se ha señalado, con el inconsciente, remitiendo de nuevo a las pulsiones. Los sueños, que son visuales, se transforman a partir de ideas, pensamientos, sentimientos e impresiones que pueden expresarse verbalmente (Schneider Adams, 1996). Se trata de un ejercicio necesario en el proceso autorreferencial, ya que la interpretación de un

sueño o de una idea en una fotografía favorece la manifestación de pensamientos ocultos porque consigue expresar esos pensamientos de una manera libre.

La fotografía, como señala Walter Benjamin (2003), es capaz de revelar el inconsciente óptico por lo que se relaciona con los impulsos inconscientes del psicoanálisis. De hecho, Woodman se fotografía en muchas ocasiones dormida, con los ojos cerrados, simulando el sueño. Francois Poisay, en el catálogo de la exposición *Dormir, rêver... et autres nuits* realizada en el Musée d'art contemporain de Bordeaux (2006), explica que retratar el sueño es un juego que siempre ha estado presente en el arte, desde las primeras representaciones religiosas –como el *Cristo dormido en el Monte de los Olivos*– y, más explícitamente, en los siglos XIX y XX en el arte simbolista y el surrealista, respectivamente. Poisay considera que la fotografía se analiza en este estado y que inevitablemente se vincula con la muerte. Igualmente parece obvia la relación con un proceso subconsciente. La obra de nuestra fotógrafa gravita en un nivel superior al terrenal por lo que la muerte parece más una personificación simbólica, relacionada con un proceso interior de autoconocimiento vinculado al surrealismo.

En busca de esa verdad interior, toma igualmente tendencias simbolistas que conoce durante su estancia en Europa. Entendidas éstas como una manera de revelación del inconsciente. La fotógrafa interpreta la realidad, al igual que los simbolistas, de forma onírica. *La interpretación de los sueños* (1899) de Freud sirve como soporte y explicación de muchas de las imágenes del simbolismo¹²² y, después, del surrealismo. Para

¹²² Las metáforas de Friedrich como *El mar de hielo* de 1823 o la obra del pintor inglés Fussli son ejemplos de un romanticismo con componente simbólico, donde las formas se desmaterializan al tratar de plasmar la energía y la espiritualidad de las cosas en lugar de su forma externa (Raquejo, 2003).

Woodman las fotografías son una especie de ensoñación que recuerdan a estas teorías que marcan el psicoanálisis y que explican que, en situaciones de neurosis traumáticas, los sueños retrotraen al paciente hacia el pasado, pero lo hacen de una manera poco identificable. Las imágenes de la artista contienen elementos concretos pero cercanos a la abstracción, perdiendo poco a poco su forma y materialidad y así su identificación. Woodman se apropia de estos elementos abstractos para expresar su inconsciente porque “las cosas que no se pueden ver son las más significativas. Ellas no pueden ser fotografiadas, sólo sugeridas”¹²³ (Garner, 2003: 120).

La imagen del cuerpo de Woodman se convierte así en el estadio intermedio entre el cuerpo físico y el inconsciente. La difuminación del cuerpo de la artista subraya cuestiones sobre los límites de la subjetividad material y hace ver la imposibilidad de la fotógrafa de separar cuerpo y alma. El cuerpo desnudo se muestra delicado y ligero, se camufla, como hemos visto, en busca de esta incorporeidad y sin embargo, como señalan Phillippe Solliers (1998: 10) y Claire Raymond (2010: 25), el desnudo de Woodman resulta violento, no por el erotismo, sino por la desprotección y vulnerabilidad a la que es sometida. El hecho de que sea, en muchas ocasiones, un cuerpo desnudo adolescente, no hace sino incidir esta idea de fragilidad.

Por otro lado, el erotismo se observa en la sensualidad con que es tratado el lado más puramente carnal del cuerpo. Los vestidos ligeros y en ocasiones transparentes, así como el pelo largo y volátil también contribuyen a la idea de ingravidez y sensualidad. La atracción que genera ese cuerpo es innegable y la sola unión mimética con el entorno no hace sino confirmarlo. Una metáfora sexual en la que Woodman trata la unión con lo inasible. Es precisamente la corporalidad y su intento de comunión

¹²³ “things that cannot be seen are the most significant. They cannot be photographed, only suggested”.

con el exterior lo que genera esa atracción. La sensualidad se convierte así en el punto de cohesión entre el cuerpo y el alma.

En una fotografía realizada en Roma, la fotógrafa se cuelga de la jamba de una puerta en una especie de autocrucifixión. El cuerpo no sufre sino, al contrario, parece flotar sin apenas esfuerzo. La ingravidez se manifiesta como parte principal de la representación romántica. Las imágenes de la fotógrafa alcanzan la continuidad que existe entre la mente humana y el mundo más matérico que se da en la fotografía espiritual de la que habla Medeiros (2010: 245). La fotografía es el resultado de la unión entre el espíritu y la materia, el sujeto y el tiempo eterno, la vida y la muerte. Al igual que lo hacía la fotografía espiritual, el trabajo de Woodman reivindica el medio fotográfico como prueba de la existencia de una realidad trascendente, más externa al sujeto, compartida a través de una comunicación directa corporal (247).

La percepción se convierte en algo incontrolable y sobrecogedor que atrapa a Woodman y a nosotros mismos en esa dualidad de atracción y disuasión. Existe un sentimiento de pérdida premonitorio marcado por la falta de definición de ese cuerpo, por lo incompleto de su representación que remite, por un lado, a la muerte y por otro, a la inestabilidad del yo. Representaciones que no hacen sino exteriorizar lo que no podemos ver de Woodman. De esta manera, mostrándonos su *interior* a través de todas las fórmulas que hemos ido viendo, se van forjando los rasgos definatorios de la autorreferencialidad en su trabajo. Los lugares que escoge como escenario del cuerpo también influyen en la percepción etérea. Las arquitecturas semiabandonadas, los escenarios victorianos, los espacios, los vacíos o la naturaleza –como fuerza poderosa– refuerzan esta idea. Son lugares atemporales que generan vértigo y desasosiego. Se retoma así la idea de lo sublime de Kant debido a ese sentimiento de desagrado que inevitablemente es trasladado al espectador.

3.7. La melancolía.

La idea de lo sublime obliga necesariamente a mencionar la relación del trabajo de Woodman con la melancolía¹²⁴. Kant establece una identificación de lo sublime con la melancolía en una adaptación de la tesis de Edmund Burke que, en su ensayo *De lo bello y de lo sublime* (1757), explica que “todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y de peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir” (Burke, 1987: 29). Woodman, atraída por el romanticismo y la belleza, expresa con sus representaciones este sentimiento de lo sublime. Las imágenes exponen a la fotógrafa al permanente abismo sobre el que se encuentra.

Los ideales románticos recuperados en el siglo XIX llevan a los artistas de ese momento a mantenerse al margen de la sociedad, ajenos a las normas preestablecidas, provocando el aislamiento y el sufrimiento –consecuencia del nuevo y trágico destino– que se convertirán en fuente imprescindible para su obra (Alarcón, 2007). El miedo, el vértigo y el vacío son sensaciones que buscaban los artistas románticos en lo caótico y sobrenatural. En la obra de Woodman existe un paralelismo con estas características románticas. Sus imágenes son capaces de producir emoción en el espectador, tanto positiva como negativa.

Una de las fórmulas que utiliza la artista es la transformación de los espacios en lugares místicos, generando una imagen nostálgica y

¹²⁴ Desde la antigüedad y con diferentes nombres (como bilis negra), la melancolía es considerada como una enfermedad del ser sensible. Con el nacimiento de la ciencia psiquiátrica se sitúa como una de las formas graves de enfermedad mental. A finales del siglo XVIII y principios del XIX, se otorga a la acción de descubrir nuevos paisajes y lugares un tratamiento para paliarla.

melancólica. La inquietud, la angustia y el desasosiego forman parte de los ejercicios que ayudan a la fotógrafa a reconstruirse. El trabajo esconde una búsqueda del caos y el desorden, que se traduce en una estética reposada, pero al mismo tiempo alterada, al igual que ocurre en el romanticismo, donde la subjetividad y el sueño se pelean con la realidad y se tiende a representar una situación o acontecimiento vivido. Los autorretratos siguen una dirección más fantástica que racional y favorecen la exploración interior. La mirada romántica contrasta, sin embargo, con la visión no idealizada de sí misma y, de esta manera, el narcisismo que se podría intuir en las fotografías se disipa por un creciente retraimiento que cede a la reflexión más que a la exhibición.

Por otro lado, el paisaje es igualmente escogido por la fotógrafa para muchas de sus fotografías en las que lleva al extremo el sentimiento romántico, fundiéndose con él. Aunque exista una intelectualización de la fotografía, Woodman trata, por encima de todo, de buscar la manera de representar el alma y sus emociones. En la época romántica, se relaciona el sentimiento de melancolía con la descripción del paisaje, siendo el agua y las rocas elementos naturales claves para su representación y canalización (Pomarède, 2006: 320). El agua es un elemento con el que Woodman también se funde en algunas de sus imágenes. En una imagen realizada en 1980 (fig. 24) vemos cómo su cuerpo se adentra en el agua de manera reposada, sus brazos y manos extendidas sostienen una piedra esférica. En una sucesión de imágenes realizadas también en la colonia MacDowell juega con la que parece ser esta misma piedra.



Fig. 24. Francesca Woodman. *Untitled*. 1980.

En el terreno arquitectónico, la ruina es uno de los enclaves favoritos para desarrollar este sentimiento romántico, como observamos en los espacios en desmoronamiento de la fotógrafa. La arquitectura es además un lugar intermedio entre el espíritu y la naturaleza que, como señala Georg Simmel en *La Ruine* (1907), sólo se rompe a favor de la naturaleza con la ruina (Recht, 2006: 343). En ella, la naturaleza permanece presente combatiendo contra las construcciones humanas, como muestran los grabados de Piranesi o las primeras pinturas de William Turner. La relación con el pasado se hace evidente frente a ese espacio que deja de ser. En las imágenes de Woodman el tiempo actúa directamente contra la materia, provocando una descomposición que apela a la tristeza, la nostalgia y la melancolía. Estados que invitan a la reflexión y al autoanálisis impulsados por una lucha de la artista contra el exterior. En las imágenes realizadas en Roma se muestra claramente el gusto por estos espacios en los que las paredes están desconchadas, la pintura casi ha desaparecido o los escombros recubren el suelo.

Estos espacios, al igual que la ruina, hacen referencia a la ausencia, a lo que ya no está, a esa fragmentariedad y evanescencia que tanto representa la fotografía. Una permanente lucha en favor de una nueva totalidad. El enfrentamiento al paso del tiempo de esos lugares es para la fotografía el devenir de sí misma. La personificación de la muerte en esos espacios se hace evidente no por la devastación del lugar, sino por su incompletud. Gracias a una suerte de armonía y sosiego estético que prevalecen frente al caos, Woodman trata de suplirlo con su cuerpo aun sabiendo que la fragmentariedad, la disolución y multiplicación del yo son inevitables.

Por otro lado, la melancolía se asocia al amor y al eros. La intención erótica, como señala Giorgio Agamben (2001: 48) desencadena el desorden melancólico, provocando el anhelo de posesión y abrazo de lo que debería ser meramente contemplado. Este deseo se representaría en las fotografías de Woodman con el camuflaje, a través del cual consigue asir todo lo que, en principio, no forma parte física de sí misma¹²⁵. Es decir, alcanza algo que es inapropiable en la medida en la que asume su pérdida posterior. En una fotografía realizada en 1976 en Boulder, Woodman se sumerge en una charca dejándose atrapar por las raíces de un árbol y confluyendo en una unión erótica con la naturaleza.

La obra se convierte en la proyección de un estado interior, es decir en un paisaje interiorizado que consigue una pulsión inherente a la fotografía de Woodman. En la obra de Woodman, además de esta proyección romántica del espíritu, hay un interés manifiesto por sí misma, por esas emociones, por los cambios que surgen y por la evolución de los mismos, enmarcando estas características dentro de la autorreferencialidad.

¹²⁵ Freud llama catexis a esa energía psíquica que se dirige hacia el objeto o representación y que se impregna en él. Precisamente esa proyección por parte del sujeto provoca que el objeto ya no le resulte indiferente.

En una imagen realizada después de hacer la serie *House*, Woodman escribe: “conseguí cambiar mi dirección y fotografiar otras cosas. Quiero decir que estoy tan cansada como vosotros de mirarme”¹²⁶ (Krauss, 1986: 45). Sin embargo, aunque en ocasiones la dirección de su cámara trata de mirar más allá, fuera de sí misma, las fotografías continúan hablando de ella. Woodman aprecia de manera emocional lo que tiene a su alrededor y así trata de traducirlo al lenguaje fotográfico con la mayor veracidad posible. La imposibilidad de constituir el yo hace que la artista busque en lo más profundo de sí misma, utilizando los diferentes recursos que se han ido exponiendo. Woodman consigue evocar la indeterminación temporal y espacial de los cuerpos y objetos a través de la autorrepresentación. El medio fotográfico le permite explorar sus propios límites descubriendo al espectador elementos autobiográficos íntimos. Sus fotografías desprenden la tensión de esa búsqueda incesante de identidad, a partir del análisis de la experiencia tanto corporal como espiritual.

¹²⁶ “I kept to change my direction and photograph other things. I mean I am as tired as the rest of you of looking at me”.

4. ANTOINE D'AGATA.

4.1. El artista y su producción.

El trabajo de Antoine d'Agata construye una mirada autobiográfica a partir de la observación y experimentación con los límites de la sociedad para dar cuenta así de los suyos propios. La curiosidad por lo impenetrable de las vidas ajenas –y de la suya propia– ha acabado por convertirle en un “fotógrafo maldito”. Las imágenes, vídeos y textos –en numerosas ocasiones contradictorios– que conforman su obra, definen el yo como el eje manifiesto del discurso artístico.

D'Agata nace en 1961 en Marsella. Allí, durante su juventud, descubre el punk y el anarquismo, un espíritu que marca su vida y con el que aun en la actualidad se identifica. En 1977, siendo todavía adolescente, abandona sus estudios y trabaja temporadas en un matadero. Durante aquellos años, la heroína entra con fuerza en su ciudad con terribles consecuencias, arrasando toda una generación de jóvenes. D'Agata y su entorno no son una excepción y pronto se ve atrapado en este mundo de excesos que años más tarde se convertirá en una parte fundamental de su obra artística. En 1979, como cuenta su amigo Bruno Le Dantec¹²⁷ en el libro *Insomnia* (2003: 165), aprovechan que no tenían trabajo para marcharse juntos a París donde pasan una temporada.

¹²⁷ Bruno Le Dantec, amigo de Marsella de Antoine d'Agata, narra las historias que vivieron juntos y las inquietudes del fotógrafo: los primeros años en su ciudad natal y los viajes que ambos realizaron hasta el año 2003, fecha de publicación del libro. En junio de 2003, los dos amigos se juntaron para leer el manuscrito y se dieron cuenta de que era la primera vez que se hacían preguntas sobre las experiencias que habían vivido y valoraban la suerte que habían tenido. Se preguntan cómo han sobrevivido sin olvidarse de que todavía no han acabado de buscar, de buscarse, y que algún día tendrán que enfrentarse a todos sus vértigos.

Unos años más tarde, en 1983, d'Agata decide abandonar su país natal y comenzar un viaje por diferentes lugares del mundo que durará más de 10 años. Distintos trabajos temporales le permiten sobrevivir, al tiempo que busca nuevas experiencias que, más tarde, le ayudan a dar sentido y forma a su inquietud fotográfica. México, Nicaragua, Londres o San Francisco, son algunos de los destinos que recorre adentrándose en su vida nocturna.

A pesar de que desde temprana edad tiene una manera fotográfica de ver el mundo, no es hasta el año 1991, ya con 31 años, cuando d'Agata toma la fotografía de manera consciente. Ese mismo año, ingresa en el International Center of Photography de Nueva York donde, mientras trabaja de repartidor de pizzas, aprende el oficio fotográfico de la mano de profesores como Larry Clark, Nan Goldin o Charles Harbutt. El autor, con su habitual lenguaje crudo y directo, cuenta que, durante esos años, aprende mucho sobre el medio y lo que es pertinente retratar: “ninguna simpatía particular por la fotografía sino la necesidad de hacer escupir a la cámara lo que no se ha dicho. No reparar en una cosa sino tragársela entera. Y soltar el pedazo”¹²⁸ (d'Agata, 2005: 6). Considera las escuelas y los profesores muy útiles al comienzo del aprendizaje, sin embargo, opina que después de cierto recorrido nadie te puede enseñar a traspasar los límites y poner tu vida en peligro, un límite que establece como fundamental para ejercer la fotografía. Para él, la clave de la enseñanza fotográfica se basa en que los profesores prediquen con el ejemplo, como hace Nan Goldin, una clara influencia en su etapa de formación.

En uno de los libros clave para esta investigación, *Le désir du monde* (2013: 84) donde Christine Delory-Momberger realiza al autor varias entrevistas, éste explica que no posee cultura artística y que la única

¹²⁸ "aucune tendresse particulière pour la photographie mais le besoin de faire cracher a l'appareil ce qui n'a pas été dit. Ne pas considérer la chose mais l'avalier entière. Et cracher le morceau".

exposición de pintura a la que ha asistido es la retrospectiva de Francis Bacon que el MOMA de Nueva York organizó en 1989. Esta muestra le causa un profundo impacto y supone una gran influencia en su estética fotográfica posterior. Asimismo, le atrae la maldad de George Grosz, cuyas pinturas y dibujos muestran una imagen de la realidad próxima a lo que el fotógrafo ha visto en “lo más profundo de sus malos viajes” (84). Robert Frank, Garry Winogrand, Nobuyoshi Araki, Daido Moriyama, Ernest James Belloc, Pierre Mollinier o Anders Petersen son algunas de las referencias que d’Agata tiene en su imaginario fotográfico. Sin embargo, reconoce que sus influencias son más bien literarias, en particular: *Viaje al fin de la noche* (1932) de Louis-Ferdinand Céline, que por su lenguaje amargo, vivo y libre y la historia de su protagonista, Ferdinand Bardamu¹²⁹, personaje con el que se puede sentir identificado, supone una fuente de inspiración clave para su obra. Igualmente, a través de otras lecturas de autores como Bataille, Artaud o Débord conoce necesariamente aspectos de la historia del arte.

Durante los cinco años que pasa en Nueva York descubre que el artificio fotográfico, a menudo visto como obstáculo para penetrar en la realidad dada, implica, sin embargo, la posibilidad de un compromiso más extremo con el mundo (d’Agata, 2012). La fotografía se va convirtiendo poco a poco en una herramienta para motivar y entender su experiencia; sus obsesiones, el dolor, el deseo, el placer o el riesgo, comienzan a aparecer de manera recurrente en su visión del mundo. En aquella época trabaja en la agencia fotográfica Magnum como asistente editorial y como asistente

¹²⁹ La historia del libro gira en torno al médico Bardamu que decide enrolarse en el ejército francés durante la I Guerra Mundial desempeñando un cargo en las colonias francesas del África Subsahariana, donde es testigo de la crudeza a la que puede llegar el ser humano. Después de probar suerte en Estados Unidos regresa a Francia para trabajar en un manicomio. Se trata de una crítica a una sociedad descarnada donde el protagonista no termina de encontrar el sentido de la vida.

de fotógrafos tales como Ferdinando Scianna, Hiroji Kubota o Erich Hartmann. En 1993, continúa sus viajes por América Central recorriendo El Salvador, Cuba, México y Guatemala.

A pesar de todos los conocimientos adquiridos en su etapa neoyorkina, al regresar a Francia decide abandonar el medio fotográfico durante casi cuatro años. Comienza aquí una dedicación a la fotografía de forma intermitente: en varias ocasiones y debido a la necesidad de conseguir una estabilidad para ejercer diferentes responsabilidades, interrumpe la creación para desempeñar pequeños trabajos de camarero o albañil que le aporten una remuneración económica inmediata (Delory-Momberger, 2013: 13). Le Dantec (2003: 170) explica que, durante esa época de interrupción, d'Agata busca un sentido a su existencia, tratando de encontrarse a sí mismo en su particular pelea solitaria diaria.

En 1998, cuando recupera de nuevo la fotografía, publica su primer libro: *De Mala Muerte*, un trabajo realizado en su mayor parte en México. Un año después de esta primera publicación, la Galería Vu de París comienza a promocionar su obra coincidiendo con un aumento del reconocimiento a su labor creativa. En el año 2000, obtiene la Beca Ville Médicis que le permite realizar un trabajo sobre la frontera entre México y Estados Unidos. En 2001, publica *Hometown*, por el que recibe el premio Nièpce concedido a fotógrafos franceses menores de 45 años. Numerosos viajes se suceden después: Oporto, Vigo, Turquía¹³⁰, Edirne, Tánger, Siria, Mozambique, Cisjordania, Japón, Brasil o Congo. En 2004, el fotógrafo, a pesar de su rebeldía y anarquía fotográfica, es propuesto candidato para ingresar en la agencia fotográfica Magnum convirtiéndose en miembro de pleno derecho en 2008 y abandonando así la Galería Vu de París. Aunque

¹³⁰ Le Dantec (2003: 172) cuenta que en el viaje a Turquía que ambos comparten, D'Agata explica que no se considera aun fotógrafo y declara no tener ningún afecto particular por el medio sino que lo utiliza para mostrar, a modo de grito, lo que no se cuenta.

admite que su pertenencia a la agencia le ha permitido estar más dentro del hecho que fotografía, considera que le ha generado más problemas que beneficios.

Debido a la vida errante que lleva, el tratamiento de sus fotografías corre a cargo del Museo Niépce, ubicado en la ciudad francesa de Salon sùr Chaône. Allí se revela y positiva el trabajo del fotógrafo, que envía sus películas por correo desde cualquier parte del mundo. D'Agata viaja sólo con lo necesario y cuando necesita dinero organiza una exposición o edita un libro para poder continuar el viaje. Así ha pasado largas temporadas en América Latina, España o Asia. El fotógrafo no requiere de una investigación previa sobre los lugares a los que viaja, sino que visita las ciudades de manera instintiva. Para él, perderse en la ciudad es una condición absoluta que debe ser provocada, porque deambular exige cierta concentración, preparación y tiempo (Delory-Momberger 2013: 53). Su único criterio, cuando se pierde deliberadamente en una ciudad, es poner a prueba su temor a lo desconocido, porque necesita situaciones inéditas que le fueren a experimentar lo que la mirada no es capaz de aprehender (76); así realiza los viajes hacia sí mismo (Caujolle, 2012: 5). Esta afinidad con la ciudad se relaciona con el espíritu de la Internacional Situacionista¹³¹ que, en los años 50, defendían la ciudad como lugar para perderse, reivindicando una posibilidad expresiva concreta de antiarte, y como un medio estético-político anticapitalista. Esta reivindicación contra el sistema también se encuentra implícita en el origen de las fotografías de d'Agata. Al autor le interesa especialmente la noche, por lo que sus imágenes se convierten en un catálogo de bares, prostíbulos y otros

¹³¹ La pasión por el paseo y la ciudad se relaciona igualmente con los *anti-walk*: las visitas-excursiones que realizaban a principios de siglo los Dadaístas a los lugares más banales de la ciudad. Para ellos, al igual que para d'Agata, la deambulación es una especie de escritura automática capaz de revelar las zonas inconscientes del espacio y las partes oscuras de la ciudad.

escenarios nocturnos vividos en primera persona, pero que a la vez encierran, desde una visión y una búsqueda personal, una crítica al sistema.

Desde sus comienzos artísticos en México, el fotógrafo consigue ir más allá de la relación física con el mundo, motivado por su autoexigencia con éste y consigo mismo. Para d'Agata, la fotografía es una suerte de salvación, capaz de proporcionarle cierta protección a una vida marcada por el desorden, el desequilibrio, los riesgos, el sexo y las drogas.

4.2. El rechazo al documentalismo clásico.

La obra de d'Agata nace de sentimientos y experiencias íntimas que el fotógrafo necesita revelar y compartir con el espectador. Al ser un trabajo profundamente personal, basado en sus impulsos y en la experiencia propia, se encuentra liberado de cualquier formalismo del mercado del arte. Si bien su obra esconde tintes políticos que surgen en favor de una fotografía de autor, ésta se desarrolla desde el rechazo deliberado del fotoperiodismo y lo que entendemos como documentalismo clásico. Para d'Agata, la realización de sus imágenes es su manera de mostrar la obscenidad de las relaciones sociales. Así, se puede extraer una crítica social de su trabajo pero ésta es generada a partir de la desestabilización de los grandes fundamentos de la sociedad. Desentierra temas delicados y los trata desde un punto de vista autobiográfico, una fórmula que la historia del arte practica desde los años sesenta, evidenciando y cuestionando temas tabú, como hemos visto en el caso de la obra de Robert Mapplethorpe.

Este aspecto social intrínseco a la obra de d'Agata se relaciona con las teorías de Allan Sekula, expuestas en *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary* en 1978, que incorporan el contexto político al medio fotográfico en una nueva manera de entender lo documental. La autocrítica se incorpora a un discurso que pretendía superar por completo las falsas teorías de universalidad y transparencia de la fotografía, convirtiéndola en un vehículo de autoexpresión. Los años setenta suponen una nueva manera de enfocar el documental dirigiéndolo hacia fines más personales¹³². Así lo hemos visto en el caso de Larry Clark y Nan Goldin

¹³² Jorge Ribalta (2015: 19), en el catálogo de la exposición *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad*, explica que tres exposiciones realizadas en Estados Unidos durante los años sesenta marcan la transformación institucional: *Contemporary Photographers. Towards a Social*

y, de igual manera, este tipo de fotografía extiende y multiplica hasta nuestros días.

La forma en que d'Agata se acerca por primera vez a la fotografía es clave para entender el punto de vista personal: descubre el poder del medio desde el dolor, al acompañar a un amigo fotógrafo enfermo de sida durante su último viaje. A través de la práctica fotográfica de su amigo, que fotografía para conservar y guardar lo que le queda de vida, el autor toma conciencia de que la fotografía es un medio que permite canalizar sentimientos y proporcionar cierto sentido a la existencia. Un objetivo compartido con cualquier disciplina artística pero que la fotografía, por su naturaleza, facilita por su mayor accesibilidad e inmediatez.

Desde este acercamiento particular, no es posible ejercer el acto fotográfico con neutralidad. Sin embargo, a pesar de que no hay ninguna voluntad de ser objetivo, tampoco encontramos en la obra de d'Agata una teatralización de la realidad, ni imposturas, ni escenarios ficticios. El yo impera en el trabajo por encima de cualquier atisbo de objetividad y las vivencias en primera persona se muestran en cada imagen. Su trabajo ha sido clasificado en ocasiones como cercano al documentalismo y, de hecho, realiza varios trabajos por encargo pero en los que también busca la subjetividad. Él mismo lo explica:

Cuando empecé a fotografiar me di cuenta enseguida de que la clase de fotografía que quería desarrollar no existía. Era una locura. ¿Cómo documentar el mundo sin renunciar a asumir una posición, la mía propia, en este mundo? El camino que tuve que recorrer hasta encontrar mi propia línea de trabajo, realmente fue muy interesante para mí. La fotografía es un medio directo, tienes que hacer tu trabajo mientras lo vives, y eso lo cambia todo. Cambia tu vida, tu experiencia, influyes en la realidad y al mismo tiempo te ayuda a cambiar tu vida y a ir más lejos. Mi trabajo no consiste en

Landscape comisariada por Nathan Lyons, *Twelve Photographers of the American Social Landscape* comisariada por Thomas Garver y *New Documents*, comisariada por John Szakowski.

mirar el mundo, sino en buscar un modo de estar en el mundo (Gras Ferré, 2008: sp).

Su trabajo parte de un estricto compromiso consigo mismo. Si bien en algunos de sus trabajos pueden existir ciertos resquicios e influencia del documentalismo clásico, el trabajo artístico del autor está desarrollado a partir de una total implicación personal con lo que fotografía, por lo que la subjetividad prima por encima de cualquier intento de documentar la realidad. d'Agata trata de realizar un tipo de fotografía donde lo documental es prominentemente subjetivo, ya que es “el único medio artístico que te obliga a confrontarte con el mundo” (Gras Ferré: 2008). Precisamente Nan Goldin¹³³ y Larry Clark, sus maestros durante su estancia en el ICP, son en parte los responsables de inculcar en él esta visión personal de la fotografía en un manifiesto rechazo a la mirada ajena y distante.

Un proyecto de d'Agata que ofrece claramente una visión alternativa al documental clásico, sin necesidad de negarlo por completo, y que sirve de punto de partida para ilustrar esta cuestión es *Psychogéographie* (fig. 1). Fue un trabajo que desarrolló durante una residencia en Cherbourg-Octeville (Francia) entre 2002 y 2003. Durante esta época, d'Agata consigue romper con el estilo nocturno y confuso que domina su obra y que iremos descubriendo a lo largo del capítulo. Se trata de un encargo en el marco de un programa titulado: *L'imaginaire national*, inspirado en el

¹³³ En el libro *Actes. Antoine d'Agata une présence politique* se incluye un texto de Goldin a modo de carta dirigido a d'Agata donde la fotógrafa señala que cuando éste asistía a sus clases en el ICP pensaba: “no tenía nada que enseñarte. Eso me daba miedo” (“I had nothing to teach you. That scared me”). Señala que le enseñó a mirar en la oscuridad y que lo reconoció cercano en cuanto a conciencia y conocimiento: “buscando, curioso, sin miedo a no ser normal, orgulloso de la transgresión, impulsado por una fuerza similar” (“searching, curious, unafraid of not being normal, proud of transgression, driven by a similar force”) (Goldin, 2014: 174).

método *Psychogéographie*¹³⁴ de Guy Debord que propone el estudio de las leyes precisas y los efectos específicos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, actuando directamente sobre las emociones y el comportamiento de los individuos. Las fotografías en color de d'Agata de este trabajo están realizadas en espacios urbanos abandonados y en los puertos de Marsella y Cherbourg. Se trata de una combinación de retratos de personas del entorno, colocadas de frente y de espaldas a la cámara, con arquitecturas. Para la primera exposición, en 2002, d'Agata crea seis fotomontajes con las imágenes. En 2008, en una itinerancia, los fotomontajes se reemplazan por un panel que empareja las imágenes: 33 vistas urbanas con 33 retratos, invitando al espectador a redistribuir los personajes. Las fotografías generan un sensación de incomodidad al mostrar una humanidad maltratada. Todos los personajes son migrantes sin papeles que no son capaces de mostrar su identidad. Se trata de una denuncia a la hipocresía del estado y a las transformaciones urbanísticas realizadas a medida de los políticos para su propio beneficio.



Fig. 1. Antoine d'Agata.
Serie *Psychogéographie* 2002.

¹³⁴ Guy Debord explica el método en "Introduction a une critique de la géographie urbaine" (1955).

Un año antes del comienzo de este proyecto, en 2001, la Noorderlicht Photography Foundation invita a cinco autores (Anders Petersen, Ken Schles, John Davies, Adrienne van Eekelen y d'Agata) a fotografiar las tendencias subyacentes de la ciudad de Groningen (Países Bajos) bajo el título *Promised Land* (fig. 2). D'Agata acepta el reto en un momento delicado, ya que debe enfrentarse al trabajo bajo los efectos secundarios del Interferón y el Prozac, tratamiento que realiza en ese momento para rehabilitarse de una hepatitis C. En este trabajo se observa un cambio de estilo: del 35 mm en blanco y negro pasa al medio formato, en color y más luminoso. El autor fotografía diferentes lugares de la ciudad para después manipular las imágenes y generar nuevos sentidos. El trabajo relata la vida de habitantes de la ciudad, de cultura en su mayoría protestante, que toleran en un principio las diferencias culturales pero después las rechazan. Además de dar la visión de la ciudad y sus habitantes, d'Agata trata de hacerse con el lugar y buscarse en él. Para ello moldea la realidad según sus intenciones retratando su experiencia en el lugar.



Fig. 2. Antoine d'Agata. Serie *Promised Land* 2001.

Un año antes, en la Puerta de Lions de Jerusalén, el fotógrafo había realizado otro trabajo documental reflejando el conflicto palestino-israelí en un día de violencia extrema, *Day of rage*, (el 16 de octubre de 2000) (fig. 3). Se trata de un encargo de la revista americana *Newsweek*. Es la primera vez que realiza un trabajo en una situación de conflicto y siente cierta incomodidad al llevarlo a cabo, confirmando así la imposibilidad de realizar un trabajo documental clásico. Los fotógrafos de guerra son testigos no activos de la situación que fotografían y nos convierten a nosotros también en meros espectadores. No se trata de una cuestión de distancias cortas como consideraba el fotógrafo Robert Capa –“si una fotografía no es buena es porque no estabas lo suficientemente cerca”– sino, al contrario, una cuestión de implicación real. Representar la complejidad de la guerra es una tarea delicada. D’Agata acepta la imposibilidad de la cámara para captar la objetivación total de la realidad y, a partir de esta premisa, entiende que no hay más forma de veracidad que la aproximación subjetiva. En su caso, con la subjetivización llega la dramatización de la situación captada por el autor. El fotógrafo considera que no se puede mostrar la realidad porque está formada por una suma de experiencias: “puedo utilizar entonces el mundo para mis propios fines y, en una experiencia bastante solitaria, remodelarlo, transformarlo a voluntad, para asegurar que, sin las imágenes, no existe”¹³⁵ (d’Agata 2002: sp). Para el autor, solamente las fotografías “inocentes” pueden tener una existencia propia y son las que dan cuenta de la implicación del fotógrafo, de su autenticidad y posición frente a lo retratado. Lo que le interesa a d’Agata no es la mirada del fotógrafo sobre el mundo sino su relación íntima con él, porque quiere mostrar su propio estado y los desequilibrios que este enfrentamiento genera.

¹³⁵ "je peux alors utiliser le monde à mes propres fins et, dans une expérience assez solitaire, le remodeler, le transformer à volonté, faire en sorte que, sans les images il n'existe plus".



Fig. 3. Antoine d'Agata. *Day of rage* 2000.

La experiencia en Jerusalén fue breve, por lo que no pudo acompañar las imágenes de un análisis político y establecer una posición ideológica. Sin embargo, la publicación en la revista va acompañada de un texto donde d'Agata explica la distancia que siente con el fotoperiodismo. Como veremos más adelante, el fotógrafo se siente reacio a convertirse en *voyeur* de una situación caótica y violenta. Le importa la perspectiva que justifica el acto fotográfico, las interferencias de la experiencia y la puesta en escena, la función del fotógrafo–escenario y el actor, y la secuenciación posterior de las imágenes porque considera que, como las palabras, las imágenes se sienten solas cuando están aisladas (d'Agata, 2002: sp). Otro trabajo donde se observa este rechazo al fotoperiodismo es el que realiza en Polonia fotografiando imágenes de archivo de campos de concentración nazi. Tiene la necesidad de realizar este trabajo debido a un sentimiento de culpabilidad y responsabilidad compartida. Sin embargo, el autor consigue hacer de esas imágenes de archivo algo suyo, expresando así su propio dolor y asumiendo cierta responsabilidad.

D'Agata, frente a la representación exterior, adquiere un punto de vista autobiográfico y una profundidad crítica que podemos identificar con algunos posicionamientos del fotógrafo norteamericano Robert Frank, cuya lucidez proviene de la oscuridad y la negativa a elegir espacios externos en lugar de sus propias angustias (2005: 40). D'Agata no busca ni su propia pose ni la de los demás; las fotografías son tomadas de manera espontánea. Maneja la relación con las personas que fotografía y con la situación, evitando pensar en la visión del espectador, ya que entonces entrarían en juego ciertos conceptos, como él mismo explica: pudor, vergüenza u obscenidad (Gras Ferré, 2008).

Este entendimiento de la violencia interior desde una visión crítica sobre el mundo exterior, puede relacionarse con la obra de su admirado Francisco de Goya, cuya singularidad fue mostrar la violencia de manera deshumanizada, desde un punto de vista crítico, en el momento en el que se estaba desarrollando la Guerra de la Independencia Española (1808–1814). *Los desastres de la guerra* –la serie de casi un centenar de grabados realizados por el pintor entre 1810 y 1815– muestra con absoluta crueldad los acontecimientos brutales de la guerra que van a tener consecuencias fatales para la población. Goya cambió radicalmente la manera de mirar la guerra, generando una visión independiente y contrapuesta a la visión propagandística de las estampas que se realizaban en la época como exaltación del patriotismo de los españoles o como crítica a la violencia de los franceses. Las imágenes de Libia de cuerpos calcinados y desmembrados que se podían ver en la exposición *Anticorps* de d'Agata, se relacionan directamente con el pintor.

Otro indicio del rechazo del fotógrafo a las premisas documentales clásicas es la poca atención que presta a la técnica; aunque esto suceda de manera premeditada y no inocente. La mayoría de sus trabajos están realizados con cámaras sencillas, como la Contax T2 o T3 o incluso

cámaras desechables. Utiliza la iluminación del lugar donde se encuentra y no reflexiona previamente sobre cómo realizar técnicamente la fotografía, ni sobre el uso de película de blanco y negro o color. Reduce así su proceso técnico a claves muy básicas, lo que confiere a su discurso formal un primitivismo intencionado. Su propuesta está envuelta de un tardo pictorialismo y una búsqueda de belleza abrupta que hace asimilable el contenido. Además, como veremos más adelante, realiza muchas de las fotografías en estados de ebriedad o bajo los efectos de las drogas, por lo que las necesidades técnicas de medición y control de luz dejan de ser una prioridad. Sus imágenes son tomadas por impulso a partir de un acto casi autómatas. El fotógrafo explica que el lenguaje abstracto que se puede ver en sus imágenes, nace cuando comienza a hacer con la cámara lo mismo que hace sin ella, es decir, vivir la noche y consumir sustancias que alteran la conciencia (Gras Ferré, 2008). El resultado son imágenes borrosas, desenfocadas y movidas. Al cabo de los años, estas características se han convertido en un lenguaje estético, propio conformando una identidad visual con la que el autor se reconoce. En la actualidad, su técnica ha evolucionado ligeramente y sus imágenes albergan mayor nitidez para poder descubrir “espacios oscuros, ciertas miradas sobre el mundo” (Gras Ferré, 2008).

La obra de Antoine d'Agata tiene el precepto de la autorreferencialidad como intención y propósito final. Como señala Alejandro Castellote (1999), la implicación del fotógrafo con el tema tratado es más visible que en otros autores debido a que la fotografía es un instrumento que le acompaña siempre en su experiencia. El propio fotógrafo se cuestiona y tiene dudas sobre la naturaleza de su trabajo, preguntándose si documenta lo que está viviendo o si vive las cosas con el deseo de documentarlas (d'Agata, 2005: 19). El objetivo final de su trabajo no es denunciar ni movilizar por una causa, ni dar cuenta de una realidad, aunque se toque de

manera tangencial, sino utilizar esa realidad para explicarse a sí mismo.

De esta manera se aleja del fotoperiodismo:

Fotografío lo que vivo mientras lo vivo. No puedo disparar si no soy actor al cien por cien de las situaciones en las que me inmiscuyo o provocho. Este compromiso es la única legitimidad aceptable del acto fotográfico. Cualquier otra práctica mantiene el comentario fotográfico. Cualquier otra práctica toma el comentario fotoperiodístico o el voyeurismo. La fotografía hace posible el desarrollo simultáneo de una mirada del mundo y su experimentación¹³⁶ (Delory-Momberger, 2013: 12).

El fotógrafo no tiene que dar cuenta de su trabajo excepto a sí mismo, por eso él mismo es el objetivo de las imágenes. D'Agata (Delory-Momberger, 2013: 82) señala que ha podido alejarse y perderse temporalmente pero siempre es fiel a sí mismo. Aunque sus fotografías han sufrido cierta evolución formal desde que se introdujo en el medio, hace más de veinte años, no hay diferencia entre la búsqueda de las primeras fotografías y la actual. Con el tiempo, las imágenes, según el autor (82), imponen ellas mismas su sentido y su pertinencia. Él aporta una aproximación instintiva y después da forma al conjunto de su trabajo. Se trata de un tipo de fotografía de autor que deriva de las aportaciones que algunos predecesores aportaron al medio. El gusto del fotógrafo por el trabajo más intimista de Robert Frank, como ya se ha mencionado, otorga un giro a su obra cambiando la mirada de fuera a dentro. El fotógrafo japonés Daido Moriyama, del que d'Agata es admirador confeso, supone una quiebra y un modelo para muchos fotógrafos de la generación posterior que buscan, por un lado, implicarse personalmente en los temas que retratan y por otro, dejar su impronta, su huella, en cada fotografía.

¹³⁶ “Je photographie ce que je vis pendant que je le vis. Je ne peux photographier si je ne suis pas acteur à part entière des situations dans lesquelles je m’immisce ou que je provoque. Cet engagement est à mes yeux la seule légitimité acceptable de l’acte photographique. Tout autre pratique tient du commentaire photographique. Toute autre pratique tient du commentaire photo journalistique ou du voyeurisme. La photographie rend possible le développement simultané d’un regard sur le monde et son expérimentation”.

Cada imagen se convierte en un rastro de un momento de las vidas de estos autores. Además, las relaciones que establecen con el sujeto fotografiado o el entorno, la subjetividad de la mirada, la irreverencia hacia los parámetros fotográficos clásicos, hace que podamos dibujar una línea que una puntos distantes de la fotografía contemporánea.

Buscando otros autores predecesores de la forma de trabajar de d'Agata, de la misma generación que Moriyama, encontramos a los fotógrafos holandeses Ed van der Elksen y Johan van der Keuken. El primero consigue llevar el fotodocumentalismo hacia una mirada fresca y única, poniendo en duda los clichés de la época para generar una propia opinión a través de la cámara. Van der Keuken es un autor que trabaja tanto la fotografía como el cine documental. Retrata la sociedad holandesa de su tiempo y consigue aunar la herencia antropológica del documental clásico con su aportación personal de autor. Del otro lado del Atlántico, las fotografías del neoyorkino Ken Schles utilizan su experiencia urbana como una especie de metáfora, que representa a la sociedad juvenil de los años ochenta norteamericanos, prestando una especial atención a la sexualidad ansiosa del momento, como se puede ver en el famoso trabajo *Invisible City* (1988).

En Suecia tenemos a dos fotógrafos que fueron maestro y alumno y que, en sus respectivos trabajos, muestran una implicación personal que va desde lo poético hasta lo limítrofe. Christer Strömholm, formado en bellas artes, busca una lectura personal y poética de lo que fotografía. Sus temáticas provienen del documentalismo clásico, pero su relación con lo que fotografía y la factura de sus imágenes van mucho más allá, hablándonos también del propio autor. Por otro lado, se encuentra Anders Petersen, alumno de Strömholm en la escuela Fotoskolen. Petersen comienza trabajando como fotoperiodista pero, en un viaje a Hamburgo,

se inmiscuye en la vida de un bar portuario, el *Café Lehmitz*¹³⁷, del que extrae una vivencia fotográfica que cambiaría para siempre su forma de mirar y de retratar a los otros, siempre desde la empatía de sentirse uno más. Así, se apropia del formato documental para llevarlo a un terreno donde el encuentro prima sobre la imagen.

Esta nueva forma de documentalismo, también planteada por Clark y Goldin como ya hemos visto, consigue desvelar una intimidad nunca vista a partir de un fuerte compromiso con el retratado. Estos fotógrafos, entre otros, forman parte del imaginario de Antoine d'Agata que ha sabido captar de cada uno de ellos lo más personal, tratando de apartarse de la visión documental y gestando un camino propio, capaz de formular su visión particular del mundo. El autor considera la imagen, desde lo personal, como una herramienta “para subvertir el orden establecido y perturbar el engranaje moral”¹³⁸ (Jauffret, 2014: 149). El medio fotográfico es una forma de aislamiento capaz de transformar la vida del caos al orden, a través de un continuo aprendizaje. D'Agata (2005: 2) considera que la fotografía sólo puede basarse en una redefinición de sí misma a través de la creación de situaciones y experiencias que nos permitan vivir lo que vemos: la única empresa legítima es la transgresión de los límites establecidos, la negación del arte que no afecta a la vida. El autor busca en la fotografía el compromiso con la conexión entre el mundo y quien lo mira.

El fotógrafo, a través de diferentes mecanismos, transgrede la sociedad occidental a la que pertenece originalmente. Por eso, a nuestros ojos, su trabajo es de difícil clasificación. La decisión de pasar la mayor parte del tiempo en otros países que, todavía, no han sido totalmente dominados por la cultura euro-norteamericana, implica ya una decisión de ruptura.

¹³⁷ El resultado de este trabajo se publica en 1978 en un libro homónimo.

¹³⁸ “pour pervertir l'ordre établi, dérégler les rouages moraux”.

Quebranta las relaciones sentimentales preestablecidas, con la idea de trabajo y el esfuerzo de tradición cristiana y, a través del sexo, con el puritanismo y la moral. El aspecto sexual de la obra de d'Agata es una transgresión social y cultural a través de la cual llega a un estadio más personal y catártico.

Su trabajo es una ventana a un mundo aparentemente privado que nos es revelado sin ninguna reserva. Esta exhibición intimista se puede interpretar como un asalto a la privacidad de las personas con las que comparte escenario y, sin embargo, precisamente por la condición autorreferencial de su obra, la posición de *voyeur* es descartada, como se discute en el siguiente subapartado. Esta cualidad se percibe mejor en el trabajo personal donde el fotógrafo realiza acumulaciones en torno a las experiencias íntimas de su vida.

4.3. El falso *voyeur*.

La curiosidad por mirar lo prohibido, lo oculto, lo íntimo, ha existido siempre en el ser humano. La posibilidad de mirar sin ser visto, permite observar situaciones cotidianas y comportamientos íntimos alejados de las posibles actitudes deliberadas que perderían la naturalidad. Sin embargo, la observación de situaciones íntimas o sexuales puede ser interpretado como una invasión de la privacidad. Como señala Juan Vicente Aliaga (1997: 53), la persona que mira puede obtener placer al tomar a otras personas como objetos, lo cual tiene connotaciones posesivas, y puede incluir una mirada controladora. Esta mirada activa y participativa se relaciona con la teoría freudiana (1905) sobre la actitud *voyeur* que tiene el niño al mirar lo prohibido y su curiosidad por el acto sexual de sus progenitores. Es en este momento, según Freud, cuando se desarrollan los primeros deseos y placeres sexuales por lo que se convierte en un momento decisivo del desarrollo. Precisamente en ese espacio de intimidad se puede malinterpretar la obra de Antoine d'Agata. Acabamos de ver cómo su obra se aleja de premisas documentales y estas mismas razones que sirven para descartarlas se pueden trasladar igualmente para rechazar la condición de *voyeur*. Veamos primero cómo el medio fotográfico guarda una estrecha relación con esta característica.

Con la industrialización del mundo occidental, la investigación sobre aparatos fotográficos se multiplica y surgen las primeras cámaras portátiles, más rápidas y pequeñas que sus predecesoras, apodadas por ese mismo motivo como “detectives”. Estas cámaras de mediados del siglo XX, denominadas *spy cameras*, son diseñadas como objetos de ocio más que por su funcionalidad (Phillips, 2010: 13). La cámara se convierte así en la aliada perfecta para el *voyeur*. La película *Peeping Tom* dirigida por Michael Powell en 1960, donde el protagonista filma a escondidas su

encuentro con una prostituta y su posterior asesinato, describe la propiedad de *voyeur* inherente a la cámara. De la misma manera, *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni incide en la capacidad de la fotografía para descubrir lo oculto.

El surgimiento de la fotografía profundizó en la observación de situaciones íntimas, posibilitando la realización de imágenes eróticas que derivan en las primeras fotografías pornográficas. Si bien la pornografía existe desde que existe el hombre, como hemos visto en relación a la obra de Mapplethorpe, la fotografía permitió hacer de la visión del sexo ajeno, una delectación privada de una manera más auténtica que lo que se conseguía con la pintura y el dibujo¹³⁹. Pocos años después de la invención del daguerrotipo, aparecen en Francia las primeras imágenes de parejas practicando sexo y que poco tiempo después son vendidas a nivel internacional. Al comienzo, la producción de libros, revistas, calendarios y postales sexuales es igualmente francesa, sin embargo, después de la Primera Guerra Mundial se extiende el consumo y la manufactura por Europa y América¹⁴⁰ (A. Ewing, 1996: 210). Román Gubern considera que, desde un criterio sociocultural, la pornografía nace al ser descalificada moralmente y penalizada por ello:

¹³⁹ Una exposición titulada *Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera* realizada en el museo Tate Modern londinense en 2010, distingue cinco áreas diferentes que se podían clasificar de *voyeuristas*: la denominada *Street Photography*, el acoso de celebridades, las imágenes realizadas con cámaras de vigilancia, las fotografías de muerte y violencia, y las fotografías con contenido explícito o implícito sexual. Las situaciones más deseadas por parte del *voyeur* son las eróticas. Situaciones de intimidad sexual en las que el observador disfruta de su actitud encubierta y prohibida.

¹⁴⁰ El imaginario oscila entre la odalisca exótica vestida de manera decorosa, mujeres completamente vestidas que enseñaban sólo el sexo u otras desnudas con las piernas abiertas que recuerdan a la iconografía pornográfica contemporánea (Phillips, 2010: 55).

El invento de la fotografía en la primera mitad del siglo XIX supuso un momento clave, por su cultivo del género del desnudo, al que despojó de los rasgos estilizados y simbólicos con que solía ser idealizado en la pintura de la época. Su imagen fotoquímica era, en cambio, más cruda y auténtica, además, que lo mostrado había estado realmente ante la cámara. Tal autenticación, y pese a la ausencia del color que la pintura poseía, podía aportar connotaciones muy excitantes a su contemplador y no es raro que muchos modelos de desnudos fotográficos del siglo XIX fueran prostitutas, que se servían de tales fotos como elementos de reclamo profesional (Gubern, 2010: 197).

La oscuridad característica de las fotografías del siglo XIX otorgan a las figuras un cierto sentido de objeto que, junto con la voluntaria abstracción del sexo, protegen las imágenes de posibles vetos¹⁴¹. Las primeras imágenes fotográficas se apropian de la iconografía de la pintura de desnudo fijándose en pintores como Tiziano o Ingres y en muchos casos se incluye al observador-creador, lo que también previene de interferencias policiales (Phillips, 2010: 55). Este dato ayuda a comprender la importancia de la inclusión del propio artista en la escena y cómo esto cambia la percepción de la escena, como se explica aquí en relación a la obra de d'Agata.

En el mundo del arte contemporáneo contamos con numerosos ejemplos que hacen referencia a la relación entre voyeurismo y la inclusión del propio autor en la escena. Pablo Picasso se autorretrata en numerosas ocasiones observando la actividad sexual de una pareja, como se ve en la serie que realizó en Mougins en 1968, siendo ya un anciano, donde se representa como un hombre viejo reconociendo su impotencia y su vejez. El pintor inglés Stanley Spencer también realiza numerosas obras eróticas

¹⁴¹ Las personas que, en estas primeras imágenes, escenifican estas acciones son pagadas por ello y, a menudo son prostitutas. Además, en aquel momento las imágenes de desnudos sirven de modelo para los artistas evitando de esta manera la censura.

autorreferenciales representándose desnudo frente al cuerpo, también desnudo, de su segunda mujer. Lucie-Smith (2010: 179) considera que es evidente que nosotros no estamos invitados al acto sexual del pintor. La diferencia entre las escenas de Picasso y Stanley Spencer es que el primero es consciente de su condición de *voyeur* y se retrata como tal. El primero quiere verse a sí mismo observando a los demás, mostrando así su incapacidad y frustración. Spencer, al contrario, pinta escenas de su vida de las que él forma parte; una requisito clave para descartar la condición de *voyeur*.

La masificación de la fotografía y el exceso de imágenes provoca un debate moral sobre lo que tenemos derecho o no a mirar. El estadounidense Andy Warhol conocido, además de por sus famosas serigrafías, por su afición a recoger con su cámara escenas de sexo y drogas en la Factory, es el primero en examinar la visión de la cámara como práctica invasiva¹⁴². Asimismo, la obra del japonés Kohei Yoshiyuk, uno de los fotógrafos que participa en la exposición *Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera*, cuestiona los límites del espectador, la cámara y el retratado. Su proyecto *Kōen (Park)* (fig. 4), expuesto por primera vez en 1979, muestra fotografías nocturnas realizadas a parejas manteniendo relaciones sexuales y a sus correspondientes *voyeurs* que les observan en diferentes parques del centro de Tokio. Para ello utiliza una cámara de 35mm con película y flash de infrarrojos. Las imágenes reflejan el poder de la sexualidad y la desesperación y soledad que puede encerrar la cuestión sexual¹⁴³.

¹⁴² El artista afirmaba ya que la cámara, tan presente en nuestra cultura, se estaba convirtiendo en el medio a través del cual nos conocemos (Phillips, 2010: 57).

¹⁴³ En contraposición a este trabajo, tenemos el del fotógrafo japonés Nobuyoshi Araki, conocido por su gusto por recoger en sus imágenes encuentros y juegos sexuales; esta práctica se relaciona con la tradición de estampas eróticas de su país denominadas Shungas. El sexo es una de sus principales preocupaciones y



Fig. 4. Kohei Yoshiyuki. *Kōen (Park)* 1979.

Este trabajo se puede relacionar con el realizado por el español Fosi Vegue, llamado *XXYX* (fig. 5) y publicado en 2014. El fotógrafo trabaja escondido con un teleobjetivo para captar imágenes desde la ventana de un patio de viviendas del centro de Madrid. Allí, observa y recoge con su cámara las habitaciones frecuentadas por prostitutas y sus clientes. Ejerciendo de *voyeur*, Vegue no se interesa por la relación sexual en sí misma ni por mostrar lo íntimo y personal, sino que busca en el interior de esos encuentros para mostrar el vacío de las relaciones humanas y el uso del sistema del sexo y la información como estrategias de control.

debido al acercamiento patriarcal y autoritario al tema ha sido denunciado por la crítica feminista. En *Sentimental Journey/Winter Journey*, retrata dos décadas de su propio matrimonio haciéndonos partícipes de sus paseos, relaciones sexuales, alegrías y discusiones.

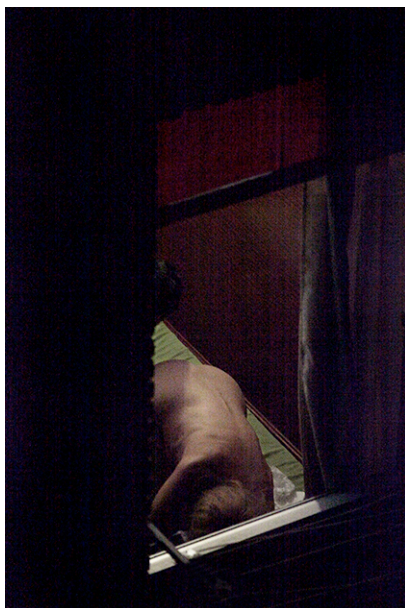


Fig. 5. Fosi Vegue. XXYX. 2014.

Las imágenes de Antoine d'Agata también pueden ser entendidas como el producto de un obsesivo *voyeur* y, sin embargo, la discusión en torno a esta cuestión es el ejemplo más vivo y claro de la condición autorreferencial de su trabajo. El fotógrafo genera imágenes al hilo de su vida, ya que siempre recoge momentos en los que él tiene un papel participativo. Se despoja del cáliz de reportero para ejercer el de narrador de su diario íntimo. Las imágenes eróticas que enseña en su obra son sus propios encuentros sexuales a lo largo de los años, por lo que no es un observador ajeno a la situación. Él mismo explica en una entrevista: “quiero que mi trabajo sea cada vez más sincero, íntimo. No quiero fotografiar situaciones si no soy actor de las mismas en todos los niveles” (Méndez, 2012: 44). El autor está completamente inmerso en la situación que retrata con su cámara, por lo que la frontera entre el fotógrafo y el sujeto desaparece. D'Agata se muestra fiel a esta idea de participación activa en la imagen; forma parte de la vida de las mujeres a las que retrata,

gran parte de ellas prostitutas, porque genera una estrecha relación con ellas.

D'Agata captura situaciones reales, que él vive en su cotidianidad y que se producen con o sin la cámara. No muestra una realidad oculta para desvelarla, sino momentos concretos de su vida que le pertenecen tanto a él como a las personas con las que los comparte. Fotografía situaciones, escenas de sexo y drogas en la mayoría de ocasiones, en las que se convierte en actor principal. D'Agata no concibe la posición de fotógrafo sin la asunción del papel de actor porque para él esta es una postura conformista y cobarde con la que se cae en el *voyeurismo*. El fotógrafo considera necesario asumir la responsabilidad de posicionarse y de actuar en consecuencia tanto por parte del artista como del resto del mundo (Delory-Momberger, 2013: 32).

La condición de actor –de participante activo– relaciona el trabajo de d'Agata con el de Nan Goldin. Como hemos visto, la fotógrafa crea su relato en una época de libertad sexual mostrándose en situaciones íntimas, tanto en el dolor como en la alegría. En una entrevista explica que en las fotografías “hay un esfuerzo por romper las fronteras entre los seres humanos, estar en un entorno íntimo para mirar a los demás de forma profunda. Tampoco soy *voyeur*, no miro a través de una ventana cerrada. Utilizo la cámara de cerca y las personas pueden cambiar aspectos de esta relación de gran confianza” (F.S., 2002, 26 de abril). Se trata de un esfuerzo por conseguir sinceridad en el trabajo, sin juzgar ni frivolar. De manera similar, Larry Clark, en el trabajo que desarrolló en Tulsa, retrataba a sus amigos en la más pura intimidad pero, al pertenecer a ese mundo, su mirada no es ajena.

Un trabajo autorreferencial que parte de un punto de vista similar al de d'Agata es el que realiza Cammie Toloui, en los años 90, mientras trabaja

de *stripper* en el Lusty Lady Theater en San Francisco para pagarse los estudios de periodismo. La fotógrafa, desde su cabina de cristal, pide a los clientes si puede fotografiarles y, para sus sorpresa, la mayoría de ellos acceden. Toloui cuenta con un extenso catálogo de hombres, mujeres y parejas mirándola en diferentes actitudes sexuales en los cuartos privados. En algunas de las fotografías el cristal tras el que realiza la fotografía plasma su reflejo, quedando atrapada en su propia fotografía y relacionándose con los personajes a los que observa. Su trabajo, por esta misma razón y por ser miembro activo de la escena, pasa a ser una especie de diario, incorporando la cámara a su experiencia laboral.

La artista francesa Sophie Calle da un giro a esta temática a través de diferentes trabajos y metodologías en torno al uso de la fotografía como herramienta para desvelar los secretos más ocultos. En uno de sus primeros trabajos, encarga a su madre que contrate a un *detective* (nombre que da título al proyecto) para que la siga y tome fotografías de lo que hace en su vida diaria. Después, la artista compara las imágenes con su diario personal. Calle actúa de *voyeur* tanto de los demás como de sí misma; en esta condición de observarse necesita desdoblarse participando en una acción en la que otros, por mediación de ella misma, la observan pudiendo así sentirse mirada y conocer cómo la miran¹⁴⁴ (Prieto, 2008: 439).

D'Agata explica que, en algunas ocasiones, a pesar de su posición, acaba sintiendo la condición de *voyeur*: “siempre he tratado de no mentir sobre mi posición personal, y de mirarlo todo desde la misma escena, desde el mismo encuadre fotográfico. Pero a pesar de ser un actor que formaba

¹⁴⁴ En otro trabajo llamado *Suite Vénitienne* de 1980, Calle decide perseguir a Henry B., un hombre que ha conocido en una galería en París y le ha comentado que se marcha a Venecia. El libro es una suerte de diario que incluye las fotografías que hace del hombre y textos sobre la persecución. Una clara manifestación de un acto *voyeur* deliberado.

parte de la escena, tenía permanentemente la sensación de no estar nunca al 100%, pues era a la vez observador y fotógrafo de la escena. Era una dualidad” (Gras Ferré: 2008). Sin embargo, al ser participante activo de la situación descartamos la condición de mero espectador que otorgaría a su trabajo una lectura completamente diferente. El fotógrafo se muestra en pleno acto sexual con diferentes mujeres sin ningún pudor por él ni por ellas. Las mujeres son conscientes de que están siendo fotografiadas en estas situaciones íntimas por lo que d’Agata cuenta con su aprobación. No existe un juicio moral emitido por parte del fotógrafo hacia las prostitutas, pero tampoco al revés. Desde la perspectiva occidental dominante se puede establecer una fácil relación de dominado y dominante sobre una situación que está siendo avalada por el fotógrafo. Somos nosotros los que tenemos que redirigir la mirada para comprender el proyecto desde su posición.

Al introducir su cuerpo en las imágenes y en las escenas, es decir, al convertir el trabajo en autobiográfico, se está subvirtiendo el orden moral. De hecho, hace que la desnudez y la carne se conviertan en materiales subversivos con los que transgredir, lo que el fotógrafo denomina, el sistema impuesto monoteísta y capitalista. El cuerpo se convierte en lugar de debate político y los prostíbulos y otros escenarios decadentes, en lugares de resistencia (Jauffret, 2014: 149). El autor busca generar una crítica contra la soberanía y el control democrático desde una perspectiva foucaultiana. Se trata de un modo de entender la fotografía opuesto al que proponía Susan Sontag, al considerar que la cámara libera al fotógrafo de toda responsabilidad ante la gente fotografiada y que la clave se encuentra en no intervenir en las vidas de la gente (1981:13). El autor no tiene una posición distante sino de total implicación y crítica.

El punto de vista de d’Agata es cercano al sujeto fotografiado y, de hecho, muchas veces son las propias mujeres las que toman el control de la

cámara por lo que la mirada se multiplica ampliando la perspectiva. En esos momentos el autor otorga el rol de fotógrafo al otro, liberándose a él mismo de ese papel y convirtiéndole ya sólo en actor y no director de la imagen, lo que le obliga a renunciar a ciertas decisiones fotográficas. Un ejemplo de esta forma de trabajar lo vemos en una imagen realizada en Damas en 2006, donde el fotógrafo pidió a una prostituta siria llamada Layali que le fotografiase. Este ejercicio es muy importante para el autor porque sirve de contracampo a su mirada sobre el exterior, obligándole a confrontar una responsabilidad que los esquemas habituales de la fotografía documental descuidan. Además de la cámara, el fotógrafo tiene la necesidad de otorgar la palabra a las mujeres y así lo hace en el vídeo *Aka Ana* que se pudo ver en la exposición *Anticorps*, realizada en Le Bal (París) en 2013, donde cada vez que ellas hablan, la pantalla aparece en negro con las traducciones de las conversaciones en francés. Las palabras de estas mujeres, muy críticas con su situación, hablan de la violencia intrínseca y explícita de su profesión. Esta forma de trabajar la volveremos a ver en su última obra audiovisual, *Atlas*, de la que hablaremos más adelante.

Se podría considerar entonces que el hecho de fotografiar en primera persona la prostitución la valida, en teoría, sin objeciones. Sin embargo, d'Agata está cuestionando esa situación, dando a conocer una realidad no lejana pero sí encubierta por la moral dominante. El debate comienza al mezclar la posición social y la artística, pero el posicionamiento gobernado por la primera persona otorga un sentido personal al tema. El fotógrafo forma parte declarada de la acción puesto que le vemos en las imágenes y, además, como señala Azoury (2014: 145), la implicación no valdría de nada si no existiese igualmente por parte de las mujeres, porque las imágenes son posibles a partir de una relación de equivalencia entre ambas partes. Además, el hecho de que indistintamente sea el propio

autor, la chica o una tercera persona que presencia el encuentro el que captura la imagen, iguala a la misma condición a todos los actores.

En contraposición a d'Agata, tenemos otros fotógrafos que han tratado el tema de la prostitución desde puntos de vista opuestos y que ayudan a comprender las diferentes posturas. Mishka Henner, por ejemplo, en *No Man's Land*, recopila imágenes de Google Street View donde prostitutas de varios lugares del mundo esperan en las carreteras a sus clientes. El fotógrafo catalán Txema Salvans, en *The Waiting Game* (fig. 6) retrata las prostitutas de las carreteras del Mediterráneo español de una manera distante y *voyeur*, al realizar las fotografías escondido tras el atuendo de un topógrafo que le permite ver sin ser visto. En estos dos proyectos sus autores permanecen alejados de la temática que abordan sin implicarse personalmente en ella, desde un posicionamiento vertical en el que el fotógrafo es el dueño de la situación. Esta distancia fotográfica se observa en el trabajo de Salvans, realizado con una cámara de placas que genera imágenes “neutras” y de una perfección formal que resulta provocativa en sí misma al tratar un tema delicado. El fotógrafo considera que no retrata a las prostitutas y que por ello no necesita pedirles permiso para realizar las fotografías. Así justifica el engaño en el que incurre al disfrazarse y transformar su cámara de placas en herramienta topográfica para retratar la situación de espera (desesperada) de mujeres “anónimas”. Este mismo anonimato del sujeto, convertido en objeto, lo vemos en el trabajo de Henner en el que va un paso más allá, generando una distancia absoluta, empleando medios tecnológicos para “refotografiar” a prostitutas captadas por la cámara del Street View. Esta forma de documentalismo, en la que el fotógrafo adopta un rol externo a la realidad que fotografía, es precisamente la que d'Agata critica.



Fig. 6. Txema Salvans. *The Waiting Game*. 2014.

Un dato importante para comprender la posición que adopta d'Agata es que muchas de las mujeres que aparecen en las imágenes no son prostitutas y, sin embargo, no es posible distinguirlas, ya que todas son tratadas desde la cercanía porque “la prostitución aquí es una condición, no una definición ni un sujeto”¹⁴⁵ (Azoury, 2014: 146). Las mujeres de las fotografías de d'Agata aparecen sin ningún tipo de artificio en sus propios entornos, lugares normalmente sórdidos, enseñando sus órganos sexuales y mostrando el dolor o placer que padecen en ese momento.

No existe una idealización ni complacencia en el trato, pero sí una mirada tierna y empática surgida del respeto mutuo porque, como señala Goldin (2014: 174), fotografía al borracho cuando él está borracho y al yonqui cuando él está colocado. Además, hay un compromiso por parte de d'Agata (Delory-Momberger, 2013: 80) de no esconder a las mujeres la importancia que tiene para él el hecho de obtener esas imágenes: no oculta que después las expone y vende. Cuando ellas hacen las imágenes son igualmente conscientes del valor que implica y del regalo que le están dando, sin contraparte visible. En una de las escenas del documental *The*

¹⁴⁵ “la prostitution ici est une condition, pas une définition ni un sujet”.

Cambodian room (2012) sobre el fotógrafo, vemos a d'Agata con una prostituta con la que convive compartiendo lecho y drogas durante una larga temporada. En uno de los pocos momentos del documental en el que hablan entre ellos, la mujer le pregunta qué es lo que busca en ella y él, con asombrosa honestidad, le responde que dinero ya que obtiene un beneficio económico de la fotografía.

Los fotógrafos que exhiben su intimidad son difícilmente clasificados como *voyeurs* puesto que, aunque muchas veces se trata de mirar la propia vida desde fuera, utilizando todos los mecanismos que en esta investigación se tratan, no es posible ser *voyeur* de uno mismo, ya que sólo se ejerce el voyeurismo al contemplar actitudes íntimas o eróticas de otras personas. Se trata de una inversión de roles donde nosotros, los espectadores, asumimos el papel de observadores ajenos y el artista, de observador activo de su propia acción, de su propia vida. Al enmarcar la obra dentro de la autorreferencialidad, nos encontramos ante un acto real, no generado exclusivamente para la fotografía, en el que el fotógrafo mira lo que le es propio.

4.4. La iconografía sexual en primera persona.

El tema de la sexualidad en la obra de d'Agata es fundamental en esta investigación debido a la implicación directa del autor otorgando, de esta manera, un nuevo aspecto a la autorreferencialidad. La sexualidad privada del autor pasa a ser pública y en ella descubrimos uno de los espacios autobiográficos más íntimos. La noche, y todo lo azaroso que ésta encierra, se convierte en el escenario de creación predilecto del fotógrafo. El placer, la carne, las relaciones pero también el peligro, el dolor, la violencia y la autodestrucción son los principales motivos de representación. Por tanto, la sexualidad del artista y la iconografía generada alrededor de ella son cuestiones que merecen ser tratadas en profundidad para poder interpretar el corpus artístico y su relación con la autobiografía.

En primer lugar, es importante entender las imágenes de escenas íntimas como un aspecto clave para comprender la representación en primera persona. La sexualidad encierra una serie de fenómenos emocionales relacionados directamente con lo íntimo. Las fotografías de d'Agata están cargadas de una enorme intensidad, fruto del estrecho vínculo con los personajes retratados. Se puede establecer una rápida diferencia al compararlo con el trabajo de Fosi Vegue antes mencionado que, con una estética y temática paralela, se posiciona de manera opuesta ante el acto sexual. Precisamente la condición autorreferencial de d'Agata consigue transmitir esa emoción surgida de un placer ajeno que, culturalmente, no hemos sido invitados a presenciar, violentándonos como espectadores. La referencia al placer, que en el trabajo de Vegue se atiende en tercera persona y desde la distancia, aquí se muestra en primera, generando una emoción sentida y no sólo representada. La necesidad de representar la sexualidad propia nace de la autorreflexión e investigación en territorios

menos explorados por la cámara fotográfica. La sexualidad es una experiencia que encierra numerosos sentimientos y sensaciones y por ello puede generar conocimiento de uno mismo. Si bien para d'Agata la técnica no es importante, sí lo es el hecho de tomar las fotografías desde la cercanía más absoluta, de nuevo de manera opuesta al trabajo de Vegue que emplea el teleobjetivo para introducirse sin ser invitado en la sexualidad de los otros.

Un trabajo ineludible en relación a la obra de d'Agata es *Tokyo Lucky Hole* (1997) de Nobuyoshi Araki, considerado abiertamente pornográfico pero interesante aquí por la implicación personal: una mirada interior que lo convierte en una búsqueda autobiográfica. En los centros urbanos de Japón, en una sociedad represiva y disciplinada, el sexo desinhibido fue considerado como una de las áreas de libertad para los hombres¹⁴⁶ (y solo para ellos). Araki relaciona la fotografía con el acto sexual donde proyecta su lujuria en un intento de extraer una verdad escondida¹⁴⁷. Araki profundiza en el sexo llegando a situarlo como sujeto en sí mismo, de manera explícita y casi descriptiva. D'Agata no suele mostrar primeros planos de sexos en sus imágenes y sin embargo éstas son explícitamente sexuales.

La historia del arte, como hemos visto en el capítulo 2, ha sabido representar la sexualidad en todas las épocas. La evolución más clara e interesante para lo que aquí concierne se da con el paso del siglo XIX al XX, cuando el sexo se comienza a representar como práctica desacralizada, sin justificación ni sentimiento de vergüenza ni

¹⁴⁶ A finales de los años 70 y principios de los 80 se vive un periodo de cierta permisividad en Japón. Es importante, como señala Kerstin Mey en *Art & Obscenity* (2006), el papel que jugaron las revistas – de la mano de Byakuya Shobo - y el sexo explícito en el arte.

¹⁴⁷ El fotógrafo considera que la distancia entre el fotógrafo y su sujeto no puede ser transparente debido a la existencia de la cámara (Yasumi, 1997).

culpabilidad (Ardenne, 2001). El arte erótico se convierte en la expresión de la libertad sexual y liberación donde se observan las claves del cambio social, y el cuerpo comienza a ser objeto principal de estudio. A principios del siglo XX, el surrealista Hans Bellmer creó y retrató las ahora célebres muñecas y las esculturas-objetos con las que, además de expresar la libertad femenina, el autor realizó un análisis de la dependencia erótica a través de las teorías psicoanalíticas. Paradójicamente, el cuerpo erótico masculino no es tan comúnmente tratado como el femenino, a pesar de que a finales del siglo XIX las estrellas femeninas tienen su equivalencia masculina, debido al creciente interés por el culturismo por parte de los hombres¹⁴⁸.

En contrapartida, el cuerpo desnudo de la mujer ha sido uno de los objetos eróticos más comunes en la pintura occidental y así continúa con la llegada de la fotografía. En la actualidad, a pesar de vivir en una sociedad contaminada por las campañas publicitarias llenas de cuerpos “perfectos”, la desnudez nos inquieta e impresiona debido a que somos una sociedad acostumbrada al cuerpo vestido (Sánchez, 2010: 44). Los cuerpos desnudos que aparecen en las fotografías de d’Agata pueden provocar cierta incomodidad en el espectador ya que, a la mera desnudez, hay que añadir que algunos de los cuerpos representados son extremadamente delgados o deformes por lo que no cumplen con el estándar de belleza occidental impuesto en la actualidad, agravando aun más un posible repudio.

¹⁴⁸ El cuerpo del gimnasta francés Jules Léotard fue uno de los más fotografiados. Fueron apareciendo manuales ilustrados con musculosos cuerpos masculinos (A. Ewing 1996: 282) y a partir de 1940 y 1950 algunas revistas homoeróticas como *Adonis* o *Tomorrow’s Man*, ofrecían imágenes eróticas masculinas heredadas de los clásicos estudios decimonónicos, ideales culturistas o las famosas fotografías *pin-up* de Hollywood.

Asimismo, el impacto de la obra del fotógrafo está relacionado directamente con la cuestión explícitamente sexual. Para comprender la obra de d'Agata debemos despojarnos de muchos tabúes. Primero de todo, la mirada culpabilizadora¹⁴⁹ y la condena del sexo heredada de la cultura hebrea y cristiana que valora el trabajo en detrimento del placer y complica una posible concepción y observación objetiva del desnudo femenino, así como del desarrollo de la sexualidad. Anne-Marie Sohn (2006) señala que a partir del comienzo del siglo XX las mujeres en publicidad se muestran aseándose o en ropa interior atractiva, desacralizando poco a poco el cuerpo femenino y facilitando el acceso del cuerpo sexuado al placer:

Su lugar central en el último cuarto de siglo tiende a hacer olvidar la historia subterránea de la liberación del deseo hasta 1968, cuando por primera vez las prácticas sexuales y el discurso sobre la sexualidad se combinan públicamente e imponen la irrupción de la vida privada en las cuestiones políticas. Sin embargo, fue necesario un largo proceso para que se impusiese el derecho al placer para todos, así como su corolario: el rechazo de una sexualidad forzada. Libertad por un lado y exigencias de transparencia del otro enmarcan ahora la vida cotidiana del cuerpo sexuado (Sohn, 2006: 101).

Según el postulado de Foucault, desarrollado en su *Historia de la Sexualidad 2. El uso de los placeres* (1984), la verdadera lucha de la libertad sexual es llegar al control de nuestros cuerpos y deseos. Este aspecto nos puede ayudar a comprender la posición de d'Agata frente a la exposición de sus encuentros sexuales como una manera de ejercer control sobre el suyo y transgredir así ciertos códigos preestablecidos. El

¹⁴⁹ Según Foucault (1980) a partir de la revolución burguesa, la familia nuclear se apropia de la sexualidad de hombres y mujeres. Antes del siglo XVII había mayor desinhibición, pero después, al ser incompatible con el trabajo entendido como una moral social, pasó a ser utilitaria y fecunda. Considera que el saber sexual estuvo siglos en manos de la Iglesia católica debido al monopolio de los confesionarios.

fotógrafo, dentro de la investigación sobre sus propios límites, está rompiendo barreras ya quebrantadas pero no superadas y otorgando a la sexualidad su valor primordial: el del placer. Como señala Bataille (1961, 2000: 20) la finalidad de la actividad sexual para los primeros hombres fue precisamente el placer, producido por la acción y no la procreación, que no era un fin consciente: “en su origen, cuando el momento de la unión sexual respondió humanamente a la voluntad consciente, el fin que se atribuyó fue el placer, la intensidad, la violencia del placer. En los límites de la conciencia, la actividad sexual respondió, primeramente, a la búsqueda calculada de arrebatos voluptuosos”. El placer queda por tanto como el principal motor de la actividad sexual¹⁵⁰, como se observa en las imágenes de d’Agata.

El acto sexual puede ser entendido como un ejercicio de posesión, una prueba de dominación (Aliaga, 2007: 22). Sin embargo, como señala Baudrillard¹⁵¹ (1991: 137), el goce del otro se nos escapa por lo que la posesión no existe ya que sólo poseeríamos al otro si experimentáramos su placer. Por tanto, se puede entender la recurrencia sexual de d’Agata en la búsqueda constante de esa unión, de esa experiencia compartida que no termina de llegar y la necesidad de plasmarlo con la fotografía. Nos lo cuenta el propio fotógrafo:

¹⁵⁰ Bataille considera que, desde la Prehistoria hasta la Antigüedad clásica, la vida sexual se pierde debido a la guerra y la esclavitud. El acto sexual dentro del matrimonio queda reservado para la procreación, sobre todo cuando la libertad de los valores tiende a alejarlos del hogar (Bataille, 2000: 79). Freud (1905), ya a principios del siglo XX, señala el placer como el fin último, rompiendo con la sexualidad reproductiva a favor de la sexualidad hedonista.

¹⁵¹ Baudrillard recurre a Lacan para explicarlo, quien señala que la relación sexual no existe porque no hay verdad en el sexo: o bien “te amo” o “te deseo”. La seducción sólo expresa una demanda de deseo. Por lo tanto, la sexualidad es siempre la historia de ese encuentro fallido.

La distancia instaurada arbitrariamente en los momentos de intensidad emocional y la necesidad de exacerbar esta misma intensidad en periodos normalmente muy cortos imponen en mis relaciones con las mujeres que fotografio una violencia difícilmente soportable. Las mujeres que se prostituyen generan mejor que otras estas fluctuaciones a la vez emocionales y psicológicas. Lejos de un intercambio de orden comercial, la intimidad que nace en este contexto particular es preciosa a pesar de su carácter efímero y frágil. Es de una pureza difícilmente concebible. El rechazo de la banalización del sentimiento amoroso, la perpetua intensidad de las relaciones, la búsqueda desenfadada de confianza, de ternura, de placer y la obligación siempre de renunciar a una relación particular desde que la complicidad es instaurada, son principios de base de un modo de vida que podríamos denominar una huída hacia delante (Delory-Momberger, 2013: 93).

D'Agata necesita de la intensidad de los encuentros donde provoca acercamientos basados en una búsqueda de honestidad. El sexo se convierte en una búsqueda de placer pero desde la reciprocidad. Y es que, para el fotógrafo (Delory-Momberger, 2013: 71), el erotismo es un despilfarro desde el punto de vista social, pero un gasto necesario en términos de supervivencia frente a los artificios de la moral. Es una forma de perderse, de separarse del mundo y de tratar de verse desde fuera. Considera la realización de imágenes sexuales como la última alternativa frente a la obscenidad de las relaciones sociales y advierte que la bestialidad es el último espacio virgen, el último refugio frente a la virtualidad rampante de nuestras existencias, contra la anestesia de nuestros sentidos, contra la ideología de una sociedad que considera los cuerpos como consumibles (72). El trabajo está a medio camino entre la sensualidad y la pornografía y por esta razón, posee una gran dureza y violencia, como veremos en el siguiente apartado. D'Agata a través de la sexualidad busca su yo más personal porque, como advierte Bataille (1961), es en el erotismo donde se espera lo íntimo. Sin embargo, no lo muestra todo, permitiendo así espacio para la ensoñación y la fantasía dentro del proceso de autorreconocimiento.

Por otro lado, las fotografías pueden entrar en conflicto con la concepción de la prostitución en el trabajo del fotógrafo y la posición de la mujer. La crítica feminista denuncia la mirada masculina hacia la figura femenina como mero objeto donde proyectar fantasías y deseos¹⁵². El trabajo de Antoine d'Agata ha sido criticado por estas razones en numerosas ocasiones, así como por la forma directa de tratar la prostitución. Desde esta perspectiva, el fotógrafo puede ser acusado de participar y fomentar esta industria que, en muchos casos, explota a sus trabajadores por la ausencia de regulación. En el sudeste asiático, por ejemplo, donde el autor pasa la mayor parte del tiempo, la prostitución genera grandes cantidades de dinero al año debido al incremento del número de turistas, en su mayoría occidentales y chinos, que viajan por este fin. Una de las críticas recibidas es de 2003, cuando d'Agata es invitado por el periódico *Libération*, a colaborar en las páginas tituladas *Voyage*. El fotógrafo expuso un texto y fotografías que exploraban el barrio rojo de Hamburgo a modo de *antivoyage*, como explica Philippe Azoury (2014: 144). Cinco días después, el novelista Leslie Kaplan exponía, en las páginas *Rebonds*, su indignación con el periódico por estetizar la prostitución, reprochando al fotógrafo no cuestionar y reflexionar sobre el asunto. Frente a este tipo de críticas, el fotógrafo argumenta (Delory-Momberger, 2013: 32) que no busca la imagen frívola de las prostitutas ni trata de instrumentalizarlas, ya que él las ama en un acto de confrontación física con sus obsesiones donde da y recibe a partes iguales. La estrecha relación que surge de esos encuentros marca la diferencia con un acercamiento a la cuestión fútil y vacío. La complejidad de los vínculos que establece con ciertas mujeres a

¹⁵² En este sentido, se puede mencionar el trabajo de la artista estadounidense Natacha Merrit, que critica precisamente el trato de la mujer como objeto de deseo y reivindica el placer femenino. En el año 2000 realiza una web y posteriormente un libro titulado *Digital Diaries* donde recoge fotografías de su propia vida sexual así como la de otras personas. Nos muestran momentos de intimidad, autorretratos eróticos donde se explora a sí misma y critica la dualidad de mujer objeto y hombre sujeto (Mey, 2006: 118).

las que fotografía no permite elaborar una pauta de comportamiento ni juzgarlo. Esta relación de confianza se transmite en las imágenes a través de la intimidad, un aspecto clave para comprender la implicación del fotógrafo en las vidas de estas personas –se trata de relaciones que pueden durar años–. Para él (Delory-Momberger, 2013: 80), los momentos que ellas le ofrecen tienen algo de milagroso, ya que es imposible comprar el placer, la confianza, la amistad o la ternura. El nivel de implicación que tiene con su obra genera un compromiso con las experiencias vividas y lo fotografiado. Así, la manera de interpretar estas imágenes cambia cuando el fotógrafo se inscribe en la escena ya que, como hemos visto, él trata de igualarse a sus compañeras.

El autor trata de mostrar ese encuentro con esas mujeres, sus sensaciones, sus conversaciones, pero advierte que la fotografía nunca lo consigue del todo (fig. 7) (d'Agata 2012: sp). No pretende fotografiar el placer por el placer sino que, a través de él, busca nuevas sensaciones: el dolor, el pánico, el miedo, la soledad y la locura de esas personas. D'Agata (Delory-Momberger 2013: 100) explica que, para una prostituta, obtener placer con un cliente es una cuestión casi amoral y que su objetivo es precisamente conseguir escapar de esta relación codificada. Esos encuentros, según relata él mismo (d'Agata, 2007: 2), pueden ser infames, silenciosos o amorosos y las fotografías consiguen transmitir esa intensidad compartida de la unión sexual y afectiva.

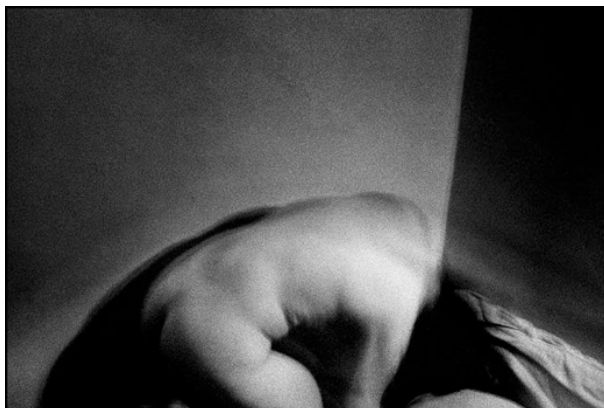


Fig. 7. Antoine d'Agata. Imagen del libro *Insomnia*. 2003.

Este acercamiento encierra también ciertos aspectos de denuncia social, antes mencionados. D'Agata quiere revelar en sus imágenes las complicadas vidas de las mujeres a las que se acerca: violencia, maltrato, experiencias devastadoras y encuentros nocturnos privados de romanticismo; una verdad que todo el mundo prefiere evitar porque el acto pornográfico permite superar el antagonismo entre la ficción y lo documental (d'Agata, 2012). El fotógrafo se acerca a personajes extremos, marginales y problemáticos en un acto de reconocimiento en el que se identifica con ellos. Los personajes retratados, por su parte, se prestan a su mirada sin impedimentos. De hecho, las mujeres que fotografía miran desafiantes a la cámara sin ocultarse, sin reservas, aludiendo, de alguna manera, a la mirada de la *Olympia* (fig. 8) realizada por el pintor Édouard Manet en 1863, que provocó un gran escándalo en la época por ser la primera prostituta que miraba con descaro al espectador. El acto de reconocimiento, que veremos con más detalle en relación al trabajo de García-Alix, forma parte del ejercicio autorreferencial. Identificarse, como señala Judith Butler (2008: 152), no significa oponerse al deseo: “la identificación es una trayectoria fantasmática y una resolución del deseo, adoptar un lugar, territorializar un objeto que permite la identidad

mediante la resolución temporal de deseo, pero este continúa siendo deseo, aunque sólo sea en su forma repudiada”.



Fig. 8. Édouard Manet. *Olympia* 1863.

La identificación es un mecanismo de autoconocimiento pero, al igual que el corpus global del fotógrafo, esconde un anhelo de transgresión social. La admiración por estos personajes extremos comienza pronto. En 1980 se queda prendado de una prostituta de Marsella como respuesta a su enfrentamiento con la norma y por la satisfacción de quebrantar la coherencia moral y económica de la sociedad. La obsesión de d'Agata por la sexualidad se gesta ya en la adolescencia, como él mismo explica en su libro *Positions* (2012: sp), cuando lo sublimaba de manera literaria y romántica fascinado por un universo misterioso e inaccesible que, según su educación religiosa, se identificaba con la perdición y la decadencia. En el libro también cuenta que, de niño, le impacta una escena de la novela *Bajo el volcán* de Malcom Lowry en la que el personaje principal aparece en una habitación oscura con una prostituta cuyos rasgos no puede distinguir debido a la escasa visibilidad, por lo que la mujer se reduce a una masa de carne hasta que finalmente se pierde. Esta imagen le acompaña durante años hasta que la encuentra en su propia vida, más dura

y solitaria de lo que había imaginado, dándose cuenta de que el cuerpo es el recurso de quien no tiene nada. La estética vislumbrada en esta escena del relato se traslada a las propias imágenes de d'Agata donde la escasa iluminación y el movimiento de la cámara generan una imagen difuminada. En el libro *Ice* podemos ver una imagen (fig. 9) en color que muestra, a través de una mancha borrosa, la silueta de una mujer desnuda sobre una cama. Imágenes similares se repiten a lo largo de este y otros libros. El grano, el desenfoque, la luz nocturna y el movimiento generan imágenes borrosas que aluden más a la fantasía del fotógrafo que a la propia realidad de la escena. El desenfoque y la oscuridad dan paso a una estética capaz de generar formas tangibles de lo informe acercándose más a las emociones. La oscuridad es una herramienta útil para representar las vivencias del fotógrafo pero, como él mismo advierte (Delory-Momberger, 2013: 61), en el momento en el que es empleada únicamente como un elemento de estilo, se convierte en una herramienta falsa.

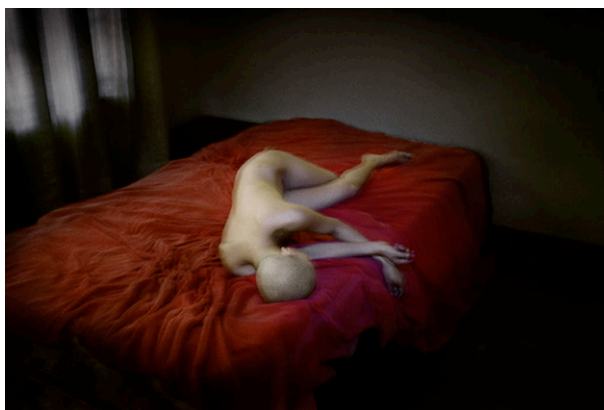


Fig. 9. Antoine d'Agata. Imagen del libro *Ice*. 2012.

Los diferentes escenarios de la obra de d'Agata pueden considerarse como un todo. La ciudad y sus recovecos son los lugares donde desarrolla la mayor parte del trabajo. Las rutas a través de la ciudad ofrecen la

oportunidad de los placeres extremos y conocer gente que sólo existe durante la noche. Reina la ley de la coincidencia, la suerte y la fortuna: “los propios ojos vagan más libre y ampliamente que durante el día, y también se abre más la mirada del otro en la noche iluminada artificialmente. No sólo se puede ver de manera diferente por la noche, sino que también se puede ser otra persona diferente a la del día y experimentar libremente con su apariencia”¹⁵³ (Bronfen, 2008: 108). La noche favorece la libertad, la transgresión, la intoxicación y libera de la inhibición y la autoindulgencia. La sexualidad, aparentemente íntima, se presenta en ese momento del día como una puesta en escena pública conservando todavía la privacidad (108). El deambular nocturno puede revivir y descubrir sentimientos desaparecidos, recuerdos o fantasías escondidas. D’Agata se expone a estas experiencias persiguiendo nuevos límites. La noche es proclive al azar de encuentros inesperados, experiencias y sensaciones, y le permite correr ciertos riesgos. Es un espacio vacío en el que está condenado a perderse pero a la vez le otorga el poder de regenerarse porque la noche le tortura y le alimenta al mismo tiempo (Delory-Momberger, 2013: 19). Pero, de la misma manera, las noches eternas son irremediabilmente agotadoras, roen el estómago y la memoria porque son el reflejo de una permanente huida para no enfrentarse cara a cara consigo mismo (21).

Los lugares que la noche aviva –prostíbulos, locales y bares– forman parte del imaginario del fotógrafo, aunque en los últimos años, se centra de manera exclusiva en las habitaciones de hotel que frecuenta. Las considera un territorio secreto y oscuro, que escapa el control del sistema (Delory-Momberger, 2013: 72). Las habitaciones se confunden entre ellas

¹⁵³ “one’s own eyes wander more freely and broadly than during the day, and one also opens up more to the gaze of the other in the artificially illuminated night. Not only can one see differently at night, but one can also be another person than during the day and freely experiment with one’s appearance”.

pudiendo pertenecer a cualquier parte del mundo. Son lugares oscuros, lúgubres y angostos que representan el espacio de mayor intimidad. El fotógrafo no se interesa ni por la cuestión identitaria del lugar ni por la temporal; no busca la referencia de los espacios sino que, allí, se busca a sí mismo a través de las personas que los habitan y su relación con ellas. En estos lugares, las fronteras entre el exterior y el interior, el yo y el otro –como señala Bronfen (2008: 108) haciendo referencia a la noción de noche de Baudelaire– se vuelven borrosas. Los prostíbulos son para él refugios (Delory-Momberger, 2013: 72) porque la experiencia de pasar una semana en un burdel es para él (42) una cura de humanidad. Las prostitutas le ayudan tratando de comprenderle, comparten secretos y drogas con él. Los burdeles son lugares donde se ha ido construyendo a sí mismo, en gran parte, gracias a la ayuda del ejercicio fotográfico. La fascinación por estos lugares está ligada a las historias de escritores que admira como Lowry, Hubert Selby, George Bataille o Henry Miller.

Dentro de las habitaciones de los burdeles, la cama –por su constante presencia– se convierte en un objeto simbólico y clave en la iconografía del fotógrafo. Este mueble ha sido representado en la historia del arte por diferentes motivos. Por un lado, como espacio del sueño dentro de un ámbito psicológico y, por otro, para hablar de la intimidad y la sexualidad. Del primer caso es la obra renacentista *El sueño de Hécuba*, de Giulio Romano, basado en la leyenda del sueño de Hécuba, personaje de la mitología griega y *La Ilíada* que siglos más tarde reinterpreta el pintor prerromántico Johann Heinrich Füssli en *La pesadilla* de 1781 y que recuerda a la estética de d'Agata. En ambas pinturas vemos a una mujer acostada sobre una cama, Hécuba, representando el sueño que ésta tuvo en el que niño del que estaba embarazada sería la causa de la ruina de la ciudad de Troya. Una pieza actual que estaría también dentro de este grupo es *Les dormeurs* (fig. 10) de Sophie Calle. La artista fotografía a 45

personas mientras duermen en su cama. El resultado son 173 fotografías y textos que expresan la incapacidad de mostrar los estados psicológicos de los sujetos. Al final, en este proyecto, la propia cama se hizo objeto artístico, llegando a ser enviada a EE.UU. para que un fan incontenible pudiese dormir en ella. También fue expuesta en la retrospectiva que le dedicó el Centre Pompidou en el año 2003.



Fig. 10. Sophie Calle. *Les dormeurs*. 1979.

Desde la perspectiva autorreferencial y sexual tenemos la conocida obra de la artista inglesa Tracey Emin, *My Bed* (fig. 11), realizada en 1998. De gran contenido simbólico, se trata una instalación que muestra una cama con sábanas revueltas y llenas de secreciones corporales, bragas usadas, botellas, tampones, condones y colillas, compartiendo así su intimidad con el espectador y reflexionando sobre la política sexual de nuestra época. En este sentido, podemos mencionar el trabajo de la también inglesa Sarah Lucas, que expone un viejo colchón ironizando sobre estereotipos sexuales y la violencia que encierran. Asimismo, en las fotografías de Nan Goldin, la cama también es un elemento clave: camas solitarias, amigos durmiendo o practicando sexo sobre ellas, son comunes en su trabajo.



Fig. 11. Tracey Emin. *My Bed* 1998.

En el caso de la obra de d'Agata, la cama está relacionada con los dos ámbitos. Por una parte, el lecho es el espacio donde pasa la noche después de haber consumido drogas o alcohol, por lo que su visión es casi irreal, fruto de la mezcla entre sueño y realidad. El fotógrafo se encuentra en un estado similar al que reivindicaban los surrealistas a través de los sueños y la escritura automática como método de liberación de la psique. Por otro lado, las camas en el trabajo del fotógrafo adquieren una dimensión sexual que las identifica directamente con el deseo y el placer. Sobre ellas vemos a mujeres con las que comparte sus encuentros sexuales así como al propio d'Agata, ya sea manteniendo relaciones sexuales consigo mismo o con alguna mujer, durmiendo o simplemente reposando. En una doble página del libro *Mala Noche* (fig. 12) se muestran dos fotografías. En la de la izquierda vemos una habitación decadente, las paredes agrietadas y las piernas del fotógrafo postrado en la cama desde donde está realizando la fotografía. En la página de la derecha, se observa una mujer con el torso desnudo postrada al lado de una cama que mira desafiante a la cámara. Tanto la autorreflexión como la mirada crítica a este tipo de realidad –la de la mujer– prevalecen constantemente en el imaginario del fotógrafo.



Fig. 12. Antoine d'Agata. Imágenes del libro *Mala Noche*. 1998.

La cama, por la privacidad que encierran todas las actividades que se realizan en ella, es un elemento perfecto para mostrar la realidad íntima. Goldin señala que para fotografiar a alguien durmiendo es necesaria mucha confianza (Poisay, 2006: 29) y el resultado es que una imagen de una persona sobre la cama adquiere dimensión de cotidianeidad e intimidad. El cuerpo tendido en la cama descansa o disfruta del placer, siempre en un momento de relajación y, por tanto, también se muestra vulnerable y desprovisto de cualquier defensa. Aparentemente en trance, el cuerpo, puede ser interpretado como un presagio de muerte. La sexualidad, como veremos a continuación, encierra un reverso negativo al que d'Agata también se aferra para explicarse y representarse a sí mismo.

4.5. La violencia y la autodestrucción.

La unión entre fotografía y muerte es siempre inevitable como ya hemos visto en relación a la obra de Woodman. La fotografía facilita la conciencia de uno mismo pero lo hace evidenciando la separación con el cuerpo, manifestando así la corporalidad y la propia muerte. Barthes, en *La cámara Lúcida* (1980), explica esta connotación mortuoria con la famosa frase “esto ha sido”, que indica que una fotografía capta un momento significativo, pero el instante siguiente no existe porque no hay nada que escape al paso del tiempo, ni las personas ni los lugares ni las cosas. El semiólogo explica que la fotografía se convierte en algo horrible porque certifica que el cadáver es algo viviente. Este tema también ha sido tratado de manera explícita en la historia del arte: la muerte, el dolor y la violencia han estado presentes a través de representaciones religiosas, mitológicas, políticas e históricas. En el arte religioso por ejemplo, la violencia y la crueldad se han utilizado como método de adoctrinamiento de los fieles.

En la actualidad, en un mundo gobernado por la imagen, estamos acostumbrados a convivir con fotografías de violencia y muerte. La fealdad, la deformidad o la tortura forman parte de nuestro imaginario tanto en el mundo artístico como fuera de él. La utilización de imágenes explícitamente violentas y cruentas genera diversidad de opinión entre los que defienden o no su legitimidad ya que, familiarizarse con este tipo de imágenes, puede provocar su asunción y así, la insensibilización del espectador. Sin embargo, el arte suele trabajar desde el terreno de la alegoría y la metáfora. Debido a lo expuestos que estamos a este tipo de imágenes que muestran los medios de comunicación y la falta –e imposibilidad– de objetividad, resulta más impactante una obra artística capaz de generar en el espectador una emoción –angustia, dolor,

irritación— que la visión de una realidad violenta de una fotografía. De hecho, como señala Olivares (2004: 141), la belleza, el horror, el escándalo y la agresión, no están en la obra ni en la intención del artista, sino en la mirada condicionada del espectador.

En el caso de la obra de d'Agata, no se trata sólo de la realidad a la que hace referencia, sino que el tratamiento en primera persona y la crudeza con la que transmite esa realidad consiguen provocar incomodidad y malestar. Las habitaciones hostiles y los escenarios desamparados (fig. 13) antes mencionados, revelan una vida extrema y compleja. Estos lugares que forman parte de su vida diaria encierran una fuerte violencia, aunque no es mostrada de manera explícita¹⁵⁴. La obsesión por la reclusión en esos espacios está relacionado con el miedo a caer y la batalla diaria de sobrevivir. La violencia de la obra de d'Agata proviene de lo que allí ocurre: de la inexorable relación entre sexo y muerte. Las fotografías muestran este vínculo a través de la representación sexual y la estética adquirida. La conjunción muerte y amor se observa igualmente en el arte y la literatura desde el siglo XVI: “temas erótico-macabros o temas simplemente mórbidos, que dan fe de una complacencia extrema en los espectáculos de la muerte, del sufrimiento y de los suplicios” (Ariès, 2011: 64). Los temas relacionados con la muerte se van cargando de sentido erótico¹⁵⁵. El acto sexual y la muerte son considerados

¹⁵⁴ De este tipo de violencia implícita habla Sophie Calle en *La Lame de rasoir*, que trata sobre la tensión entre la violencia visible de la imagen y la violencia escondida de la realidad. Calle toma como ejemplo la experiencia cuando trabaja de modelo en una clase de dibujo donde cada día uno de los alumnos, después de dibujarla durante más de tres horas, sacaba una cuchilla de su bolsillo y rasgaba la lámina. Los dibujos representaban a una mujer desnuda con los cortes de la cuchilla rasgando su cuerpo. Esto ocurrió en doce ocasiones, el decimotercer día decidió no volver al trabajo.

¹⁵⁵ Philippe Ariès, en *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días* (2011: 89), explica que cuanto más se libera la sociedad de las constricciones victorianas en relación al sexo se rechazan más los asuntos de la muerte. Así, a la vez que aparece el tabú aparece la transgresión, como en la

transgresiones que arrancan al hombre de la vida cotidiana, de su sociedad razonable, de su trabajo monótono, para someterlo al paroxismo y arrojarlo a un mundo irracional, violento y cruel (65).



Fig. 13. Antoine d'Agata.
Imagen del libro *Ice*. 2012.

La obra de d'Agata encierra una serie de cuestiones en torno a la sexualidad que explicitan la necesidad del placer pero también de emociones contrarias en busca de los propios límites del fotógrafo. Los encuentros sexuales son pequeñas pulsiones de muerte que, contradictoriamente, le hacen sentirse vivo. Esta dualidad ha sido uno de los grandes temas del siglo XX desde que Sigmund Freud en su libro *Más allá del principio del placer* (1920) realizara la dicotomía entre Eros y Tánatos. Eros, en la mitología griega, es el dios responsable de la vida, el amor y el sexo y Tánatos, es la personificación de la muerte, de la

literatura maldita donde se mezcla erotismo y muerte. La relación entre lo macabro y el erotismo se ve en la épica barroca, el prerromanticismo o el neosadismo de Bataille (158).

agresión y la violencia, como ya se ha mencionado en el capítulo tres. Siguiendo a George Bataille, esta relación sería lógica debido a la no distinción entre el placer y el dolor. En *Lágrimas de Eros* (1961), este autor relaciona la pulsión sexual con el instinto de muerte estableciendo la conexión entre Eros y Tánatos¹⁵⁶. El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte, aunque la actividad erótica sea una exuberancia de la vida. Bataille considera que tanto en la muerte como en el acto sexual se vuelve a la continuidad del ser, que previamente ha pasado por la discontinuidad de la vida individual.

Esta atracción fatal entre uno y otro, entre la reproducción y la destrucción, ha sido motivo de representación recurrente en la historia del arte. Existen numerosas imágenes de clímax sexual que representan la muerte. El ejemplo más característico es *El éxtasis de Santa Teresa* (fig. 14) del escultor barroco Gian Lorenzo Bernini, donde el dolor y el placer de la transverberación de la unión con Dios de la santa se funden y mezclan. En muchas de las imágenes de d'Agata ocurre lo mismo, y el dolor y el placer que experimenta tanto el fotógrafo como las mujeres, se confunden. Así ocurre en una imagen en la que se observa la cabeza de una mujer y sus hombros desnudos postrada en una cama en actitud de éxtasis sexual. Fotografías, tanto de mujeres como del propio autor, que, además de no esconder el dolor, lo buscan para hacerlo evidente. Escenas de cuerpos postrados, vulnerables y abatidos que tienen el poder de intensificar el atractivo erótico y relacionarlos, al mismo tiempo, con la idea de finitud.

¹⁵⁶ El pensador considera que durante el orgasmo se experimenta una pequeña muerte, *la petite morte*, que es un anticipo a la muerte definitiva.



Fig. 14. Gian Lorenzo Bernini..
El éxtasis de Santa Teresa 1647–1652.

Es importante señalar que el autor conoce desde joven los escritos de Bataille. Un dato curioso se extrae del trabajo *Stigma* (fig. 15) realizado en su mayor parte en Las Palmas de Gran Canaria (también en París, Brest, Nápoles y Vilnius), con motivo del rodaje de la película *Ma mère*, basada en la historia de George Bataille, al que fue invitado para realizar las fotografías. D'Agata quería fotografiar la experiencia durante la realización de la película, sin embargo, pronto se da cuenta de que la atmósfera no es la apropiada por lo que decide continuar buscando fuera del rodaje lo que considera que Bataille realmente sentía. Entiende en este momento la gran influencia recibida de los textos de este autor que había leído años atrás, además de compartir un universo similar: el sexo, la prostitución y los bares. Asimismo, el fotógrafo considera que comparten similitudes en el tipo de preguntas que se hacen, aunque no tanto en las respuestas (Oudiz, 2004).



Fig. 15. Antoine d'Agata. Imagen del libro *Stigma* 2004.

El trabajo de d'Agata trata las contradicciones que forman parte del erotismo a modo de ejercicio autorreferencial, rompiendo sus propios esquemas. Como explica Guillermo Solana –comisario de la exposición *Lágrimas de Eros* realizada en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid en 2009 (17)–, en el erotismo, la prohibición no existe sin la transgresión. La prohibición instaure reglas culturales que excluyen los impulsos naturales y animales. El hombre, frente a los fenómenos violentos y excesivos –como pueden ser la muerte y la sexualidad– impone la prohibición basada en el orden y la razón. Sin embargo, la prohibición conlleva el retorno de lo previamente rechazado. Los impulsos bestiales regresan en el sacrificio –también en la orgía, la guerra o el erotismo– donde la violencia es moldeada como un material a la vez precioso y peligroso.

La dimensión sacrificial del trabajo de d'Agata se encuentra en la sexualidad, en la parte que Bataille (1981) considera la parte maldita. Así se observa en algunas fotografías de las series *Ice*, *Stigma* o *Agonie*. A medida que evoluciona el trabajo, el lenguaje se vuelve más abstracto, confuso y violento. Esta transformación representa la angustiada relación

de unión/desunión del fotógrafo con el otro y su propia disolución. Busca penetrar en la materia que fotografía pero es consciente de la distancia, de la barrera infranqueable que suponen los propios cuerpos. En cada imagen trata de anular ese abismo y profundizar en el dolor y la frustración que provocan la unión y la separación. Esta incompletud intrínseca al encuentro sexual, entendida como fractura, lleva implícita una parte de destrucción: “es un principio donde el exceso no tiene otro fin que la muerte”¹⁵⁷, (Cheval, 2014: 129). El fotógrafo se entrega al placer asumiendo sus riesgos en un acto de transgresión a la moral.

Observamos así que el cuerpo, como veíamos también con la obra de Woodman, se convierte en uno de los lugares donde autorrepresentarse y mostrar las emociones propias. El cuerpo de d’Agata personifica esa tensión dionisiaca: la contraposición entre vida y cadáver. La crudeza y la vulnerabilidad de la carne es además acentuada por la distorsión y la rudeza de la fotografía. Cuerpos retorcidos y monstruosos que no hacen sino hacer de su dolor algo público mostrando, como señala Nan Goldin (2014: 174), su propio purgatorio. Este asunto se manifiesta de manera explícita en el título de uno de sus trabajos *Anticorps* (fig. 16) como el inverso del cuerpo espiritualizado. Este proyecto reorganiza su obra precedente a modo de autobiografía. Las primeras páginas muestran hojas de contactos donde se ven numerosas imágenes con cuerpos desnudos confundiendo con manchas. Bertrand Ogilvie (2014: 133) lo entiende como un gran libro de filosofía, relacionándolo con la experiencia interior de Bataille. El cuerpo se manifiesta con pesadez impidiendo representar con nitidez las figuras por lo que, en lugar de verlas, las sentimos. Es decir, el cuerpo se manifiesta reivindicando su existencia. Una sensación de pesadez se proyecta en los actos sexuales que se suceden en el libro y muestran el inicio de la violencia. Además de estas escenas, se intercalan

¹⁵⁷ “il est un principe où la démesure n’a d’autre fin que la mort”.

otras imágenes como fachadas de inmuebles deteriorados por la guerra, retratos de gente anónima, campos de concentración o migrantes clandestinos caminando. El libro¹⁵⁸ está dividido en secciones y los títulos de cada una de ellas son también reveladores de su contenido: *Dérive*, *Ivresse*, *Désir*, *Chair*, *Agonie* o *Excès*¹⁵⁹. Las diferentes partes desvelan la experiencia interior del fotógrafo a lo largo de los años.



Fig. 16. Antoine d'Agata.
Doble página del libro *Anticorps* 2013.

Al igual que la lectura autobiográfica que se extrae de este proyecto, podemos interpretar el corpus global de d'Agata como una narración visual construida, como señala François Cheval (2014: 127), a partir de las lecturas de Sade, Artaud y Bataille. La exploración de las pulsiones y la irreconciliable y permanente lucha entre la razón y el instinto se convierten, a partir de las fotografías, en una historia narrable. El continuo devenir se traduce en un gesto artístico que redefine el mundo en torno a sí mismo y le permite la autoexploración. Se trata de un proceso donde el fotógrafo persigue sus propios extremos. D'Agata, que ha vivido siempre

¹⁵⁸ En la exposición realizada en le Bal con motivo de este proyecto, además del vídeo, antes mencionado, donde hablan las mujeres con las que convive d'Agata, se incluyen octavillas en gran formato, con frases e imágenes, que el espectador puede coger.

¹⁵⁹ *Deriva, Embriaguez, Deseo, Carne, Agonía o Exceso.*

en un límite autodestructivo buscando la violencia desde niño, considera que en la actualidad ha acabado asumiendo el peligro, la brutalidad, el dolor y el placer (d'Agata, 2007: 2). Transgrede a través de la sexualidad para mantenerse fiel a su propia moral, en una identidad en continua evolución.

Por otro lado, la violencia y el horror que se puede percibir en las imágenes de encuentros sexuales también se manifiesta por medio de otros mecanismos. El cuerpo no sólo se muestra desnudo sino que también se exhibe herido, enfermo o drogado (fig. 17). A medida que avanza el trabajo del fotógrafo, las imágenes se vuelven cada vez más repulsivas creando escenas siniestras. Los flirteos con la muerte se hacen evidentes al exponer su cuerpo a diferentes enfermedades a través del sexo o al inyectarse. Para d'Agata, inmerso en una búsqueda constante de situaciones extremas, las drogas y el alcohol adquieren un papel fundamental e imprescindible para la realización del trabajo fotográfico. Elementos que se relacionan con la muerte y la autodestrucción y que, en la cultura occidental, fascinan al igual que producen rechazo.



Fig. 17. Antoine d'Agata. Imagen del libro *Insomnia*. 2003.

Los estados de alteración inducida a los que se somete, ayudan a d'Agata a exorcizar la realidad y mirarla de manera distorsionada: “el recuerdo de las noches en blanco alucinadas de Shinjuku¹⁶⁰ refuerza el deseo brutal de este espacio vital donde la forma y el vacío se revelan”¹⁶¹, explica sobre la experiencia vivida en su estancia en Tokio (D'Agata, 2005: 38). El acto fotográfico se produce en un estado de semi-inconsciencia. De hecho, él mismo explica (13) que la mayoría de las imágenes son técnicamente inutilizables al haber sido realizadas en un estado de pérdida de control y que las que rescata son consecuencia de sus acciones y por lo tanto llevan su marca. Aunque sus fórmulas técnicas y el acto fotográfico están perfectamente automatizados y reducidos incluso a la inconsciencia, el resultado formal de su trabajo está absolutamente predeterminado. El fotógrafo busca esos estados de inconsciencia porque los considera herramientas idóneas para aquellos que pretenden descifrar sus propias zonas de sombra (Delory-Momberger, 2013: 92). Y es que las drogas se pueden utilizar como herramientas para el autoconocimiento. Algunas comunidades hippies, por ejemplo, trabajaban con drogas que ampliaban la conciencia, como el LSD, para indagar en las profundidades del yo.

En el texto del libro *Manifeste* (2005) –que relaciona imágenes con textos breves con posicionamiento político– explica que, para conseguir la posición límite al borde del abismo, utiliza sistemáticamente el alcohol así como otros productos narcóticos que le permiten mantenerse en un grado mínimo de inconsciencia durante las tomas fotográficas, atravesando un trance y una especie de descenso a los infiernos. En un extracto de este texto el autor señala:

¹⁶⁰ Un barrio de la ciudad de Tokio, donde se da la prostitución, al que llegó siguiendo los pasos del fotógrafo Daido Moriyama y con el que allí se reúne.

¹⁶¹ “le souvenir des nuits blanches hallucinées de Shinjuku conforte un désir brutal pour cet espace vital où la forme et le vide se révèlent”.

Soledad, deseo, perversión, obsesión, falta, errancia, dolor, ritual, riesgo, carne, goce, olvido, claridad, distancia, indiferencia, vacío, oscuridad, inconsciencia, inmovilidad, éxtasis, muerte. Escritura automática y narcótica. Mi fotografía se lee como la descomposición, explota en el tiempo, de un chute de heroína. La distancia que instauró en mi relación más íntima con el mundo, el filtro perverso de una lucidez alucinada, mi fuerza, mi resistencia, mi paciencia, mi capacidad de silencio, mi fascinación por la nada, vienen del polvo. Es la única droga neutral y fiable. Es la fuente de este desfase, esta sensación de frío glacial que recorre, paradójicamente, imágenes que supuestamente queman. No me justifico con ningún humanismo. Hay, en las emociones y los pensamientos de la persona que ha probado el polvo, algo que se ha roto para siempre¹⁶² (d'Agata, 2005: 32).

La heroína permite al autor tomar cierta distancia respecto a sus relaciones más cercanas, le da fuerza, paciencia, le inclina hacia el vacío y el silencio llevándole a un estado de soledad (fig. 18) (d'Agata, 2012). Es paradójico que las drogas, que tanto le ayudan en la búsqueda personal, sean el motivo del olvido sistemático de las noches; sin embargo él se construye y se reconstruye constantemente reforzando su existencia a partir de la fotografía. Asimismo, las drogas tienen un poder anestésico, ayudándole a asumir el dolor provocado por la distancia inevitable entre las personas. En los últimos años, d'Agata (Delory-Momberger, 2013: 92) admite que ya no le interesan las drogas que cambian su percepción de la realidad sino sólo las que actúan sobre sus emociones y nervios. Considera (92) que ha desarrollado una adicción, no a un producto químico específico,

¹⁶² “Solitude, désir, perversion, obsession, manque, errance, douleur, rituel, risque, chair, jouissance, oubli, lucidité, distance, indifférence, vide, obscurité, inconscience, immobilité, extase, mort. Ecriture automatique et narcotique. Ma photographie se lit comme la décomposition, éclate dans le temps, d'un fix d'héroïne. La distance que j'instaure dans mes rapports les plus intimes au monde, le filtre pervers d'une lucidité hallucinée, ma force, ma résistance, ma patience, ma capacité au silence, ma fascination pour le néant, me viennent de la poudre. Elle est la seule drogue neutre et fiable. Elle est la source de ce décalage, de ce sentiment d'un froid glacial qui parcourt, paradoxalement, des images supposées brûlante. Je ne me justifie d'aucun humanisme. Il y a, dans les émotions et la pensée de celui qui a pris de la poudre, quelque chose de casse à tout jamais”.

sino a un cierto grado de violencia y de intensidad del sentimiento de existir. Los excesos le mantienen al límite entre la vida y la muerte. Situaciones intensas donde se reconoce perfilando así su identidad.



Fig. 18. Antoine d'Agata. *Autorretrato*. 2003.

La experimentación con las drogas coloca de nuevo el cuerpo como protagonista. Éste actúa por un lado de prisión y por otro de espacio de liberación de los placeres prohibidos al margen de la moralidad. El fotógrafo es consciente de que luchar contra él, tanto en la vida como en la obra, es una manera de preservarlo: una batalla entre la frágil balanza de la razón y la locura, el dolor y el amor, la belleza y el horror (d'Agata, 2012). Esta práctica remite a la experimentación extrema que realizaban los accionistas vieneses y que, como señala Dowald (2004: 219), tenía como fin la purificación y la autodeterminación del yo. Estos artistas querían romper con la identidad construida en el espejo de una realidad que aprisiona lo subjetivo para buscar nuevas libertades (Soláns, 2000: 9). Buscan que el espejo, ya roto en pedazos, les devuelva infinitas imágenes heridas, distorsionadas y fragmentadas, formando su identidad. Para ello realizan acciones transgresoras y radicales con el propio cuerpo, como prácticas sexuales o mutilaciones de genitales ante un público incomodado. El artista David Nebreda, heredero del Accionismo vienes,

se encuentra en el límite de este tipo de representaciones. Su obra es, en sí misma, un proyecto vital generado en torno a su cuerpo. El artista madrileño se automutila, se quema, se cose la piel, se cubre de sus propios deshechos corporales o se hace incisiones, entre otras acciones, con el fin de reconocerse y reencontrarse en sus autorretratos.

La obra de d'Agata representa la violencia de diferentes maneras, aunque no de forma tan explícita como la de los accionistas vieneses. Su permanente proceso de autodestrucción, los estados de intoxicación y sus experiencias extremas, quedan plasmados en sus fotografías. El autor trata de capturar los límites de la vida, casi como un acto reflejo, permitiendo acceder a su propia conciencia con el cuerpo como protagonista. La conjunción de drogas y fotografía se transforman en una herramienta para la autorreflexión rompiendo las barreras con la realidad. A través de una autodestructiva y enrevesada búsqueda de placer, construye su inscripción en el mundo: “el dolor, el miedo exacerbaban la conciencia que tengo mi ser. Pero me disuelvo en el placer”¹⁶³, señala el autor (Delory-Momberger, 2013: 105).

Formalmente, la estética con la que trata de representar estos estados es muy importante. En concreto, los autorretratos de d'Agata recuerdan a los realizados por los del poeta y escritor Antonin Artaud, también marsellés y originariamente arraigado en una profunda religión católica. En los dibujos de Artaud su rostro aparece desfigurado, con manchas y exento del cuerpo, aludiendo a una voluntad autodestructiva. Las obsesiones, el sufrimiento, la violencia y la muerte, se representan reiteradamente en su obra. Ambos autores expresan la crueldad del alma a través del cuerpo atormentado (Cheval, 2014: 130). Igualmente, los autorretratos fotográficos del austriaco Arnulf Rainer, intervenidos posteriormente de

¹⁶³ “La douleur, la peur exacerbent la conscience que j’ai de mon être. Mais je me dissous dans le plaisir”.

manera tosca y agresiva en un acto de negación y afirmación de sí mismo, recuerdan también al trabajo de d'Agata. La representación de una autodestrucción encubierta en la obra de estos artistas es una escenificación de su estado interior materializado en forma de lienzo o fotografía, como veremos en el siguiente apartado.

De la misma manera, como se anuncia al principio del capítulo, la obra del fotógrafo busca acercarse a la estética del pintor Francis Bacon. Los autorretratos deformes y borrosos generan inquietud al mostrar su cuerpo como carne a la vez realista y cruel: “sin duda somos carne, somos descarnados cadáveres en potencia”, dice el pintor en una entrevista (Bacon, 1977: 46). La búsqueda de la deformidad y la monstruosidad de Bacon así como las teorías del grito en relación a éste expuestas por Deleuze –como veremos con respecto a la obra de Alberto García-Alix– remiten también a la obra de d'Agata. La diferencia entre ambos autores, como señala Bismuth (2014: 167), es que mientras Bacon pinta la sensación, d'Agata busca la experiencia del mundo; el primero consigue hacer llegar el desorden al lienzo y el segundo tiene que acudir a su encuentro. Ambos comparten una inquietud estética que, en la obra de d'Agata sirve de herramienta para establecer un posicionamiento vital y político.

El aspecto autodestructivo en la obra del fotógrafo también se muestra en la representación de los demás (fig. 19). Como ya se ha señalado, el autor se identifica con personajes en situaciones extremas. Su predilección por este tipo de personajes, como alcohólicos o drogadictos, se observa claramente cuando retrata a individuos desvalidos en Camboya –país que sufrió un régimen de opresión durante 1975 y 1979 por parte de los Jemeres Rojos dejando secuelas en la población que todavía hoy persisten–. El fotógrafo trata de eliminar la distancia mezclándose con ellos sin buscar la compasión ni el juicio, pero mostrando igualmente su

propio dolor y debilidades (Delory-Momberger, 2013: 65). Arrouye (1999: 12) considera que los seres que encontramos en las imágenes de d'Agata, al ser fotografiados borrosos e informes, están desposeídos de su individualidad y de la fuerza de su presencia. El fotógrafo, al no tomar ninguna postura moralizante, consigue mezclarse con los personajes que retrata jugando con la ambigüedad de ser uno de ellos. En este sentido, se relaciona con el fotógrafo Joel-Peter Witkin que es seducido por cuerpos mutilados, torturados, ensangrentados o incluso cadáveres, enfrentándose a la muerte y a la degradación física de una manera impúdica. Olivares (2004: 149), a propósito del trabajo de Witkin, señala que mostrar las vergüenzas y las llagas de la sociedad es parte del método de autoconocimiento doloroso del arte actual.

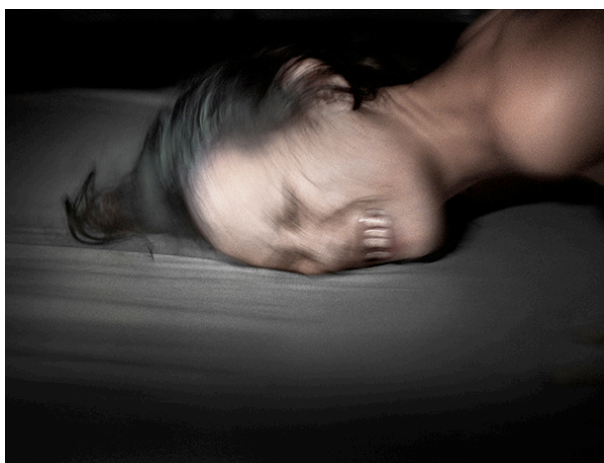


Fig. 19. Antoine d'Agata. *Atlas*. 2013.

En *Mala Noche* (fig. 20), el trabajo que realiza en 1998 en la frontera de México, d'Agata muestra la vida en una zona de extrema pobreza donde la gente trata de sobrevivir. Muestra escenas diarias –gente comiendo, jugando a cartas o peleas de gallos, entre otras muchas– a partir de una reflexión de su experiencia íntima con el lugar y las personas. Se trata de un proyecto que refleja el sexo, la vida y la muerte de manera directa

mostrando la crueldad de la existencia humana. El fotógrafo se interesa por los cuerpos delgados, retorcidos, extravagantes, heridos o enfermos que representan el combate diario y la debilidad de una parte de la sociedad. El cuerpo ajeno se convierte en el lugar del dolor del otro como un reflejo del suyo propio; a través de los demás busca una suerte de redención consigo mismo: “frente a las mentiras del progreso a través del placer y del dolor, a través de la vida y de la muerte busco a través de aquellos a los que fotografío un poder perdido. Destruyendo mi propia vida frente a la mirada de los otros me apropio de ese poder de destrucción, de dilapidación, que me permite afirmar en última instancia que no tengo Dios. Que soy maestro de mi espacio. Mi palabra acarrea en sí misma esta soledad”¹⁶⁴ (Delory-Momberger, 2013: 119).



Fig. 20. Antoine d'Agata. *Sin título*. 1998.

Para d'Agata, el acto fotográfico es como un espejo lacaniano que le ayuda a entenderse, ya sea mirándose a sí mismo, a través del reflejo de las personas con los que ha compartido ciertos momentos, o por medio de

¹⁶⁴ “Face aux mesanges du progres, par le plaisir et la douleur, par la vie et la mort, je recherche, à travers ceux que je photographie, un pouvoir perdu. En détruisant ma propre vie devant le regard des autres, je me réapproprie ce pouvoir de destruction, de delapidation qui me permet d'affirmer en dernière instance que je suis sans Dieu. Ma parole porte en elle cette solitude”.

los lugares y paisajes por los que pasa. La necesidad de observarse a través del mundo exterior también encierra momentos de respiro y aliento. Paisajes o arquitecturas son también incluidos en las imágenes del autor como instantes de reposo, para poder enfrentarse de nuevo a su propia batalla. Nigel Thrift (2008: 180) señala que, como las emociones vienen de encuentros con el mundo más que desde dentro, ser emocional es, literalmente, estar al lado de uno mismo. El fotógrafo tiene la necesidad de vivir experiencias límite donde el dolor, de alguna manera, siempre está presente: sus miedos, sus angustias, sus obsesiones, la miseria ajena se representan en su obra.

4.6. Veracidad y emoción.

Las imágenes de d'Agata conforman un diario visual de emociones. El fotógrafo proyecta en las fotografías sus pensamientos y sentimientos reflejando las diferentes situaciones y experiencias de su existencia, que incluyen personas, escenarios de su vida y a sí mismo. Se trata de un proceso artístico complicado en tanto que requiere fotografiar experiencias vividas y no evocadas donde las emociones tienen un papel primordial. Como hemos ido viendo a lo largo del capítulo, la excitación, la desesperación, el dolor o el placer se convierten en los motores de la obra. De nuevo, el cuerpo es el lugar idóneo para plasmar las emociones ya que es en él donde éstas se experimentan.

Las fotografías consiguen consolidar tanto los recuerdos inventados como la memoria y así, a partir de ellas, se puede recorrer la propia vida. Las narraciones visuales creadas a través de una sucesión de imágenes reconstruyen episodios concretos de la historia personal. En el caso de d'Agata, se trata de una reconstrucción artificial en la que se eliminan sucesos de cotidianidad 'normal' y se recrea una dramatización personal con momentos puntuales en torno a los cuales remeda una vida de continuo vertido y éxtasis. Para el fotógrafo, las imágenes han funcionado durante años como memoria, debido a los excesos producidos por los estupefacientes que no le permitían recordar. El fotógrafo asume que borra gran parte de lo que vive y que lo único que permanece son las miradas y el recuerdo del miedo, porque es lo que le mantiene alerta (Delory-Momberger, 2013: 19). El miedo cede el paso al deseo, lo activa y lo trasciende. De hecho, afirma (60) que ha llegado a un estado donde las cosas que vive y no fotografía pierden su sentido y su tangibilidad, desapareciendo de la narración que realiza de su existencia. Utiliza el medio fotográfico para comunicar lo que siente, por lo que busca provocar

situaciones y encuentros susceptibles de emociones y sensaciones intensas.

Como señala M.^a Ángeles López F. Cao (2008: 224) la emoción y la sensibilidad modifican, además del carácter, el modo de comprender el mundo y la capacidad cognitiva de enfrentarse a él, ya que la emoción es cognición. Esta autora considera que, cuando un proyecto creativo se pone en marcha, se utilizan procesos cognitivos y emocionales que se parecen mucho al método científico¹⁶⁵. La capacidad de proyectar, imaginar opciones, comprobar su eficacia, utilizar mecanismos evaluadores y de control o comprobación de objetivos, se encuentran en el centro de cualquier proceso creativo al igual que en el método científico. Sin embargo, el proceso creador se encuentra transido por la “cognición rápida”, la llamada intuición, que permite y alienta el desarrollo emocional en su plenitud (226). Es importante señalar la diferencia entre lo que los anglosajones han denominado *affect* en la Historia cultural de las emociones y *emotion*. Según el canadiense Brian Massumi (2000) *affect* es una intensidad, una excitación que puede ser medida psicológicamente pero que ocurre tan rápido que el conocimiento no lo puede registrar. Una vez que la respuesta consciente entra en acción accedemos al reino de la sensación apareciendo después la emoción.

La obra de d'Agata es una respuesta a las preguntas de su existencia. La expresión artística es una forma de análisis de su paisaje interior, muchas veces ocupado por el miedo o la soledad. El proceso creativo pone en juego la emoción en un espacio de libertad que permite una reestructuración. El sufrimiento, la distancia, la incapacidad de integrarse y el rechazo a la felicidad que el fotógrafo sufre en su juventud,

¹⁶⁵ El neurólogo Antonio Damasio descubrió que la emoción puede encontrarse también en el cerebro, que ambos están íntimamente ligados y que el dominio y trabajo sobre las emociones tiene consecuencias en la configuración y modificación neuronal (López F. Cao, 2008: 224).

determinaron su relación con la religión, la sexualidad y la política, como él mismo explica (Delory-Momberger, 2013: 33), así como el modo de su posterior acercamiento fotográfico. El autor reconstruye la idea del mundo caótico que atraviesa y nos transmite sus impresiones, las emociones, las dudas y los excesos, como explica Christian Caujolle (2003b). Nos muestra momentos íntimos para descubrirse a sí mismo planteando sus propios problemas y ahondando en ellos. Detrás de todo este exceso de emociones que se desprende de las fotografías, se encuentran sus obsesiones y sus miedos inconfesables. A través de las percepciones, los gestos, es decir, las impresiones íntimas, busca sentimientos desconocidos y estados personales proyectados en el medio fotográfico:

Mi fotografía es mi propia vida, antes de empezar a fotografiar viajé durante doce años por el mundo, y cuando tomé la primera fotografía, mi vida ya estaba hecha. También, tras mi etapa académica en Estados Unidos, estuve un tiempo, 4 o 5 años, sin tomar fotos pero seguí viviendo de la misma forma. La fotografía nunca fue un pretexto para vivir de una determinada manera, fue una herramienta para seguir, para vivir con más intensidad, a menudo con mucha más intensidad que sin fotografía. No es una imagen de mí, soy yo mismo. A menudo me encuentro con personas que ven mis imágenes y no las entienden, porque incluso en los lugares más oscuros y sórdidos hay espacio para la luz, pero mi visión del mundo es mucho más oscura, y en mis fotografías la luz no tiene cabida. Creo que ese espacio oscuro que yo veo en la gente, no es más que un reflejo de mi mismo (Gras Ferré, 2008).

La conjunción vida y arte es clara en el caso de d'Agata. En el espacio de creación toma forma la tensión entre la realidad y la ficción que surge de toda construcción autobiográfica. Como hemos visto en primer capítulo, la fotografía está condenada a la ficción porque siempre interpreta, impone una mirada sobre las cosas y las reinventa. Medeiros (2000) considera que la fotografía guarda la experiencia vista en un tiempo determinado y la captura fotográfica es una respuesta a la necesidad de colocar la realidad en un momento preciso y subjetivo, garantizando la

seguridad de una identidad cada vez más insegura. El medio fotográfico expresa opiniones porque “la fotografía se ofrece a un tiempo como verdad –analogía– e información parcial –punto de vista–” (Ansón, 2000: 23). El medio genera nuevas realidades y, en el caso donde la autobiografía es el eje conductor, se trata de situaciones vividas consciente o inconscientemente.

El fotógrafo (Delory-Momberger 2013: 62) considera que la ficción fotográfica, para que no se convierta en hipocresía, tiene que ir acompañada de un lenguaje que nazca de la experiencia del mundo pero reconoce que el conflicto existe: “a fuerza de jugar con fuego, de practicar el diario fotográfico, de documentar mis actos más íntimos, de experimentar nuevas formas de narración, llego a no poder discernir más entre lo verdadero y lo falso”¹⁶⁶ (59). Aquí se evitan términos como verdadero y falso por encerrar juicios difíciles de evaluar de manera objetiva. D’Agata utiliza el medio fotográfico para sus propios fines transformándolo a su voluntad y otorgando a la realidad un sentido completamente personal, pero no por ello podemos afirmar que sea falso. No hay una actitud moralizante ni enjuiciadora por parte del fotógrafo y sin embargo, se involucra en el escenario que retrata. La relación realidad/ficción está regida por un conjunto de emociones reales que otorgan un sentido de veracidad, y no de *verdad*, a la obra. En la intención del autor no está el engaño por lo que el lenguaje autorreferencial, asume características ficticias que no se oponen a la realidad sino que la completan. Así, en ocasiones el autor escribe textos que acompañan a las imágenes e incluye documentos originales. Por ejemplo, en el trabajo *Ice*, d’Agata reproduce *mails* intercambiados con su familia, sus hijas y amigos, mostrando la permanente construcción y destrucción del

¹⁶⁶ “À force de jouer avec le feu, de pratiquer le journal photographique, de documenter mes actes les plus intimes, d’expérimenter de nouvelles formes de narration, j’en arrive à ne plus discernir le vrai du faux”.

fotógrafo. También es importante señalar que a veces, para hablar de sí mismo, utiliza un *alter ego* que denomina “A”. A través de este personaje, consigue diluir responsabilidades y culpabilidades no siendo él mismo quien corre ciertos riesgos. Este recurso le facilita el autoconocimiento, consiguiendo adentrarse en las emociones que ni siquiera la fotografía le permite. Más adelante veremos cómo García-Alix también crea un *alter ego* para hablar de sí mismo en un texto que acompaña uno de sus libros.

El compromiso consigo mismo es clave para conseguir la reconstrucción, destrucción y ficcionalización del autor. El compromiso físico y emocional es fundamental para conseguir la autenticidad. La intención del fotógrafo así como la convicción personal de que lo que muestra son dos aspectos importantes para comprender su obra. D’Agata considera que lo interesante de su trabajo es si está realizado con la cabeza o con las tripas y si revela ambición y deseo (Delory-Momberger 2013: 90). Mostrar el dolor, la muerte, el sufrimientos, la humillación en las imágenes, implica ese grado de veracidad necesario para entender y confiar en la obra fotográfica. El autor se desnuda al completo en la fotografía, como hemos visto en este capítulo: se destruye, se descompone para volver a recomponerse una y otra vez, salvándose de la autodestrucción total.

Para conseguir una mayor autenticidad en su discurso, el fotógrafo evita la narración lineal ya que, como señala Caujolle (2003c: 8), al ser demasiado explícita, es una forma de falsificación. Al igual que evita definir de antemano lo que va a fotografiar exponiéndose a la búsqueda inesperada de encuentros y situaciones, emplea la yuxtaposición y el orden libre de las imágenes, de manera que puedan volver a ser utilizadas en diferentes composiciones, generando funciones nuevas según se relaciona con diferentes situaciones. Las composiciones de sus libros y sus exposiciones tratan de fluir al hilo de sus pulsiones porque revelan experiencias físicas, como el proyecto *Hambourg* (2000). Así, evita una lectura limitada y fija,

ya que su comprensión del mundo es versátil y cambiante por lo que se acerca más a su propia visión. Alterar la secuencia de las imágenes es un recurso utilizado por otros fotógrafos como Anders Petersen que, en los años 70, rompe la linealidad para construir un discurso diferente al que generan las imágenes aisladas, como se ve en el trabajo *Café Lehmitz* (1978).

Como se ha mencionado anteriormente, d'Agata no se preocupa por la técnica fotográfica, si bien genera una estética intencionada y reconocible y busca y compone a posteriori, a través de los sentidos polisémicos de las imágenes, su propia correspondencia con la realidad. Los disparos al azar o encomendados a otras personas, así como la iluminación a base de linternas, generan una estética propia con la que el fotógrafo se siente cómodo y se reconoce: “estoy descuidando los disparos, aunque, después, hago un esfuerzo para construir su coherencia narrativa eligiendo las imágenes pertinentes. La falta de definición impuesta por las condiciones extremas de la toma, proviene de la negativa a tomar el objeto de la mirada, al tiempo que captura el movimiento de mi propia caída” (d'Agata, 2012). El fotógrafo utiliza solamente las herramientas que le permitan actuar de manera instintiva. En una imagen del proyecto *Insomnia* (fig. 21) observamos a una mujer tumbada en la cama de una habitación sobria, sin decoración salvo las flores de la cortina. La imagen está movida, por lo que es difícil adivinar la identidad de la mujer. Sin embargo, el fotógrafo no busca la nitidez ni la pureza de las formas sino la contemplación y su propia proyección. Esta informidad que surge de las figuras borrosas no significa una negación de la forma sino la conclusión de una necesidad e inevitable mutación en la permanente búsqueda de sí mismo (d'Agata, 2012).



Fig. 21. Antoine d'Agata. Imagen del libro *Insomnia* 2003.

D'Agata, en su empeño por encontrar la autenticidad de la imagen, se ha adentrado también en el terreno del vídeo, ya que considera que es un medio más honesto que el fotográfico (Delory-Momberger, 2013: 89). La imagen filmada no hace trampas con el tiempo, permite el sonido y por tanto una visión más amplia que la que ofrece la fotografía. En la película *Aka Ana* (2006), antes mencionada, el fotógrafo se expone de nuevo a partir de vivencias personales pero esta vez a través de imágenes en movimiento, igualmente borrosas y desenfocadas que las fotografías, y la voz de la prostituta. Este audiovisual realizado en Tokyo, es definido por él mismo como un diario premeditado, un escenario que satisface más al registro emocional que al narrativo (Delory-Momberger, 2013: 17). Así, esta obra, junto a *Le Ventre du Monde* (2004) y *El Cielo del Muerto* (2005), son entendidas como una prolongación de su obra fotográfica. En 2013, el fotógrafo realiza la obra en vídeo *Atlas* de más de una hora de duración. Una pieza rodada durante tres años en diferentes países como Rusia, Camboya o India. El autor muestra el mundo de las drogas y la prostitución en estos países incluyendo las confesiones de los protagonistas. Una película cargada de extrema violencia que habla de la supervivencia de los cuerpos, incluyendo el del propio fotógrafo. Las

imágenes se asemejan al trabajo fotográfico donde un lenguaje poético, borroso y casi abstracto nos deja intuir las siluetas y escenas descarnadas de gran dureza.

La obra de d'Agata se lee como un diario íntimo, un álbum de sus experiencias a medio camino entre la vida y la muerte. Su trabajo se exhibe de manera cruda e intensa porque ahonda en el lado oscuro de la existencia. El resultado de ese proceso, el trabajo fotográfico, pretende ser un balance incompleto, parcial e instintivo de los espacios físicos y emocionales, donde el fotógrafo es actor de pleno de derecho (d'Agata, 2000: sp). La fotografía es la herramienta que el autor utiliza para acercarse al mundo y, a partir de él, volver a sí mismo. A través de sus imágenes reconstruye experiencias desordenadas e indescifrables. Es consciente de que la fotografía no resuelve los problemas pero le permite ahondar en las fragilidades y confrontar sus demonios, apelando a sus emociones pero también a las del espectador. D'Agata asume los riesgos y las contradicciones que la obra de arte encierra para mostrar su posicionamiento frente al mundo, inevitablemente político, desde la más profunda intimidad.

5. ALBERTO GARCÍA-ALIX.

5.1. El artista y su producción.

El último caso de estudio de esta investigación se centra en la obra de Alberto García-Alix. A pesar de que su trabajo es muy conocido nacional e internacionalmente, en numerosas ocasiones, se trata desde una perspectiva superficial que lo relaciona con ciertos estereotipos mal asignados.

El fotógrafo nace en León en 1956 y, a los once años, se traslada a vivir a Madrid con su familia. Allí, años más tarde, se matricula en la facultad de Derecho primero, y en la de Ciencias de la Información, a continuación, abandonando ambas enseguida. Prueba también suerte en una escuela privada de cine en la que también dura poco tiempo. En 1975 le regalan su primera cámara fotográfica que emplea para fotografiar las carreras de motos en las que participaba su hermano. No es hasta unos años más tarde cuando tiene su primer contacto con los químicos: su amigo Fernando Pais monta un laboratorio fotográfico en la casa del Rastro donde ambos viven, y García-Alix comienza a interesarse por el medio y a realizar fotografías para revelarlas y aprender de manera autodidacta durante el proceso.

Durante estos años entabla amistad con Ceesepe y el Hortelano, entre otros, ilustradores que luego se harían conocidos como pintores en el Madrid artístico de la época y que también dejan su impronta en el autor. Son los años posteriores a la dictadura en los que se siente la efervescencia de un Madrid cambiante: años “divertidos, donde la esperanza era lo último que se perdía” según explica el propio fotógrafo (García-Alix, 2006: sin p.). En 1977 García-Alix funda, junto a Ceesepe, la Cascorro Factory, un proyecto en el que editan y venden fanzines,

prensa marginal, cómics piratas extranjeros –en fotocopias con los textos traducidos al español– y de producción propia, con historietas dibujadas por amigos.

Si bien García-Alix no tiene una formación artística específica y el contacto con la fotografía profesional en aquel momento es mínimo, en 1981 visita la exposición *Mirrors and Windows. Fotografía norteamericana desde 1960* en la Fundación Juan March de Madrid, donde descubre la obra de Diane Arbus, Danny Lyon y Walker Evans, así como una exposición de August Sander en el Instituto Alemán de la misma ciudad. El fotógrafo explica que cuando se enfrentó a la obra de este último obtuvo “la certeza de que quería ser fotógrafo” (García-Alix, 2001: 58). También se fija en las fotografías de Walker Evans que le enseñan a comprender su propia mirada, “una mirada frontal; una mirada de púgil”, García Pino (García-Alix, 2001: 60). Ese mismo año entabla una gran amistad con el “agitador cultural”, poeta y crítico de arte, Quico Rivas que le ayuda a organizar su primera exposición en la Galería Buades de Madrid.

En estos primeros años se aprecia ya su empeño en mirar el mundo a través de su cámara. Sin embargo, García-Alix todavía no se consideraba fotógrafo, “sólo hacía fotos de su pequeño mundo” (García-Alix, 2006: sin p.), cuenta Xila, su álter-ego –Alix escrito al revés–, del que hablaremos más adelante. El artista se adentra en el mundo fotográfico guiado por su propia intencionalidad: “llegué a la fotografía sin cultura, sin prejuicios, quería mirar de cerca mi entorno, a mis amigos. Quería acercarme a lo que me sucedía” (Isabel Lafont, 2007, 3 de julio). No tenía conocimientos de historia de la fotografía, ni de técnica, lo único que sabía era cómo quería ver ciertas cosas. Fotografiaba a sus amigos y, de vez en cuando, recibía algún encargo. Durante esta época la fotografía es para él, además de una pasión, “el pasaporte para vivir su tiempo”, nos

cuenta a través de Xila y continúa: “desde el 76 jamás había dejado de hacer fotos, aunque sólo fuese para sentirse útil a sí mismo” (García-Alix, 2006: sin p).

Es en 1986 cuando García-Alix toma conciencia de fotógrafo. Varias exposiciones individuales y colectivas en galerías y espacios del ámbito nacional e internacional y los primeros encargos comerciales, le empujan a dedicarse plenamente al “oficio”. En esta época se pasa al formato medio y comienza una profunda búsqueda sobre el retrato y la composición. Estas son las dos claves que le ubicarán más tarde como un señalado fotógrafo dentro de la escena artística española. Sus modelos siguen siendo personas de su entorno más inmediato y los paisajes, los de su barrio. *Bajo la luz de las tapias* es el título de la exposición que se organiza en la Galería Moriarty en 1988 donde ya posee un estilo propio y empieza a contar con numerosos seguidores dentro y fuera del mundo del arte. También en esta época, comienza a trabajar el paisaje urbano con un gran sentido de la composición, siempre tamizado por una visión personal y emocional. Realiza paisajes dotados de una cierta melancolía, escenarios de su vida. De la misma manera, García-Alix toma objetos del entorno cotidiano, propios y ajenos, a los que se enfrenta como un retrato, como veremos a lo largo del capítulo.

Las fotografías de las décadas de los 70 y 80 han quedado como el testimonio de un época, pero sobre todo son la mirada personal de García-Alix sobre su entorno. Una mirada sin exceso de sentimentalismo que construye una obra no complaciente, conmovedora, estremecedora y a la vez inundada de belleza. Todo ello nos conduce a su búsqueda vital, estética y moral de los límites de su fotografía. Este aspecto de su obra puede relacionarle con otros fotógrafos como Diane Arbus. Otra personalidad fuerte en busca de los desheredados, los desfavorecidos, personajes al límite y marginados de la sociedad. Como García-Alix,

Diane Arbus se consideraba “rara avis” dentro de una sociedad que no la comprendía. Una biografía atormentada y una obra extremadamente personal, alejada de la moral universal. Otro fotógrafo que se acerca a personajes limítrofes es Anders Petersen. En su obra magna, *Café Lehmitz* (1978), se aproxima y retrata desde la intimidad a un grupo de hombres y mujeres: marineros, prostitutas, homosexuales, que pasan a formar parte de su vida. Quizás desde una perspectiva distinta o, al menos, desde una mayor distancia, el fotógrafo surafricano Roger Ballen construye su obra con composiciones construidas a partir de personajes sacados de los recodos más alejados de la sociedad, en ambientes escenografiados de una enorme pobreza.

Como ya hemos visto, *Tulsa*, de Larry Clark, comparte una temática similar a las fotografías de los primeros años de García-Alix, ya que refleja a un grupo de jóvenes dominados por las drogas y la apatía en la norteamérica de los años setenta, alejándose de los estereotipos oficialistas. El fotógrafo Danny Lion, en su obra *The Bikeriders* (1967), también toca de manera tangencial al trabajo de García-Alix al estar inmerso, como él, en el propio grupo que retrata y por contar con una temática, las motos, también recurrente en el fotógrafo español. Por último, podríamos relacionar la obra del fotógrafo español con la del japonés Daido Moriyama. Sus instantáneas no reflejan su entorno personal, son personas sin nombre, transeúntes, pero, al igual que ocurre en la última etapa de García-Alix, ambos se reconocen a sí mismos a partir de elementos externos.

En 1989, el autor siente la necesidad de hacer algo más, porque la fotografía no llenaba completamente su vida, como él mismo explica (García-Alix, 2001: 24), y funda el colectivo y la revista *El canto de la tripulación*, que publicará anualmente hasta 1997. En esta publicación, García-Alix reúne a sus amigos y compañeros, así como a sus referentes

más directos, con la intención de provocar y agitar culturalmente el entorno de la época. Tanto por su estética particular como por su enorme influencia en el círculo cultural underground de aquellos años, esta revista se convirtió en un referente para otras publicaciones posteriores como *El Europeo* o *Matador*.

En 1999, García-Alix recibe el Premio Nacional de Fotografía otorgado por el Ministerio de Cultura español. Es un momento en el que sus fotografías están sufriendo un cambio sustancial. Su mirada, que no ha dejado de alimentarse y crecer desde los años setenta, se va haciendo más melancólica: “quizás intento ser más sincero, reconocirme en el dolor y hacer una fotografía más cercana, más desnuda” (García-Alix, 2001: 20). Sus retratos de esos años siguen marcados por la frontalidad, ya que continúa buscando el enfrentamiento directo con los personajes. El artista otorga un interés especial a lo que puedan transmitir las fotografías, al sentimiento. De la realidad exterior, que muestran sus primeras imágenes, pasa a una realidad interior, que necesita de un cierto proceso de abstracción.

El ejercicio de introspección que realiza en estos momentos es clave a partir de su traslado a París en 2003, como veremos más adelante, a donde se desplaza para someterse a un tratamiento médico debido a una enfermedad hepática. Este doloroso e intenso proceso le hace volverse más aún hacia sí mismo. Un momento en el que percibe la fugacidad de la vida en su propio dolor. La fotografía se convierte en un lugar donde resguardarse y un vehículo para digerir el miedo, el vacío y la soledad. García-Alix es consciente de los beneficios de expresión y análisis personal que le facilita el medio fotográfico.

Dentro de la obra de los últimos diez años, el autor presta especial atención al paisaje y la arquitectura, trascendiendo los límites formales

para buscar la emoción tras la imagen. Veladuras, desenfoces, juegos de escalas, nos remiten a una realidad más sentida que representada.

A García-Alix le mueve la curiosidad, base fundamental de su vida y de su trabajo artístico, a través de la cual consigue descubrir y crear nuevos horizontes. La unión indiscutible de vida y obra queda resumida en una frase del fotógrafo: “mi evolución como fotógrafo va unida a mi evolución como persona” (García-Alix, 2001: 21). La fotografía le ha permitido conocer gente y “otros mundos a los que nunca habría llegado de no ser por ella” (Fernández, 2000, 19 de noviembre). Una aproximación al mundo diferente, salvándole en numerosas ocasiones: “no sólo me ha salvado la fotografía, sobre todo me ha permitido continuar viviendo, que es mas importante”, explica el fotógrafo (Lucas, 2006, 23 de junio).

El trabajo de Alberto García-Alix representa uno de los corpus más singulares dentro del panorama fotográfico nacional e internacional. Desde sus primeros trabajos, marcados claramente por un carácter de crónica personal, hasta sus últimas fotografías y sus piezas de vídeo de dimensión más metafórica, el artista se ha mantenido fiel, a lo largo de toda su trayectoria, a un continuado proceso de exploración de sí mismo que ha ido creciendo al hilo de su trabajo.

5.2. Narrador de su historia.

García-Alix se adentra en la fotografía retratando lo que le rodea, su entorno más cercano, sin mayor pretensión que la de congelar los momentos vividos. En sus imágenes podemos percibir el testimonio de su vida y también el de las personas con las que comparte sus experiencias. Sus primeras fotografías, realizadas en las décadas de los 70 y los 80, permanecen como el documento de una época aunque, en aquel momento, ésta no es la voluntad del autor. Nos presenta a sus seres más cercanos y comparte experiencias íntimas, como se puede observar en sus fotografías *Mi madre* (fig. 1) o *Tarde de verano*. Podríamos decir que estas primeras imágenes son un documento intermedio entre él mismo y su pasado. Estas imágenes pasan a formar parte del particular álbum familiar del artista y alimentan una crónica personal, desarrollada a lo largo de los años, que ilustra su propio itinerario vital.



Fig. 1. Alberto García-Alix. *Mi madre* 1986.

El eje central de su trabajo gira siempre en torno a sí mismo y su relación con el mundo (García-Alix, 2008b: 98) por lo que el corpus total acaba convirtiéndose en un relato autobiográfico marcado por la secuencialidad. Esta característica que, en principio, no es propia del lenguaje fotográfico, se consigue a partir de diferentes formatos que permiten mostrar un desarrollo visual: el vídeo, el fotolibro o la propia exposición. Desde sus diferentes gramáticas, estos soportes se componen de secuencias de imágenes relacionadas de distintas maneras. Los tres tienen una estructura labrada por el autor en un formato de relato que queda abierto al espectador porque “la transición de una foto a otra implica un trabajo activo de sutura por parte del espectador que debe reconstruir el relato”¹⁶⁷ (Chirol, 2009: 3). Para que exista un relato es necesario un punto de partida y un punto de llegada. Esto resulta más claro en el formato vídeo, como veremos en el apartado 5. 5. En sus diaporamas¹⁶⁸, y en muchos pasajes de los vídeos del autor, la música es utilizada como amalgama entre las imágenes, una manera de darles unidad consiguiendo reforzar la idea de narratividad en su trabajo (9). La fotobiografía o autobiografía fotográfica contiene una historia, incluso si es el espectador quien la construye, ya que también como espectadores creamos una narración a partir de la imagen, debido al vínculo de la experiencia que nos une a lo representado, como advierte Antonio Ansón (2000).

En García-Alix, la clave primera para convertir un relato fotográfico en autobiográfico es su propia presencia en muchas de las imágenes, colocándose como referente principal y consolidando así la condición de lectura en primera persona de su vida. El resto de elementos, lugares o

¹⁶⁷ “Le passage d’une photo à une autre suppose un travail actif de suture de la part du spectateur qui doit reconstruire le récit”.

¹⁶⁸ El diaporama es una sucesión ordenada de fotografías. Proviene de la época en la que las fotografías se hacían y mostraban en diapositivas, muchas veces acompañadas de música. En la actualidad, con el formato vídeo, este formato de fotografías y música se emplea cada vez más.

personajes –por asociación–, son entendidos por el espectador igualmente como autobiográficos. Ese entorno ajeno a su figura directa va cobrando protagonismo como representación de sí mismo, extendiendo la condición autorreferencial no sólo al propio personaje, sino a una gran cantidad de imágenes que siguen haciendo alusión a su propia persona. Todos estos elementos conforman una narración personal cuyas historias siempre se refieren a su propia existencia: “la fotografía también me ha convertido en un exhibicionista de mi intimidad. Es inevitable encontrar en mis fotos un itinerario autobiográfico”, señala el artista (García-Alix, 2008b: 85).

Un trabajo que también se nutre de la secuencialidad es el Duane Michals. Este autor, como hemos visto en el capítulo 2, suma dibujos y textos a las imágenes ayudando a comprender el relato fotográfico. Algunas de sus series fotográficas dejan clara la sucesión, ya que las imágenes contienen siempre elementos de conexión consiguiendo un tempo narrativo con un principio y un final. En el libro *Questions without answers* (2001), Michals, partiendo de la necesidad de generar un discurso por medio de fotografías, busca una sucesión de imágenes más libre y poética que requiere una mayor implicación por parte del espectador.

Es importante señalar que la narración no sólo se encuentra en un conjunto de fotografías sino que también se da en una sola, como señala Chirol (2009: 4) refiriéndose precisamente a ciertas imágenes de Duane Michals, como *Narcissus* (pág. 197). También en el caso de García-Alix ocurre que algunas imágenes, por sí mismas, contienen una narración: “historias condensadas; narraciones mudas pero elocuentes: imágenes impregnadas de un lirismo desnudo de artificios” (García Pino, 2001: 60). Sin embargo, existe una necesidad de extender la significación fotográfica más allá de la fotografía. Alberto Prieto, señala que “si en una única fotografía podemos hablar de superposición de imágenes metafóricas, en las secuencias se esconden alegorías visuales” (2008: 196) y continúa:

En otros casos la acción es prácticamente nula porque la secuenciación en realidad consiste en una serie de imágenes que introducen un elemento de foco de atención, a modo de *travelling* cinematográfico, que acerca o aleja la primera imagen de la serie, centrando o ampliando el campo de visión del espectador y, por ende, modificando la escala de los elementos fotografiados y nuestra percepción y comprensión de los mismos. Esta ampliación o disminución del contenido de lo que queda dentro y fuera del marco tiene la intención primordial de guiar al espectador de un punto de partida a otro, que siempre va a suponer una sorpresa por el cambio inducido en su propia manera de observar las cosas (197).

García-Alix, a través de su obra, nos va guiando por su propia historia donde él es el protagonista y alrededor de quien gira el resto del relato. En el primer capítulo, veíamos como requisito principal de la autobiografía que el autor, narrador y personaje fueran la misma persona. García-Alix cumple este requisito que impone Lejeune. En primer lugar por su aparición física en muchas imágenes, pero también por su presencia inducida en los títulos que las nombran, donde aparece por medio del adverbio posesivo: *Mis padres, Mi habitación en Barcelona, Mi cocina*, “que marcan, aunque indirectamente, la presencia del fotógrafo y definen objetos o sujetos en relación con ella”¹⁶⁹ (Chirol, 2009: 7). Así se va conformando un relato donde el fotógrafo es autor, narrador y además protagonista.

En la obra de García-Alix, la importancia de la fotografía de sí mismo se constata en el año 2000, gracias a la muestra denominada *Autorretratos*, realizada en la galería H₂O de Barcelona. La exposición recoge una selección de autorretratos desde los años setenta hasta finales de los noventa, que marca las diferentes etapas del desarrollo personal y estilístico del fotógrafo: “cuando no tenía sobre qué dirigir el objetivo, lo

¹⁶⁹ “ceux-ci marquent, bien qu’indirectement, la présence du photographe et définissent les objets ou les sujets par rapport à lui”.

hacia sobre mí mismo. Inconscientemente, el autorretrato se convirtió en una constante, ya ves, ahora puedo verme transitar en mis fotos por todas las épocas de mi vida”, señala el fotógrafo (García-Alix, 2006: 180). Más de una década después, en 2013, el artista realiza un proyecto sobre este mismo tema donde introduce objetos, paisajes, arquitecturas y otros elementos externos a su propia imagen que también considera autorretratos. Esta exposición, que tuvo lugar en La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona, incluye además dos piezas en vídeo que realizó entre los años 2003 y 2010 de las que hablaremos más adelante. Curiosamente, este nuevo proyecto se titula *Autorretrato*, en singular, a diferencia del plural empleado en la muestra en la galería H₂O, queriendo evidenciar que el conjunto de su obra es un gran autorretrato (en el sentido autorreferencial) y que él es cada vez más consciente –y por tanto más dueño– de ello.

La obra de García-Alix, como cualquier obra autobiográfica –como veíamos en el primer capítulo–, comienza con la necesidad de justificarse a sí mismo. La autobiografía responde a una inquietud angustiada del hombre que se pregunta si su vida no está siendo vivida en vano, “malgastada al azar de los encuentros, y si su saldo final es el fracaso” (Gusdorf, 1991: 14). Las fotografías, privadas e íntimas, se transforman en fotografías públicas y artísticas, revelando un relato que favorece el autoanálisis y la justificación personal. El ejercicio narrativo que realiza García-Alix es un acto revelador. Se trata de un autoanálisis discursivo, una especie de escritura visual terapéutica, como lo llama Jay (1993: 30): “la cura del sujeto está subordinada a la capacidad que tenga éste de participar en la generación de una historia creativa en la que los recuerdos clave se relacionen de manera tal, que configuren una narración autobiográfica terapéutica”. Asimismo Heddon (2008: 57), hablando de la performance autobiográfica, señala que ésta puede ser un acto de

invención, contestación o revelación: “puede subrayar experiencias ocultas, negadas o marginadas proponiendo nuevos caminos”¹⁷⁰. Con la narración se puede alcanzar la transformación de lo aparentemente irrepresentable en simbólico (56) y García-Alix consigue hacerlo de manera visual en la última etapa de su trabajo. La creación de historias sobre uno mismo permite imaginar y desarrollar diferentes identidades, como veremos en el apartado siguiente.

Antonio Muñoz-Molina (2008, 6 de diciembre), hablando del proyecto de García-Alix *De donde no se vuelve*, considera la obra una novela y advierte de que esta “crónica tendría trampa si no fuera también una confesión; la mirada que retrata inflexivamente los paraísos artificiales y los infiernos de los otros tendría algo de espionaje si no se volviera hacia el fotógrafo para mostrarlo como uno de ellos”. Efectivamente, el propio fotógrafo no es ajeno a lo que recoge con su cámara, sino que es uno más del grupo, por lo que se elimina su condición de *voyeur*. Así, el elemento “documental” inherente a su trabajo se ve poseído por una confianza íntima que el fotógrafo comparte con el espectador. En este sentido, Nicolás Combarro (2008: 57) manifiesta que la obra de este artista es “una narración sobre lo humano y sus límites, mezcla entre conradiana y antropológica, con una diferencia: los experimentos los realiza siempre con los suyos, los que le rodean, y consigo mismo”. El fotógrafo es un testigo activo formando parte de la escena que representa, convirtiéndose en el eje fundamental del que surge cualquier narración o interpretación.

La historia en torno a sí mismo de García-Alix podría dar pie a generar un discurso ególatra o presuntuoso, sin embargo, a medida que evoluciona su trabajo, se observa que la fascinación por sí mismo responde a profundas

¹⁷⁰ “The performance of personal narratives might bring hidden, denied or marginalised experiences into the spotlight, proposing other possible life paths”.

inquietudes e inseguridades. Como consecuencia de una constante presencia de la cámara en su vida, el fotógrafo se representa en momentos de esplendor, pero también en momentos complicados, como lo hiciera el pintor Rembrandt en su última etapa. En las autorrepresentaciones de juventud de García-Alix, existe una intención de retratarse para verse favorecido, sin embargo, a medida que pasan los años, el fotógrafo va dejando atrás las vanidades y es capaz de retratarse tanto en la degradación como en el dolor. Su obra posee un carácter redentor y se aleja en muchas ocasiones de cualquier estrategia de autocomplacencia. El autor, con sus fotografías, se interroga sobre su persona pero no se condena ni se publicita.

El trabajo de García-Alix, como cualquier obra artística, está pensado, medido y estetizado, pero no existe una voluntad exhibicionista. En la primera década de su obra (76-86), predomina un fuerte realismo en sus imágenes mostrando situaciones violentas relacionadas con drogas o sexo que podrían ser tildadas de provocativas. Sin embargo, en su acercamiento fotográfico a esas situaciones, se percibe una voluntad de dejar testimonio de su trayectoria vital. En esa primera época observamos una mezcla de épica urbana, influenciada por la estética del Rock 'n' Roll, con el retrato crudo de situaciones de enfermedad, degradación y tristeza.

A partir del año 86 –cuando García-Alix emplea el formato medio en paralelo al 35mm– el realismo de las primeras imágenes cede a una mirada más consciente del fotógrafo, que empieza a trabajar también con la deformación y otras alteraciones de la imagen. Con el juego fotográfico del doble y el espejo, el fotógrafo provoca una lucha constante para romper los límites físicos y la propia identidad a través del cuerpo, como veremos. El artista experimenta con la fotografía como vehículo para explorar un impulso autodestructivo llegando al terreno del miedo y la muerte, como también se analizará en este capítulo.

Merece una especial atención en este punto volver al concepto de Narciso para delimitar las fronteras de la obra de García-Alix. Narciso¹⁷¹ nunca llega a reconocerse en el espejo, su imagen es un simple vestigio físico, por lo que no puede identificarse como él mismo. El mito nos traslada la moraleja de que este personaje debe conocerse a sí mismo en un sentido amplio, no sólo a nivel especular. Esto es precisamente lo que anhela García-Alix. Narciso tiene un amor platónico hacia sí mismo a partir de una imagen que no se puede fijar. De ahí que, como señala Schnaith (2011: 179) la imagen con la que Narciso se identifica produce discordancia en el sujeto. Una confusión como la que explica Lacan con el descubrimiento de la imagen especular durante los primeros años de vida que rompe con la idea de fragmentariedad y descubre la idea de totalidad. Como señala Freud (1989¹⁷²: 35), el niño, todavía Narciso, al romper la imagen del espejo se convierte en adulto. Sin embargo el yo actúa de una manera cíclica y no lineal, apareciendo siempre un yo ideal. El sujeto sufre “un alejamiento primario y crea una intensa tendencia a conquistarlo de nuevo. Este alejamiento sucede por medio del desplazamiento de la libido sobre un yo ideal impuesto desde el exterior, y la satisfacción es proporcionada por el cumplimiento de este ideal” (35). La imagen se convierte en el lugar de placer y conflicto donde se producen las fantasías y los temores, la identificación y el rechazo y, sin embargo, siempre existe un yo ideal donde el individuo se compara.

El retrato se puede convertir en una imagen icónica que oculta a otros yo, como le ocurre al personaje Dorian Gray. Finkelstein (1991: 178) afirma que, a pesar de lo que habitualmente pensamos, las apariencias no pueden expresar el carácter humano. Gray utiliza su belleza para ocultar su indulgencia y habilidades feroces. Es inevitable, por tanto, que se

¹⁷¹ Es interesante mencionar que el término narcisismo es introducido en 1887 por un psicólogo, el francés Alfred Binet.

¹⁷² Original escrito en 1914.

establezca una tensión entre la pose, la apariencia, y el yo. Al fin y al cabo, cada autorretrato es una copia del original, una posibilidad entre infinitas posibilidades. El yo se moldea y multiplica según las necesidades del autor, que trata de encontrar una imagen verosímil consigo mismo. Nelly Schnaith (2011: 189), sobre esta búsqueda de imagen verosímil que vive García-Alix, señala:

La práctica asidua del autorretrato fotográfico no tiene porqué desvelar al fotógrafo el enigma de sus propias fantasías, pero sí le enseña a familiarizarse con ellas y a plasmarlas en imágenes acordes tanto con su arcano como con el sentido explícito que busca y quiere exhibir. Sobre todo le enseña a encontrar caminos personales para interrogar su imagen sin necesidad de acatar las convenciones que, supuestamente, nos llevan al autoconocimiento. Pero creo que García-Alix logra llegar más allá y, en muchas ocasiones, se ofrece y nos ofrece a la imagen de un cuerpo del cual también hablaba Valéry, que no es el que representamos sino el que vivimos, ‘el presente mismo, puro acontecimiento e inminencia’. Sin contar el humor, la desfachatez, la franqueza, la fantasía, la crudeza, el estado de ánimo, su rostro ‘se entrega’ a veces a la cámara con una desnudez que interpela.

El lugar donde se desarrolla Narciso y el relato íntimo es el ego. Éste, como explica Herausgeber en el catálogo de la exposición *Ego Documents: The autobiographical in contemporary art* (2009: 6), se ha convertido en el único lugar verdaderamente auténtico y secreto todavía no medido por los demás. Lo que consigue el autorretrato es ahondar en esa inevitable distancia entre la imagen y uno mismo. Narciso, el doble y la máscara, no son sino herramientas para alcanzar ese conocimiento. El relato que esconde la obra de García-Alix recoge sus inquietudes, emociones, familia, amistades o encuentros personales. Más que un relato consciente, su narrativa surge del acopio de vivencias y sensaciones transcritas en imágenes a lo largo de los años. El fotógrafo busca en su imagen un vehículo para el autoconocimiento, para encontrarse consigo mismo y proyectarse en los otros. La obra de García-Alix surge del acopio de vivencias y sensaciones transcritas en imágenes a lo largo de los años,

recogiendo así sus emociones o encuentros. Así pues, su obra no puede despegarse de su vida al igual que su fotografía no puede entenderse sin su presencia. Es una imagen íntima que le pertenece y que nos llega por medio de la empatía que sentimos al vernos reflejados en la vida de otro: la del fotógrafo, la de las personas que le rodean, los objetos que nos muestra y los paisajes vividos.

5. 3. La multiplicidad del yo.

Como se explica en el primer capítulo, autorretratarse o escribir sobre uno mismo exige un desdoblamiento, hablar de los demás y de lo que está dentro y fuera de cada uno (De Diego, 2006: 45). La fotografía ha permitido al hombre verse desde fuera y reflexionar sobre sí mismo con distancia, convirtiéndose en un nuevo espejo. Los pintores conseguían el dominio de sus propias formas y trataban de alcanzar los significados de su ser a partir del reflejo de su imagen en el espejo. La aparición de la fotografía presenta las mismas características de revelación y conocimiento que algunas culturas dotaban al espejo. Schnaith considera que cualquier retrato debe sugerir las posibles caras del retratado: “la sombra de alteridad que perturba el reflejo de cualquier espejo se potencia ante la figura humana retenida por la cámara y apresada, a primera vista, en una apariencia inamovible. Se produce así un juego de identificaciones y desidentificaciones que cifra la riqueza del retrato logrado” (2011: 183).

Desde comienzos de siglo XX, artistas y fotógrafos han jugado con su imagen, el espejo y la superposición fotográfica en su trabajo como: Ilse Bing, André Kertész, Germaine Krull o Maurice Tabard. A partir de la imagen especular el fotógrafo pone en juego sus fantasías y con ellas se abre un infinito abanico de posibles áter-egos consiguiendo que la aparente inalteridad de la imagen se multiplique. El acto de mirarse, ya sea por medio de un espejo o a través de la fotografía, busca reafirmación, conciencia y conocimiento de uno mismo.

García-Alix, además de buscar en la cámara las mismas características que ofrece el espejo, lo utiliza en numerosas ocasiones en sus fotografías, multiplicando así las posibilidades de su imagen especular. El espejo puede deformar, fragmentar, dividir, al igual que lo hace la cámara

fotográfica. En varias de sus imágenes, el autor se retrata mostrando la cámara frente al espejo, de manera que nos indica claramente que se trata de un autorretrato. Chevrier (1987: 10) afirma que el lugar más íntimo para la contemplación narcisista es precisamente la habitación con el espejo; como el cuarto de baño, una práctica que trasciende al mundo del arte. Podemos ver a García-Alix en la fotografía *Habitación 114* (fig. 2) –del año 2000– dejándonos acceder a esta situación íntima. En muchas de estas imágenes el rostro es el centro de atención porque la cara, como señala Jean Clair (2010: 36), es la parte del cuerpo que está desnuda e indefensa y ocupa un lugar primordial convirtiéndose por ello en el símbolo por excelencia del espíritu y la persona. El espejo y la fotografía se convierten en los elementos fundamentales para tomar conciencia de sí. Así lo explica García-Alix (2008b: 98):

Muchas veces he sentido deseos de ponerme a llorar enfrente de la cámara, de intentar expresar, sólo con los ojos, el sentimiento del paso del tiempo, el recuerdo de la noche pasada. Es lo mismo que mirarte en el espejo del cuarto de baño. La cámara tiene la virtud de obligarte a ver. No se coge una cámara para no ver. Se coge para detener la mirada y enfocar, para preguntarte acerca de lo que estás viendo, para percibir las presencias invisibles. El punto de partida es siempre la locura de vivir.



Fig. 2. Alberto García-Alix. *Habitación 114*. 2000.

Medeiros (2000) explica que este doble está originariamente ligado a la idea de alma vista como esencia descarnada e inmaterial que asegura la continuidad del yo para ir más allá del cuerpo. Para esta teórica, la duplicación surge muchas veces asociada al sentimiento de culpa que lleva a no responsabilizarse de ciertas acciones del yo y a encargárselas a un *otro yo*. Este doble que surge del autorretrato permite a García-Alix la auto-observación de una forma especular que le permite mirarse desde fuera. El fotógrafo se pregunta por él mismo y su existencia: quién es, por qué es así, cuál es su imagen. Desdoblarse es uno de los puntos clave del autorretrato. García-Alix se transforma a través de la abstracción o la máscara fotográfica en otro personaje, pero no trata de engañar al espectador. Juega a ser otro desde sí mismo, tratando de responder preguntas que le inquietan.

García-Alix, inmerso en el juego de la identidad, moldea su imagen y genera diversas máscaras de sí mismo. El fotógrafo no para de mostrarse

en diferentes circunstancias creando distintas identidades porque, como explica Schnaith (2011: 181), el mero hecho de posar –ya que no hay otra opción para realizar un autorretrato– implica colocarse una máscara y, a partir de ésta, debemos juzgar esta disciplina y no por la hipotética “sinceridad”. Al ocultarse detrás de la máscara, el autor se revela porque en la pose –aprendida culturalmente–, la vestimenta o el maquillaje, hay más información que en una figura “al natural”. Para Schnaith (181), incluso el entorno forma parte del disfraz:

Lo mismo valen, en este sentido, signos de identidad aparentemente más exteriores, los decorados, los objetos en torno, o las francas manipulaciones de su imagen. Todos ellos son señas indirectas que elige para mostrar algo de sí que nunca podrá ser visto de frente ni por él ni por los demás. En todo caso, ese cuerpo, metáfora visual de una alma inescrutable en su aspirada epifanía, es lo único a lo que puede apelar el fotógrafo para captar los indicios de un sí cuya imagen se dispersa en infinitas apariencias. Máscaras estereotipadas o dúctiles, histriónicas, exhibicionistas, hipócritas o sinceras; máscaras que mutuamente se recubren, se acusan o se ponen en evidencia sin dar el paso al rostro que seguirán atrás hasta nunca jamás. No podemos dejar de buscar aun cuando sepamos, como Pessoa, que ‘es el secreto de la búsqueda lo que no se encuentra’. A fin de cuentas, la máscara es un truco de ficción, pero la ficción, según su uso, es uno de los trucos de la verdad.

La máscara es un ejercicio de defensa que nos sirve para permanecer cambiantes y mutables, una construcción ficticia de nosotros mismos que comienza al mirarnos al espejo. Como señala Talens (2014: 17) nos construimos a nosotros mismos como imagen para los demás y creamos ante el espejo una máscara para escondernos y preservar ese “yo difuso, múltiple y siempre cambiante que lucha socialmente por ser aceptado como unitario y estable”.

El escenario del circo¹⁷³, uno de los lugares de la máscara y el disfraz por excelencia, es un espacio que influye en el imaginario de los artistas. Se puede ver a Claude Cahun vestida de forzuda en varios autorretratos de 1927 o a Picasso como saltimbanqui o arlequín. Por ejemplo, en *Au Lapin agile* (1905) identificamos al personaje vestido con colores vivos, aislado del resto del grupo e inmerso en una profunda tristeza, con el pintor; o en *Arlequín* (1915) que, en un principio, iba a ser una pareja danzando y finalmente se transforma en un pintor-bufón solitario con su caballete cuya sonrisa es más profunda que la de sus tristes predecesores payasos (Varnedoe, 1997: 145). Picasso, gran admirador del circo, consideraba el temperamento del arlequín en muchos aspectos coincidente con el suyo y “a lo largo de su vida se autorretrató en múltiples ocasiones bajo su máscara, generalmente a causa de algún motivo sentimental” (Alarcó, 2007: 165).

El propio García-Alix revela su fascinación por el medio circense en dos de sus últimos trabajos. En *Un horizonte falso*, imagina un escenario de circo para una serie de retratos de la motocicleta, como un ser motorizado y fantástico. El fotógrafo señala en el texto del vídeo:

La vida nos hizo girar sobre las mismas ruedas [...]
Fantasía... ¡Alma de circo!
En su sueños puedo ver los míos.

En el texto de la obra en vídeo *El paraíso de los creyentes* también hace referencia directa al circo y la figura del payaso (como metáfora de sí mismo):

¹⁷³ El circo es para Jean Starobinski (2007: 24) el lugar de revelación de lo hermoso donde el hombre se transforma en algo superior e inferior al hombre.

Los míos [los ojos], son el latido hipnotizado de este febril circo.
Circo suspendido en un alambre sonoro de palabras.
Y escondido en ellas, un payaso,
porque su delito llevaba escrito en la lengua.
Veía con ella. Amaba con ella.

De manera más explícitamente autorreferencial, la fotografía que sirve de arranque a esta narración fotográfica es el autorretrato *El payaso antes de la función*, donde el autor se muestra con el rostro desdibujado y la mirada triste. En el texto que acompaña la imagen recita:

Miren a este hombre.
Inmerso en su desaliento, se mira a sí mismo.
Hay un vibrante silencio.
Es el payaso antes de la función.
Sabe que en breves momentos se encenderán las luces y debe reírse.

Una vez más, el propio artista desvela su máscara evidenciando el personaje que interpreta. Los autorretratos de García-Alix contienen una escenificación teatral creada por la autoobservación. El fotógrafo transforma su rostro al igual que lo hace Berenice Abbot ya a principios del siglo XX. Juega a transformarse, a caricaturizarse, a verse diferente porque el payaso no tiene la trampa de la apariencia, es el rey de la ridiculez, “vestido con su atuendo para la parada, está más cerca de saberse ridículo y de, con humildad, retomar posesión de su verdad indigente” (Starobinski, 2007: 87). Starobinski considera que el payaso es la figura reveladora que conduce a la condición humana a la amarga conciencia de sí misma (88).

Para García-Alix, el autorretrato es el pretexto que le sirve para interrogarse porque le facilita reproducir fantasías y probar nuevas identidades. Así se aprecia por ejemplo en *Autorretrato. Tras la máscara* (fig. 3) de 2001 donde muestra su rostro cubierto con una careta de carnaval. El fotógrafo emplea el autorretrato como un método de

búsqueda de identidad, pero sin crear falsas personalidad al modo de Cindy Sherman –desarrollado en el apartado 1.3–. El autor busca confirmar lo que intuye sobre sí mismo en un ejercicio de autoafirmación. Las múltiples máscaras y disfraces le sirven para transformarse en sus diferentes yo, verse desde fuera y a la vez protegerse de los demás. Le ocultan permitiéndole una cierta impunidad extra. Esta multiplicidad del sujeto nace como respuesta a la necesidad de verse desde fuera, desposeyéndose de sí mismo: “convertirse en los citados sujetos heterogéneos que no han convivido ni en el tiempo ni en el espacio y que, por lo tanto, se anulan y se niegan uno a otro y niegan sobre todo al supuesto ‘verdadero’ protagonista de esa historia de vida cuyo relato se ha emprendido” (De Diego, 2006: 44). Es el espacio narrativo donde conviven los dos sujetos, las convenciones narrativas devuelven la coherencia a las contradicciones. Y, además, ese espacio narrativo de desdoblamiento y disimulos sirve al autor para camuflarse y liberarse de la identidad, asegurándole impunidad (De Diego, 2011: 44). La visión objetivada e inmóvil de uno mismo se ve claramente arrollada por el desdoblamiento de identidad. La imagen resultante de este ejercicio especular tiene que devolver a García-Alix alguna información nueva o la confirmación de algo que ya conocía, aunque es consciente de que trata de buscarse para perderse y romper la aparente unidad del sujeto.

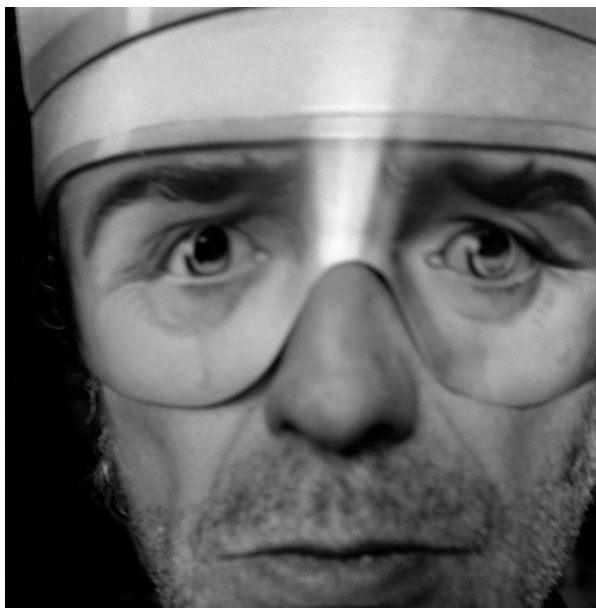


Fig. 3. Alberto García-Alix. *Autorretrato. Tras la máscara* 2001.

Lo que se produce con el uso del espejo, el disfraz y la máscara, es la multiplicación del sujeto. Una fragmentación del yo previa a la imagen en una época en la que se afianza la extrañeza ante una identidad firme y definitiva. El yo del fotógrafo se fragmenta en una “representación dividida”¹⁷⁴ –como lo denomina Jean Clair– una visión fragmentaria del cuerpo asociada a la observación del sujeto (Medeiros, 2000: 107). El narciso moderno se despedaza enfrentándose a su imagen. Además, la idea de fragmentación se presenta en la fotografía de una manera más clara que en otros formatos porque el corte que realiza la cámara aumenta la expresión de dramatismo del autorretratado (110). Schnaith (2011) explica que es necesario asumir el yo como una multiplicación de ficción para poder observarse. El fotógrafo está en cada una de sus fotografías pero ninguna lo manifiesta abiertamente porque cada imagen, cada autorretrato, forma parte de un todo que conforma la identidad.

¹⁷⁴ *Split-representation.*

El cuerpo se convierte en el lugar donde experimentar, como señalaba en el capítulo 1 y 2, y la transformación de éste en otra búsqueda personal. Los artistas alteran su propio cuerpo tratando de modificar y deconstruir así su identidad. Algunos lo llevan al extremo, como podría ser la artista Orlan, que llega a experimentar con cirugía estética en su propio cuerpo para alterar su identidad. García-Alix ahonda en las posibilidades que le ofrecen tanto su cuerpo como la fotografía. Así, empleando juegos fotográficos, en *Distorsión II*, se autorretrata deformado en el reflejo de un espejo flexible o en *Delirio nocturno*, nos muestra su rostro duplicado a través de una doble exposición. En el trabajo con su propia imagen y cuerpo vemos cómo se autorretrata en un estado alterado en *Autorretrato. Colocón en Manila* o la ya clásica fotografía *Mi lado femenino* (fig. 4) (2001) donde, vestido y maquillado como mujer, se autorretrata en pose masculina. La transformación en esta imagen está influida por la necesidad de ser más diverso y explorar diferentes posibilidades; es un ejemplo del gusto por el travestismo que existe en el arte contemporáneo que explora la identidad propia.

Es inevitable pensar en Marcel Duchamp fotografiado por Man Ray, en 1921, vestido de su *alter ego* femenino Rose Sélavy para probar la existencia de un yo femenino. La imagen muestra una mujer guapa y atractiva retratada según las convenciones usadas en la publicidad de la época. Como señala Amelia Jones (1994: 146) en su libro *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* –donde habla de la Posmodernidad desde los años 1960 poniendo a este artista como su creador– éste no es simplemente “masculino, autoritario, coherente, intencional, sino también, al mismo tiempo, está feminizado en su tenue relación con el proceso de interpretación”¹⁷⁵. Tanto Duchamp como

¹⁷⁵ “masculine, authoritative, coherently, intentional, but also, simultaneously, feminized in his tenuous relation to the interpretative process”.

Claude Cahun, consiguieron transgredir lo tradicional aboliendo “los significados de lo correcto” (Cruz, 2004, 22). A partir de estereotipos se busca aceptar que no hay un yo esencial sino muchos.



Fig. 4. Alberto García-Alix. *Mi lado femenino* 2001.

Otros artistas consiguen hacer de este juego una parte clave de su trabajo, como Ulay, Eleonor Antin, Pierre Moliner o Michel Jouniac. Su obra se basa en el cuestionamiento de la identidad “como algo estable en la subversión y desmantelamiento del sentido unívoco del yo, entendiendo éste como un constructor visual y lingüístico (identidad, raza, sexo) consolidado por las dominantes jerarquías de poder” (Cruz, 2004, 22). Estos artistas, que contribuirán a la creación de un arte andrógono, niegan el dogma de Freud de la anatomía como destino tratando de deconstruir la diferencia entre sexos y, de esta forma, a la cultura *queer* (Baqué, 2008: 309). En una sociedad que fuerza al hombre y a la mujer a demostrar sus diferencias sexuales más allá de las modas y la apariencia (Mayou, 1985:

17) los artistas juegan con la ambigüedad y el travestismo. Así, el fotógrafo Urs Lüthi trata de descubrir lo lejos que puede llegar la relación hombre/mujer. Igualmente Jürgen Klauke, en los años 70, se fotografía con velo, túnica, maquillado, sujetando un ramo de flores y con cabello largo, haciéndose parecer una mujer. El trabajo de Lucas Samaras en el que juega igualmente con su cuerpo transformándolo y transvistiéndolo, alcanza incluso una dimensión terapéutica. Y es que el cuerpo “no es sólo un medio de comunicación, es la realización misma de la multi-personalidad, el lugar donde la otredad es visible”¹⁷⁶ (18).

García-Alix, inmerso en esta complejidad, necesita de las diferentes imágenes de sí mismo. Así, llega a crear un *alter ego* que le ayude a contarse y descifrarse. En su texto *Revelador, Paro, Fijador* (García-Alix, 2006) los primeros años del fotógrafo son narrados a través de Xila, un *alter ego* literario que creó en 2006 para contar su historia. En el texto, Xila nos traslada la necesidad del propio García-Alix de recurrir a alguien que conociera bien lo que él había vivido durante aquellos años para poder narrarlo, ya que la mayoría de sus amigos habían muerto. De esta manera comienza el texto: “si alguien puede hablar de García-Alix, ese soy yo”. García-Alix tenía que enfrentarse a su pasado y a sí mismo. Afrontar directamente la verdad es una tarea complicada, un compromiso duro y costoso y un *alter ego* facilita esa confesión y autoanálisis. El texto, a través del relato de Xila y los supuestos diálogos con “Alberto”, cuenta cómo pasaron los años que reflejan las imágenes (1976-1986). De ese modo, García-Alix va alimentando también su *alter ego* fotográfico –que es en realidad su propio reflejo– ayudándole así en el proceso de búsqueda personal. Acompañando al texto, encontramos una sucesión de autorretratos de un joven García-Alix realizados en la época en color, que

¹⁷⁶ “The body is not only a means of communication, it is the very realization of the multi-personality, the place where the otherness is visible”.

se diferencian claramente de su obra en blanco y negro. A través de este corpus fotográfico inédito donde las fotografías aparecen sin créditos, el autor nos conduce intencionadamente a pensar que han sido realizados por su *alter ego*, Xila.

El autorretrato se convierte para García-Alix en un diálogo consigo mismo y con su otro yo. Los “distintos” García-Alix se aglutinan bajo la homonimia de una misma firma porque son “muchos, contradictorios y, simultáneamente, diferentes y repetitivos” (Talens, 2008: 24). El trabajo autorreferencial explora ese yo múltiple mostrándonos hasta dónde llega porque la inmediatez y el realismo –aunque falso– de la imagen fotográfica, facilitan el reconocimiento. El yo mira a otro yo hasta que se identifica con un *c’est moi* (Jopeak, 2004: 43). La identificación a través de la fotografía es el objetivo del proceso de introspección que busca García-Alix con sus autorretratos.

El tema del doble llega a su máxima expresión con la fotografía que se hace García-Alix con su hermano gemelo Alfredo. La imagen está formada por los dos retratos superpuestos en una doble exposición, donde cada gemelo ocupa la mitad de un rostro compartido. Mirar a un gemelo permite identificar características propias desconocidas desde fuera, de la misma manera que la fotografía y el espejo lo permiten. Al mismo tiempo, observar tu gemelo y fijarlo junto a tu propio rostro subraya las diferencias. La artista mexicana Yvonne Venegas se fotografía igualmente con su gemela en el trabajo *El tiempo que pasamos juntas* de 1996, mostrando la historia que ambas comparten. Venegas explica que fotografiar a su hermana no es un ejercicio de espejo sino más bien lo contrario ya que ve en ella su opuesto (Campbell, 2009: 62 en Jiménez, 2013: 312). Las imágenes de gemelos enfatizan la diferencia reconociendo, y acentuando las singularidades. Por esta razón, García-Alix busca a su gemelo en esta fotografía que es a la vez retrato y

autorretrato, generando una interesante dualidad. De hecho, a lo largo de su trayectoria podemos ver diferentes retratos de su hermano gemelo, aunque pocas veces han sido publicados o exhibidos; algo que sí ha ocurrido con sus dos hermanos menores, Willy y Carlos, que aparecen continuamente en sus fotografías.

Curiosamente, en los retratos de su hermano gemelo, rara vez aparece el rostro entero, como si García-Alix jugase con el espectador –y consigo mismo– a la confusión o la suplantación. Así tenemos una foto de 1984 donde su hermano aparece retratado con un casco de moto puesto, dejándonos ver sólo su ojos y parte de su nariz, que son casi idénticas a las del propio Alberto. En otro retrato de composición más clásica, el corte fotográfico nos permite ver el pecho y la barbilla pero no el rostro. Se vuelve a producir el doble juego de retrato/autorretrato ya que el brazo del propio Alberto aparece en la composición, con su dedo señalando al corazón de su hermano Alfredo. Este juego poético recuerda a las direcciones marcadas por las manos en muchas pinturas clásicas, donde un protagonista de la escena señala al espectador a dónde tiene que mirar, como *La vocación de San Mateo* (1599-1600) de Caravaggio donde Cristo señala al santo y éste, en actitud incrédula, se señala a sí mismo.

La idea del doble puede ser entendida como una estrategia de afirmación de control sobre los límites del yo. Medeiros, (2000: 104) tomando las teorías de Jean Clair, señala que el doble asegura la existencia de un alma que puede resistir a la degradación y la muerte porque no hay nada más perturbador que no reconocerse frente a la propia imagen, frente al espejo, puesto que así comenzamos a ver un rostro cercano a la muerte. Esta autora también señala que la idea del doble está asociada a mitos y religiones antiguas, y el culto a los gemelos se remonta al origen de la civilización asociado a la idea de par, de alma doble, que se asegura así la eternidad. La proyección de un yo en otro consigue dividir al sujeto

apaciguando la angustia que produce la muerte. Para García-Alix este recurso es el resultado de una larga búsqueda, como hemos visto en este apartado, a través de las diferentes representaciones del yo. Se convierte por tanto en una reafirmación de su imagen a la vez que confirma su investigación buscando nuevas fórmulas. El doble “supone sacudir el esquema habitual de identidades, inventar lo que no es y podría ser, jugar, al mismo tiempo, la disparidad y el parecido, lo posible y lo imposible del cuerpo” (Ardenne, 2004: 269).

Existe una serie inédita de fotografías que García-Alix ha realizado para sí mismo y que denomina en conjunto “Albertitos”. Se trata de pequeñas metáforas, personajes que, de alguna manera, le recuerdan a él mismo; un juego casi fetichista de identificación. Así, podemos ver cómo García-Alix se proyecta en un retrato de un niño dibujado en un muro ya que la estética (peinado, vestimenta, etc.) le recuerda a sí mismo de pequeño; *Autorretrato Infantil* (fig. 5), el busto de un maniquí al que le falta medio rostro, de nuevo en clara alusión a su hermano gemelo; o en un muñeco de bronce sentado mirando al infinito. García-Alix se proyecta en estas imágenes “infantiles”, jugando a verse en elementos ajenos de los que se apropia. Ardenne (2004: 271) lo ejemplifica con las características que una muñeca puede adoptar, como son la posibilidad del parecido y la capacidad de expresividad que puede conseguir el rostro humanizado.

Mirar la fotografía de uno mismo siempre genera una situación de extrañeza y duda. El autorretrato, el espejo, el doble o *alter ego*, no proporcionan una respuesta clara sobre uno mismo pero sí información necesaria para descifrar las múltiples personalidades en la identificación o diferenciación con *el otro*. En definitiva, esta práctica es la puesta en escena del poder de control sobre el propio cuerpo, unido a la confesión de los secretos de uno mismo que, como considera José Luis Pardo (1996), es el origen de la sanación.



Fig. 5. Alberto García-Alix. *Autorretrato Infantil* 2012.

5. 4. El círculo vicioso de la muerte.

Cuando el hombre se percibe a sí mismo como un ser finito y mortal necesita verse y reafirmarse como una presencia en el mundo. A partir de las teorías de Freud (1973¹⁷⁷) que señalan que la civilización es “el resultado de una constante lucha entre estímulos de vida y estímulos de muerte, aceptamos que la principal tarea del hombre –desde el momento en que tiene conciencia de sí mismo– es la de producir objetos que le ayuden a enfrentarse/afrontar su condición de mortal”¹⁷⁸ (Medeiros, 2000: 35). Podemos decir entonces que la autorrepresentación surge cuando se es consciente de la muerte. Representar es una forma de protesta contra el desvanecimiento del ser en el tiempo (36). El acto creativo es una manera de permanecer en el mundo. Existe por tanto una estrecha relación con el tema de la multiplicidad, que acabamos de ver en el apartado anterior, y la muerte ya que “el doble está originariamente ligado a la idea de alma, en cuanto ésta es vista como esencia descarnada, inmaterial, que asegura la continuidad del yo para ir más allá del cuerpo”¹⁷⁹ (102). El doble está relacionado con la afirmación de eternidad ya que la división del sujeto permite eliminar cierta angustia a la muerte asociada al proceso autobiográfico. Así ocurre también con el reflejo, ya que la imagen especular se fragmenta y autodestruye reafirmando así la obsesión por la muerte y la necesidad de representar (Medeiros, 2000: 107).

El misterio que rodea la muerte así como el desconocimiento del ser

¹⁷⁷ Publicado originalmente en 1923.

¹⁷⁸ “Se considerarmos ainda hoje a ideia de Freud, de que a civilização é o resultado de uma constante luta das pulsões de vida contra as pulsões de morte, teremos de aceitar que a principal tarefa do homem, desde o momento em que surge a consciência de si, é a de permanentemente produzir objectos com os quais possa esquecer a sua condição de mortal”.

¹⁷⁹ “O duplo está originariamente ligado à ideia de *alma*, enquanto esta é vista como essência descarnada, imaterial, que assegura a continuidade do Eu para além do corpo”.

humano sobre su propio final ha provocado que el arte haya generado múltiples representaciones en torno a ello. La necesidad de creación y la búsqueda de identidad se desarrollan en paralelo al miedo a la muerte. En el romanticismo, como hemos visto en relación al trabajo de Woodman, esta reflexión toma gran importancia asociada al tema del doble y los fantasmas, trasladando los problemas existenciales al arte. La fotografía se une a las pulsiones de muerte que dominan el discurso del yo del momento. Por este motivo, en el medio fotográfico, la muerte también es objeto de representación, sobre todo a principios del siglo XIX, momento en el que la fotografía de gente en su lecho de muerte era una práctica habitual de los fotógrafos profesionales (Medeiros, 2010: 18). Por otro lado, los daguerrotipos, debido a su larga exposición y la correspondiente forzada rigidez de los retratados, ahonda también en la asociación entre muerte y fotografía.

Un claro ejemplo de la obsesión por la muerte de esta época es el autorretrato de Bayard, que veíamos en el primer capítulo, recreando y visionando su propia muerte a modo de espejo. De la misma manera, más de un siglo después, Duane Michals en *Selfportrait as If I were dead* (fig. 6) aparece en una fotografía mirando su propio cadáver, dejando claro la fascinación que genera la muerte de uno mismo y el desconcierto que supone el desconocimiento sobre ella. Es lógico, por tanto, que la temática de la muerte forme parte del proceso de la vorágine autobiográfica. Representar este estado o incluso, como hace Michals, representarse mirando su propio cadáver en un nuevo acto de desdoblamiento, permite al artista afrontar su fascinación por la muerte. Son muchos los artistas que representan en su obra su propia muerte, jugando una vez más con la duplicidad y el desdoblamiento ligados, inevitablemente, al miedo a la desaparición y la lucha por permanecer.



Fig. 6. Duane Michals. *Selfportrait as If I were dead*. 1968.

Traspasando el límite de la representación y trasladándonos al lado del documento biográfico, el fotógrafo Ed van der Elksen, en el que también vemos una deriva autorreferencial interesante en sus últimos años en su obra en vídeo, va un paso más allá. En su última pieza en vídeo, *Bye* de 1990, deja testimonio de su deterioro debido a una enfermedad terminal en un autorretrato estremecedor y sincero del autor frente a la cámara.

En la obra de García-Alix la temática en torno a la muerte está muy presente pudiendo incluso afirmar que, en su última etapa, es uno de los ejes fundamentales en torno al cual gira su discurso artístico. El autor es consciente de que la fotografía evidencia el paso del tiempo. Barthes, en *La cámara lúcida* (1990), explica que la fotografía se convierte en algo horrible porque certifica que el cadáver es algo viviente. Hay dos conceptos que están inscritos en la fotografía: lo Real y lo Viviente. La fotografía nos induce a creer que el objeto que presenta es viviente porque atribuimos a lo real un valor superior y eterno, que llevado al pasado, sugiere la muerte. El yo que el retrato recoge es siempre una imagen parada y perturbadora que niega la movilidad del yo, la posibilidad de

arrepentimiento y de remordimiento; niega la afirmación de vida porque nos transforma en cosas.

La fotografía se asocia al tiempo y la ruina porque remarca la percepción del paso del tiempo y la modificación de los objetos, transformando a las personas en fantasmas, como señalaba Sigfried Kracauer a principios del siglo XX (1995: 51). Las imágenes muestran el paso del tiempo y cómo este cambia a los sujetos fotografiados, a sus amigos y al propio fotógrafo. García-Alix, habla así de las fotografías que tomó de su hermano: “en las imágenes de mi hermano Willy es visible el deterioro a medida que nos vamos haciendo yonquis. Eso es lo más duro, verle en las primeras fotos muy joven y entero, y unos años después muy deteriorado” (Llorca, 2006: 181). Además, la inclusión de las fechas en las fotografías evidencia más claramente ese paso del tiempo porque “hace pensar, obliga a sopesar la vida, la muerte, la inexorable extinción de las generaciones” (Barthes, 1990: 81). Este aspecto es fundamental para comprender la falta de envanecimiento de las imágenes de este fotógrafo. Sobre todo en la primera década de su obra (76-86), tanto él como sus amigos aparecen en sus fotografías en momentos de vitalidad y deterioro. La naturalidad con la que fueron tomadas nos acercan a una contagiosa pulsión de vida cuando empalizamos con su juventud y energía, pero también de muerte cuando asistimos a su deterioro. Como señala Susan Sontag (1979: 15) “todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar en la mortalidad, vulnerabilidad y mutabilidad de otra persona”¹⁸⁰.

En una de las salas de la exposición *No me sigas... Estoy Perdido*, realizada en el Canal de Isabel II en 2006, el autor reúne en una pequeña selección de fotografías la historia de su hermano Willy y su novia. Se

¹⁸⁰ “All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person’s mortality, vulnerability, mutability”.

traza un recorrido desde que se conocen y enamoran, pasando por la gestación de su hija Nuria y su deterioro por las drogas, hasta que ambos mueren. Lo mismo ocurre con otras personas cercanas al autor como Teresa, su primera pareja, de la que hay una nutrida selección de fotografías sola o con su hijo David, para asistir más adelante a su enfermedad y muerte. Los niños que aparecen de manera recurrente en la obra del autor nos conducen al extremo contrario, al optimismo y la vitalidad.

La necesidad de narrar una autobiografía surge de la urgencia por ordenar las cosas de la vida que pueden dejar de existir, al convertirse el presente en pasado, como señala De Diego (2006). García-Alix es consciente del paso del tiempo y las imágenes le ayudan, como decimos, a mirar el pasado favoreciendo el análisis de sí mismo. Gracias a las fotografías consigue, por un lado, reconstruir un pasado que se desvanece y, por otro, indagar en la incertidumbre del futuro. Tiene la necesidad de dejar constancia de lo que es, porque “una vez apretado el disparador de la cámara, el sujeto queda preso en la imagen. Ya no es presente, es pasado...” (García-Alix, 2008b: 98).

En la vida, es habitual la preocupación por la muerte, el dolor, el fracaso, la angustia y otras situaciones existenciales extremas. La observación personal que conlleva el autorretrato lleva al artista, irremediabilmente, a preguntarse por estas cuestiones. García-Alix se interroga sobre los signos que le identifican y sobre lo que quedará cuando desaparezca, por eso inventa una forma de narración propia a partir de sus imágenes que otorga un carácter autobiográfico a su obra (De Maison Rouge, 2004). Esta obsesión por la muerte debería considerarse como una fobia monótona y típica en el ser humano que Freud (1923) (1973: 273) estima común y relacionada al “miedo exagerado a aquellas cosas que todo el mundo teme”.

El fotógrafo, al autorretratarse incesantemente, trata de indagar en su experiencia vital y sus estados anímicos cambiantes para conseguir el dominio sobre su ser. Alarcó (2007: 47) explica que los ideales románticos e individualistas que fueron recuperados a finales del siglo XIX cambiaron la imagen tradicional del artista al margen de la sociedad y en contra de las normas establecidas. El aislamiento y el sufrimiento que experimenta en diferentes momentos se convierten en una fuente imprescindible para la obra, por lo que el artista busca más allá de la imagen 'objetiva' experimentando con las formas y la multiplicidad. El dolor y la enfermedad pueden potenciar el interés por la autorrepresentación y la autoexposición frente al mundo. La enfermedad se convierte en "una forma de autoafirmación del sujeto empeñado en autodefinirse y dejarse ver al mundo tal y como es por difícil y aparatosa que sea su situación" (Amorós, 2004: 394). El conocimiento de ese dolor forma parte del proceso de autoconocimiento personal descubriéndose a sí mismo e identificando aquello que le representa.

Como señala Schnaith (1997: 5), la muerte es el desenlace natural de toda vida y explica que, según el psicoanálisis, "es una percepción de la conciencia pero no tiene representación en lo inconsciente que opera en una dimensión sin tiempo". Sin embargo, este escalón entre percepción y conocimiento no evita el miedo ni anula la incógnita. Por eso, a lo largo de los siglos, han proliferado las imágenes sobre la muerte así como las representaciones sobre 'la otra vida'. La obsesión por la muerte por parte del ser humano se compensa con la intensidad que puede alcanzar el sentimiento de la existencia (36) y precisamente por la condición irremediable de la muerte, la vida adquiere más valor. La idea de recoger el momento vivido es sin duda fruto del conocimiento de nuestro paso efímero por el mundo. Debray, señala al respecto: "sin la angustia de la precariedad no hay necesidad de monumento conmemorativo. Los

inmortales no se hacen fotos unos a otros. Dios es luz, sólo el hombre es fotografía, pues sólo el que pasa, y lo sabe, quiere perdurar” (1992: 25).

El hecho de autorrepresentarse con cierta periodicidad hace de nuevo evidente el paso del tiempo. A García-Alix podemos verlo autorretratado en su juventud desde finales de los años 70 hasta la actualidad, casi con sesenta años de edad, en diferentes momentos y estados, con un rostro que va mostrando el transcurso de los años. El hecho de enfrentarse al propio cuerpo es clave para la consciencia del paso del tiempo. Ya se ha comentado el caso de Rembrandt y sus autorretratos desde juventud a la vejez. Otro ejemplo es el del pintor Otto Dix, cuyos autorretratos van convirtiéndose en cadáveres según avanzan los años, como *Autorretrato como calavera* (1968), el último que pinta antes de morir.

La muerte de sus seres queridos es también un aspecto importante del trabajo de García-Alix. Como consecuencia de los excesos con las drogas y las diferentes enfermedades, en parte derivadas y consecuencia de éstos, muchos amigos y familiares del fotógrafo han ido perdiendo la vida. En la fotografía *En ausencia de Willy* (fig. 7) (1988), García-Alix realiza un homenaje a su hermano muerto unos años antes, fotografiando su camisa sobre el asfalto. Aquí el fotógrafo se decanta por una muestra alegórica y, sin embargo, refleja el drama y el duelo vivido. El duelo forma parte de su obra siendo éste una manera de familiarizarse con la muerte: “el duelo confirma la muerte y trabaja contra ella porque en el dolor sentido y en las imprevisibles ramificaciones de su expresión se prolonga la vida eclipsada del difunto. El duelo es una labor de los afectos por obra de la cual la vida acoge la muerte y los ausentes perviven incluso bajo las apariencias del olvido, en el curso sinuoso de los caminos de la memoria, de la biografía y de la historia” (Schnaith, 1997: 38). En realidad, García-Alix toma esa fotografía como respuesta a su imposibilidad para retratar a su hermano en su lecho de muerte. Él mismo lo cuenta en un guión preliminar del vídeo

De donde no se vuelve: “tenía frente a mí el retrato que yo deseaba de mi hermano. Supe en aquel preciso momento que esta foto, de hacerla, nos redimiría a los dos. [...] No hubo milagro ni ayuda de ningún tipo, se chingó la foto.”



Fig. 7. Alberto García-Alix. *En ausencia de Willy*. 1988.

La muerte ajena es un entrenamiento para la propia, de hecho, en el siglo XIX existía una práctica del luto exagerado provocando más temor en la muerte del otro que en la muerte de uno mismo (Ariès, 2011: 72). Al fin y al cabo, mirar la muerte del *otro* a través de la imagen fotográfica puede ser una forma de aceptarla en la realidad (de la Cruz, 2005: 154). Freud (1968¹⁸¹) habla de la capacidad del hombre de aceptar e integrar la muerte a partir de analizar nuestra actitud ante ella, afirmando que el ser humano no puede pensar en su propia muerte pero, en cambio, sí en la de los demás. El hombre contemporáneo no es capaz de afrontar la muerte como

¹⁸¹ Original de 1915.

parte del proceso natural de la vida. La civilización, como señala Ariès (2011: 269), ha pasado de la exaltación de la muerte en la época romántica, a principios del siglo XIX, a su rechazo actual: “la muerte era en otro tiempo un rostro familiar y los moralistas tenían que hacerla repulsiva para provocar miedo. Hoy en día basta sólo con nombrarla para desencadenar una tensión emocional incompatible con la regularidad de la vida cotidiana”¹⁸² (237).

En algunas fotografías García-Alix retrata directamente muertos. Así, en la imagen *Abilio Mateu* (fig. 8), el autor fotografía los pies de un cadáver tapado con una sábana en cuyo pié tiene atada una etiqueta con el nombre del muerto. Lo hace de nuevo en dos fotografías realizadas para un encargo de la facultad de medicina de la Universidad de Valencia. Una imagen recoge un cuerpo aislado en un mortuario y la otra una cabeza parcialmente desmembrada con un grupo de estudiantes al fondo. En la fotografía *18 puñaladas* de 2010, retrata de nuevo un cadáver, el de una mujer víctima de violencia de género en un instituto forense mexicano. Aquí, el fotógrafo cierra la composición en torno a un rostro con los ojos cosidos y la boca desmembrada, dejando ver un rictus amedrentador. Se trata de un retrato frontal de la muerte.

¹⁸² Durante la Edad Media es habitual la familiaridad con la muerte y los muertos, y a partir de finales del siglo XVIII se considera - al igual que el acto sexual- como una ruptura atractiva y terrible al mismo tiempo, precipitando un cambio en las relaciones del hombre con la muerte en el mundo imaginario (Ariès, 2011: 150). “Ese miedo a la muerte se manifestó más tarde por la repugnancia, primero a representar y después a imaginar, al muerto y su cadáver. La fascinación por los cuerpos muertos y descompuestos no persistió en el arte y la literatura romántica y posromántica, salvo algunas excepciones en la pintura belga y alemana” (151). A partir del siglo XVIII y principios del XIX la muerte comienza a dar miedo por lo que deja de ser habitual su representación.



Fig. 8. Alberto García-Alix. *Abilio Mateu*. 1998.

El cadáver como objeto de fascinación y estudio es también un tema recurrente en la historia del arte. El estudio del cuerpo humano, como es lógico, es una faceta fundamental en pintores, escultores y artistas en general de todos los tiempos. Bien conocidos son los estudios anatómicos de Leonardo Da Vinci o la famosa pintura *La lección de anatomía del Dr. Tulp* (fig. 9) (1632) de Rembrandt, en la que el cirujano Tulp disecciona un cadáver rodeado de un grupo de alumnos. La fascinación en la historia del arte por el cadáver no se queda en el ámbito anatómico sino que explora otras facetas. Se pueden ver en la pintura *La Balsa de la Medusa* (1818) de Théodore Géricault o *Torero muerto* (1864) de Édouard Manet.



Fig. 9. *La lección de anatomía del Dr. Tulp* 1632.

En fotografía existe una larga tradición de fotografía de muerte. Por ejemplo, durante el siglo XIX se acostumbra a fotografiar difuntos como si estuviesen vivos, vestidos con sus mejores galas –de manera individual o rodeado de sus seres queridos– antes de enterrar el cadáver, siendo ésta una manera de preservar la imagen. Podemos ver esta tradición en las fotografías de cadáveres de fallecidos en el levantamiento popular de la Comuna de París. En el siglo XX, un macabro ejemplo de la utilización de la fotografía para este fin es el registro de los paseados en Madrid durante la Guerra Civil española; un catálogo de muertos que servía para que familiares o allegados certificaran la muerte de un ser querido que había desaparecido. Muchos fotógrafos del siglo XX mantienen este gusto por lo siniestro. Ligado a la labor del fotorreportero en contacto siempre con el crimen y lo macabro, son famosas las fotografías de Weegee, conocido por sus imágenes de cadáveres, policías y asesinos de la ciudad de Nueva York de los años veinte y treinta del siglo XX. Más adelante el fotógrafo mexicano Enrique Metínides, primero en blanco y negro y después en color, retrata cadáveres de asesinados y accidentes de tráfico. Recientemente, a partir de fotografías tomadas para un periódico pero desde una perspectiva diferente, el fotógrafo también mexicano Fernando Brito realiza *Tus pasos se perdieron con el paisaje*. En esta serie retrata cadáveres de asesinados en paisajes de una contradictoria belleza, donde no muestra detalles sangrientos ni el rostro de los muertos. La fascinación cultural mexicana por la muerte se ve reflejada en la fotografía, también en la anónima, en publicaciones morbosas repletas de cadáveres, como la revista *Alarma*.

García-Alix siente una gran curiosidad por este tema dejando entrever en su trabajo su obsesión. En uno de sus últimos autorretratos, *Pensamiento fúnebre* (fig. 10) a través de una doble exposición, el artista se proyecta sobre una pintada en un muro donde podemos leer “ya queda menos para

tu muerte”. El fotógrafo intenta controlar la muerte desde la vida para tratar de vencerla. Este sentimiento de temor se refleja en sus fotografías, él mismo lo explica así: “en algún momento imaginé la posibilidad de autorretratarme en una camilla, cubierto con un paño blanco, como si estuviera muerto. Quería anticiparme a lo que ha de ocurrir. Pero no es la muerte lo que me asusta, sino la decadencia, el sufrimiento. Todos hemos acompañado a otros en la agonía, en la miseria, en la debilidad. Creo que en mis fotos se aprecia muy bien la muerte, lo que hemos perdido, lo que yo he perdido” (García-Alix, 2008b: 99). Para el fotógrafo representarse es una forma de resistencia ante el final de la vida.

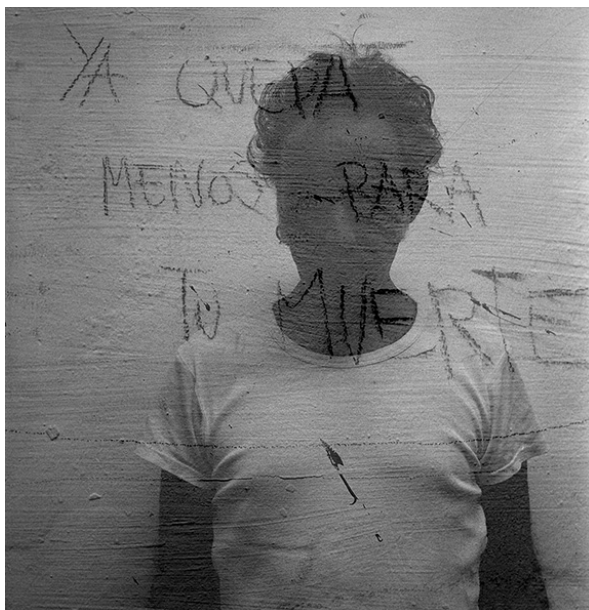


Fig. 10. Alberto García-Alix. *Pensamiento fúnebre*. 2011.

La muerte tiene una relación directa con la enfermedad y el dolor. Cuestiones que, al igual que el de la muerte, tienen una tradición enorme en la historia del arte como se aprecia desde la iconografía del arte cristiano con sus mártires, santos o el propio Cristo. Las fotografías de

García-Alix encierra reflexiones que van más allá de la representación formal. Como hemos visto ya, muchos de los amigos del fotógrafo han sufrido enfermedades mortales pero además, él ha conocido en primera persona estos problemas obligándole a mirar el mundo con recelo y cierta inquietud. Aunque García-Alix no suele mostrar a sus amigos enfermos en sus fotografías, existen algunos ejemplos como la fotografía de *Jacinto en el hospital*, o *Fernando* (fig. 11) Como ya hemos visto, la fotógrafa Nan Goldin también fotografía desde la más absoluta intimidad a los suyos, y la enfermedad es una de las temáticas que aborda en su obra. Podemos verlo especialmente, en el seguimiento que hace de la muerte de su amigo Gotscho y el acompañamiento a su pareja, Giles, hasta su muerte.



Fig. 11. Alberto García-Alix. *Fernando* 1988.

Javier Moscoso en *Historia cultural del dolor* (2011: 17) explica que el dolor¹⁸³ es una experiencia sensorial y emocional resultado de la interacción de elementos fisiológicos, psicológicos y culturales¹⁸⁴. García-Alix, reforzando esta sensación de dolor, recurre a imágenes de heridas y lesiones, una temática tratada en la historia del arte desde los años sesenta del siglo XX. Como explica Lloret (2000: 40), “la eficacia del dolor radica en la imposibilidad de que sea compartido, debido a su resistencia al lenguaje” por lo que los artistas buscan la manera de poder transmitirlo. Someter el cuerpo a experiencias límites se convierte en una práctica común entre muchos artistas. Por ejemplo, Gina Pane en su performance *Acción sentimental* (1973) se corta la mano con una cuchilla dejando ver cómo cae la sangre por los dedos y descubriendo el temor a la muerte que encierra toda su obra.

El hecho de documentar el dolor, el sufrimiento, es una manera de mantenerse vivo y reafirmarse frente al desvanecimiento del ser. Estos artistas lanzan sus cuerpos hacia la destrucción desde el furor y la violencia, llevándolos a la mutilación y aniquilación hasta hacerlos irreconocibles (Perniola, 2004: 122). Los accionistas vieneses, como veíamos en el primer capítulo, llevan sus experiencias con el cuerpo al extremo, utilizando en sus obras el masoquismo, el dolor e incluso el canibalismo realizado por sí mismos. De esta manera consiguen reafirmar la teoría de que la identidad es algo cambiante, que se distorsiona y transforma constantemente. Así, artistas como Günter Brus utilizan su cuerpo como lugar de experimentación física. Otras como Jo Spence o

¹⁸³ Definido así por la Asociación Internacional para el Estudio del Dolor en la década de los 70.

¹⁸⁴ La respuesta al dolor es diferente según la cultura: “Contrariamente a los planteamientos universalistas de Darwin o Le Brun –quienes por motivos distintos consideraban que las mismas emociones desencadenaban los mismos gestos-, la antropología del siglo XX estudió cómo en diferentes contextos sociales se producían variaciones en las formas, la intensidad y la aceptabilidad de los signos expresivos” (Moscoso, 2011: 24).

Hanna Wilke, víctimas de cáncer, utilizan su cuerpo precisamente para denunciar el tabú occidental de la muerte y la enfermedad.

Tanto en el caso del artista García-Alix como en el de otros casos autorreferenciales, no existe ninguna voluntad de denuncia de actos de violencia, ni social ni cultural. En cambio, se puede afirmar que comparten esa representación simbólica de la muerte y el padecimiento de un dolor real en primera persona, por lo que este tipo de arte nos ayuda a entender en cierta manera la obra de este autor. Aunque la herida –ya sea real o metafórica– no es consecuencia de un acto creativo, sino al contrario, el trabajo encierra el dolor y sufrimiento vivido en un determinado momento. Esa aflicción se puede convertir en un medio idóneo capaz de generar consciencia de uno mismo. Este concepto es trasladado pues al ámbito de la autorrepresentación, entendido como una forma de autoafirmación. Entonces, el cuerpo se convierte en el único lugar de experimentación metafísica (Amorós, 2004: 347). La herida sirve para exteriorizar sentimientos ocultos difíciles de mostrar. Evidencia la fragilidad del cuerpo humano y su fragmentación que, como señala Javier Lloret (2000: 43), conlleva una mezcla de fascinación y horror donde el concepto de indivisibilidad del cuerpo humano entra en peligro y donde se ve cuestionada su seguridad, remitiendo otra vez a la muerte.

Mostrar la herida es una fórmula de liberación en busca de límites impuestos por uno mismo, lejanos a los propios y convencionales de la sociedad. *Autorretrato con el cuerpo herido* (fig. 12) (1978) de García-Alix muestra medio torso desnudo con apósitos ensangrentados. La sangre y los fluidos corporales son usados en la obra de diferentes artistas como un medio más de identidad, encerrando un fuerte carácter autorreferencial. La fotografía nos deja ver un episodio de su propia biografía al fotografiarse después de haber recibido una cuchillada, que como él mismo cuenta en diferentes entrevistas, fue el resultado de una pelea con

una banda fascista del Madrid de los años 70, los “guerrilleros de Cristo Rey”. García-Alix consigue experimentar con su cuerpo rompiendo fronteras entre lo íntimo y lo privado. Esta imagen nos lleva a una célebre pintura de la historia del arte: *Autorretrato con la oreja vendada* (fig. 13) (1889) de Van Gogh donde vemos al pintor recién salido del hospital al haberse cortado una oreja¹⁸⁵.



Fig. 12. Alberto García-Alix.
Autorretrato con el cuerpo herido 1978.

¹⁸⁵ En el caso del pintor holandés la asociación con la muerte es evidente debido a su directa mención en diferentes escritos, como en una carta que le envía a su hermana contándole que usa los remedios aconsejados por Charles Dickens contra el suicidio: un vaso de vino, un poco de pan y queso, y una pipa (Reawald, 1982: 256).



Fig. 13. Vicent Van Gogh.
Autorretrato con la oreja vendada (1889).

Este tipo de imágenes que encontramos en la obra de García-Alix no buscan la autocomplacencia sino un mayor autoconocimiento. El dolor lleva implícito correspondencias emocionales plasmadas en la imagen fotográfica. Esta sensación hace recordar la fragilidad de la vida, el paso del tiempo, asumiendo el destino inevitable que nos espera. El dolor forma parte de la naturaleza humana y es una señal de alerta que hace reaccionar al individuo ante una agresión. Al situar el dolor propio, como advierte Fernando Canales, sobre sus fotografías, se puede comprobar el dolor del resto del mundo y comenzar a entender el dolor ajeno (Canales, 1996: 21). Y así surge la necesidad de mostrar situaciones personales e íntimas en una búsqueda permanente de autoconciencia y capacidad para curarse a uno mismo, más allá incluso de la enfermedad física. Se trata de experimentar estas situaciones en primera persona para conocer el mundo que le rodea.

Otra manera que tiene el fotógrafo de expresar el dolor es a través de la deformación del rostro. Este gesto que podría quedarse en una estetización de la forma, enfatiza el interior del personaje. En muchos de sus autorretratos, el rostro de García-Alix se descompone, se deforma, se deshace para reconstruir un estado interior. El fotógrafo se apropia de las formas para representar algo mucho más íntimo. Este proceso nos remite a autorretratos de Bacon que esconden representaciones de su angustia, como él mismo explica “sin duda somos carne, somos descarnados cadáveres en potencia” (Bacon, 1977: 46). Son imágenes distorsionadas, casi fantasmagóricas, reflejo de lo que para él es el dolor: algo “continuo e irremediable, inseparable de la conciencia individual” (Lloret, 2000, 83). Muchos artistas realizan este tipo de autorretratos psicológicos como Schiele o Paul Klee, cuya esclerodemia se percibe en sus últimos autorretratos realizados a partir de las finas líneas que realiza.

De las deformaciones del rostro llegamos a las representaciones de dolor interpretadas de manera simbólica. Este cambio se percibe claramente a partir de 2003 con el traslado a París, antes mencionado, para someterse a un tratamiento médico. Las imágenes se tornan más introspectivas y metafóricas, transmitiendo el sufrimiento padecido por la medicación administrada para la recuperación de una grave enfermedad. Quizás sea este doloroso e intenso proceso el que le hace mirarse más aún a sí mismo: “por primera vez sufrí una gran fractura: me sentía viejo, enfermo, cansado, salía de una separación dolorosa y tenía el hígado destruido” (Lafont, 2007, 3 de julio). Un momento en el que percibe la fugacidad de la vida, más que nunca, en su propio dolor, en su propio delirio. La secuencia de imágenes titulada *Je t'en prie* de 2003 lo demuestra. La imagen *Camino del Gólgota* (fig. 14) sirve como alegoría del calvario que sufre el fotógrafo. Su mano nos conduce hacia un camino lejano, con el Sacre Coeur de fondo, mostrando su dificultad para alcanzarlo. Sobre este

mismo periodo y de manera explícita en formato vídeo, en la primera parte de la trilogía *Tres vídeos tristes –Mi alma de cazador en juego*, que se abordará más adelante– García-Alix muestra en primer plano la enfermedad y el miedo al filmarse inyectándose un tratamiento para curar su hígado, acompañado por su propia voz.



Fig. 14. Alberto García-Alix. *Camino del Gólgota* 2003.

Moscoso (2011: 55) señala que el dolor no es transparente y que la mayoría de las imágenes que lo sugieren no remiten al padecimiento físico sino a la melancolía, a la crueldad, a la angustia, a la tortura, al miedo o a la violencia: “sus marcas son elusivas, en el sentido de que los mismos gestos corporales no remiten siempre a la misma emoción. Y al contrario, la misma sensación se manifiesta por recursos expresivos diferentes”. Así por ejemplo en *Autorretrato. Angustia* (fig. 15), el fotógrafo encierra su rostro en el cuadro fotográfico y sus ojos expresan la angustia y el miedo que siente frente a la enfermedad.

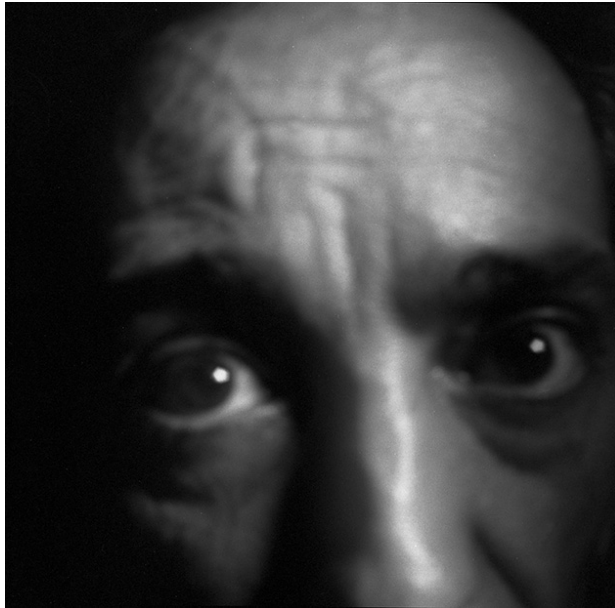


Fig. 15. Alberto García-Alix. *Autorretrato. Angustia*. 2003.

En su relación con la muerte, la enfermedad es también un tema recurrente en la historia del arte. Frida Kahlo –después de su grave accidente– se autorretrata numerosas veces mostrando la amenaza de la muerte que sentía continuamente. Un ejemplo característico es *Autorretrato. Columna rota* (1944) en el que retrata su espina dorsal como un pilar roto, evidenciando el sufrimiento debido a la anomalía de su columna o en *Pensando en la muerte* (1943) en el que decide colocar una calavera¹⁸⁶ en su frente evidenciando esta inquietud. La calavera es también un símbolo de muerte clásico en la historia del arte desde las Vanitas hasta las representaciones religiosas. García-Alix también comparte esta fascinación por elementos que representan la muerte como podemos ver en su fotografía *Pareja de esqueletos* (fig. 16), una mórbida

¹⁸⁶ En la cultura mexicana la calavera además de muerte significa renacimiento y vida por lo se utiliza igualmente para explicar la lucha de vencimiento a la muerte que existe detrás de este tipo de representaciones.

representación de una pareja de muertos, hombre y mujer, o en el retrato de perfil de un hombre que se ha tatuado la cabeza con una calavera. El título de esta fotografía, *Indeleble máscara*, nos vuelve a remitir a esa utilización de la máscara como recurso del ocultamiento o la alteración de la realidad con fines simbólicos, en este caso a través del tatuaje, otro de los elementos icónicos y fetichistas que emplea García-Alix en sus fotografías, como veremos más adelante.



Fig. 16. Alberto García-Alix. *Pareja de esqueletos*. 1998.

García-Alix evoluciona en su forma de retratar el dolor y la enfermedad, a lo largo de su obra. Así vemos como, en sus primeros años, el retrato de la herida tiene un valor simbólico e incluso romántico, como veíamos en *Autorretrato con el cuerpo herido*. Así cada vez que el autor se lesiona se fotografía, como en *Autorretrato con el brazo herido*, donde muestra su brazo vendado. Otra fotografía donde muestra secuelas de un accidente es *Autorretrato, Los Malheridos* (fig. 17) en este caso, la relación con la

muerte es directa porque su brazo sostiene un pájaro muerto.¹⁸⁷ Llama la atención cómo en estas dos últimas fotografías, García-Alix muestra sólo su brazo. Es habitual en su obra que recurra a la fragmentación de su cuerpo en el ejercicio del autorretrato, como veíamos en relación a la obra de Woodman. García-Alix busca reconstruirse a partir de la fragmentariedad de su cuerpo recogido en la imagen, en una aparente ausencia del individuo y en la dislocación de la propia realidad. El artista necesita mostrar esa preocupación por la muerte, esa fragilidad y vacío del ser humano.



Fig. 17. Alberto García-Alix.
Autorretrato, Los Malheridos 1988.

¹⁸⁷ Los pájaros muertos son figuras simbólicas que García-Alix emplea continuamente, así lo volvemos a ver recientemente en dos trabajos: *Crucifixión* y *Pájaro sin cabeza*, el primero en clara alusión religiosa donde una mano de mujer despliega en cruz las alas de un pájaro muerto y el segundo, es directamente un pájaro decapitado sobre un fondo neutro.

La herida, la enfermedad o las diferentes metáforas de la muerte y el dolor forman un estadio imprescindible en la construcción de la identidad de García-Alix. Imágenes a medio camino entre la realidad y la proyección en la ficción de su ausencia, que cuestionan el dominio y la desposesión de sí mismo. García-Alix se vale por tanto de elementos simbólicos para enfrentarse y exorcizar la muerte, una forma más de profundizar en su autoconocimiento y en el valor de la presencia humana, la suya y la de los otros. En una biografía plagada de muertes cercanas, parece natural que el fotógrafo emplee su medio expresivo como herramienta para atravesar sus miedos e incertidumbres vitales.

5. 5. La necesidad del otro.

Al igual que ocurre con el autorretrato, el ejercicio del retrato puede también constituir una experiencia de espejo y facilitar la mirada hacia uno mismo. Basil Hallward, personaje de *El Retrato de Dorian Grey*, considera que el pintor, al crear un retrato, no está representando al modelo sino que se revela constantemente a sí mismo (Malcom Warner, 20). García-Alix expresa esta misma sensación: “en la soledad del laboratorio, al mismo tiempo que revelas una foto –una foto de tu hermano muerto, por ejemplo– estás mirándote a ti mismo y preguntándote quién eres, cómo has llegado hasta ahí” (García-Alix, 2001: 64). Para el artista una parte del retrato es un monólogo interior intrínseco a la fotografía. Se trata de una experiencia común a otros fotógrafos. Robert Frank, por ejemplo, explica igualmente esta realidad diciendo que la imagen del otro es, en realidad, un pretexto para hablar de sí mismo (Frank, 1994, 7).

El fotógrafo se mira a partir del retrato del otro porque, como señala Nelly Schnaith (2011) los mejores retratos pueden mostrar una cara que puede ser nuestra. Se empieza hablando de los demás para acabar hablando de uno mismo y “hasta se habla de uno mismo para hablar de todos los demás que conforman al sujeto, los que fuimos en otro tiempo y en otros lugares” (De Diego, 2011: 43). Al final, estamos formados por lo que nos rodea: cada uno se convierte “en una fusión excepcional de lo que le fue dado al principio, lo que su mundo le otorga, lo que selecciona de ese mundo, cómo crea su carácter y cómo esta persona, a su vez, influye en el mundo” según explica Weintraub (1991: 25). Los retratos forman parte de las vivencias de García-Alix: muestran con quién la comparte y además, reflejan un determinado momento de su vida. A su vez, este ejercicio de conocimiento del otro se relaciona con la fase del espejo, fundamental,

como hemos visto, para la conformidad de la subjetividad. Como señala De Diego, "a menudo buscando al Yo nos damos de bruces con el otro, tal vez porque el Yo tiene cada vez algo de Otro o porque el Yo es la imposibilidad última de una esencia eterna, sencillamente porque tal esencia no existe de partida" (2001: 60).

Según Dow Adams (2000), la mayoría de los retratos posados son pedazos de memoria en los que siempre se incluye la interacción entre el fotógrafo y el fotografiado, y esto se percibe en las imágenes de García-Alix, quien considera cada retrato un encuentro entre seres humanos. Lo podemos ver en *Encuentro en la noche* (fig. 18) de 2008. El artista necesita de la colaboración de los retratados para poder realizar sus fotografías, ellos deben convertirse en sus cómplices. La misma complicidad que encontraba Gisèle Freund (1986) ya en las fotografías de Nadar del siglo XIX. Una de las cuestiones más importantes en las imágenes del francés radicaba en que el fotógrafo se hallaba unido a sus modelos por relaciones personales y amistosas, según esta autora. Para García-Alix es necesario que entre el fotógrafo y el fotografiado se haya producido una complicidad: "una fotografía, un retrato, ha de ser un encuentro entre seres humanos; un encuentro que favorezca la comunicación la complicidad, la solidaridad...", comenta el fotógrafo en una entrevista realizada por García Pino (2001: 66). El fotógrafo domina el sujeto: "García-Alix busca el alma escondida del modelo: la huella luminosa que al final nos revela la propia presencia del fotógrafo" (García Pino, 2001: 60).



Fig. 18. Alberto García-Alix. *Encuentro en la noche*. 2008.

Esta búsqueda inicial y este sentido de empatía y complicidad se ve ya reflejado en muchas de las fotografías de sus primeros años –entre 1976 y 1986– donde, en formato 35mm, va acercándose poco a poco a sus amigos para realizar un ejercicio de retrato; es decir, de enfrentamiento. La evolución de su retrato eclosiona a partir del año 1986, cuando se pasa al medio formato. La composición cuadrada de la cámara Hasselblad que comienza a emplear y el tiempo de preparación que exige este tipo de formato, le obliga a realizar un ejercicio de reflexión y, como él mismo explica, un monólogo interior en el que se cuestiona a sí mismo y al fotografiado a través del visor de la cámara. Este tipo de retratos más cuidados realizados en escenarios urbanos y con una luz tenue reflejada en las tapias, fueron presentados en la exposición, antes mencionada, *Bajo la luz de las tapias*.

Hay una tendencia de autoprotección que podría ser entendida como identificación con el retratado, una especie de empatía, según explica Schnaith (2011). Esta aproximación puede establecerse a través de la desidentificación: “la experiencia de la identidad y de la alteridad en relación con el modelo y con el propio sí parece indicar el núcleo en torno al cual se desarrolla el arte del retrato y del autorretrato. Ambos se complementan mutuamente en una búsqueda común. La indagación de la propia imagen suele conducir a la comprensión de la del semejante y viceversa”. (Schnaith, 2011: 200) Al fin y al cabo, somos conscientes de nuestro yo a partir de la imagen del otro. Como señalaba en el capítulo 1, es más fácil el conocimiento por diferenciación que por semejanza. Como resultado tenemos que el yo existe gracias a la relación con los otros. Es importante señalar, como dice Paul John Eakin (1991), que como nuestras vidas nunca permanecen libres de las vidas de los otros, estamos enfrentados con nuestra responsabilidad a esos otros siempre que actuamos sobre nosotros mismos.

García-Alix busca en sus encuentros trazas de la moral de las personas que retrata, trabajando desde la fascinación por el otro. El fotógrafo es un apasionado de los personajes límite que persigue en la realidad y también en sus lecturas, en su mayoría novelas históricas, y que sirven de inspiración para la configuración de su propio universo. Así, García-Alix hace referencia a algunos personajes históricos muy conocidos como Napoleón y otros rescatados del olvido como el Barón Von Unguer. Personajes incomprensidos a los que caracteriza a través de sus fotografías, personalizándolos en amigos o conocidos o a través de elementos más abstractos.

Los modelos de las fotografías de García-Alix son personas de su entorno más inmediato: amigos, artistas. Los retratos del fotógrafo –alabados en numerosas ocasiones por su calidad–, son un aspecto nuclear de su

fotografía. Las personas –convertidas en personajes– que García-Alix retrata, son a la vez héroes y antihéroes en la medida que, como ocurre en las novelas de Conrad que tanto aprecia el fotógrafo, son hombres y mujeres enfrentados a su destino, con los que, de alguna manera, se identifica. Un destino en ocasiones dramático. Como él mismo señala “dolor, enfermedad, delirio” (García-Alix, 2010) quedan plasmados en las imágenes.

Sin embargo, las fotografías no reflejan de manera directa lo dramático ni trágico del momento. La mirada de García-Alix es una mirada sin exceso de sentimentalismo que construye una obra no complaciente, estremecedora y a la vez conmovedora e inundada de belleza. El fotógrafo trabaja siempre con contrastes muy bajos que dotan a las imágenes de cierta melancolía y naturalismo. Precisamente, esa necesidad estética entra en conflicto con un trasfondo social y personal complejo. Imágenes duras, sin concesiones al espectador, pero al mismo tiempo dotadas de una belleza clásica y reposada. Todo ello nos conduce a través de la búsqueda artística y vital de García-Alix dentro de sus propios códigos estéticos y morales. Es la manera que tiene de reinterpretar y hacer suyo ese dolor, esas experiencias límite. Una manera de canalizarlo que, como señala Moscoso (2011: 90), requiere de la simpatía hacia el sufrimiento ajeno que configura nuestra experiencia del daño, consiguiendo que el espectador –o en este caso el propio artista– pueda experimentar las sensaciones de otro: “los sentimientos de compasión, de impotencia, de indignación, de vergüenza o de lubricidad que acompañan al dolor de otros provienen siempre de emociones presentidas” (85). En esta experimentación y relación de las sensaciones entre unos y otros se establece la diferencia entre emociones y juicios: “puesto que sentir es también juzgar, la frontera entre la realidad y la ficción se torna difusa. Por un lado, podemos simpatizar con seres imaginarios. Por el otro,

podemos ignorar el sufrimiento de víctimas reales al amparo de sus cualidades escénicas” (90). García-Alix, en un ejercicio introspectivo, se posiciona en el lugar del otro experimentado sus emociones pero no como estrategia complaciente, sino como parte de su método de autoconocimiento.

5.6. Nuevas búsquedas: metáforas.

Si bien, los retratos del fotógrafo son ampliamente conocidos, no lo son tanto los paisajes urbanos que comienza a trabajar en paralelo desde mediados de los 80. Poco a poco va tratando estos elementos de una manera cuidadosamente trabajada para apropiarse de ellos e incluirlos en su autobiografía visual. Fotografía los paisajes con un personal sentido de la composición, siempre tamizado con una visión emocional del mismo, como muestra la fotografía *Los deseos de siempre* (fig. 19) de 1988. Paisajes dotados de una cierta melancolía que son desarrollados de una manera más extensa en posteriores series fotográficas, sobre todo a partir del año 2003.



Fig. 19. Alberto García-Alix.
Los deseos de siempre. 1988.

De la misma manera, García-Alix toma objetos de su vida cotidiana, propios y ajenos, a los que se enfrenta como un retrato, haciéndolos suyos. El artista toma diferentes elementos, como una caja con documentos en

Lo que quedó de un mundo (fig. 20) o la imagen titulada *Una camisa demasiado limpia no es honrada*, que es la abstracción geométrica de una lámpara. En ellas, busca la referencialidad a sí mismo multiplicando las posibilidades simbólicas de la fotografía a través de metáforas, como veremos a continuación.



Fig. 20. Alberto García-Alix.
Lo que quedó de un mundo. 2003.

A lo largo de los años, las imágenes de García-Alix van sufriendo poco a poco una evolución y a finales de los años noventa se aprecia ya de una manera sustancial un cambio en su producción fotográfica. Con un relato más metafórico y poético, se intenta explicar a sí mismo. El carácter descriptivo de las fotografías iniciales de García-Alix cede a una creciente introspección, en la que el autor busca correspondencias emocionales con su entorno, alejado ya de cualquier premisa documental que podíamos llegar a vislumbrar en los primeros años. La narración lineal y espacio-temporal dejan de ser fundamentales en el trabajo de García-Alix, donde

lo poético se enseñorea de un terreno antes compartido con un cierto anhelo de dar cuenta de su tiempo y de su entorno:

Su mirada aprende, evoluciona, hasta llegar a apoderarse de ellos [de los paisajes urbanos], construyendo su propio universo arquitectónico, vehículo de su experiencia, a través de paisajes casi metafísicos, *Roma* 2000. Moldeando a su antojo el plano y el foco para buscar la esencia poética de sus formas, *El comienzo de un sueño*. Así llega a una comprensión íntima del espacio, apropiándose de él, de sus formas, casi trascendiéndolas, hasta convertirlas en un manantial de sentimientos encontrados: miedo, soledad, vértigo, locura (Combarro, 2008: 57).

Los elementos externos, como el paisaje o la arquitectura, se convierten en autorreferenciales. El artista puede tomar un elemento muy concreto, unos zapatos por ejemplo, que identifica como propio y como una posible representación de sí mismo en un momento determinado. Para Francisco Calvo-Serraller, estos zapatos son el signo de su alma de artista: “no sólo reflejan un gusto, sino una forma de caminar por la vida, un modo de existir y, en fin, un modo de ser” (García-Alix, 2008c: sin p.). El mismo García-Alix explica (García Pino, 2001: 68) que todo lo que nos es propio, nos pertenece o nos muestra algo de nosotros mismos, se puede convertir en un autorretrato: “unos determinados zapatos pueden ser un buen autorretrato; una cicatriz también. Bajo ese mismo prisma un autorretrato puede ser la habitación donde duermes, porque en ella está tu mundo. En este tipo de autorretratos el título juega un papel importantísimo, es la clave que facilita la comprensión”. Más adelante se hará hincapié en la importancia del título para la comprensión de la obra.

Otro elemento simbólico y gráfico al que García-Alix recurre constantemente en su fotografía es el tatuaje. El autor entra en contacto con él a principios los años 80, cuando, en un viaje a Ámsterdam, se hace el

primero. En esa época, los tatuajes no son muy habituales en España, reservados casi exclusivamente a marineros o legionarios quienes se los realizan como marca iniciática. García-Alix detecta enseguida el valor simbólico y autorreferencial que éste tiene, sobre todo cuando se trata del tatuaje clásico. Así, por ejemplo, tradicionalmente cuando un marinero cruza un cabo importante, se tatúa una cuerda sostenida por dos golondrinas y, a medida que pasa puertos, se tatúa piezas de ropa colgadas de ella. Una especie de mapa autobiográfico. García-Alix, a lo largo de los años, escribe su biografía de manera simbólica a través de sus tatuajes. De la misma manera, los recoge con su cámara como en *Mi pecho tatuado* o *Una pequeña historia de amor*, al igual que los busca en las personas que le rodean, como en el caso de su amiga tatuadora *Isa es Así* (fig. 21) o de *El portero del cielo*. De esta manera, sus amigos tatuadores y tatuados pasan a formar parte de una especie de familia con la que comparte unos códigos privados de lectura.



Fig. 21. Alberto García-Alix. *Isa es Así* 1999.

La evolución fotográfica de García-Alix marcha en paralelo a una preocupación mayor por sí mismo, que se traduce, a medida que avanzan los años, en nuevas formas y lenguajes. Jenaro Talens –en el prólogo de un libro que intercala poemas suyos con fotografías de García-Alix (2014: 15)– explica que siempre existe una voluntad de reflexividad en sus imágenes “que explicita la necesidad de pensar(se) y ver(se) cuando realiza la fotografía”. Su punto de partida no es captar la objetividad exterior, sino objetivar una sensación interior. Para Talens, un poema responde a un impulso o una iluminación inesperada y los autorretratos de García-Alix se basan en una experiencia similar: “lo que ve cuando mira por el visor es una apariencia física de la que no conoce más que la superficie” (16).

García-Alix no consigue reconocerse del todo en la realidad que le rodea y es precisamente en esa búsqueda incesante y en la desorientación donde trata de encontrarse. A partir de un proyecto realizado durante una serie de viajes a China entre los años 2007 y 2008, el fotógrafo nos relata su imaginaria vuelta al pasado. Al pasear por las calles de Pekín le vienen a la memoria "los recuerdos y lo olvidado" (García-Alix, 2008b: sp). China se convierte en un escenario de evocación por encima de una experiencia vivida en el presente. Es una visión pasado-presente que lleva al autor a una reflexión sobre su propio trabajo y su propia vida. Un proceso que formalizará en el vídeo *De donde no se vuelve* (2008) del que hablaremos más adelante. Otros autores emplean también sus experiencias fotográficas para enlazarlas con las emocionales, como el fotógrafo Cristóbal Hara, en su libro *Autobiografía*, en el que habla de la España contemporánea a través de los recuerdos emocionales de su pasado.

Dentro de la obra de los últimos diez años, García-Alix profundiza en el concepto de fotografía como escenografía de sus emociones. El fotógrafo utiliza una luz cada vez más subexpuesta, como de permanente atardecer;

planos aberrantes, profundizando en el dominio de la composición que le caracteriza y, también, veladuras, desenfoces o juegos de escalas que nos remiten a una realidad más sentida que representada. En las fotografías prima siempre la realidad de la emoción¹⁸⁸ más que la emoción por la realidad. A través de paisajes cada vez más oníricos, García-Alix trasciende los límites formales de la fotografía para buscar la emoción tras la imagen. Como señala Nicolás Combarro (2008: 57), su mirada evoluciona hasta apoderarse de esos paisajes construyendo su propio universo. Objetos, paisajes o cualquier otro motivo a donde mire a través de la cámara representan su estado interior, como *El cangrejo de las pinzas de oro* de 2007. Esa emoción que puede sentir el fotógrafo y que también es transmitida al espectador, es la respuesta del organismo a los estímulos a un nivel pre-lingüístico (Zarza, 2014: 212). Un ejemplo destacado de exposición de estos sentimientos en la historia del arte es el vídeo *I'm too Sad to Tell You* (1971) de Bas Jan Ader. Si bien, no sabemos si el artista llora de verdad, emana una tristeza misteriosa y contagiosa mostrando la importancia de la emoción en la autorrepresentación.

El sentimiento prevalece en la imagen porque su obra es siempre fruto de una excitación sentimental. Las fotografías de García-Alix son cada vez más profundas, consecuencia del calado emocional que las acompaña. Las fotografías “no son buenas desde una perspectiva estética, sino que son fundamentalmente densas, resultado de una intensidad” (García-Alix, 2008c: sp.). En su trabajo, la realidad exterior es menos importante que mostrar su emoción.

188 Sobre la emoción y la afección en el arte se ha desarrollado en los últimos años una extensa bibliografía dentro de la historia de las emociones, como el texto *Affective operations of art and literature* de Ernest van Alphen (2008).

Esta mirada cada vez más profunda hacia sí mismo, se muestra a través de la luz. Mireia Sentís (2001) señala que es justamente la luz el verdadero hilo conductor de la obra de García-Alix y que éste es el elemento donde mejor se aprecia su evolución. Para el fotógrafo la luz es el alma de la fotografía y “sus matices y contrastes permiten desarrollar una gran capacidad narrativa” (42). José Luis Gallero reafirma, en este sentido, que el fotógrafo utiliza la “luz como vehículo narrativo” (García-Alix, 2001: 42). En sus primeras etapas, García-Alix busca en el laboratorio la luz que vio en el momento de la toma fotográfica. Poco a poco la luz se va tornando un elemento sobre el que ejerce un mayor control y transformación. La luz, más que un elemento externo, se va convirtiendo en una metáfora de sí mismo. Así, en la etapa en la que se encuentra enfermo en París, se aprecia una luz más oscura y una mayor proporción de paisajes nocturnos a través de los cuales retrata su desorientación y angustia: *Un pozo de tristeza* (fig. 22) (2003). La luz es por tanto un elemento claramente autorreferencial, transformando esos paisajes, como veíamos anteriormente, en autorretratos. A partir de entonces, estas luces más oscuras, un tanto barrocas, empiezan a tomar mayor protagonismo en su obra, alternándolas con otras, más naturalistas, que siguen su curso en momentos más livianos. La luz que muestran sus fotografías están por tanto relacionadas con las emociones que el artista siente al realizar la fotografía y que quiere compartir con el espectador.



Fig. 22. Alberto García-Alix. *Un pozo de tristeza*. 2003.

En su proyecto *Un horizonte falso* –mostrado en 2014 en la Maison Européenne de la Photographie de París– va un paso más allá y la luz toma total protagonismo a través de su antagonista, la sombra. Así, el fotógrafo desgrana todo un repertorio de sombras, muchas prolongación de su propia figura y por tanto autorretratos, como *Escondido en mi miedo* (fig. 23) de 2010. Otras imágenes son abstracciones de objetos o elementos autorreferenciales en los que se proyecta, como una motocicleta, *Centauro* de 2013, o con los que se identifica, *Un perro tras su dueño*. Todos estos elementos hablan a la vez de sí mismo y de la fotografía, que para García-Alix es un elemento ambiguo que juega en el límite entre la realidad y la ficción: un horizonte falso.



Fig. 23. Alberto García-Alix. *Escondido en mi miedo*. 2010.

En la obra de esta última etapa, tanto fotográfica como audiovisual como veremos en el siguiente apartado, recurre a formas más abstractas. Su entorno deja de tener el protagonismo anterior porque ahora García-Alix busca identificarse con su propia imagen. Esa búsqueda interior, como señala Nelly Schnaith, deriva en una imagen abstracta debido a la imposibilidad de encontrar la imagen del yo. Con un relato más metafórico y poético, García-Alix se intenta explicar a sí mismo a través de una creciente introspección en la que el autor busca correspondencias emocionales con su entorno. Reconocerse en lo concreto y en la imagen *real* de uno mismo es casi una tarea imposible. García-Alix se expresa ahora en forma de metáfora y es así como mejor se muestra a sí mismo porque, según explica Darío Villanueva (1992), el yo tal y como se conoce después de la metaforización, nunca existió: el yo se expresa en una metáfora y así se muestra a sí mismo. Olney (1991) incluso va más allá y considera que sólo es posible conocer el yo a través de esas metáforas, a partir del yo metaforizado. Este procedimiento metafórico es

precisamente el que persigue García-Alix con sus últimas fotografías para tratar de hallar el yo.

Lo que realmente importa al fotógrafo es que la imagen “vibre”. Su obra es siempre fruto de una excitación sentimental. Para García-Alix, el oficio del fotógrafo “consiste no sólo en mostrar lo que se ve, sino en convertirlo en verídico y emocionante, aportarle un aliento. Por eso hago fotos, porque me siento un fabulador, un cuentista, un aprendiz de poeta que intuye, a su pesar, que sus fotos son la odisea de una catástrofe”, señala el propio fotógrafo (Antonio Lucas, 2006, 23 de junio). Un paisaje o una arquitectura pueden decir de sí mismo lo mismo que un autorretrato: “tú miras a través de la cámara, pero lo que estás buscando es el reflejo de tu propio estado de ánimo. Una tarde coges la cámara y descubres ese reflejo en un paisaje determinado en el cual te reconoces. Puede ser un cactus, un bosque de pitas y chumberas con sus espinas dirigidas hacia el cielo”, (García-Alix, 2001: 34).

La fotografía se convierte para García-Alix en el lugar donde proyectar esa mirada autorreflexiva tratando de, como señala Talens (2014: 19), “inscribir la presencia de una ausencia, haciendo visible lo invisible y sonoro el silencio”. García-Alix lo que hace es traducir en imágenes esas fuerzas invisibles a las que necesita enfrentarse. Esta afirmación nos lleva irremediablemente a Deleuze y su texto *Francis Bacon. La lógica de la sensación* (2009), donde explica que el arte no trata de reproducir o inventar formas sino captar fuerzas: “la tarea de la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son” (63), una fuerza en estrecha relación con la sensación. Para el pintor Francis Bacon, que es el caso que Deleuze desarrolla en su ensayo, lo importante de la representación es pintar el grito antes que el horror. El filósofo se fija en el cuadro *Pío XII* en el que el Papa está representado de manera aislada,

gritando y velado. El representado no ve nada y grita ante lo invisible y, como consecuencia, ese grito velado, multiplica el horror. Así, según Deleuze (45), introduciendo el horror se introduce la historia.

Deleuze considera dos maneras posibles de escapar de lo figurativo (o figuración, a lo que también llama ilustrativo y narrativo): “la forma pura, por medio de la abstracción, o lo puramente figural, por extracción o aislamiento (41). La Figura es la forma sensible relacionada con la sensación, actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es carne. Mientras que la Forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por mediación del cerebro, más cercano al hueso”. El filósofo pone el ejemplo del pintor Cézanne quien, sin inventar la sensación en la pintura, le ha otorgado un estatuto sin precedentes: “la sensación es lo contrario de lo fácil y lo acabado, del cliché, pero también de lo ‘sensacional’, de lo espontáneo. La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, el ‘instinto’, el ‘temperamento’, todo un vocabulario común al naturalismo y a Cézanne), y una cara vuelta hacia el objeto (‘el hecho’, el lugar, el acontecimiento)” (41). De esta manera, enlaza a los dos pintores: cuando Cézanne dice pintar la sensación, Bacon registra el hecho. La sensación es lo que se transmite de manera directa dentro de una historia. Esta sensación, como vemos en la pintura de Bacon, se transforma, evoluciona y cambia constantemente, por eso es maestra de deformaciones y agente de deformaciones del cuerpo (43): una clave que, trasladado al lenguaje fotográfico, nos ayuda a comprender la transmisión de la sensación en la obra de García-Alix.

El fotógrafo, como hemos visto, emplea la deformación y la abstracción que aplica a sus retratos y autorretratos, generando un universo onírico y hablando más aun de sí mismo, en concreto de esas sensaciones. Ahora lo hace a través de sus miedos y obsesiones, reforzados y comprendidos en muchas ocasiones por sus títulos. El juego fotográfico es así empleado

con fines introspectivos, más que estéticos, explotando las posibilidades del medio hacia contextos menos figurativos, donde la fotografía se ancla más a sus referentes, para explorar sus posibilidades fantásticas y líricas, en una búsqueda de un reflejo personal más profundo donde tienen cabida las contradicciones y las angustias existenciales del autor: “mi trabajo no va disociado a mi personalidad. Para hacer fotos, es necesario que sea como soy, porque las fotos nacen de la inestabilidad en la que vivo. Viéndolas, intuyo que lo único que puedo contar en el futuro es mi ruina....” (García-Alix, 2008b: 98).

En esta etapa, el espectador puede compartir con el autor una experiencia más allá de los tópicos que le rodean y que, en ocasiones, nos alejan de la hondura poética de sus imágenes. Su obra se relaciona con aspectos profundamente humanos como son el paso insoslayable del tiempo, los desvelos y las alegrías, los sueños incumplidos o la nostalgia. García-Alix expande los límites de su propia fotografía buscándose y buscándonos como espectadores, evocando un mundo de ficción que nos remite a la profundidad de su realidad, acumulando capas de significado en cada imagen cuya apariencia sigue siendo sencilla.

5.7. Palabra e imagen: el audiovisual.

García-Alix, en la evolución de su obra, ha conseguido explicitar el trasfondo narrativo de sus imágenes, aspecto que ayuda al espectador a introducirse en su obra brindándole una lectura textual de la misma. Tanto el factor autorreferencial como el narrativo, son llevados al mismo nivel que su fotografía, revelándonos una combinación infinita de posibilidades expresivas.

El factor narrativo, como hemos visto, siempre ha estado presente en la trayectoria del autor, tanto de manera implícita en muchas de sus fotografías como a través de los títulos, muchos de ellos de corte literario, que inducen al espectador a realizar una lectura de la imagen a modo de micro narraciones: *Lo que dura un beso 2001* o *Última noche en Madrid 2003*. La información que aportan es clave para empatizar con el autor a la hora de dotar de significado tanto a la fotografía como a la obra en su conjunto. En *El lugar de mi confesión* el posesivo “mi” y el sustantivo “confesión” son claves para entender la historia –como señala Chirol (2009: 5) y se comenta al principio de este capítulo–. Nos relata así una acción íntima, su confesión, realizada por el fotógrafo en ese lugar. También en sus exposiciones y catálogos (*El eco de mis pasos; Los malheridos, los bienamados, los traidores*) el artista ha adoptado títulos de corte literario. En ocasiones, se apropia directamente de títulos de sus autores favoritos transformándolos en autorreferenciales, como *Llorando a aquella que creyó amarme* de Samuel Beckett o *La línea de sombra* de Joseph Conrad.

De una manera determinante y más allá de un título descriptivo o alegórico, el artista, en sus últimos proyectos, pone texto a muchas de sus imágenes articulándolos a través de obras en vídeos o diaporamas que conducen al espectador, evidenciando su naturaleza narrativa. Diferentes

disciplinas se aúnan desde diferentes gramáticas para llegar a un mismo fin. Cada una de ellas lo hace de manera diferente: “toda la teoría de las ‘artes hermanas’ (...) se basa en un paralelo entre las capacidades respectivas de la literatura y la pintura para representar el mundo, no en una identificación entre los recursos utilizados” (Monegal, 2000: 11). García-Alix utiliza la escritura como complemento de la fotografía por lo que, aunque algunos son textos que pueden ser leídos y comprendidos de manera aislada, están concebidos para formar parte de un conjunto, afectando de esta manera a la interpretación de la obra visual. Una evolución que sufre el medio fotográfico lentamente con el paso del siglo XIX al XX ya que, al principio, la fotografía tuvo un papel sumiso frente a la literatura.

El primer ejemplo de texto añadido a la imagen fotográfica de García-Alix lo encontramos en el año 2003. A partir del deseo de profundizar en la narración introspectiva que le proporcionan las fotografías, el autor se adentra en el mundo del audiovisual y arranca la trilogía *Tres vídeos tristes* que engloba: *Mi alma de cazador en juego* (2003), *Extranjero de mí mismo* (2004) y *Tres moscas negras* (2006). Tres audiovisuales que incluyen fotografías, vídeo, música, conducidos por su propia voz *en off*.

En el primer vídeo, *Mi alma de cazador en juego*, el fotógrafo relata su llegada a la ciudad de París donde se siente solo y extraño, lo cual le lleva a reflexionar sobre sí mismo y la fotografía. En el segundo, *Extranjero de mí mismo*, comparte con nosotros el tránsito por la enfermedad, el sufrimiento y el desamor. En el tercer y último vídeo, *Tres moscas negras*, la condición autorreferencial se evidencia ya que casi la totalidad de la obra está formada por autorretratos, la mayoría centrados en su rostro, borroso y oscuro. García-Alix se confronta de esta manera a su propia imagen y a sí mismo para enfrentarse al dolor y a su ego representados por tres moscas negras.

García-Alix extiende el factor narrativo de sus fotografías a través del vídeo porque tiene la necesidad de expresar más de lo que le permiten las imágenes por sí solas. El artista, refiriéndose al último vídeo de la trilogía señala:

La cámara de fotos no me proporcionaba la fiebre y la soledad que tiene que tener un monólogo interior, y ésta la encontré jugando con la cámara de un móvil sobre la pantalla de un monitor. La imagen así conseguida tenía más fiebre y me permitía crear una poesía visual que condujera la narración con más fuerza (Llorca, 2006: 177).

En el vídeo, las imágenes interactúan con las palabras haciendo de los pensamientos concretos, abstracciones, adoptando así un lenguaje más propenso a revelar la interioridad del fotógrafo (Chirol, 2009: 10). Como veíamos antes, la imagen de García-Alix, en concreto el rostro, se distorsiona, se vuelve borrosa, mostrando la locura, el delirio y la inestabilidad del ser. El vídeo recorre una historia personal a través de imágenes secuenciales mezclando abstracción y figuración, acompañado de un texto que hace referencia a pensamientos concretos y a los sentimientos de angustia que padece el fotógrafo en ciertos momentos.

El audiovisual, al igual que las fotografías, funciona como espejo y se convierte en otro soporte de expresión íntima del artista en el que, a través de una narración poética y la secuencia de imágenes, mira hacia su interior. Cada una de las partes de esta trilogía representa un momento en la vida del autor. En las obras en vídeo del artista, el aspecto autobiográfico se evidencia aun más, aunque siempre de manera alegórica. García-Alix nos relata aspectos emocionales y sensaciones: su “bajada a los infiernos” y el enfrentamiento a su propio yo. El fotógrafo pasa “al otro lado del espejo” para rescatar su esencia a través de su propia imagen. Se trata de una especie de viaje iniciático y una terapia

compartida con el espectador. “No estoy contando mi vida. A través de ella estoy sacando una narración bastante poética. Para hacerlo no he tenido más que mirar hacia dentro de mí. Estos vídeos funcionan más como espejo; un espejo en el que yo me veo reflejado. Para hablar de sí mismo uno busca su reflejo” (Santiago Belausteguigoitia, 2004, 27 de noviembre), señala García-Alix.

En 2008 continúa el trabajo en vídeo y realiza el audiovisual *De donde no se vuelve* para la exposición homónima creada para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. A través de las fotografías y secuencias grabadas en sucesivos viajes a China y la voz *over* del artista, el espectador se adentra en el mundo interior del fotógrafo de su propia mano. Un viaje que realiza entre presente y pasado, entre la introspección y la confesión. El vídeo hace explícita la reflexión retrospectiva que le permiten sus fotografías. En esta pieza el autor vuelca su visión, su estética y su esencia melancólica. Emplea el recurso narrativo para moverse entre la ficción y la realidad de su propia historia y la de su fotografía. Esta obra evidencia aspectos profundamente humanos antes apuntados como la muerte, el dolor, la alegría, saltando entre pasajes autobiográficos y otros de corte más poético; todo ello envuelto en bloques de imagen fotográfica y pasajes de vídeo de corte experimental.

Esta exposición, vídeo y libro, muestran un extenso número de fotografías que recorren la mayoría de sus etapas fotográficas y vitales. El artista relata sus vivencias generando una nueva lectura y una nueva reflexión sobre su obra. En este sentido la muestra se convierte, más que en una muestra retrospectiva, en un insólito análisis introspectivo. García-Alix, para sobrevivir al paso del tiempo y al dolor y reconstruirse de la fragmentariedad, necesita recurrir a la memoria porque es en el pasado donde mejor se reconoce y lo que además le permite soñar y seguir viviendo. “Cuando uno se fractura”, afirma el artista en una entrevista, “el

único camino por el que puede reconstruirse es a través de la memoria” porque “la memoria es el espejo donde nos miramos y nos conocemos, y nos permite soñar y reconocer el mundo” (Pita, 2008, 26 de octubre).

La metáfora como fórmula de introspección vuelve a servir a García-Alix en 2011 para realizar el audiovisual y la exposición *El paraíso de los creyentes*. En esta obra se apropia de la palabra y la imagen y, jugando con ambos lenguajes, crea un relato que le ayuda a entender su propia fotografía. Las imágenes se presentan como potenciales narraciones. El texto, en cambio, es el resultado de un análisis personal posterior que el artista convierte en su propia confesión. El relato del fotógrafo surge de sus propias imágenes, ya sean mentales o representadas, a partir de su relación con la realidad y de lo “vivido” en la literatura. El texto, en paralelo a las fotografías, desarrolla la dimensión autorreferencial de García-Alix. La literatura consigue prolongar la reflexión sobre la vida, las experiencias, los miedos y los anhelos que las imágenes recogen. Tanto los retratos, más concretos, como las arquitecturas o naturalezas, más abstractas, componen, junto al texto, una función poética. La metáfora es la forma lingüística que realiza la conjunción de la imagen y el texto. Este recurso permite al fotógrafo la integración de elementos dispares, el acercamiento de formas ajenas creando un vínculo entre ambas. Sus imágenes generan espacios oníricos y el relato le sirve para delimitarlo.

Su última obra en vídeo, que acompaña a la exposición y el libro homónimos, es *Un horizonte falso*. En ella, el texto, de composición lírica y alegórica, conduce las imágenes sin desvelarlas. Esta es una característica común en los vídeos del autor; ni las imágenes ilustran el texto ni éste las describe, discurren en paralelo y se cruzan o distancian según las necesidades de la narración, que es fruto de la combinación de ambos elementos. Una vez más, García-Alix nos acerca a su universo

alegórico, un horizonte falso, en esta ocasión conducidos por un personaje (él mismo) enfrentado a un destino incierto que atraviesa tres escenarios: una ciudad llamada San Carlos que no alcanzamos a reconocer si es una maqueta convertida en realidad o viceversa, un jardín extraño, “*El Jardín Perdido*”, y un circo de motocicletas, vehículo autorreferencial en el que se proyecta.

En conclusión, la obra de García-Alix es un ejercicio de identificación, un permanente juego de espejos en constante cambio e infinito pero necesario para su realización personal. El fotógrafo, en definitiva, tiene la necesidad de relatar su vida para descubrir su historia, indagar en sí mismo y poder dejar constancia de su paso por el mundo. A través de la fotografía, el vídeo y el texto, el artista hace patentes sus emociones. Sus autorretratos y, por extensión, todas sus fotografías, se convierten en una forma de transformación ya que tratan de describir hasta dónde pueden llegar las experiencias más allá de la mera representación (Billeter, 1985). El ejercicio autorreferencial es una forma de liberación donde el artista tiene la posibilidad de expresar de forma directa su sentimiento más íntimo. García-Alix recorre su vida a través de la fotografía en un proceso de permanente búsqueda que le hace estar continuamente escondido tras cada imagen, vídeo o texto, y que le acompaña en todo su proceso fotográfico, puesto que la identificación absoluta y perpetua con la imagen es imposible.

CONCLUSIÓN

Francesca Woodman, Antoine d'Agata y Alberto García-Alix asumen lo personal e íntimo como material primordial del discurso artístico. Estos artistas trazan un itinerario biográfico discontinuo a través de sus obras a partir de las cuales se interrogan constantemente. Preguntas acerca de la existencia como “quién soy” o “cómo he llegado a ser yo”, y preocupaciones en torno a cuestiones relacionadas con el paso del tiempo o la muerte, o afectivas como el amor o el dolor, forman parte del motor de su creación. Aunque no exista un discurso común, los autores comparten una sensibilidad artística cuyo fin último es ahondar en el autoconocimiento y el yo. Los tres trabajos poseen características semejantes como: la insistencia en el autorretrato y el retrato de los otros – sus seres queridos y cercanos–, el empleo de la narración, tanto escrita como visual, o el recurso de la metáfora, entre otros.

El primer punto común que se establece entre la obra de los tres autores es la práctica continuada del ejercicio del autorretrato. En el caso del trabajo de García-Alix y Francesca Woodman, se trata de una práctica que atraviesa sus obras y vidas. En el de Antoine d'Agata, el recorrido es menor aunque igualmente intenso. Existe una clara evolución en el tratamiento del autorretrato por parte de los tres artistas. En las primeras etapas de sus trabajos, éstos son sencillos e incluso ingenuos –en el caso de Woodman y García-Alix– y son empleados a modo de ejercicio. Posteriormente, trabajan el autorretrato con mayor control, profundización y búsqueda, tanto a través de la técnica como de estrategias más psicológicas, generando autorretratos confusos, distorsionados, borrosos, o haciendo uso de máscaras o espejos. Así, los autores consiguen evidenciar diferentes aspectos en los que la práctica del autorretrato profundiza habitualmente como son la multiplicidad del yo y el reconocimiento y consecutivo rechazo que produce la imagen especular.

En relación al autorretrato, se encuentra el cuerpo, un elemento esencial en la obra de los tres fotógrafos. Actúa como lugar de significación capaz de ahondar en la diferencia con el otro, en la singularidad individual. La visión simultánea del cuerpo desde diferentes ángulos configura una visión múltiple y por tanto más certera, en una suerte de polisemia relacionada con la complejidad del yo. Igualmente, en los tres trabajos se produce la fragmentación del cuerpo a través del encuadre fotográfico. Un brazo, un torso o un rostro desfigurado pueden ser motivo de representación en un intento de reconstrucción lacaniana. El cuerpo de Woodman representa el tenso límite entre lo material y lo espiritual. Antoine d'Agata empuja esa frontera experimentado directamente con su cuerpo a través de la sexualidad y el exceso químico. García-Alix, por su parte, no emplea su cuerpo como lugar de experimentación. Su investigación comienza a posteriori, una vez que las fotografías reflejan sus diferentes estados vitales –juventud, degradación, enfermedad y vejez– y emocionales –alegría, tristeza, angustia, miedo–.

En contraposición a la presencia física, pero igualmente autorreferencial y común a los tres autores, está el uso del paisaje y el bodegón, donde los autores continúan hablando de sí mismos, extendiendo por tanto el concepto autobiográfico. Se trata de alusiones simbólicas en las que los tres se ven reflejados. Woodman se suele retratar en espacios interiores que, en ocasiones, fotografía vacíos o simplemente con una marca o huella, generando una sensación de ausencia. D'Agata también muestra sus espacios de intimidad vacíos y en calma, en contraposición a las escenas en las que se desarrollan acciones, normalmente impetuosas. De la misma manera, su trabajo recoge arquitecturas relacionadas con sus vivencias que expone, generalmente, en contraposición a retratos o imágenes donde se produce una actividad. En la obra de García-Alix se pueden observar espacios urbanos, arquitecturas aisladas, naturalezas

fragmentadas o composiciones a modo de bodegón que nos hablan de su biografía. El correlato vital se confirma con los títulos de algunas fotografías como *Lo que dura un beso* o *Tarde de verano*.

Otra característica común, más presente en el trabajo de García-Alix y d'Agata que en el de Woodman, siendo en este último residual, es la mirada a los otros. De nuevo se trata de una característica autorreferencial ya que el otro se constituye en un nuevo ámbito donde proyectarse. El retrato puede revelar parte de nosotros mismos porque somos conscientes de nuestro yo a partir de la imagen del otro. Los autores, a través de estas fotografías, comienzan hablando de los demás pero acaban volviendo a sí mismos. D'Agata busca mimetizarse con las personas que fotografía, con las que convive hasta fundirse con ellos –física y fotográficamente–. García-Alix provoca un enfrentamiento, poniendo en primer plano el encuentro con el otro como parte de su propia experiencia, por encima incluso del hecho fotográfico.

El retrato del otro evoluciona hacia la figura del *alter ego*. Este recurso facilita la introspección permitiendo verse desde fuera. Al igual que el autorretrato, el *alter ego* funciona como un espejo que el autor mueve y posiciona para tratar de buscar el reflejo que quiere que le devuelva. El uso de esta herramienta permite al autor el acceso a lugares donde la primera persona no puede –o no desea– llegar. Tanto García-Alix –a través de Xila– como d'Agata –a través de A– han creado *alter egos* literarios en sus textos que les permiten hablar de sí mismos con una mayor libertad. García-Alix, además, ha generado *alter egos* fotográficos transformándose, por ejemplo, en un maniquí al que le falta medio rostro. Lo privado frente a lo público es una confrontación constante en la obra de los tres artistas. Los seres queridos, los entornos privados, las relaciones sexuales, los estados de alteración psíquica, se convierten en

motivo de representación y, por tanto, en elementos públicos. Woodman comparte con el espectador los lugares donde se refugia y ahonda en la creación, espacios de autoconocimiento con los que trata de mimetizarse. D'Agata nos desvela sus relaciones más íntimas, sus obsesiones y esclavitudes, sus rituales sexuales y sus adicciones. García-Alix, en su caso, aúna aspectos contenidos en Woodman –los espacios– y D'Agata – el consumo de drogas– pero también forman parte de su álbum íntimo sus amigos, amantes, familiares, y estados físicos o psicológicos de su vida como la enfermedad o el desamor.

Otra de las claves de la autorreferencialidad es la intencionalidad del artista. En los tres casos de estudio los autores declaran la intención de hablar de sí mismos y su entorno inmediato. Hacen explícita la voluntad de indagar en sus vivencias, sensaciones, miedos y pasiones para compartirlas con los demás. El ejercicio autorreferencial implica un posicionamiento frente al mundo y un compromiso con uno mismo. La intencionalidad se explicita por medio de los autorretratos, como hemos visto, y por medio de la escritura, de donde podemos extraer claves que nos remiten a sus motivaciones a la hora de enfrentar su propia obra. Los fotógrafos crean un relato para comprenderse y explicarse a los demás.

El uso de la escritura en primera persona compartida por los tres autores nos confirma algunas de las preguntas que les preocupan. La necesidad de generar textos de manera adscrita o independiente a la fotografía se produce por el deseo de trascender el medio fotográfico y profundizar en el mensaje. Los tres tienen la necesidad de explicarse, explicitarse o generar imágenes literarias que completen a las fotográficas. Woodman, a través de cartas, poemas y notas en las fotografías, habla de sus frustraciones, de los objetivos de su práctica artística. García-Alix genera un bloque literario en paralelo a su obra fotográfica. La narrativa que ya encierran sus títulos –formando pequeñas narraciones– es extendida en los

textos que acompañan sus vídeos, de corte poético y confesional. D'Agata reflexiona en sus escritos sobre los momentos vividos representados en las imágenes, relacionándolos con temáticas en torno a la moral, la religión y otros aspectos sociales y políticos.

Las influencias literarias son también muy importantes en los tres casos y nos hablan de las obsesiones y la formación de los autores. En García-Alix, la literatura y la historia –generalmente novelada– son claves para entender su aproximación a ciertas temáticas. Así, por ejemplo, Céline es un autor al que admira por la reflexión en torno a los límites morales del ser humano que encierra su obra. Curiosamente, d'Agata también confiesa su gusto por este escritor y su libro *Viaje al fin de la noche*, posiblemente por la misma razón que el primero. En el caso de Woodman, sus influencias están más orientadas a la novela victoriana y autores como Henry James que ahondan en la psicología de los personajes.

En cuanto a las influencias artísticas, Woodman y d'Agata cuentan con una sólida formación académica, en bellas artes y fotografía respectivamente, donde adquirieron gran parte de su cultura visual. García-Alix es un caso singular ya que es autodidacta y se interesa por otros fotógrafos de manera más tardía. Él mismo indica que no le han influenciado exactamente, sino que los mira como una confirmación de su intuición fotográfica. Woodman y d'Agata, no ocultan sus influencias y se nutren de ellas para crear su obra, aunque, una vez emprenden su propio camino, las van dejando atrás. Así, D'Agata consigue subvertir la formación académica –a través de un proceso de desaprendizaje– para someterla a su postulado vital: la técnica al servicio de las emociones. García-Alix en este sentido es un *rara avis* que ha conseguido generar una estética propia y liberada de cualquier influencia. Woodman, por su parte, hace uso de sus conocimientos académicos, siendo además muy rigurosa y metódica en el acto fotográfico.

En cuanto a la estética, Woodman y García-Alix emplean estrategias más clásicas, poniendo énfasis en la composición así como en el uso de iluminaciones naturales y –en la mayoría de sus trabajos– tenues. García-Alix también combina el uso de iluminaciones artificiales: al principio respeta ese aspecto naturalista aunque, en los últimos años, también emplea luces más contrastadas e incluso puntuales. D’Agata se sirve de la luz que existe en el espacio donde fotografía –generalmente mínima–. La escasa iluminación, hace que sus imágenes sean oscuras y borrosas debido a las velocidades de obturación lentas que emplea.

En los tres trabajos, se observa una evolución desde el empleo inicial de la fotografía como herramienta o simple medio para hacer llegar su mensaje, hacia un uso más consciente de la misma, aprovechando sus capacidades para generar imágenes cercanas a la abstracción. En este sentido, Woodman es la que menos arriesga técnicamente ya que suele jugar simplemente con tiempos de exposición prolongados que le permiten “desaparecer” de la imagen. Es sobre todo en las imágenes con temáticas simbólicas, donde se percibe esa abstracción. García-Alix, ya desde los primeros años, juega con el tiempo de exposición y el movimiento en muchas de sus imágenes. En su etapa más reciente, estos experimentos se multiplican empleando dobles y triples exposiciones, desenfoques, juegos de iluminación, sombras, y abstracciones de la naturaleza. Antoine d’Agata se adentra desde el principio en el terreno de la abstracción realizando imágenes en ocasiones tan borrosas que sólo acertamos a adivinar una masa de luz en ellas. También vemos su evolución en la conceptualización de sus proyectos. Por ejemplo, en la serie *Fractal* (2014), realizando un ejercicio posfotográfico pixelando imágenes de prostitutas y delincuentes cuyos retratos han sido publicados por la policía.

Los tres autores muestran una evolución en su fotografía: menor, en el caso de Woodman, al verse su carrera truncada por su temprana muerte; abrupta en el de d'Agata, quien ha realizado diversos y diferentes proyectos; y más continuada en la obra de García-Alix, cuyo trabajo evoluciona a la par que su vida. En cuanto a la relación con temáticas clásicas de la fotografía como el documentalismo, las imágenes de este último han quedado como el reflejo de una época, sobre todo las pertenecientes a las décadas de los setenta y ochenta –años convulsos, difíciles de acotar y muy ricos a nivel social y estético–. El fotógrafo guarda un interesante testimonio involuntario, ya que su intención no era documentar una época, como sí lo hicieron otros como Miguel Trillo o Pablo Pérez-Mínguez. En la obra de d'Agata, el caso es más complejo debido a que ha realizado proyectos específicamente documentales, ya sea por encargo, como sus trabajos en Palestina, o en residencias artísticas como la serie que realizó en Groningen. Este autor rechaza la posición del documentalismo clásico donde el fotógrafo observa pero no se implica en lo que fotografía. Realiza visiones más personales e incluso poéticas de estas temáticas como el vídeo que crea a partir de las fotografías realizadas para Magnum en Georgia, donde da voz a las mujeres que retrata. Igualmente, en su trabajo personal o artístico, hay un compromiso por mostrar realidades ocultas realizando una crítica social. La obra de Woodman, por su parte, es la que más se aleja del aspecto documental, si bien las teorías que la enmarcan dentro del feminismo le otorgan cierto compromiso con la sociedad de su tiempo.

La inclinación por temáticas en torno a la muerte, la conciencia del yo, así como el predominio de la expresión de sentimientos propios por encima de una supuesta objetividad y las tendencias abstractas de sus lenguajes son características que los autores comparten y que los engloban dentro de un marco posromántico. Los fotógrafos, a partir de la realidad exterior,

generan paisajes interiores. El giro de la cámara hacia lo íntimo les lleva a representar diferentes momentos de su vida ahondando precisamente en los más decadentes. Asimismo, poseen todos ellos un sentimiento de inconformismo ante la sociedad contemporánea. En el caso de d'Agata y García-Alix, queda manifiesto al poner en cuestión los esquemas que imperan en la sociedad actual. El sexo, la violencia, la pobreza o las drogas son interpretados desde lo personal aportando al espectador nuevas posibles realidades válidas. En el caso de Woodman, las emociones están sublimadas y, aunque exista una génesis más o menos común a los tres autores, en la obra de ésta la representación de los sentimientos genera una idealización. Al contrario, D'Agata busca lo grotesco y la deformidad aunque siempre representado de una manera estetizada. García-Alix supone un equilibrio entre estos dos extremos, ya que la crudeza o el realismo de algunas de las temáticas que trata en sus imágenes es sosegado por el estilo clásico y cuidado.

El acercamiento desde la intimidad a los temas que obsesionan a estos artistas se puede observar también en sus obras en vídeo. Los tres autores han realizado piezas audiovisuales en paralelo o como extensión a su trabajo fotográfico. En Woodman, los vídeos son sobre todo ejercicios que redundan en las temáticas que vemos en sus fotografías como la desaparición o la negación del yo. Sus audiovisuales tratan estas cuestiones con menor profundidad que su trabajo fotográfico, pero no dejan de resultar relevantes por permitir asomarnos a su proceso artístico. Las creaciones en vídeo de d'Agata llevan al espectador a sus vivencias de una forma, si cabe, más directa. Las mujeres con las que se retrata suelen ser las protagonistas de los vídeos y ellas mismas narran sus pensamientos y angustias y exponen su opinión sobre el fotógrafo que, de esta manera, se posiciona como sujeto de su propia obra. En el caso de García-Alix, su creación en vídeo se ha convertido en parte esencial para comprender su

obra. La capacidad narrativa de este autor y el juego que realiza entre realidad y ficción, entre testimonio y metáfora, convierten a estas obras en documentos únicos para adentrarnos en la historia que contienen sus fotografías. En sus vídeos, la secuencia narrativa que forma las imágenes es revelada por la asociación de sus elementos: fotografías yuxtapuestas asociadas a su voz.

Un claro denominador común en la obra de los tres autores es la continua referencia a la mortalidad. Las alusiones a esta preocupación se perciben en las diferentes etapas de los tres fotógrafos en relación, a su vez, a otras cuestiones como el dolor o la enfermedad. Las imágenes de Woodman muestran el juego entre presencia y ausencia a partir del cual trata su propia desaparición y desintegración anulando el yo: diferentes procesos de evanescencia que conforman una estrategia para protegerse contra el dolor y el inexorable paso del tiempo. La fotógrafa realiza después un ejercicio de reconstrucción personal en una huida hacia delante ante la imposibilidad de superar su destino final. La presencia de la muerte en la obra de García-Alix es más explícita debido a un trasfondo más violento a través de temáticas como las drogas, la enfermedad y el fallecimiento de sus seres queridos. De la misma manera, los escenarios decadentes de d'Agata remiten directamente a esta idea. Por un lado, los cuerpos enfermos y narcotizados que aparecen en las imágenes y, por otro, las relaciones sexuales, protagonistas de su obra, ilustran una clara conexión entre el amor y la muerte. Este fotógrafo lucha contra su propia disolución tratando de representar la angustiada dicotomía de unión y desunión que se produce en el encuentro con el otro. Los tres autores muestran el dolor y el sufrimiento de diferentes maneras pero con una tendencia común de mostrar el cuerpo a medio camino entre la pesadez y la ingravidez.

Cada autor se reinventa constantemente con la voluntad de formular un discurso que difiera de los modos primordiales y socialmente aceptados.

La autorreferencialidad, al estar construida en torno al sujeto cambiante, puede constituirse de infinitas maneras. Woodman, d'Agata y García-Alix ahondan en sí mismos para dar respuesta a las cuestiones que les conciernen generando, cada uno de ellos, su propia historia, su universo particular, donde el espectador es invitado a formar parte.

Estos autores han contribuido, desde la fotografía, a alumbrar nuevos territorios de introspección relacionados con la intimidad y no explorados por la literatura ni las artes visuales tradicionales. El lenguaje fotográfico, en su calidad de lenguaje contemporáneo, aporta a los artistas un nuevo territorio de creación en torno al yo. Temas universales como la mortalidad, la conciencia o el tiempo, mantienen su misterio sin respuesta, pero la fotografía contribuye a plantear estas preguntas con una nueva gramática. La imagen fotográfica, a través de estos autores como ejemplo e influencia, ha cambiado las pautas de recreación y análisis del yo en el ámbito del arte y la cultura.

ANEXO

ENTREVISTA ANTOINE D'AGATA.

¿Qué parte de tu trabajo consideras autobiográfico/autorreferencial?

Creo que lo considero todo autorreferencial porque, obviamente, hay una parte que es diario. Veo mi trabajo en dos partes. Por una un lado, trato de fotografiar la violencia del mundo, la violencia externa, la violencia institucional y por eso fotografío el trabajo, la inmigración, la guerra. Esto, evidentemente, lo fotografío desde fuera. No es completamente un diario. Pero fotografío mi relación y mi posición frente a esas dinámicas, esas fuerzas. Incluso el trabajo no íntimo es autorreferencial, sin embargo, de otra manera.

Por otro lado, fotografío la noche donde soy un personaje completo en las situaciones. Obviamente esta parte es un diario íntimo. Aunque la parte más documental también lo es. Cuando fotografío 700 casas de Fukushima, no lo hago de una manera sociológica. Es más como un posicionamiento que tomo frente a ellas. En esa explosión, en ese lugar, en esa posición. Para mí todo es una historia de posición y la posición me imagino que es bastante autorreferencial.

Al ver uno de esos paisajes o arquitecturas, ¿te sientes identificado?

Es lo mismo. Durante años fotografié paisajes pero nunca lo pienso, no es que sean proyectos. Reacciono a los paisajes de manera instintiva, de manera física. Durante años solo fotografiaba paisajes vacíos, porque cada vez que miraba un paisaje me daba la sensación de caer. Había esa necesidad de fotografiar. Había una atracción por el vacío, por la caída. Ocurre lo mismo en otros paisajes que hago. Por la misma razón, me mantienen en movimiento. En ese caos donde todo se deshace. Necesito

mi mente y mi trabajo. Esa estructura y esa línea son físicas. Doy formas concretas y fijas a desequilibrios íntimos. Siempre reacciono así. No es un trabajo de arquitectura.

Tu corpus fotográfico, visto desde un punto de vista retrospectivo, es una reconstrucción de tu identidad, una búsqueda.

Sí y no. Obviamente de una manera sí porque forma parte de una trayectoria. Incluye todas esas atracciones, repulsiones, confrontaciones, pero de otra forma sigue siendo un *état des lieux* que, en francés, quiere decir “cómo es la situación”, “cómo es el lugar”. El estado de las cosas.

Constato el estado del mundo. Hago una fotografía muy documental de la manera más justa posible. No es mi diario sino que hago un documento del mundo de la manera que me parece más pertinente. Cuando la gente reduce mi trabajo sólo a un diario, creo que hay una equivocación porque creo, y espero, que es más que eso. Trato de fotografiar y documentar el mundo pero de una manera justa y pura, desde mi punto de vista, desde mi posición y no de una manera sociológica, fotoperiodística o humanista. No quiero adaptarme o conformarme al lenguaje. Quiero el lenguaje más honesto y real posible.

Para mí es importante que el trabajo no sea sólo un diario. Obviamente mi trabajo es una negación de toda la historia de Magnum, de su manera de mostrar el mundo. Lo hago porque quiero imponer otra visión documental, más profunda, más real, menos formateada.

No soy periodista, sólo lo puedo el mundo ver a través de mi experiencia, a través de mi identidad, de lo que soy, de lo que he vivido, de lo que he sufrido, de lo bueno y de lo malo, de todo lo que hace mi identidad.

¿Cómo consigues esa 'documentación' del mundo a través de un trabajo tan personal?

Enseño la parte del mundo que se conoce sólo de manera formateada: las putas, los yonquis... Siempre los miramos desde fuera, como exóticos, como algo anecdótico, espectacular. Yo enseño la carne, las sensaciones, los miedos; quiero decir, otras perspectivas. No es una realidad helada, se da en todas partes del mundo, pero siempre se ve a partir de estadísticas o formas muy aceptadas. Trato de dar una visibilidad, una tangibilidad a ese mundo que todos sabemos que existe pero que ya no somos capaces de ver.

Pero tú también te introduces en ese mundo, tú también estás presente.

Porque es la única manera de resumir mi posición. La fotografía siempre ha sido vista como una manera de mirar, como la capacidad que tiene el fotógrafo de mirar. Hay quien mira lo que sea de la manera más sofisticada, más estética, más poética.

Estos últimos años, lo que trato de hacer es desarrollar otra manera de entender la fotografía. No como arte de mirar, sino como arte de ser y de posicionarse en el mundo. Creo que la fotografía es el único arte que permite e impone inventar un lenguaje mientras uno está en el mundo, está mezclado con lo que mira, está relacionado con el mundo, está involucrado en una situación. Es el único arte que obliga a responsabilizarse y comprometerse con esa posición.

No me importa nada la mirada, si uno mira bien o mira mal; importa si uno es lo bastante honesto o tiene suficiente coraje para asumir esa posición y hablar desde esa posición. La pintura no puede hacer eso, la escritura no puede hacer eso. Uno tiene que estar. Por eso me volví personaje de mis propias imágenes, por eso doy la cámara a los otros, por

eso toda mi reflexión gira en torno a este asunto. Creo que la fotografía, por esta razón, es un arte tan vivo en estos tiempo. La fotografía cuestiona todos esos problemas de nuestra posición en el mundo en el que vivimos, mientras la pintura tiene otros acercamientos. La fotografía realiza las preguntas más profundas y pertinentes sobre la posición de cada uno de nosotros en el mundo. Y creo que hay que leer mi trabajo desde esa perspectiva. Si estoy dentro de mis propias imágenes no es narcisismo, es una búsqueda para defender ese punto de vista.

¿De qué manera crees que influye la literatura en tu trabajo fotográfico?

Creo que todos necesitamos fuerza. Más que influencia o inspiración, lo importante es una fuerza interna que nos lleva, que nos permite continuar. Yo esa fuerza la encuentro en la literatura, porque la literatura no me contamina, no me ensucia. Trato de quedarme fuera de la lógica cultural, de la lógica fotográfica, de la lógica estética. Las fotografías no las miro. Cuando me gusta un fotógrafo, o me habla un fotógrafo, después de entenderlo, de sentir lo que me dice, me alejo de él. Me alejo de los fotógrafos que fueron para mí influencias como Nan Goldin. No quiero entrar en la lógica de estéticas, grupos, influencias, estilos, miles de lenguajes. A mí eso no me interesa. Trato de inventar mi propio camino con mis fotografías, con mis actos, con mis restos, mi vida y la manera de hablar de todo eso. Por eso necesito alimentarme con cosas que me llenen como la literatura que me da fuerza y, a la vez, me deja totalmente libre de toda regla. Creo que por eso la literatura tiene un espacio tan grande en mí. Me di cuenta después de que todas mis películas tenían palabras, no me había dado cuenta. No es sólo cine.

No tengo confianza en la fotografía, no me interesa la belleza. Busco sentido y espero un contrasentido. Me interesa el hecho de buscar, me

interesa esa energía y esa fuerza de seguir buscando aunque hace mucho tiempo que no espero, pero quiero quedarme en el esfuerzo, en la dignidad del esfuerzo: buscando, buscando, buscando.

¿Cómo surge la necesidad de escribir? ¿Qué te aporta la escritura?

No soy escritor, no sé escribir. Es muy frustrante para mí. Las veces que escribí en mi vida siempre fueron para poner la meta más lejos. No escribo para desarrollar cosas, escribo para empujarme a mí mismo un poco más lejos, un poco más adelante. A veces no consigo hacerlo con mi mente porque mi mente es confusa, mi vida es confusa. Lo consigo hacer con mi foto porque es un proceso bastante lento, bastante complejo y a veces uso la palabra para tratar de entender y configurar la situación, mi posición. Uso las palabras así. Las uso, no para defender un punto de vista que ya tengo, sino para tratar de identificar, de dibujar metas.

Los textos que escribí siempre fueron demasiado ambiciosos. Algunos meses, años, llego a conseguir ese nivel. Y esto mismo hago en mi trabajo con el cine –*Atlas, Aka Ana*–. A veces escribo guiones de ficción. Hay un hombre que viaja y encuentra a otras personas. ¿Qué pasa? Escribo cosas locas, intensidades, experiencias, intercambios, conexiones que ni puedo soñar en mi propia vida. Cuando escribo ese guión tengo que hacer que esas cosas pasen. Trato de vivir a la altura de mis propias palabras. Por eso, en las películas, hablo como si fuera un diario premeditado. Es todo real, es muy consciente, muy voluntario, meditado, quiero entender eso, quiero entender la violación, la violencia. ¿Cómo entro en eso? Las palabras son mi única herramienta. Después hay que tener el coraje de hacerlo, de vivirlo.

Sin embargo, en la película 'Atlas' no quisiste incluir tus propias palabras. Son las mujeres las que hablan.

Mi palabra no me interesa. En esta pequeña película me interesa lo que dice la chica mexicana, que es mi novia. Es su texto el que me interesa. Pero cuando escribo siempre regresa la misma lógica, trato de hacer las cosas de manera diferente pero, al final, regreso con la misma palabra. Estoy harto. La gente no cree que sea posible que existan los textos de esas chicas. Obviamente están potenciados, son horas de trabajo donde hay grandes decisiones, pero es una palabra mágica. Es tan fuerte que es irreal.

Sí, se convierte casi en ficción.

Suena muy feo pero yo no voy a litigar con eso, no voy a pelear con eso. Esa palabra me hace vivir, me llena, me vacía, es vida. Por eso no hay espacio para mí en esas cosas. A veces pongo mi imagen y creo que lo hago de manera imperfecta y muy frágil, pero las películas que hago no me interesan como cine porque no soy cineasta. No fui al cine en 10 años. No me interesa. Pero en esa película hay cosas importantes para mí. Hay historias personales que viví. Hay también una parábola política inédita y esto, para mí, es esencial y lo dice todo.

A partir del color, el desenfoque, el movimiento de tus fotografías has ido generando una estética ¿te sirve para identificarte con tu trabajo?

Al principio fue completamente inocente e improvisado. Antes de conseguir fotos así tuve que hacer un esfuerzo gigante. Fueron años y años de fotos borrosas. Un vacío de movimiento inútil. Poco a poco salieron formas y también un conocimiento y una *manière de faire* para sacar, de ese movimiento, figuras. Figuras como la atracción. Eso sí me

permitió explorar los niveles de realidad y mostrar el interior de las cosas. Más allá de las *surfaces*, de la esencia (son palabras peligrosas porque yo no soy un ser espiritual).

Después traté de alejarme de eso. La película es un ejemplo muy bueno de este alejamiento porque no hay imágenes tan borrosas. Es bastante real y concreto. Es como explorar el mismo camino sin refugiarse en algo que podría volverse un tic. Por eso en los últimos años trato de trabajar sin la poesía del movimiento, de lo borroso. Estaba preso de esa belleza, de cómo esa belleza habla de esa violencia.

Al final del libro [*Fractal*], hay retratos que he sacado de Internet. Muy feos, colores feos, la textura fea para regresar un poco más a la realidad. Obviamente, creo que nunca voy a encontrar una estética que lo resuelva todo. Dentro de esa búsqueda del lenguaje, ahora mismo estoy en un discurso de fragmentación. Esas imágenes descompuestas hablan del esfuerzo, del cansancio, de resolución.

Tus fotografías escenifican el dolor y los límites que experimentas en la vida. ¿Qué buscas con este tipo de representaciones?

No es un dolor. Para mí, el placer, el gozo, es esencial. Pero el precio hay que pagarlo. Si no se paga, es la cosa más fea del mundo. Estamos ante la pornografía más absoluta. Hay que pagar el gozo confrontándolo con el dolor y el miedo. Hay que reinventar el miedo cada día e ir a buscarlo, a encontrarlo. Hay que buscar el riesgo, ponerse en situación de peligro y dolor para pagar el alto precio del gozo. En esa combinación de gozo y dolor, sí hay salvación. Es una palabra católica, pero hay una salida, una posibilidad de vivir. No puede ser de otra manera porque vivimos en el mundo del gozo económico, del gozo cultural, del gozo total, de la

comunicación total. No podemos vivir en ese gozo orgánico total sin confrontar las cosas. Hay que pagarlo con dolor.

El pago es al final un símil capitalista dentro de una sociedad anestesiada. No es placer lo que se obtiene, en realidad es una anestesia.

Se habla de placer sexual, narcótico. Pero el placer que consigues viendo una película porno con una puta no es tan diferente del que vas a tener a través de una historia de amor con una puta Camboyana. Al final es algo básico. Lo pagas con intercambio económico. Uno se pierde en esa facilidad, se pierde en ese... Dolor. No sólo el dolor. Hay varias maneras de pagar, me entiendes, ¿no?

A la vez que buscas estas situaciones límite, también buscas a sus protagonistas.

Este año hice dos trabajos con chicas, y cuando intenté comprender por qué fui con esas chicas entendí que era porque sabía algunas cosas de ellas antes de enamorarme de ellas. Uno es el trabajo de *Index* que esta censurado totalmente, ya que sacaron los 36 textos... Me puse en contacto con ella porque tuvo una relación incestuosa con su padre a los 21 años. Ahora tiene 29 y sigue viviendo con su padre. Había algo ahí que me dolía, que me revolvía, pero también que no entendía. No voy a ir a entrevistarla para hacerle un retrato, la única manera era moverme con ella, vivir con ella. Hicimos ese viaje juntos y entendí algunas cosas, toqué algunas cosas. Esa chica mejicana es hija del incesto, sus padres son incestuosos y ella es lesbiana. Son cosas a las que no estoy muy predispuesto, pero que quiero entender.

Quiero compartir algo de dolor, pero no es eso sólo. Sé que no voy a tener el dolor al mismo nivel que esas chicas, pero sí quiero comprenderlas. Es

empatía extrema. Tampoco puedo hablar de su gravedad. Hay cosas malas dentro de todo esto, hay una parte de fascinación y atracción que hace que me parezca pesado y oscuro y que, de alguna manera, me dé miedo. Quiero pensar en términos psicológicos. Obviamente hay algo aquí que no es para mí, que me está prohibido pero quiero entrar, entender, compartir. Cuando hablo de provocar las cosas es así. No sé si busco el dolor o no al buscar una relación con una lesbiana.

Trato de vivir con las chicas, de entenderlas y sentir las cosas, pero nunca voy a estar con ellas. No me comparo con ellas, ni tengo la misma vida que ellas. No soy estúpido. Sé que mi libertad se basa en que yo escojo confrontar el miedo. Esas chicas no lo escogen. Es muy importante y trato de hablar de eso en el trabajo.

¿Cómo se ven las mujeres a través de tu trabajo?

A ninguna le gusta mi fotografía, la mayoría no tiene el acceso intelectual. Es otra cultura. Muchas veces las ven por Internet y las ven muy trágicas, oscuras, muy pesimistas. Se ven muy feas. Aunque su vida es mucho más fea que mi foto. A veces se enfadan conmigo por no enseñar lo bello. Pero eso no es lo que hago, yo desarrollo una coherencia, una lógica orgánica del mundo desde cómo lo veo. No puedo perderme. No doy una visión objetiva. No soy objetivo o exhaustivo.

Con todas las chicas con las que trabajé en la película [*Atlas*] tengo una relación muy fuerte, tengo mucha confianza. No les pago por eso, no es un trabajo. No son modelos. Me hablan y profundizo y consolido esa relación. Todas me cuentan. El hecho de poder hablar como si no fuera un cliente crea una relación que sin esa confianza no existiría. Eso se paga muy caro pero no con dinero, se paga con respeto.

¿Cómo explicas las pulsiones representadas en tus imágenes?

Es algo que no he resuelto todavía. Cada historia está hecha sobre una relación emocional en la que hay un vínculo muy fuerte. Se trabaja, se cree, soy consciente de ello. Las chicas son todas profesionales, no puedes hacerlas enfadar. Quiero su amor, su cuerpo y ¿qué pagas? ¿nada? Hay algo loco y para obtenerlo hay que darlo todo. Cada vez que lo consigo, tengo mi estrategia, consigo las imágenes, las palabras y me voy. Obviamente las chicas saben que me voy, pero al final es algo muy violento porque pones toda esa energía en crear esa intensidad y cuando ya está a cierto nivel, sales y pasas a la próxima.

Por eso no sé qué hacer cuando suspendo esas relaciones. Unas me escriben, a otras las veo a veces. Vi a una de las chicas en una discoteca en Costa Rica y le pregunté si le había gustado la película y me dijo que le dolía, me dijo: ‘las chicas te lo regalamos todo’.

No soy feliz con esto, creas amistad pero también una relación que no es feliz. No sé qué hacer. Cada vez más, por la edad igual o el cansancio, regreso con ellas, hablo o mantengo un contacto. Con la actriz porno japonesa, tuve una relación de 6 años, puntual. Seguimos teniendo contacto. Tengo páginas y páginas de email. En la película [*Atlas*] explico, de una manera muy artificial, que las mujeres sólo se comunican a través de sus heridas. Es una frase, pero en realidad es así. Es como un intercambio de dolores. Una mierda al final. No estás feliz con eso, no es una solución, no es una relación, no es nada. Las palabras de las chicas son muy lúcidas.

ENTREVISTA ALBERTO GARCÍA-ALIX

A partir de tus libros, exposiciones y títulos de tus fotografías, se pueden interpretar pequeñas narraciones que van surgiendo al hilo de tu trabajo. ¿Cómo generas estas historias? ¿cómo crees que se genera esa secuencialidad?

Bueno, las mejores, salen de escuchar la voz interior. Y muchas veces los títulos salen ya cuando veo la foto; otros no, otros hay que buscarlos luego. En el fondo, el título, es un pequeño texto, una pequeña narración. Pero los mejores salen cuando uno escucha la voz interior: estás viendo la foto y, automáticamente, te está dando el título. Es una reverberación en palabras. A veces no tiene nada que ver con lo que estás viendo por cámara pero se crea un eco. Atrapar la voz interior, sí.

¿Tienes la voluntad de fotografiar una historia o es una historia creada a posteriori?

Depende del trabajo que sea. Depende de si es un vídeo, depende de si es un diaporama, depende de cómo se engarza la secuencia narrativa. Pero los títulos es otra cosa. Un ejemplo: todos tenemos un día negro, un día chungo. Soledades muy personales. Yo puedo estar ahora mismo mirando una habitación y en ese instante, depende del momento, puedo pensar “¡coño! este es el decorado de mi vida o de mi fracaso”. Eso es una voz interior que reverbera. Si soy capaz de levantarme en lo que atañe a mí y coger la cámara, intento buscar ese ángulo que vi. En ese momento ya tengo el título porque he visto en ello un decorado, un reflejo. Otras veces no, otras veces simplemente haces la foto. Pero, de cualquier manera, siempre que miro por cámara estoy en un diálogo conmigo mismo.

Lo primero que pienso es si me gusta o no me gusta. Si me gusta, por qué me gusta, y si no me gusta, por qué no me gusta, y qué más puedo hacer, hasta dónde puedo llegar.

Entonces, en este diálogo contigo mismo, te proyectas en objetos, ajenos o propios. Y al coger la cámara se convierten en imágenes autorreferenciales.

Busco que la imagen me pertenezca. Busco lo más íntimo. Puede ser una habitación. Yo siempre he empleado términos muy de autorretrato, muy autorreferencial. La pertenencia, donde yo quiero leer de mí.

¿Siempre vas buscando ecos de ti mismo?

No es que los busque, es que vienen. Vienen con la mirada; con la mirada intencionada a través de la cámara. Pero vienen, siempre vienen. Con mayor o menor potencia.

De una manera muy general tu obra se puede dividir formalmente en dos partes: antes y después de tu estancia en París, ¿qué pasa entonces? ¿cómo surge ese cambio en la mirada?

Bueno, los cambios nunca son radicales. Lo que pasa es que el momento ese de París es un momento de fractura. Y al ser un momento de fractura yo también me veo obligado a estar metido dentro de mí mismo. Y además, por primera vez, me obligo a entenderme aunque no lo consigo, claro. Pero me obligo. Además es un momento de total desconcierto, donde me pregunto constantemente. Luego, por primera vez en mi vida, me veo inmerso en el trabajo.

París es una ciudad que no conocía. Había estado pero nunca había vivido allí. Es un momento en el que paseo mucho. Voy mirando los cielos, esos edificios, ese mundo, todo lo que me rodea, de una manera nueva. Estoy muy solo. Es un momento de ver qué es lo importante. Me veo obligado a luchar conmigo mismo; porque la lucha siempre es con nosotros mismos, ¿no? Yo estoy pasando una fractura personal muy importante, estoy enfermo, desarraigado, débil... Nunca me había cansado y por primera vez me siento débil, chungo.

Luego, me veo por primera vez obligado a escribir un guión para hacer la trilogía del primer vídeo [*Tres vídeos tristes*]. Lo que intento narrar es esa llegada, cómo es ese mundo que me rodea y cómo me siento yo. Una vez hecho el primero, hice un segundo, y luego un tercero. Quiero decir que empecé a trabajar en una nueva narrativa: la audiovisual. Lo terrible de todo es siempre escribir el guión, que es lo que más cuesta.

También, a partir de ese momento, empiezo a adquirir mi obra más abstracta. Abstracción porque me encuentro perdido dentro de mi mismo; una búsqueda personal.

Esta abstracción tiene una clara relación con la búsqueda interior, con ese proceso de introspección.

Bueno, es que cada foto es de su padre y de su madre. Algunas son muy introspectivas y otras no tanto. Hay otras que sólo es por un gusto formal.

Los vídeos surgen también en la etapa parisina. ¿Qué te hace pasar a este formato?

Bueno, yo había hecho dos cortos en los años ochenta, uno de ellos con Ceesepe. El caso es que siempre me había quedado con ganas hacer un

audiovisual. También escribía algunas veces para las revistas de amigos. Cuando estuve en París, Chantal Crousel [galerista] me ofrece hacer un vídeo para exponerlo en su galería. Me puse a trabajar en ello. Lo extraño es que cuando lo vi terminado no era diferente a lo que yo había esperado. Me quede un poco pillado: “¡si ya lo sabía!”.

La escritura entonces surge en paralelo al vídeo.

Surge en paralelo porque me veo obligado a escribir un guión; una historia. Ya no es la imagen lo prioritario; lo prioritario también es lo que voy a contar. La necesidad de contar es lo que me lleva a sentarme varias noches arañándome.

La escritura es una continuación de tus imágenes. ¿Cómo ves la relación entre ambas? ¿Tratas de contar lo mismo a través de una y otra?

Es lo mismo y no es lo mismo. Al intentar engarzar la palabra lo que intento es construir una narración donde la palabra y la imagen se fundan en aras de un resultado común. Con la foto es otra cosa. ¿Estoy hablando de lo mismo? Sí, pero es concreto. Es solo una imagen. Cuando escribo también suelo emplear una especie de aliento poético porque es una manera de decir lo máximo con lo mínimo, de causar un eco. La fotografía también lo tiene. Pero lo tiene prieto o tiene sólo un plano. Luego está el título que complementa a veces la narración. La verdad es que no sé cómo hago las cosas. Me muevo en un afán de buscarme problemas. Le dije que sí a Chantal Crousel. El experimento fue bueno, tuvo un buen resultado. Empecé después un segundo vídeo y luego un tercero que es una carta de amor. Y después vino *De donde no se vuelve* para la exposición del Reina [Museo Reina Sofía de Madrid]. Luego *Un horizonte falso*. Ya me di cuenta de que todo era falso.

¿Consideras que la gran parte de tu obra remite a ti? ¿Cómo surgen las fotografías a las que denominas, para ti mismo, “Albertitos”?

Un día descubrí que me veía a mí mismo en una serie de cosas. Me recordaba a mi infancia, al niño que fui. Como me molesta mucho que me llamen “Albertito” pensé: “ya está, Albertito le voy a llamar”. Es una reverberación que habla de mí cuando era joven. No voy a buscarlo, aparece. Pero aparece en esa captura de la voz interior, de repente: “Albertito”. ¿Por qué? Porque me reconozco en esa imagen.

¿Y en los retratos de los otros? ¿Qué buscas? Hay un reflejo de ti mismo también.

En cierto sentido, sí. En conseguir lo que quiero. Hay una intencionalidad que me hace ser muy presente. Intento ver cómo es esa máscara con la que nos mostramos al mundo exterior. Es un ejercicio. Necesariamente me tiene que atraer el personaje porque voy a hacerle una foto. Necesariamente tengo que ver algo. A veces es un momento muy rápido.

Alguna vez has dicho que en el laboratorio, en el momento del revelado, te enfrentas otra vez a ti mismo.

Hubo una época en que fue así. Me pasaba muchas veces en los años noventa cuando entraba al laboratorio a revelar cierto tipo de fotos. Se encadenaban pensamientos con las fotografías que iban apareciendo en el papel. Un enfrentamiento conmigo mismo.

Has dejado de lado el lenguaje figurativo.

Porque esa lección ya la aprendí. Ahora estoy en otra. Yo soy muy sensible al manejar las fotos. Es increíble, siempre me produce una gran

melancolía hacia el tiempo. Ahora, al fotografiar, estoy intentando eludir todas las referencias. Sobre todo la que más intento evitar es la temporal. Busco una atemporalidad en la imagen. Durante toda mi vida las fotografías han tenido una alusión a la temporalidad que estaba escrita en los decorados, en las ropas...

Ahora hay una mayor preocupación formal: luz, sombras, formas.

Bueno, yo lo veo de otra manera. Cada vez que cojo la cámara lo que busco es una revelación. Trato de que lo que voy a fotografiar me interese por plano, que me aporte, que me haga sentir algo. La fotografía es un espacio donde inventar. Busco ángulos. Siempre es una manera muy frontal de ver las cosas. Me sujeto a la cámara de manera muy frontal. Pero estoy intentando buscar otro tipo de tensiones a través de la posición de la cámara ya no tan frontal.

La temática de la muerte siempre ha estado presente en tu trabajo (las drogas, la enfermedad, el fallecimiento de tus seres queridos). Después de París, aunque no de una manera tan explícita, sigue presente esta cuestión en tus imágenes.

Más que nunca. Cada vez será mayor. Aunque no busco expresar eso (no sé qué busco expresar). Yo miro por cámara buscando una revelación, que lo que vea me hable, que pueda también dialogar con ello a través de la cámara. Busco que el objeto pueda darme esa lectura. Cuando te dicen: “la foto me dio *yuyu*”. Ya está, lo has conseguido.

Desde que fui a París estoy más sensible. Antes estaba más narcotizado por los opiáceos. Ahora estoy más sensible conmigo mismo y me doy cuenta.

La muerte está en todo. Para mí el gran modo de hablar es a partir del principio de la muerte. Pero eso no lo buscamos. Es una reverberación que existe constantemente. Si ahora voy por la calle paseando y veo una calavera pintada en una pared siento una pulsión que me lleva a mirar ahí. Porque la alimentación de la muerte siempre es muy poderosa. Todos nos sabemos condenados a morir. Nuestras emociones alimentan nuestro miedo, nuestros deseos y muchas mas cosas. En nuestro entramado personal es más fácil hacer fotos con dolor que sin dolor. Cuando algo nos duele, estamos más metidos en nosotros mismos.

En las fotografías anteriores no es que hubiera mayor o menor referencia a la muerte. Era lo que yo sentía. En París quien siente dolor soy yo. Y eso detona, repercute, empuja. Empuja a los ojos a detener la mirada en otras cosas. Yo soy testigo de mi propio dolor. Reconozco mi yo en esas en esas fotos. Y también lo que sentía.

Tu trabajo recorre todas las épocas de tu vida, ¿lo entiendes como un diario personal?

Sí, siempre está ahí porque mi trabajo gira alrededor de mi vida. Yo donde voy, voy con una cámara de fotos. Para mí, la magia de la fotografía es el encuentro. Necesito encontrarme con algo que me encadene a mirar, y me encadene a buscar una revelación.

Tu trabajo bebe más de referencias literarias que de las propiamente fotográficas. 'Viaje al fin de la noche' de Céline es uno de tus libros favoritos, curiosamente también de Antoine d'Agata. ¿Qué significa este libro para ti?

Para mí es un gran libro. Cuando lo leí por primera vez me cambió mi manera de ver la literatura, pero también de ver la vida. Lo leí muy joven,

con 19 ó 20 años. Aquello fue una sorpresa. Me fascinó la manera en que se expresaba: la aportación, la capacidad de hurgar en lo más mezquino. Rápidamente me pregunté con quién me reconocía yo: si con Bardamu o con el otro, con Robinson [risas]. Todavía no he llegado a la conclusión.

Muchas veces he pensado que es un libro que se podría hacer en imágenes, se podría hacer en cine, se podría narrar de alguna manera. Lo mejor que me he encontrado ha sido Tardí un dibujante de cómics que hace una versión del libro. Yo lo intenté con *El paraíso de los creyentes* y con un trocito de texto de *Viaje al fin de la noche* que habla del amor, donde puse imágenes. Quería ver si podía construir una narración. Sólo un trocito.

Al final mis referentes son más literarios que fotográficos. Yo soy un lector convencido. Siempre necesito leer antes de dormirme, necesito leer algo. La necesito pero al final tengo un montón de fotografías. Hoy en día, me guío más por las ediciones que por las fotos. En las ediciones siempre hay sorpresas. La literatura, el ensayo, la historia, alimentan.

En esas historias estamos casi todos. Todo deja un pozo, un imaginario visual en nosotros del que nos alimentamos. Nuestros gustos, las películas que vimos de jóvenes, los libros que leemos, cómo los interpretamos. Las imágenes también. Todo deja un sedimento. Un sedimento que influye mucho en cómo miran nuestros ojos.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor: *Minima Moralia*, London: Verso, 1978.
- ADORNO, Theodor: *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio: *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- ALARCÓN, Paloma: *El espejo y la máscara: el retrato en el siglo de Picasso*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2007.
- ALEMÁN, Jorge: “Especulaciones” en FONTCUBERTA, Joan: *La danza de los espejos. Identidad y flujos fotográficos en Internet*. Madrid: La Oficina, 2010. Sp.
- ALFANO MIGLIETTI, Francesca: *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminación contemporanee*. Milano: Costa & nolan, 1997.
- ALIAGA, Juan Vicente: “La fabrication d’une icône: Propos sur la réception de l’expérience photographique de Claude Cahun depuis sa redécouverte” en *Claude Cahun* (catálogo de la exposición). París: Edition Hazan/Jeu de Paume, 2011. Pág. 157- 177.
- ALIAGA, Juan Vicente: “La reinención de Claude Cahun” en *Claude Cahun* (catálogo de la exposición). Valencia: Institut Valencià d’art modern, 2002. Pág. 11-32.
- ALIAGA, Juan Vicente: *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporaneos*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1997.
- ALIAGA, Juan Vicente: *Malos hábitos*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1998.
- ALIAGA, Juan Vicente: *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.
- ALPHEN, Ernest Van: “Affective operations of art and literature” *RES*, Vol. 53/54, 2008. Pág. 20-30.
- ÁLVAREZ URÍA, Fernando: “Viaje al interior del yo. La psicologización del yo en la sociedad de los individuos” en *Claves de razón práctica*, nº 153, 2005. Pág. 61-69.

AMORÓS BLASCO, Lorena: *Abismos de la mirada: la experiencia límite en el autorretrato último*. Murcia, Cendeac, 2005.

ANDERSON, Linda: “Introducción” en *En primera persona: la autobiografía*. XII Jornadas de estudio de la imagen de la Comunidad de Madrid. Comunidad de Madrid: Consejería e Cultura y Turismo, 2006. Pág. 18-29.

ANSÓN, Antonio: *Novelas como álbumes: fotografía y literatura*. Murcia: Mestizo, 2000.

ARAKI, Nobuyoshi; CLARK, Larry.: *Cuerpos, memorias. Nobuyoshi Araki, Larry Clark*. Valencia: Sala Parpalló, 1994.

ARDENNE, Paul: “Figurar lo humano” en *Cartografías del cuerpo*. Murcia: Cendeac, 2004. Pág. 35-45.

ARDENNE, Paul: *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du 20e siècle*. Paris: Éditions du Regard, 2001.

ARDÉVOL, Elisenda; GÓMEZ-CRUZ, Edgar: “Cuerpo privado, imagen pública: el autorretrato en la práctica de la fotografía digital” en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVII, n.1, enero-junio 2012. Pág. 181-208.

ARGULLOL, Rafael: *El héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Barcelona: Acanalado, 2008.

ARIÈS, Philippe: *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: Acanalado, 2011.

ARROUYE, Jean: “Salon International de la Recherche Photographique” en *Vie. Captures*, nº 3. Royan, 1999.

AVGITIDOU, Angeliki: “Performances of the self” en *Digital Creativity* 14 (3), 2003. Pág. 131-138.

AZOURY, Philippe: “La photographie et la putain en *Actes. Antoine d'Agata une présence politique*. Marseille: André Frère Éditions, 2014. Pág.144-148.

BAILLY, J.: *La llamada muda: Los retratos de El Fayum*, Madrid, Akal, 2001.

BAKER, George; DALY, Ann; DAVENPORT, Nancy; LARSON, Laura; SUNDELL, Margaret: “Francesca Woodman Reconsidered: A Conversation with George Baker, Ann Daly, NancyDavenport, Laura

Larson, and Margaret Sundell” en *Art Journal*, Vol. 62, Nº 2, Summer, 2003. Pág. 52-67.

BAL, Mieke: “Antropometamorfosis: caminos que se bifurcan y cristales en la filosofía de la temporalidad de Louis Bourgeois” en *Louise Bourgeois. La sage femme*. Murcia: Espacio AV, 2007. Pág. 19- 41.

BAL, Mieke: *Traveling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

BAL, Mieke.: “Marcel y yo: Woodman a través de Proust” en *Francesca Woodman*. Murcia: Espacio Av, 2009. Pág. 114-141.

BAQUÉ, Dominique: *Pour un nouvel art politique: de l’art contemporain au documentaire*. Paris: Fammarion, 2006.

BARAÑANO, Kosme de: “Presentación” en *Claude Cahun* (catálogo de la exposición), Valencia: Institut Valencià d’art modern, 2002. Pág. 7-8.

BARASCH, Moshe: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Alianza Forma, Madrid, 2003.

BARTHES, Roland: “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y la escritura*. Madrid: Paidós, (1967), 2009. Pág. 75-84.

BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1990.

BATAILLE, Georges: *La experiencia interior*, Madrid: Taurus, 1981.

BATAILLE, Georges: *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets, (1981), 2000.

BAUDRILLARD, Jean: *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama , 1991.

BEAUJOUR, Michel: *Poetics of the Literary Self-Portrait*. Nueva York: New York University Press, 1991.

BEAUVOIR, Simone de: *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 1998.

BELAUSTEGUIGOITIA, Santiago: “Alberto García-Alix mira hacia su interior con el estreno del vídeo 'Me ves y sufres'”, *El País*, 27 de noviembre de 2004.

http://www.elpais.com/articulo/andalucia/Alberto/Garcia-Alix/mira/interior/estreno/video/ves/sufres/elpepiauand/20041127elpand_29/Tes/

- BENJAMIN, Walter: "Short History of Photography" en TRANCHEBERG, A.(ed.): *Classic Essays of Photography*, New Haven: Leete's Islands Books, 1980.
- BENJAMIN, Walter: *Illuminations*. London: Fontana. 1992.
- BENJAMIN, Walter: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Ítaca, 2003.
- BENJAMIN, Walter: *Reflections*. New York: Schocken, 1978.
- BENJAMIN, Walter: *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2004
- BENJAMIN, Walter: *The Arcade Project*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.
- BERGER, John, en *Ways of Seeing* (1972: Londres: Penguin Books. 1990.
- BERNADAC, Marie-Laure: *Louise Bourgeois*. París: Flammarion, 1995.
- BETTERTON, Rosemary: "Undutiful Daughters: avantgardism and gendered consumption in recent British art" en *Visual Culture in Britain*, Vol. 1, Nº 1, 2000. Pág.13-30.
- BETTERTON, Rosemary: *An Intimate Distance. Women, Artists and the Body*, London and New York: Routledge, 1996.
- BILLETER, Erika: "The exhibition" en BILLETER, Erika (comisaria): *The Self-Portrait in teh age f Photogrphahy. Photographers reflecting their own image* (catálogo de la exposición). Laussane: Musée cantonal de Beaux Arts Lausanne, 1985. Pág. 7-11.
- BILLINGHAM, Richard: *Ray's a laugh*. Zürich: Scalo, 1996.
- BISMUTH, Léa: "Antoine d'agata. De l'atelier du peinture à l'atelier du monde" en *Actes. Antoine d'Agata une présence politique*. Marseille: André Frère Éditions, 2014. Pág. 167-169.
- BOND Anthony; WOODALL, Joanna: *Selfportrait, renaissance to contemporary* (catálogo de la exposición). Londres: The National Portrait Gallery, 2005.
- BOUQUERET, Christian; SECLIER, Philippe: *La photographie surréaliste*. París: Actes Sud, Photo Poche nº 116, 2008.

BREA, José Luis: *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo global*, Murcia: Cendeac, 2004.

BRIGHT, Susan: *Auto Focus. The Self-Portrait in Contemporary Photography* Londres: Thames and Hudson, 2010.

BRONFEN, Elisabeth: "Photographing War" en *Darkside II: Power and violence, Disease and Death Photography 2*. Göttingen: Fotomuseum Winterthur. 2009. Pág. 130-133.

BRONFEN, Elisabeth: "Sexuality and the city at night" en *Darkside I. Photographic Desire and Sexuality Photographed*. Göttingen: Fotomuseum Winterthur, 2008. Pág. 107-111.

BRUNER, Jerome: "The autobiographical process" en FOLKENFLIK, Robert (ed.): *The culture of autobiography: constructions of self-representation*, Stanford: Stanford University Press, 1993. Pág. 38-56.

BRYAN-WILSON, Julia: "Francesca Woodman's Notebook" en *Bookforum*, December/January 2011. Pág. 38.

BUCHLOCH, Benjamin: "Francesca Woodman: Performing the photography. Staging the Self" en *Francesca Woodman: photographs 1975-1980*. Nueva York: Marian Goodman Gallery, 2004.

BURCKHARDT, Jacob: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal, 2004.

BURKE, Edmund: *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos, (1757) 1987.

BÜRKE, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo Bello y lo Sublime*, Madrid Tecnos, 1987.

BURKE, Peter: "The Renaissance, Individualism, and the Portrait" en *History of European Ideas* (21), 1995. Pág. 393-400.

BUTLER, Judith: *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

CADUFF, Corina: "The autobiographical act in the arts" en KUNSTMUSEUM, Bern (ed.): *Ego Documents. The Autobiographical in Contemporary Art*. Heidelberg: Kehrer, 2008. Pág. 34-53.

CAHUN, Claude: "Analogía de textos" en *Claude Cahun* (catálogo de la exposición), Valencia: Institut Valencià d'art modern, 2002. Pág. 155-228.

- CALLE, Sophie. *True Stories*. Hasselblad Award. Göteborg: Steidl, 2010.
- CANALES, Fernando: “Periferia de lo humano” en VV.AA: *Periferia de lo humano*, Universidad Politécnica de Valencia, Universidad Castilla La Mancha, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 1996, pp. 15-25.
- CAO, Marian L. F.: “La creación artística: un difícil sustantivo femenino”, en *Creación artística y mujeres*. Madrid: Narcea, 2000. Pág. 13- 48.
- CASSETTI, Giuseppe; STOCCHI, Francesco: *Francesca Woodman: Roma 1977-1981*, Vienna: AGMA, 2011.
- CASTELLOTE, Alejandro (comisario): *Elogio de la Pasión*. Madrid: Ministerio de cultura, La Fábrica, 1999.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Mirror floating down river” en *Francesca Woodman*. Murcia: Espacio AV, 2009. Pág. 154-171.
- CATELLI, Nora: “La mortificación del yo como estética. Relatos autobiográficos en las artes contemporáneas” en *El mito del artista Biografía/Autobiografía*. Madrid: Exit Book, 2009. Pág. 70-76.
- CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad*. Barcelona: Lumen, 2007.
- CATELLI, Nora: “Introducción. En a era de la intimidad” en *En primera persona: la autobiografía*, XII Jornadas de estudio de la imagen de la Comunidad de Madrid. Comunidad de Madrid: Consejería e Cultura y Turismo, 2006. Pág. 152-164.
- CAUJOLLE, Christian: “The end of the end” en LUSENA, Tommaso; SHILLACI, Giuseppe (directores): *The Cambodian room. Situations with Antoine d'Agata* (libreto del DVD). 2012. Pág. 4-6.
- CAUJOLLE, Christian: “Mille et une nuits” en D'AGATA, Antoine: *Vortex*, Photo Nouvelles, nº 23, 2003.
- CAUJOLLE, Christian: “Le carnet de Sophie Calle”, en *Libération*, 1 de agosto de 1983.
- CAWS, Mary Ann: “These Photographing Women: the Scandal of Genius” en *Angels of Anarchy. Women Artist and Surrealism*. London, Munich: Prestel, 2010. Pág. 28-35.
- CAWS, Mary Ann: *Glorious Eccentric. Modernist Women Painting and writing*. Nueva York, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2006.

CHADWICK, Whitney: “An Infinite Play of Empty Mirrors” en *Mirror Images. Women, Surrealism and Self-representation*. Cambridge y Massachusetts: MIT Press, 1998. Pág. 2-36.

CHADWICK, Whitney: “How do I Look?” en RIDEAL, Liz: *Mirror Mirror. Self-portrait by women artists*. Nueva York: Watson-Guption Publications, 2002. Pág. 8-21.

CHÉROUX, Clément: “El caso de la fotografía espiritista. La imagen espectral: entre la diversión y la convicción” (Traducción de Pilar Vázquez) en *Le troisieme oeil: la photographie et l’oculte*, Paris: Gallimard, 2004. Recuperado desde: http://webpages.ull.es/users/reacto/pdfs/n4/clement_cheroux.pdf.

CHEVAL, Francois: “La philosophie, l’avenir de la photographie”, en *Actes. Antoine d’Agata une présence politique*. Marseille: André Frère Éditions, 2014. Pág. 127-131.

CHEVRIER, Jean-François: “The image of the Other” en *Staging the self: Self-portrait Photography. 1840s-1980s* (catálogo de la exposición). Londres: National Portrait Gallery, 1987. Pág. 9-14.

CHIROL, Anouk: “Le récit et ses limites dans l’oeuvre d’Alberto García-Alix” en *Cahiers de Narratologie* nº 16, 2009.

CLAIR, Jean: *Crime & châtement*. Paris, Musée d’Orsay, Editorial: Gallimard, 2010.

CLARK, Larry: *Tulsa*. New York: Grove Press, 1971.

CLOT, Manel: “Relatos privados, dispositivos ficcionales y autobiografías retóricas” en *Sophie Calle. Relatos* (catálogo de la exposición). Barcelona: La Caixa. 1997. Pág. 17-31.

COMBARRO, Nicolás.: “Un viaje sin retorno” en GARCÍA-ALIX, Alberto: *De donde no se vuelve* (catálogo de la exposición). Madrid, MNCARS, 2008. Pág. 55-63.

COPJER, J.: *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina, 2006.

CORTÉS, José Miguel: *El cuerpo Mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*, Valencia: Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, 1996.

- COTON, Xabier: "Sous la menace d'une àme" en *Actes. Antoine d'Agata une présence politique*. Marseille: André Frère Éditions, 2014. Pág.176-178.
- CRENZIEN, Helle: "Self-portrait/ introduction to the exihition" en HOLM, Juul (ed.): *Self-portrait*. Louisiana: Louisiana Museum of Modern Art, 2012. Pág. 6-9.
- CRUZ, Pedro: *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Murcia: Tabularium, 2004.
- CUESTA, Mery: "Larry Clark fotógrafo" en IGLESIAS, Eulalia (ed.): *Larry Clark. Menores sin reparos*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, 2006. Pág. 43-54.
- D'AGATA, Antoine: *Positions*. París: Avarie, 2012.
- D'AGATA, Antoine: *Situations*. Tokyo: Hysteric Éditions, 2007.
- D'AGATA, Antoine: *Manifeste*. France: Le Point du jour Éditeur, 2005.
- D'AGATA, Antoine: *Confronting Views*, Groningen: Idea Books, 2002.
- D'AGATA, Antoine: *Antoine d'Agata*, Vigo: Centro de estudios fotográficos, 2000.
- DANTO, C. Arthur: *Playing wth the edge. The photographic achievement of Robert Mapplethorpe*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.
- DE DIEGO, Estrella: "Espejos sin alinde" en FONTCUBERTA, Joan: *La danza de los espejos. Identidad y flujos fotográficos en Internet*. Madrid: La Oficina, 2010. Sp.
- DE DIEGO, Estrella: *No soy yo. Autobiografías, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela, 2009.
- DE DIEGO, Estrella: "Autorretratos como la autobiografía imposible" en *En primera persona: la autobiografía* (XIII Jornadas de estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid), Madrid, Consejería de Cultura y Turismo, 2006. Pág. 243-261.
- DE DIEGO, Estrella: "Los cuerpos perdidos" en *Los cuerpos perdidos. Fotografía y surrealismo* (catálogo de la exposición). Barcelona: Fundacio Caixa de pensions, 1995. Pág. 13-23.

- DE LA CRUZ LICHET, Virginia: "Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre" en *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2005. Pág.151-176.
- DE LA VILLA, Rocío: "El símbolo es un arma de doble filo" en *Louise Bourgeois. La sage femme*. Murcia: Espacio AV, 2007. Pág. 73-81.
- DE MAISON ROUGE, I.: *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*, París, Éditions Scala, 2004.
- DE MAN, Paul: "La autobiografía como desfiguración". En Anderson et al.: *En primera persona: la autobiografía* (XIII Jornadas de estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid), Madrid, Consejería de Cultura y Turismo, 2006. Pág. 78-90.
- DE MAN, Paul: "La autobiografía como desfiguración", *Anthropos* n° 29, 1991. Pág. 113-118.
- DE MAN, Paul: *Autobiografía como desfiguración*. Barcelona: Kairós, 1978.
- DEBORD, Guy: "Introduction à une critique de la géographie urbaine" en *Les Levres nues*, n° 6, 1955.
- DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2009.
- DELORY-MOMBERGER, Christine; D'AGATA, Antoine: *Le désir du monde*, Téraédre, París, 2013.
- DIBATTISTA, Maria: "Scandalous Matter: Women Artists and the Crisis of Embodiment" en ARMSTRONG, Carol; ZEGHER, Catherine de: *Women Artists at the Millennium*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006. Pág. 427-37.
- DOW ADAMS, Timothy.: *Ligh Writing and Life Writing. Photography in autobiography*, California, University of North California Press, 2000.
- DOWALD, Christoph: "Missing Link-close the Gap!" en PÉREZ, David: *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. Pág. 216-229.
- DOY, Gen: *Claude Cahun: a sensual politics of photography*. London: I. B. Tauris, 2007.

DOY, Gen: *Seeing & Consciousness. Women, Class and Representation*. Oxford: Berg Publishers, 1995.

EAKIN, Paul John: *Fictions in autobiography: studies in the art of self invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

EAKIN, Paul John: "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje" en Suplementos, en *Suplementos, Anthropos*, 1991. Pág. 79-92.

EISNER, Elliot W.: *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Paidós. 2004.

EWING, William A.: *El cuerpo*, Madrid: Siruela, 1996.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: "Qué mirada sin cuerpo" en *Cuerpo y mirada. Huellas del siglo XX*. Madrid: MNCARS, Madrid, 2007. Pág. 13-28.

FERNÁNDEZ, C.: "García Alix apuesta por comprender a las personas retratadas en sus fotos", *El País*, 19 de noviembre de 2000.

FERRÉ GRAS, Núria: "El compromiso vital de un fotógrafo de Magnum",
http://www.nikonistas.com/digital/notices/entrevista_a_antoine_d_agata_2352.php 2 de diciembre de 2008.

FERRER, Esther: "Autobiografía a pesar mío" en *En primera persona: la autobiografía*, XII Jornadas de estudio de la imagen de la Comunidad de Madrid. Comunidad de Madrid: Consejería e Cultura y Turismo, 2006. Pág. 277-291.

FERRIS, Alison: "Disembodied Spirits: Spirit Photography and Rachel Whiteread's "Ghost"", *Art Journal*, Vol. 62, No. 3, Autumn, 2003. Pág. 44-55

FINKELSTEIN, Joanne: *The fashioned self*. Oxford: Polity, 1991.

FOLKENFLIK, Robert: "The self as other" en en FOLKENFLIK, Robert (ed.): *The culture of autobiography: constructions of self-representation*, Palo Alto: Stanford University Press, 1993.

FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

FOUCAULT, Michel: "¿Qué es un autor?" en *Litoral*, (25/26), (1969) 1998. Pág. 35-71.

FOUCAULT, Michel: *Historia de la sexualidad. La voluntad de Saber (I)*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1987.

FRANCASTEL, P.: *El autorretrato en España, de Picasso a nuestros días*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1994

FRANK, Robert: “Images et imaginaires dans les relations internationales depuis 1938: problématiques et méthodes” en *Les Cahiers de l’IHTP*, CNRS, París, junio de 1994. Pág. 7.

FREUD, Sigmund: *Tres ensayos sobre la sexualidad*. Madrid: Alianza Editorial, (1902), 2006.

FREUD, Sigmund: *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

FREUD, Sigmund: *Obras completas, Vol 18. Más allá del principio de placer, Psicología de las masas y análisis del yo, y otras obras 1920-22*. Buenos aires: Amorrortu Ediciones, 1984.

FREUD, Sigmund.: *El yo y el ello*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

FREUD, Sigmund: *La interpretación de los sueños*. Madrid: Alianza, 1972.

FREUD, Sigmund: “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte” en *Obras completas, tomo II*. Madrid: Biblioteca Nueva, (1915) 1968.

FREUND, Gisèle: *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.

FRYER DAVIDOV, Judith: *Women’s Camera Work*. Duke University Press, 1998.

G. CORTÉS, José Miguel.: “Buceando en la identidad y el deseo” en CRUZ, Pedro Alberto; HERNANDEZ, Ángel: *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2004. Pág. 179-194.

GABHART, Ann: *Francesca Woodman: Photographic Work*. New York: The Hunter College Art Gallery; Wellesley: Wellesley College Museum, 1986.

GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos: “Arte y fotografía (I). El Siglo XIX” en *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007. Pág. 215-264.

- GARCÍA MURILLO, Jorge: “Apolíneo/Dionisiaco”. *Mapplethorpe, Sherman*. Monterrey: Museo de Monterrey, 1992. Pág. 59-60.
- GARCÍA PINO, Gonzalo: “Mirada frontal. Mirada de púgil (Entrevista con Alberto García-Alix)” en *Exit n° 2*, Mayo, julio 2001.
- GARCÍA-ALIX, Alberto: *Un horizonte falso*. Barcelona: RM, 2014.
- GARCÍA-ALIX, Alberto: *El paraíso de los creyentes*. Madrid: La Oficina/ Cabeza de Chorlito, 2010.
- GARCÍA-ALIX, Alberto: *De donde no se vuelve*, Madrid: MNCARS, 2008a.
- GARCÍA-ALIX, Alberto: *Moriremos mirando*. Madrid: La Fábrica, 2008b.
- GARCÍA-ALIX, Alberto: *Alberto García-Alix*. Madrid: La Fábrica, 2008c.
- GARCÍA-ALIX, Alberto: *Tres vídeos tristes*. Madrid: La Fábrica / No Hay Penas. 2006.
- GARCÍA-ALIX, Alberto: *No me sigas... Estoy perdido*. Madrid: Fundación Canal de Isabel II/ La Fábrica/ No Hay Penas, 2006.
- GARCÍA-ALIX, Alberto: *Conversaciones con fotógrafos: Alberto García-Alix habla con Mireia Sentís y José Luis Gallero*. Madrid: La Fábrica, 2001.
- GARNER, Gretchen: “New Paradigms. Uelsmann, Michals and Samaras”, in *Disappearing witness. Change in twentieth-century American Photograph*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2003. Pág. 110-121.
- GARRARD, Mary D.: *Artemisia Gentileschi Around 1622: The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*, Los Ángeles: University of California Press, 2001.
- GIDDENS, Anthony: *Modernidad e identidad del yo*, Barcelona: Península, 1997.
- GILI, Marta (comisaria): *Las lágrimas de las cosas*. Cáceres: Fundación Helga de Alvear, 2015.
- GOLDIN, Nan: *I'll Be Your Mirror*. New York: Whitney Museum of American Art, 1996.

GOLDIN, Nan: *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture Foundation Inc., 1986.

GOLDIN, Nan: *The Other Side*, Berlín, David Armstrong y Walter Keller, 1993.

GOLDIN, Nan; ARMSTRONG, David: *A double Life*, Zurich, Berlin, Nueva York: Scalo Publishers, 1994. Pág. 11.

GOLDIN, Nan: "Letter to A." en *Actes. Antoine d'Agata une présence politique*. Marseille: André Frère Éditions, 2014. Pág. 174-175.

GOMBRICH, Ernst: *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate, 2002.

GOMBRICH, Ernst: *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza, 1987.

GÓMEZ ISLA, J. "El Narciso fotográfico. Eugene Atget y los orígenes del lenguaje fotográfico en la "nueva visión" de las vanguardias (1890-1927)". Madrid, 1997.

GONNARD, Catherine y LBOVICI, Elisabeth: "Cómo pudieron ellas decir yo" en *Claude Cahun* (catálogo de la exposición). Valencia: Institut Valencià d'art modern, 2002. Pág. 53-66.

GONZÁLEZ FLORES, Laura: *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona: Gustavo Gili. 2005.

GRUNDBERG, Andy: *Crisis of the real; Writings on Photography, 1974-1989*. Nueva York: Aperture, 1990.

GUASCH, Anna María.: *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela, 2009.

GUBERN, Román: "Del cine erótico al cine porno" en MENDEZ BAIGES, Maite; RUIZ GARRIDO, Belén: *Eros es mas. Ensayos sobre arte y erotismo*. Málaga: Fundación Picasso, 2010. Pág. 193-208.

GUERCIO, Gabriele: *Art as Existence: The Artist' Monograph as a Project*. Cambridge, Mass., Londres: MIT, 2006.

GUIBERT, Hervé: "Panegérico de una fabricante de historias". en *Sophie Calle. Relatos* (catálogo de la exposición). Barcelona: La Caixa. 1997. Pág. 14-15.

GURALNIK, Nehama: "Sophie Calle. True Stories" en *Sophie Calle: True Stories*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 1996. Pág. 218-209.

GUSDORF, Georges: "Condiciones y límites de la autobiografía en *Anthropos*, n° 29, 1991. Pág. 9-18.

HAMPEL, Regine: *I Write Therefore I Am?: Fictional Autobiography and the Idea of Selfhood in the Postmodern Age*, Nueva York, Oxford: Peter Lang Publishing, 2001.

HEDDON, Deirdre: *Autobiography & Performance*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2008.

HEGEL, G.W.F.: *Introducción a la estética*. Barcelona: Península, 1990.

HEINRICH, Christoph: "Five from Boston" en *Emotions & Relations. Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrisroe, Jack Pierson, Philip-Lorca diCorcia*, Hamburger Cologne: Kunsthalle Taschen, 1998.

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel: "¿Habitar la escultura?" en VV.AA.: *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid: Fundación cultural Mapfre Vida, 2003. Pág. 157- 172.

HERNÁNDEZ-NAVARO, Miguel A.: "Cartografías del cuerpo. Propuestas para una sistematización". en CRUZ, Pedro Alberto: *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2004. Pág. 13-33.

HERZOG, Hans-Michael: "The Body/Le Corps", en *The Body/Le corps*. Zurich: Stemmler Ag; Kunsthalle Bielefeld, 1992. Pág. 6-15.

HIRSCH, Marianne: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP, 1997.

HIRSCH, Marianne.: *La novela familiar en la época de la fotografía*, Encuentros PhotoEspaña, Madrid, 4-6 junio, 2009.

HISPANO, Andrés: "Larry Clark. Menores sin reparos" en IGLESIAS, Eulalia (ed.): *Larry Clark. Menores sin reparos*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, 2006. Pág. 29-42.

HIXSON, Kathryn; HARM Lux: *Francesca Woodman*, Photographische Arbeiten/Photographic Works. Zurich: Shedhalle; Munster: Westfälischer Kunstverein, 1992.

HUGGAN, Graham: *The Postcolonial Exotic. Marketing the margins*, Londres y Nueva York: Routledge, 2001.

IGLESIAS, Eulalia: "Aproximación multiangular y fragmentaria a la vida y obra de Larry Clark" en IGLESIAS, Eulalia (ed.): *Larry Clark. Menores sin reparos*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, 2006. Pág. 1-28.

JANUS, Elizabeth: *Francesca Woodman*. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain; Zurich: Scalo, 1998.

JAUFFRET, Magali: "Comment être subversif et participer à un art du spectacle?" en *Actes. Antoine d'Agata une présence politique*. Marseille: André Frère Éditions, 2014. Pág. 148-151.

JAY, Paul: "Posing:Autobiography and the Subject of Photography" en KATHLEEN Ashley; GILMORE, Leigh; GERALD, Peters (eds.): *Autobiography and Postmodernism*, Boston: University of Massachusetts Press, 1994. Pág. 191-211.

JAY, T.: *El Ser y el texto : la autobiografía, del romanticismo a la posmodernidad : representaciones textuales de yo, de Wordsworth a Barthes*. Madrid: Megazul-Endymion, 1993.

JEFFRIES MARTIN, John: *A Companion to the World of the Renaissance*. Blackwell Publishing, 2002.

JIMÉNEZ REVUELTA, Ana: *La autobiografía en la fotografía contemporánea* (tesis doctoral). Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, 2013.

JONES, Amelia: *Self/Image. Technology, Representation and the Contemporary Subject*. New York: Routledge, 2006.

JONES, Amelia: "The Eternal Return: Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment". *Signs: Journal of women in culture and society*, vol. 27, nº 4, 2002. Pág. 947-978.

JONES, Amelia: *Body art / performing the subject*. Minneapolis; Londres: University of Minnesota Press, 1999.

JONES, Amelia: *Posmodernism & En-Gendering of Marcel Duchamp*. Cambridge University Press, 1994.

JOPECK, Silvie.: *La photographie et l'(auto)biographie*, Paris, Gallimard, 2004.

JOPPIEN, Rudiger: "Duane Michals. La fotografía como idea" en *Duane Michals. Fotografías 1958-1990*. Valencia: Sala Parpalló/Palaus dels Scala, Diputació Provincial de Valencia, 1993. Pág. 14-25.

KANT, Immanuel: *Crítica del Juicio*, Barcelona: Espasa Calpe, (1790) 2006.

KĘDZIORA, Monika: "Acephala, Acephala! Headless Figure in Francesca Woodman's Work" en *Arte y políticas de identidad*, Universidad de Murcia, Vol. 3, diciembre 2010. Pág. 103-112.

KELLER, Corey: *Francesca Woodman*. San Francisco, Calif.: San Francisco Museum of Modern Art; New York: In association with D.A.P./Distributed Art Publishers, 2011.

KELLY, Angela: "Self Image. Personal is political" en *The Photography Reader*, Nueva York y Oxford: Routledge, 2008. Pág. 410-416.

KENNY, Lorraine: "Problem Sets: The Canonization of Francesca Woodman" *Afterimage* nº 4, November 1986. Pág. 4-5.

KENT, Rachel: *Masquerade: Representation and the self in Contemporary Art* (catálogo de exposición). Sydney: Museum of Contemporary Art Sydney, 2006. Pág. 6-21.

KING, Richard; SUNDELL, Nina; LICHT, Ira: *The sense of the self. From Self-portrait to autobiography* (catálogo de la exposición). Washinton DC, Nueva York: Independent Curators Incorporated, 1978.

KITTNER, Alma-Elisa: "Measuring distances. Gender and genre, autobiography and the autobiographical in the visual arts" en KUNSTMUSEUM, Bern (ed.): *Ego Documents. The Autobiographical in Contemporary Art*. Heidelberg: Kehrer, 2008. Pág. 72-89.

KLEIN, John: "Las máscaras como imagen y estrategia" en *El espejo y la máscara: el retrato en el siglo de Picasso* (catálogo de la exposición), Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2007.

KOSSOY, Boris: *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cátedra, 2014.

KRACAUER, Sigfried: "Photography" en *The Mass Ornament and other Weimar Essays*, Cambridge (MA), London: Harvard University Press, 1995.

KRAUSS, Rosalind: "Francesca Woodman: planteamiento y resolución de problemas". En Woodman, F.: *Francesca Woodman*, Murcia, Espacio Av, 2009. Pág. 78-90.

- KRAUSS, Rosalind: *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- KUSPIT, Donald: “Ana Mendieta, Autonomous Body” en *Ana Mendieta*, Santiago de Compostela: CGAC, 1996.
- LACAN, Georges: *El seminario. Libro 7: Ética del psicoanálisis (1959-1960)*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 1990.
- LACAN, Jacques: *Escritos I*. México: Siglo XX, 1972.
- LAFONT, I.: “La fotografía ha sido un anclaje”, *El País*, 03/07/2007, http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/fotografia/ha/sido/anclaje/elpepirdv/20070703elpepirdv_12/Tes
- LANG, Candace: “Autobiography in the Aftermath of Romanticism” en *Diacritics: a Review of Contemporary Criticism*, vol. 12, 1982. Pág. 2-16.
- LAPEÑA GALLEGO, Gloria: “¿Feminismo o necesidad? El proceso artístico en la obra de Eva Hesse y Ana Mendieta” en *Arte y políticas de identidad*. Murcia: Universidad de Murcia, Vol. 5, diciembre 2011. Pág. 101-116.
- LARSON, Laura: “Francesca Woodman Reconsidered: A Conversation with George Baker, Ann Daly, Nancy Davenport, Laura Larson, and Margaret Sundell” en *Art Journal*, Vol. 62, nº. 2, Summer 2003. Pág. 52-67.
- LASCH, Christopher.: *La cultura del narcisismo*, Barcelona, Andrés Bello, 1999.
- LAWSON, Thomas: “Last Exit: Painting” en *Artforum* 2, nº 2, octubre 1981.
- LE BRETON, David: *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- LE DANTEC, Bruno: “Chronologie d’une insomnie” en D’AGATA, Antoine: *Insomnia*. Marseille: Images en Manoeuvre Editions, 2003. P. 161-173.
- LEACH, Neil: *Camouflage*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- LEJEUNE, Philippe: *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*. París: Éditions du Seuil, 1980.
- LEJEUNE, Philippe: *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.

- LEPERLIER, Francois: "El espejo de las palabras" en *Claude Cahun* (catálogo de la exposición), Valencia: Institut Valencià d'art modern, 2002. Pág. 141-148.
- LEPERLIER, Francois: "L'exotisme intéreur" en *Photographe*, París: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1995. Pág. 9-16.
- LEVI STRAUS, David: *Francesca Woodman*. París: Fondation Cartier pour l'art contemporain; Zurich: Scalo, 1998.
- LINGWOOD, James: "Self-Portraits Staging-Post" en APPIGNANSI, Lisa: *Identity: Documents 6*, London: Institute of Contemporary Arts, 1987. Pág. 20-23.
- LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona: Anagrama. 1986.
- LIPPARD, Lucy: "Scattering Selves" en RICE, Shelley (ed.): *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999. Pág. 27-41.
- LIU, Jui-Ch'i: "Francesca Woodman's Self-Images: Transforming Bodies in the Space of Femininity" en *Woman's Art Journal*, Vol. 25, Nº 1, Spring - Summer, 2004. Pág. 26-31.
- LIVINGSSTONE, Marco: "Certain words must be said" en *Duane Michals. Photographs/Sequences/texts 1958-1984*. Oxford: Museum of Modern Art, 1984.
- LIVINGSSTONE, Marco: "Duane Michals a través del espejo" en *Exit: imagen y cultura*, nº 0, 2000. Pág. 47-59.
- LLORCA, Pablo.: "La odisea de una catástrofe. Entrevista con Alberto García-Alix" en *En primera persona: la autobiografía* (XIII Jornadas de estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid), Madrid, Consejería de Cultura y Turismo, 2006. Pág. 176-183.
- LLORET MELIS, Javier: *Visiones del dolor y rituales del cuerpo: transgresión, enfermedad y muerte en el arte contemporáneo* (tesis doctoral inédita). Universidad de Castilla La Mancha, 2000.
- LLOVET, Jordi: *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005.
- LÓPEZ F. CAO, M.^a Ángeles: "Cognición y emoción; el derecho a la experiencia a través del arte". *Pulso* nº 31, 2008. Pág. 221-232.

LOUREIRO, Ángel G.: "Problemas teóricos de la autobiografía" en *Anthropos* nº 29, 1991. Pág. 9-17.

LUCAS, Antonio.: "Alberto García-Alix, mil caminos de vuelta", *El Mundo*, 23 de junio de 2006
<http://www.elmundo.es/papel/2006/06/23/cultura/1988460>

LUCIE-SMITH, Edward: *Sexuality in Western Art*. Londres: Thames and Hudson. 1972.

LUSTY, Natalya: *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*. Sidney: University of Sidney, Ashgate, 2007.

LÜTHI, Urs: "I'll be your mirror" en *Exit: imagen y cultura*, nº 0, 2000.

MAH, Sergio: "Fotografía y vida cotidiana" en MAH, Sérgio; WOMBELL, Paul: *Años 70. Fotografía y vida cotidiana* (catálogo de la expolió). Madrid: La Fábrica, 2009. Pág. 12- 17.

MALONEY, Martin.: *I am a camera: the Saatchi Gallery*, London, Booth-Clibborn, 2001.

MAMAYO, Patricia: "Louise Bourgeois" en *Arte Hoy*, nº 15, 2002. Pág. 9-14.

MARCEL MAYOR, Roger: "Portrait of the artist as a work of art" en BILLETER, Erika (comisaria): *The Self-Portrait in the age of Photography. Photographers reflecting their own image* (catálogo de la exposición). Laussane: Musée cantonal de Beaux Arts Lausanne, 1985. Pág. 13-20.

MARCUS, Laura: "Theory of Autobiography" en SWINDELLS, J. (ed.): *The uses of Autobiography*. Londres y Nueva York: Routledge, 1995.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Ángel: "El cuerpo imaginado de la modernidad" en CRUZ, Pedro Alberto: *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2004. Pág. 47-58.

MASSUMI, Brian: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.

MAYAYO, Patricia: "Louise Bourgeois" en *Arte Hoy*, nº 15, 2002. Pág. 9-14.

MAYOU, Macerl: "Portrait of the artist as a work of art" en BILLETER, Erica: *The Self-Portrait in the Age of Photography. Photographers*

reflecting their own image. Lausanne: Musée cantonal de Beaux Arts Lausanne, 1985. Pág. 13-20.

MEDEIROS, Margarida: *Fotografia e Verdade - Uma História de Fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MEDEIROS, Margarida: “Imagem, Self e nostalgia – o impacto da fotografia no contexto intimista do século XIX” en *Lisboa: Universidade Nova de Lisboa*, 2006.

MEDEIROS, M: *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

MÉNDEZ BAIGES, Maite: *Camuflaje*. Madrid: Siruela. 2007.

MÉNDEZ, Daniel: “Antoine d’Agata. La fotografía me dio la fuerza para acercarme a lugares que dan miedo”. *El País Semanal* 1998, 9-15 septiembre 2012.

MEYRIC HUGHES, Henry: *Close-ups: Contemporary art and Carl Th. Dreyer : Bas Jan Ader, Eija-Liisa Ahtila, Richard Billingham, Matthew Buckingham/Joachim Koester... [et al.]*. Conpenhagen Contemporary Art Center, 1999.

MICHALS, Duane: *Photographs with written text*. Amsterdam: Municipal Van Reekmmuseum of Modern Art, 1981.

MICHALS, Duane: *Questions without answers*. Santa Fe, New Mexico: Twin Palms Publishers, , 2001.

MICHALS, Duane: *Sequences*, Nueva York: Doubleday & Company, 1969.

MISCH, Georg: *A History of Autobiography in Antiquity*. Londres: Routledge & Paul, 1950.

MONEGAL, Antonio: “Diálogo y comparación entre las arte” en MONEGAL, Antonio: *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, 2000. Pág. 9-24.

MORIN, Edgar: *L’homme et la mort*, París, Seuil, 1970.

MOSCOSO, Javier: *Historia cultural del dolor*. Madrid: Taurus, 2011.

MUNDY, Jennifer: *Claude Cahun. Disavowals*, Tate Trustees, London, 2007.

MUÑOZ MOLINA, Antonio.: “Alguien que vuelve”, *El País*, 6 de diciembre de 2008.
http://www.elpais.com/articulo/semana/Alguien/vuelve/elpepuculbab/20081206elpbabese_9/Tes

NAIRNE, Eleanor: "Know Thyself" en HOLM, Juul (ed.): *Self-portrait*. Louisiana: Louisiana Museum of Modern Art, 2012. Pág. 10-15.

OGILVIE, Bertrand: “Estérieur corps” en *Actes. Antoine d’Agata une présence politique*. Marseille: André Frère Éditions, 2014. Pág. 132-138.

OLIVARES, Rosa: “Todo sobre mi mismo ” en *El mito del artista Biografía/Autobiografía*. Madrid: Exit Book, 2009. Pág. 4-5.

OLIVARES, Rosa: “En cuerpo y alma" en PÉREZ, David: *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. Pág. 138-150.

OLIVARES, Rosa: “Lo eterno y lo efímero. Historias del cuerpo” en *Exit* nº 2, Madrid, 2001. Pág. 16-39.

OLIVARES, Rosa: “El fotógrafo al que le gustaba escribir historias” en *Exit: imagen y cultura*, nº 0, 2000. Pág. 60-88.

OLNEY, James: *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, (1972) 1980.

OLNEY, James: “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía” en *Suplementos, Anthropos*, 1991. Pág. 33-46.

OSTERWOORLD, Tilman: “Autoportraits: L’egocentrisme de l’art” en BILLETER, Erika (comisaria): *The Self-Portrait in the age of Photography. Photographers reflecting their own image* (catálogo de la exposición). Laussane: Musée cantonal de Beaux Arts Lausanne, 1985. Pág. 27-33.

LOUDIZ, Barbara: *Entretien avec Antoine D’Agata. Eyemazing*, nº 4, 2004.

PANERA CUEVAS, F. Javier: “Baile de máscaras” en *Mascarada* (cat. exp.), Salamanca: Explorafoto, 2006.

PARDO, José Luis: *La intimidad*. Madrid: Pre-textos, 1996.

PEDICINI, Isabella: *Francesca Woodman. The Roman years: between flesh and film*. Roma: Contrasto, 2012.

PERETZ, Henry: "Facing one's Own" en SPENCER-WOOD, Sophie: *Family. Photographers photograph their families*, Londres: Phaidon, 2005. Pág. 6-7.

PÉREZ GALLARDO, Helena; VEGA, Carmelo: "Arte y Fotografía (III)" en *Historia General de la Fotografía*, Madrid: Cátedra, 2007. Pág. 537-593.

PERNIOLA, Mario: "Cartografías del cuerpo" en CRUZ, Pedro Alberto; en CRUZ, Pedro Alberto; HERNANDEZ, Ángel: *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2004.

HERNANDEZ, Ángel: *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac, 2004. Pág. 13-34.

PHELAN, Peggy: "Francesca Woodman's Photography: Death and the Image One More Time" *Signs*, Vol. 27, No. 4, Summer 2002. Pág. 979-1004.

PHILLIPS, Sandra: "Looking out, looking in. Voyeurism and its affinities from the beginning of photography" en *Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera*. Londres: Tate Publishing, 2010.

PIERINI, Mario; "Desde dentro. Notas sobre la trayectoria artística de Francesca Woodman". En *Francesca Woodman*. Murcia: Espacio Av, 2009. Pág.16-22.

PITA, Elena: "Entrevista: Alberto García-Alix. 'Cuando uno se ha roto, el único camino por el que puede reconstruirse es la memoria'", *El Mundo*, 26 de octubre de 2008. <http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2008/474/1224847115.html>

POISAY, Francois: "Dormir, rêver... et autres nuits" en *Dormir, rêver... et autres nuits* (catálogo de la exposición). Bordeaux. Musée d'art contemporain de Bordeaux, Fage éditions, 2006. Pág. 17-58.

POMARÈDE, Vincent: "La volupté de la mélancolie. Le Paysage comme état d'âme", en Jean Clair: *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. París: Gallimard, 2006. Pág. 318-327.

POSNER, Helaine: "The self and the World: Negotiating Boundaries in the Art of Yayoi Kusama, Ana Mendieta, and Francesca Woodman" en CHADWICK, Whitney: *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, Cambridge: MIT Press, 1998. Pág. 156-171.

PRIETO, Alberto: *Imagen fotográfica y textualidad. La obra de Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle* (tesis doctoral inédita). Universitat Pompeu Fabra, 2008.

PROSSER, Jay: *Light in the Dark Room. Photography and Loss*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

RAMÍREZ, Juan Antonio: "Reflejos y reflexiones del medio especular" en *Exit: imagen y cultura*, nº 0, 2000. Pág. 16-37.

RAQUEJO Grado, Tonia: *El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

RAYMOND, Claire: *Francesca Woodman and the Kantian Sublime*. Burlington, VT: Ashgate Publishing Company, 2010.

REAWALD, John (editor): "Vincent V G en la carta dirigida a su hermana Wil desde Arlés el 30 de abril de 1889", en *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*, Madrid: Alianza Forma, 1982.

RECHT, Roland: "La beauté du mort'. Ruskin, Viollet-Le-Duc et le sentiment de la pete" en Jean Clair: *Mélancolie. Génie et folie en Occident*. París: Gallimard, 2006. Pág. 342-349.

REMES, Outi: 'Confessional Art', en Roland L. Jackson II (ed.), *Encyclopedia of Identity*. Sage Publications, 2010.

RESPINI, Eva: "¿Puede la verdadera Cindy Sherman ponerse en pie, por favor?" en *Cindy Sherman* (catálogo de la exposición). Madrid: La Fábrica, MOMA, 2012. Pág. 12-53.

RIBALTA, Jorge (comisario): *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad* (catálogo de la exposición). Madrid: MNCARS, 2015.

RICE, Shelley: "Inverted Odysseys" en RICE, Shelley (ed.): *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999. Pág. 4-13.

RICE, Shelly: "Moving Bodies" en *Masquerade: Representation and the self in Contemporary Art* (catálogo de exposición). Sydney: Museum of Contemporary Art Sydney, 2006. Pág. 22-29.

RICHES, Harriet: "A Disappearing Act: Francesca Woodman's Portrait of Reputation" en *Oxford Art Journal* 27, Oxford University Press, 2004. Pág. 95-113.

RINCÓN GARCÍA, Wilfredo: *El autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso. I Parte*. Madrid: Fundación cultural Mapfre, 1991.

ROMERO: *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros, 1993

RÜDIGER, Joppien: Duane Michals. Fotografías 1958-1990. Sala Parpalló/Palaus desl Scala. Diputación Provincial de Valencia, 1993. Pág. 27-35.

RUGG HAVERTY, Linda: *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

S. L. C.: *El álbum familiar. (Las imágenes fotográficas en el diagnóstico y la psicoterapia)*. A Coruña: Revista Siso/Saude, nº 11, 1988. Pág. 76-83.

SAN CORNELIO ESQUERDO, Gemma: *Cartografías de la identidad: seis itinerarios para la reflexión en torno a la práctica artística y comunicativa en la era digital* (tesis doctoral inédita). València: Universitat Politècnica de València, 2008.

SÁNCHEZ, Carmen: “Cuerpos desnudos en el arte de la Grecia Clásica” en MENDEZ BAIGES, Maite; RUIZ GARRIDO, Belén: *Eros es mas. Ensayos sobre arte y erotismo*. Málaga: Fundación Picasso, 2010. Pág. 43-62.

SANZ, Fina: *La fotobiografía, imágenes e historias del pasado para vivir con plenitud el presente*. Barcelona: Kairós, (1986) 2008.

SCHNAITH, Nelly: *La muerte sin escena*. Barcelona: Eumo Editorial, 1997.

SCHNAITH, Nelly: *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: La Oficina, 2011.

SCHNEIDER ADAMS, Laurie: *Arte y psicoanálisis*. Madrid: Cátedra, 1993.

SEGADE, Manuel: “No hubo una escuela de Boston”, en *Familiar Feelings. Sobre el grupo de Boston* (catálogo de la exposición). Santiago de Compostela: CGAC, 2009. Pág. 9-18.

SEGADE, Manuel: “Larry Clark” en *Familiar Feelings. Sobre el grupo de Boston* (catálogo de la exposición). Santiago de Compostela: CGAC, 2009. Pág. 27-40.

SEKULA, Allan: “Dismantling Modernism, Reinventing Documentary” en *The Massachusetts Review*, 19:4, December 1978. Pág. 859-83.

SENNETH, Richard: *El declive del hombre público*. Barcelona: Anagrama, 2011.

SHAW, Jennifer: "Narcissu and magic mirror" en *Dont kiss me. The Art of Claude Cahun and Marcel Moore*. Londres: Tate Publishing, 2006, Pág. 33-45.

SHERMAN, Cindy; WATERS, John: "Una conversación" en *Cindy Sherman* (catálogo de la exposición). Madrid: La Fábrica, MOMA, 2012. Pág. 68-79.

SHERMAN, Cindy.: *Cindy Sherman. A play of Selves*. New York, Cologne, Munich, London: Hatje Cantz Verlag, Metro Pictures, Sprüth Magers, 2012.

SISCHY, Ingrid: "That Feeling in the Stomach" en *Pictures. Robert Mapplethorpe*. Verona: Arena Editions, 1999. (sp).

SISKIND, Aaron; CALAHAN, Harry: "Learning Photograph at the Institute of Design", *Aperture*, 4 n° 4, 1956.

SISNA FERNÁNDEZ DIPP, Miriam: *Compulsivamente yo. Autorretrato* (catálogo de la exposición). Monterrey: Universidad de Monterrey, 1994.

SLATER, Don: "Marketing mass photography" en EVANS, Jessica; HALL, Stuart (eds.): *Visual culture: the reader*. Londres: Thousand Oaks, 1999.

SMITH, Sidonie: "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres" *Anthropos* n° 29, 1991. Pág. 93-105.

SMITHS, Robert: *Derrida and Autobiography*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

SOHN, Anne-Marie: "El cuerpo sexuado" en COURTINE, Jean-Jacques: *Historia del cuerpo (III) EL siglo XX*. Madrid: Taurus, 2006. Pág. 101-134.

SOLANA, Guillermo (comisario): *Lágrimas de Eros (catálogo de la exposición)*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2009.

SOLÁNS, Piedad: *Accionismo Vienés*. Hondarribia: Nerea, 2000.

SOLOMON-GODEAU, Abigail: "Problem Sets" en *Afterimage* 14 (5):2, December, 1986.

SOLOMON-GODEAU, Abigail: "The Equivocal I: Claude Cahun as lesbian subject" en RICE, Shelley (ed.): *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999. Pág. 111-126.

SONTAG, Susan: *On photography*. Londres: Penguin Books, 1979.

SOUGEZ, Marie-Loup, (Coord.): *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.

SOUSSLOFF, Catherine M.: "En el umbral de la historiografía. Biografías, artistas, género" en *El mito del artista Biografía/Autobiografía*. Madrid: Exit Book, 2009. Pág. 10- 33.

SPENCER-WOOD, Sophie: *Famille: les photographes photographient leur famille*. Paris, Londres: Phaidon, 2005.

STALLABRASS, Julian: *High Art Lite: British Art in the 1990s*. Londres, Nueva York: Verso, 1999.

STAROBINSKI, Jean: *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid: Abada Editores, 2007.

STAROBINSKI, Jean: "Le style de l'autobiographie", *Poétique*, 3, 1970, pp. 257-265. En Romero et al.: *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor Libros, 1993.

STEINORTH, Karl: "Photography for Everyone" en FORD, Colin; STEINORTH, Karl: *You press the Button We Do The Rest. The birth of Snapshot Photography*. Londres: National Museum of Photography, Film and Television, 1988. Pág. 13- 32.

STOICHITA, Victor I.: *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid: Cátedra, 2011.

SUNDELL, Margaret: "Francesca Woodman Reconsidered: A Conversation with George Baker, Ann Daly, Nancy Davenport, Laura Larson, and Margaret Sundell" en *Art Journal*, Vol. 62, nº. 2, Summer 2003. Pág. 52-67.

SUNDELL, Margaret: "Vanishing Points: The Photography of Francesca Woodman" en ZEGHER, M. Catherine de: *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art in, of, and from the Feminine*. Boston: MIT Press, 1996. Pág. 435-39.

SYLVESTER, David; BACON, Francis: *Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Polígrafa, (1966) 1977.

- SYNNOTT, Anthony: *The Body Social: Symbolism, Self and Society*. Londres: Routledge, 1993.
- TALENS, Jenaro: “Ninguna esperanza que me detenga” en GARCÍA-ALIX, Alberto: *De donde no se vuelve*, Madrid, MNCARS, 2008. Pág. 29-46.
- TALENS, Jenaro.; GARCÍA-ALIX, Alberto: *Lo que los ojos tienen que decir*. Madrid: Cátedra, 2014.
- THRIFT, Nigel: *Non-Representational Theory: Space/Politics/Affect*. Abingdon: Routledge, 2008.
- TOJNER, Eric: "Preface" en HOLM, Juul (ed.): *Self-portrait*. Louisiana: Louisiana Museum of Modern Art, 2012.
- TOWNSEND, Chris: *Francesca Woodman*. Londres, Nueva York: Phaidon, 2007.
- TRÍAS, Eugenio; ARGULLOL, Rafael: *El cansancio de Occidente*. Barcelona: Destino, 1992.
- ULRICH OBRIST, Hans; BOSSE, Laurence: *Life/Live*. París: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1997. Pág. 13-15.
- ULRICH OBRIST, Hans: “Portrait Sophie Calle” en *Sophie Calle. The reader*. Londres: Whitechapel Gallery, 2010. 2006. Pág. 133-139.
- VARNEDOE, Kirk: *Picasso et le Portrait*. París: Réunion des musées nationaux, Flammarion, 1997.
- VIGANÒ, Enrica; MICHALS, Duane: *Duane Michals habla con Enrica Viganò*. Madrid: La Fabrica, 2001.
- VILLANUEVA, Darío.: “Escritura autobiográfica” en *Actas del II seminario Internacional del Insitituto de Semiótica literario y teatral*, Madrid, UNED, 1-3 julio 1992. Pág. 15-32.
- WAHRMAN, Dror: *The making of the Modern Self, Identity and Culture in the Eighteenth Century England*, New Haven y Londres: Yale University Press, 2004.
- WARNER, Malcom: “Retratos sobre el retrato” en *El espejo y la máscara: el retrato en el siglo de Picasso*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2007.

WEIERMAIR, Peter: "Robert Mapplethorpe. El clasicista desvergonzado. Pensamientos sobre las fotografías de Mapplethorpe" en *Robert Mapplethorpe* (catálogo de la exposición). Málaga: CAC Malaga, 2009. Pág. 13-19.

WEINHART, Martina: "Truth or dare. Intimate Images on the Path to Postprivacy" en WEINHART, Martina; HOLLEIN, Max: *Privat/ Privacy*. Berlin: Distanz Verlag, 2012. Pág. 50-57.

WEINTRAUB, Karl J.: "Autobiografía y conciencia histórica" en *Anthropos* nº 29, 1991,. Pág. 18-33.

WILLIAMS, Bernard: *Problems of the Self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

WILLIAMS, Gilda: *Strange Days: British Contemporary Photography*. Milano: Charta, 1997.

WILLIAMS, Val: *Who's is looking at the Family?* Londres: Barbican Art Gallery, 1994.

WOLF, Sylvia (comisaria): *Polaroids. Mapplethorpe*. New York, Munich, Berlin, London: Prestel Verlag, 2007.

WOODS-MARSDEN, Joanna: "The Beginnings of Self-portraiture in the West" en PEARLSTONE, Zena; RYAN, Allan: *About Face. Self Portraits, by Native Americans, First Nations, and Inuit Artists*. Santa fe: Wheelwright Museum of the American Indian, 2006. Pág. 45-50.

YASUMI, Akihito: "The photographer between a man and a woman" en ARAKI, Nobuyoshi: *Tokyo Lucky Hole*. Colonia: Taschen. 1997. Pág. 6.

YVANCOS, José María: "La autobiografía, escritura del yo" en *El mito del artista Biografía/Autobiografía*. Madrid: Exit Book, 2009. Pág. 53-59.

ZARZA, Clara: *Espacios de intimidad. Materiales y modos autobiográficos en las prácticas visibles en el panorama artístico euroamericano de la década de 1990* (tesis doctoral inédita). Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, 2014.